



ПО НАПРАВЛЕНИЮ ↑ К ШКОЛЕ

МАСТЕРСКАЯ
ИНДИВИДУАЛЬНОЙ
РЕЖИССУРЫ
1998

ПО НАПРАВЛЕНИЮ  **К ШКОЛЕ**

МАСТЕРСКАЯ
ИНДИВИДУАЛЬНОЙ
РЕЖИССУРЫ
1998



СОДЕРЖАНИЕ

МАСТЕРСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ

4

ПРОЕКТ «САД»

Беседа Б. Юхананова с Н. Якубовой	5
Хронология проекта «Сад»	24
Программа спектакля «Вишневый сад»	36
Юрий Хариков. Сценография и костюмы «Сада»	41
Сергей Загний. Садовый оркестрик	42
Программа спектакля «Чайка»	44
Стенограммы репетиции «Чайки» (1994-1998)	47
Борис Юхананов. Театр целиком	61

ПРОЕКТ «ДВОРЕЦ»

Борис Юхананов. О проекте «Дворец»	69
Программа спектакля «Дон Жуан»	72
Хронология работы над пьесой «Дон Жуан»	74
Юкио Мисима. Фрагменты из эссе «Солнце и сталь»	75
Программа спектакля «Мой друг Гитлер»	79
Программа спектакля «Маркиза де Сад»	81
Рустам Хамдамов. Фрагмент из сценария «Анна Карамозофф»	85
Программа спектакля «Достоевский Блюз»	88

ПРОЕКТ «ЖАНР»

Драматическая игра «Жанр»	89
Программа спектакля «Тайное Чудо»	101
Программа спектакля «Ничья»	105

СИНЕ ФАНТОМ

Сине Фантом: движение, студия, фестиваль, клуб	110
Программа Сине Фантом	112

ГРУППА «ПЕЙЗАЖ» (МАСТЕРСКАЯ КЛИМА)

Клим. О мастерской	114
Михаил Смоляницкий. Мастерская Клима	116

ТЕАТР «К.Л.А.С.С.»

Игорь Лысов. Неманифест в минуту плохих репетиций	122
Программа спектакля «Доктор Фаустус»	123
Игорь Лысов. Архивариус	124

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ДАХ» (Киев)

Владислав Троицкий. ЦСИ «Дах»	126
-------------------------------	-----

АНСАМБЛЬ ПОКРОВСКОГО

О программе «Авангард плюс ретро»	128
Текст либретто	129
«Ретро-сюита»	133

БОРИС ЮХАНАНОВ. УНИКАЛЬНЫЙ КУРС.

134

МАСТЕРСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ (МИР)

Десять лет назад сначала в Ленинграде, а затем и в Москве, была создана Мастерская Индивидуальной Режиcсуры. Мастерская не описывается терминами «художественная группа», «учебная структура» или «production company». Мастерская - это сложно устроенный организм, особым образом генерирующий и осуществляющий художественные проекты и учебные программы.

Термин «индивидуальная режиссура» не следует понимать как точную дефиницию, скорее это научно-поэтический образ, выражающий идею о режиссуре как об искусстве образования и организации универсального художественного пространства - единого в основах своей методологии и философии, индивидуального - в своих видах и проявлениях (режиссура театра, кино, видео и т.д.). В свою очередь, словосочетание «Универсальное художественное пространство» также не следует понимать как точный термин.

Мастерская объединяет режиссеров, художников, музыкантов, осознающих универсальность законов художественного пространства и стремящихся в своем творчестве к взаимодействию различных видов искусства и художественных практик,

Возникнув как альтернатива государственной системе кино- и театрального образования, Мастерская никогда не определяла себя через противопоставление «официальному искусству», а, напротив, стремилась к снятию оппозиции между традицией и авангардом. В 1997 Мастерская открыла актерско-режиссерский курс на базе РАТИ (ГИТИС).

С 1996 года Мастерская осуществляет свои проекты при поддержке продюсерского центра РАТИ (ГИТИС) «АртПрофи».

Мастерская развивает независимое кино и поддерживает этот тип кинематографа, продолжая традиции знаменитого параллельного кино. При участии Мастерской в московском Музее Кино был создан первый в России клуб независимого кино Сине Фантом, возобновлен фестиваль СИНЕ ФАНТОМ. На территории киностудии им. Горького работает студия СИНЕ ФАНТОМ.

Программа «По направлению к школе» дает возможность московской публике познакомиться со всеми сторонами деятельности Мастерской от театральных работ до кинофильмов и экспозиционных проектов.

ПРОЕКТ «САД»

СЕДЬМАЯ РЕГЕНЕРАЦИЯ

БЕСЕДА БОРИСА ЮХАНАНОВА
С ТЕАТРАЛЬНЫМ КРИТИКОМ
НАТАЛИЕЙ ЯКУБОВОЙ ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ
V РЕГЕНЕРАЦИИ «ВИШНЕВОГО САДА»

- На Вашем спектакле я чувствовала себя как Лора Палмер в Черном вигваме. Или, может, в Белом? Поясню, как я это понимаю. В жизни все уже решено за нас: «Вишневый сад» уже записан. Он объективен и неизменен, как солнце или земля, или как судьба каждого из нас. Но может быть, существует такое место, где «Вишневый сад» хранится, где можно его развернуть и посмотреть, подергать за пружинки, и, не зная, что он уже написан, написать заново. Ваш спектакль имеет атмосферу мистического святотатства, проникновения в запретную зону, в святая святых, и служения там своей мессе, быть может, профанской. Конечно, этого ощущения не было, не будь ощущения Вишневого сада - как святыни, как высшей ценности.

- Вы избрали такую сакральную, сакрализованную лексику, которая мне, надо признаться, в тех параметрах, в которых вы ею пользуетесь, совершенно несвойственна. Поэтому я про это ничего не думаю. Каких-то специальных задач - иронизировать или паче того бесовать над Чеховым, у нас, конечно, не стояло совсем. Наши стремления и наши отношения располагаются, собственно, в сфере театра, к тому, что можно называть актуальной культурой, что может переживаться как культура сейчас в нашем сознании. Это пограничный проект, располагающийся в нескольких видах искусства. И когда мы берем чеховский текст, то мы берем его потому, что этот текст на самом деле удивительно полноценный и богатый, а затем - это центральный драматургический текст XX века, который очень многое способен проявить в той компании, которая им занимается. Дальше происходит сакрализация текста, потому что мы его переводим в мистерийные основания. Но мне кажется, что тот способ обращения с мифологическим сознанием, с мифологическими практиками, который был свойственен театру в восьмидесятые годы, паче того в 60-70-е, он абсолютно исчерпан. Тип той сакрализации, которая бытовала в театре - как пример, можно привести, скажем, «Махабхарату», глубокую традицию, которую проявил Гротовский, - совсем не занимает наше сознание.

- Он неспособен нас занимать, или в чем причина?

- С одной стороны, исчерпаны постмодернистские основания - исчерпана игра, как таковая, исчерпан тот тип иронии, который породил постмодернизм, исчерпаны те типы дистанции, который он породил, совсем не хочется играть с культурой. А с другой стороны, заимствование мифа, паразитирование на сложившихся в веках мифах, на том типе энергии, который с ними связан, той сакральной архитектонике, которая присуща мифологизирующему сознанию, обнаруживается в реальной практике современной культуры как невозможное. Невозможное не потому, что этим нельзя заниматься (культура - это свободное пространство, в нем можно заниматься всем, что подлинно принадлежит вашим стремлениям), но это обречено на аттракцион, в конечном итоге это обречено на трюк. Это обречено на нечто противоположное тому, чем это кажется и называется в своих исходных началах. И наблюдение за опытом того же самого Брука и - скромное - наблюдение за опытом Гротовского, говорит о том, что это будет или аттракцион, или это выйдет за пределы искусства и окажется там где, собственно, ни в коем случае не хочется оказаться - в авторитарной духовной гимнастике. Вот эта авторитарная духовная гимнастика, эта позиция экзальтированного и артикулированного мессианства - она неприемлема для свободного человека,

живущего в начале 90-х годов. Тренинговое сознание, надежда на тренинг, как на последнее спасение от театра - который умрет и будет восстановлен как храм - эти надежды исчерпаны вместе с исчерпанностью постмодернистской парадигмы с другой стороны, перед сознанием - во всяком случае моим и моих друзей с которыми мы делаем нашу мистерию - необходимость восстановления отношений с мифом, необходимость мифа обнаруживается как очень актуальная. Тогда мы отправляемся в театр, как в путешествие, которое, кажется, способно помочь нам создать новую мистерию. Собственно, туда мы и отправились в 1990 г. Что понятно: во-первых, прежде всего то, что невозможно заимствовать миф, поэтому мы берем текст, который изначально не предполагается как сакральный. Но в этом тексте мы вдруг обнаруживаем - и это происходит не случайно - поразительный потенциал мифологического сознания, который врач, точный человек, работающий с новым инструментом в культуре - записной книжкой, накапливал из языка как такового - особое мумиё, создал для себя арсенал особого рода звуковых аккордов - если мы посмотрим на чеховскую драматургию, то мы увидим, как эти аккорды по-разному располагаются, и очень свободно в каждой пьесе, как одна реплика может перелететь с губ молодой девочки в умирающего врача и так далее. Этого особого рода текст, сложенный при помощи очень необычной техники. Доверяясь этой технике, мы и обращаемся в это рискованное путешествие, в котором из текста достаём для себя миф. И вот тогда возникает новая практика, новый инструментарий, при помощи которого мы этот миф из себя достаём. И так начинает пониматься новая режиссура. А дальше этот миф особым образом реализуется уже собственно, в нашем деле, уже, собственно, в театральной игре, в опыте наших репетиций, в опыте наших студий. Постепенно, мы оказываемся в позиции, с одной стороны, людей созидающих миф, а с другой стороны - участников мифа. Это особого рода позиция, когда мы, сами участники мифа, который мы и создаём, ещё до нас никогда не бывшего мифа.

- Но ведь этот миф записан в тексте?

- Нет. Он потенциально там заключен, в силу того, что мы его оттуда достали, но как в земле практически заключены все возможности, все цветы, но вполне возможно, что они никогда не обнаружатся в этой земле, если мы туда не посадим. И таким же образом, чтобы обнаружить в этом тексте миф, его туда надо вначале привнести. Вот эта диалектика, это противоречие, снятие которого по сути своей и определяет нашу работу, оно удивительным образом сказывается на этой работе. А дальше эта особого рода практика, которая позволила нам запустить в эволюцию спектакль, потому что не хочется делать вещь, которая будет умирать, не хочется заниматься процессом конечным, и вот, замыслив спектакль, запущенный в эволюцию, мы тоже оказались на территории проекта. Это требует от актеров совсем другого искусства - не искусства повторять, точно держать структуру - это важное искусство, но в данном случае, когда мы имеем дело с эволюционирующим проектом, растущим, развивающимся, требуется искусство не повторять, требуется искусство вариативной игры, вариативного мышления и так далее. Это поставило перед нами целый ряд еще профессиональных проблем.

- Когда смотришь на Ваших актеров, то возникает ощущение, что их установка - воспринимать текст как некую данность, пришедшую сверху, извне - не изнутри. Они носители текста, но ни в коем случае не должны претендовать на то, чтобы быть или казаться его авторами, не могут они претендовать на полное понимание текста - если и понимают его, то только сейчас, в данную минуту, осваивая каждое слово по отдельности - часто показывая его «на руках». Может, и понимают они только как раз отдельные конкретные слова. Весь текст пьесы раскладывается на какие-то конкретные знаки, как если бы писали даже не иероглифами, а этими примитивными значками. Другая ассоциация - конечно, авангард, с его низведением языка до первоэлементов.

- Сейчас я объясню. У нас есть, внутри уже самого проекта, есть такая стилистика - мы как бы выращиваем в Саду не только игру, но еще и лексику, потому что без лексики мы лишены того инструмента, при помощи которого можем развиваться, в этом смысле речь сама по себе оказывается мощнейшим инструментом, эвристичная речь, которая в процессе своего развертывания порождает открытия - определяемая понятием Фундаментальный Инфантилизм. Она предполагает особую гиперболизацию бытия, в которой история действия переживается здесь, сейчас, в эту секунду. В силу того, что Сад - это территория, где нет времени и пространства, и Садовое существо, житель этого пространства - это по сути своей не человек, то когда она обретает некую игру, то есть некую нарративность, участвует в той или иной нарративности, то эту

нарративность он получает здесь и сейчас и переживает ее абсолютно очищено от каких-либо подводных, трансперсональных или подсознательных элементов. Одно из излюбленных занятий Садовых существ на территории мифа - играть людей. Это называется игра в реальность. И довольно большие части текста посвящены собственно определенным играм в реальность. Другие части текста - это садовые ритуалы, которые заряжены уже совершенно иным проживанием, состоянием сознания и так далее. И вот там, где Садовые существа играют в людей, они играют в людей при помощи креста: они играют в богов-людей и они играют в чувства людей, в идеи людей. Но при этом это Садовые существа. Метаперсонаж, которого несет играющий человек - это Садовое существо. И одновременно этот самый несун, вместе с Садовым существом получает на себя ту систему игры и ту систему дорог в общей канве действия, по которой движется это Садовое существо. Часто и порождают эту систему. Сейчас мы говорим о пятой регенерации Сада. Знаете, сколько метаморфоз уже пережито. А второй момент заключается в том, что одновременно с тем, что здесь, сейчас они проживают. излагаемое, они это еще излагают на нас, то есть такой сложный тип игры. Находясь внутри повествования, играющее сознание здесь и сейчас это повествование обнаруживает. Это реально заложено в игре. Как природа существования Садового существа.

- Но какой смысл в этом повествовании, если в основном мы и так «Вишневый сад» знаем наизусть?

- Это партитурный театр, который предполагает знание пьесы. В музыке же так принято, перед тем как пойти на концерт, человек все-таки знакомится с партитурой. В принципе это свойственно классической культуре - различение драматургического текста и той системы нарративности, которая заключена в драматургическом тексте и отличие этого от театра, театр - это все-таки отдельное искусство. Скажем, для меня театр - вообще не текст, если уже серьезно говорить, театр - это речь, театр - это саморазвивающаяся структура во времени и пространстве. Поэтому так существенна практика эвристичной речи. Его невозможно схватить как текст, зафиксировать как текст. Поэтому для театра требуется особая герменевтика. Театральная семиотика, как мне кажется, - достаточно абсурдная наука. Лексика - как индивидуальная пластика человека, одно и то же понятие может быть в контексте одного разговора очень серьезным, в контексте другого - невероятно смешным. Как пластика, как жест.

- А какие существуют садовые ритуалы?

- В частности, внутри спектакля есть ритуал слияния. Он начинает работать с момента кофепития. Внутри него есть определенные моменты: слияние с вещами, слияние с мертвыми, поразительна, например, чеховская ирония: «Анастасий умер», при том, что «Анастасий» в переводе с греческого значит «бессмертный», потом это поразительное употребление местоимения «мой» - «шкафик мой», «боже мой», «столлик мой». В этом смысле Садовые существа как бы сливаются друг с другом, становятся единым организмом, слияние, обретение единой сущности - особый момент, особый ритуал, здесь нет игры в реальность, особая техника игры. Она происходит очень медленно. Внутри этого ритуала слияния, который от момента кофепития идет до финала первого акта - происходят особые композиционные зоны: «сокровенный час» - когда внутри ритуала выходит сам Сад, он являет сам себя, в виде образа реального Сада, в виде особого духовного пространства, в котором живет смерть, пространство смерти оказывается достижимым, различимым: появляется мама, туда они вступают в результате ритуала слияния, оказываются вместе с мамой, и туда в это пространство приходит Петя, и приходит высшая стадия этого ритуала - слияние с Гришенькой, воскрешение Гришеньки, в самом Пете воскресает Гриша на глазах у Раневской - это часть ритуальной садовой игры. Она через все это движется. Но внутри этого движения происходят катаклизмы. Связанные - на территории первой регенерации - с закланием, которое посылает на Сад Лопахин. И потом в финале своем ритуал слияния выходит на слияние с весной и солнцем, то есть с климатом и Вселенной, это освящает Петя, когда он говорит «солнышко мое», «весна моя». Так заряжена внутренняя структура этого текста, она открывается при помощи сакральной оптики. И когда она открывается, мы обнаруживаем внутреннее особое движение и берем это движение на себя. И беря его на себя, мы его одновременно берем туда, в миф, а для того, чтобы содержать сегодня миф, требуется особого рода организованные пространства, не только на уровне репетиционном, но еще и на уровне жизнетворческом. Организации жизнетворческого пространства была посвящена первая регенерация. Затем на уровне жизнедеятельном - костюмы, их изготовление, содержание театра в особом порядке, осмысление всей нашей практики с точки зрения мифа.



Эпизод из спектакля «Наблюдатель» – «Новая эротика». Фото: А. Безукладников.
Эпизод из спектакля «Наблюдатель» – «Бритье». Фото: А. Безукладников.
Театр «Школа Драматического Искусства» (1988)

Пространство, на котором работает спектакль, и которое вычленяется специальной системой осознания - это пространство расширяется благодаря существованию в виде проекта. Внутри репетиционного же пространства находится лаборатория. А лаборатория сама по себе - это место, где выясняются лексикон, выясняются штудии, как практикум современного мышления, своеобразная философия, но именно практическая философия. Лексический инструментариий отстраивается, оптика сознания. Не там где тренинг, как у Гротовского, а там где сознание, в мастерской. Этому придается огромное значение. Возвращаясь к ритуалу слияния - внутри продолжают жить игры в реальность, это определенные зоны текста: они начинаются, потом они входят в ритуал слияния, идет ритуал слияния, а в нем живут зоны игры в реальность, потом они из него выныривают, потому что начинается движение по дороге Небось. У Чехова есть такая фраза, которую говорит Пищик, магистр садовых игр - во внутренней нашей театральной эзотерике - «Дорога, небось, длинная». Мы позволяем себе это междометие сделать именем, тогда он говорит «Дорога Небось длинная». А дальше я придаю этому еще особое действие в разборе: я говорю, что в этот самый момент перед ними, внутри ритуала и открывается эта дорога Небось. И они здесь и сейчас видят, что она длинная, более того, именно в этот момент и начинается это путешествие. И путешествие по дороге Небось и приводит их к катаклизмам третьего акта. А когда начинался ритуал слияния, вот это ожидание, что сейчас должна открыться дорога Небось снабжает особым соусом это движение, особым вдохновением. Таким образом через эту новую нарративность, подведенную под чеховский текст, структура ритуала оказывается записана. Это особого рода инструмент разбора - когда под текст подводится текст. Это не подтекст Станиславского, это особого рода драматургическое, которое присуще режиссерскому.

- И текст-то от этого не страдает?

- Нет, текст не может ни от чего пострадать, он от этого расцветает, текст невероятно этому радуется, потому что он страдает только тогда, когда он мертв на сцене. Тогда он живет, когда обнаруживает заключенные в себе потенциалы, не при помощи деконструкции, а при помощи совершенно иного способа, осуществляющего понимание, который присущ, как нам кажется, этой новой мистериальности, расцветает и открывает заключенную в нем полноту, при помощи особого рода воспаленной поэзии, берущей его на себя - языку свойственно, рождаясь, сразу различать в себе потенциалы этих возможностей, особенно стиху, например, Бродский часто позволяет себе глагол перевести в существительное: «и он ему сказал сказал». То есть на самом деле это естественная для культуры практика, ставшая уже традиционной. Для театральной культуры это еще неестественно, нетрадиционно, невозможно. Театр никогда в ушко такого обращения с текстом не просачивал ниточку действия, а мы именно это делаем. Мы позволяем себе это особого рода драматургическое, при помощи которого действие как бы располагается в интекстовом пространстве, во внутритекстовом пространстве. Вот там, внутри текста, располагающееся пространство дает возможность по-разному его услышать. Но, как вы понимаете, это не просто игра словами, а это действие, которое рождается там. Эту технологию очень непросто получить. Потому что это требует совсем другой энергетики, другой скорости работы сознания, управления собой в момент движения, потому что движение ускоряется невероятно. Еще одна проблема этого движения в том, что мы играем временами, у нас времена крутятся: настоящее время через секунду реплики может оказаться уже в прошедшем. Например «Как ты постарел, Фирс» - это не высказывание о чем-то уже произошедшем с Фирсом, а это высказывание о чем-то, происходящем в момент самого высказывания - то есть здесь и сейчас он у тебя на глазах стареет. И через это передается особая нарративность, новая драматургия. А при этом это же чеховская драматургия, это его слова, они приняты просто другим пространством, другим сознанием. Теперь, как устроен спектакль: это люди, играющие Садовых существ, играющих людей.

- А зрители кто?

- Зрители - это просто зрители. Вы никто, к вам никакая дополнительная игра не подразумевается, это не акция. Зрители - это зрители, пришедшие смотреть на спектакль, таким образом организованный.

- Вы говорите, что текст пьесы прочитан таким фантастическим существом, но прочитан для кого?

- Но когда вы читаете пьесу, разве вы ее для кого-то читаете?

- Я для себя ее читаю.

- Как для себя? Вы ее просто читаете.

- И что?

- Зачем же придавать художественному акту целевую направленность. Вы сейчас просто берете Оскара Уайльда и бьете его башкой о бетонные плиты очередной новостройки.

- Для третьей регенерации Сада принципиальное значение имеет Божественный Бутуз. Сад как Божественный Бутуз.

В первой регенерации среди реального мира есть некая зона, которая по сути своей является зоной магической, волшебной, сокровенной. В этой зоне жизнь и смерть равны, существуют на равных, там нет пространства, нет времени, там живут особого рода существа - они живут в счастье. Эта зона сокровенного счастья, исполненная любви, отношения невероятно открыты, разомкнуты. А окружена она реальностью - особого рода. И из этой зоны уходит - я рассказываю сейчас сюжет в виде фэнтэзи, на самом деле это миф, но нормальная фэнтэзи проецирует на себя мифологические техники, дальше запуская их в жесткую нарративность, фэнтэзи - смесь детектива, сказки, боевика и т.д. здесь же наоборот: при помощи фэнтэзи мы отрываемся от реальности, дальше фэнтэзи растворяется в мифе - пересекая эту зону, Садовые существа становятся людьми, но для них участие в человеческом - это приключение, одно из самых острых приключений: побег Раневской в Париж... пожить в реальности... Они убегают в реальность. Потому что они для реальности недостижимы, как им кажется. Но Лопухин, однажды уйдя из Сада и оказавшись в жизни, очень полюбил эту реальность и захотел стать вообще реальным человеком. И он мощно преуспел - при помощи своих садовых особенностей. Он стал мощнейшим промышленником, причем он даже такой криминальный промышленник, у него же маковые поля, он разводит опиум - к примеру. Фантазия может быть тут бесконечна, хоть никакого отношения к действию не имеет. Но она имеет отношение к тому, чем может питаться в дальнейшем импровизация. Так вот Лопухин не может дальше развиваться в реальности, потому что ему мешает его существо - то, что где-то рядом живет Сад.. Тогда он возвращается в Сад, чтобы его уничтожить. Он такой уничтожитель, терминатор. Но он знает, что Сад - это особое пространство, с которым нужно быть очень наготове, оно может ему ответить. И точно, так и происходит: он мгновенно засыпает. А сон в Саду - это на самом деле сверхбодрствование. Садовые существа обожают спать, потому что во время сна они бодрствуют, они переходят в сверхстепень Садового существования. Поэтому они все так стремятся спать - Шарлотта, Анечка... И когда Лопухин просыпается - ну, садовые существа, конечно не читают, мозгов у них нет, они сами суть мысли и идеи - он начинает действовать, но постепенно он в Саду вязнет, потому что Сад его начинает увлекать как особое волшебное пространство. И из последних сил он творит над Садам заклятье. Заклятье о гибели Сада. Это заклятье о гибели Сада - и есть его проект: «Вот мой проект». И, как мощный садовый маг, Лопухин шлет на Сад заклятье. Это заклятье принимает королева Сада Раневская и совершенно потрясена. Но Фирс - а он сам корень Сада - он творит противозаклятье в виде песни о неуничтожимой Вишне, в котором он вначале вишню сушит, а потом ее же и оживляет. И это противозаклятье нейтрализует лопухинское, дает возможность развернуться садовому ритуалу. Но на самом деле заклятье продолжает работать. И в определенный момент на Раневскую обваливается камень - на шею, Гаеву что-то попадает в глаз - это эпизод, который мы называем «осколок Кая» - у него меняется зрение, он все видит в катастрофическом сознании, а Сад - это область некатастрофического сознания, область особого рода развитой радости, которая строится на особого типа играх. А у Гаева все меняется. Но когда входит Аня, у него этот осколок выпадает - и он действительно начинает все видеть по-прежнему. То есть вроде бы развиваются события, но одновременно с этим развивается заклятье Лопухина. Но в конечном итоге Лопухин, наславший на Сад заклятье, становится хозяином Сада - так с ним сыграл Сад - и он обнаруживает тайну Сада: он узнает, что Сад неуничтожим. Сад невозможно уничтожить ни при каких обстоятельствах. Даже сам Сад не может себя уничтожить. Это его основное фундаментальное свойство. И когда это узнает Лопухин, одновременно с этим он получает это как игру. Он начинает гнать эту катастрофу - не реально, а как игру в четвертом акте. Но существо четвертого акта в том, что эта неуничтожимость Сада обнаруживается всеми: когда Яша вдруг обнаруживает, что шампанское ненастоящее и т.д. Эта система обнаружения - это и есть четвертый акт. Они говорят, что становится все хуже и хуже, а на самом деле становится все лучше и лучше.

- А какая связь идеи неуничтожимости Сада с тем, что шампанское ненастоящее?

- Прямая. Он пьет шампанское, и вдруг обнаруживает, что это иллюзия, что это ненастоящее шампанское. Если шампанское ненастоящее, то в этом смысле и трагедия ненастоящая. На самом деле четвертый акт этим пронизан. Вот, скажем, как устроено «до свидания»: «станция, до свидания» - по определенной семантике чтения можно услышать 'до свидания» как имя станции, то есть в названии станции записана идея возврата. Примеров можно приводить еще много. Но главное - откуда они вообще появляются, эти Садовые существа?

Итак, первая регенерация состоит как бы из двух зон - состоялась, будет состоять, это как по-садовому мы говорим - и в первой зоне она была реальным открытием, обнаружением того, что Сад неуничтожим. А вот во второй это уже стало праздником, мистерией, которая устроена таким образом, что Садовые существа разыгрывают историю о том, как они в первый раз узнали о том, что Сад неуничтожим. В этом смысле дополнительное свойство игре придается, складывается целостная природа существования, что в дальнейшем будет очень важно для Сада - это одновременно структура излагающая и здесь же в ту же самую секунду создающая то, что излагает. Так вот из двух частей была построена первая регенерация. Здесь был очень важен момент - понятие, которое мне пришлось ввести: мир-миф. Я возьму для примера реплику «вечный студент». Ее можно очень по-разному пройти. Вначале я расскажу левую часть этой связки: он может быть постгегельянец конца девятнадцатого века, озаренный марксистской утопией, которая в нем еще только свежие ростки пустила, причем тут достигнута вариативность, заложенная в тексте и в том, чего достиг театр в работе с текстом к концу 80-х годов, эта вариативность общения с миром была уже достигнута, в этом смысле это надо было взять на себя как практику - можно представить себе Петю как брежневского диссидента, который не хочет заканчивать никакой вуз, работает дворником и вечно учится на пятом курсе какого-нибудь института, можно представить себе неоплатоника, вечного ученика Платона, или ваганта - то есть сам по себе мир в своих реалиях - мир реальный, мир искусства, мир литературы, то есть мир, который живет в тексте - это всегда другой мир, который, собственно и есть мир вне текста. Вот из этих двух половинок и состоит левая половинка этой связки. А вот там где миф, там он всегда однозначно един - вечный студент Сада, как неуничтожимый атрибут Пети. Теперь я покажу, как с этим можно обращаться. В памяти садового ритуала он вечный студент, в памяти садовой игры в реальности он может очень разные значения из мира выбирать в процессе игры и реализовывать. Сам акт этого избирания в одних регенерациях очень жестко нами структурируется, а в других эта игра в реальность импровизационно порождается прямо здесь и сейчас.

«Мир-миф» потребовался нам в первой регенерации, потому что потребовалось различить садовую игру от игры в реальность. А вот во второй регенерации Сад уже улетел с земли, он уже не находится среди реальности. Ведь главная опасность первой регенерации в том, что границу можно перейти, например во втором акте они выходят на границу Сада, реальность очень близко, и она может на них перелиться, и даже появляется Прохожий, то есть некий идущий сквозь Сад персонаж, который, конечно, на самом деле никакая не реальность, Прохожий - это Сад, идущий по Саду. Так я вам просто чуть-чуть демонстрирую свойства той нарративности, через которую миф транслирует себя в действие. А во второй регенерации Сад улетает из реальности. Он становится недостижим ни при каких значениях. Появляется такое понятие - Сад как идея о Саде, в отличие от первой регенерации, где было понятие «Сад, который здесь», и мы накапливали садовые переживания через разные практики, например, мы сделали огромную двухсполовиноймесячную выставку, в которой, например, не от Олега Хайбуллина создавался объект или акция, а от Пети Трофимова, мы друг друга так и называли, я был Гуманоид Иванов, мы чуть-чуть настаивали, как вино, Сад в себе, массу акций делали, все это у нас, конечно, фиксируется, как положено в уважающем себя проекте, - а вот во второй регенерации стало очень важно пережить Сад как идею о нем самом. Родились идеи. И мы тогда ушли совершенно в другую архитектуру мифа, мы оказались в Саду, который суть идея о Саде. Возник другой тип нарративности. То есть мы одновременно на территории самого проекта переживаем эволюцию мифа. Мы ее не изучаем, не берем ее из истории, не берем ее из книг, а мы, будучи сами прародителями мифа и одновременно его участниками, и одновременно его исследователями (в лаборатории), и одновременно осуществляющими его как мистагоги (в игре), мы как бы тем самым являемся единственными знатоками нашего индивидуального мифа. Являясь этими самыми знатоками, но одновременно и его участниками, мы как бы движемся, видимо, по путям, которые



Эпизод «Избиение» из спектакля «Наблюдатель».
Участвуют: Андрей Сергеев, Алексей Шипенко, Виктор Гордеев, Игорь Кечаев. Фото: А. Безукладников.
Театр «Школа Драматического Искусства» (1988)



переживала цивилизация. Таким образом это еще опыт переживания цивилизации, воссоздания цивилизации, возникает своя археология в Саду, свои отношения со слоями Сада - с этими пятью регенерациями, ведь я сейчас беру и поднимаю как бы под этими четырьмя слоями скрытый слой, восстанавливаю его в себе - а это значит археологические отношения с собственным бытием. Та же самая археологическая бережность здесь требуется по отношению к действиям, к тому, к сему. То есть это очень интересная проблематика, очень актуальная сегодня для искусства. В той или иной степени все искусство туда устремляется, только мы, может быть, делаем это предельно.

- А когда речь идет о «Саде, который здесь», не происходит так, что конкретные люди наделяют персонажей своим человеческим содержанием, а не наоборот?

- Конечно, отношения были очень сложные у персонажа с человеком.

- А это желательно или не желательно?

- Мы не можем, поймите, говорить, что желательно, что нежелательно. Мы не знаем, что такое хорошо, что такое плохо, это только кроха. Этим интересуется, потому что у него есть отец. У нас отца нет.

- А как же Божественный Бутуз?

- Это рассказывает третья регенерация. Во второй регенерации, когда Сад уже недостижим для реальности, они просто находятся в других, параллельных вселенных, надо было подчеркнуть тот момент, о котором вы сейчас спросили, надо было сделать так, чтобы человек, играющий Садовое существо, с ним расстался. А то слишком много было человека, это слишком стало воздействовать на жизнь, тут свои истории. И вот тогда, собственно, Сад перешел в другое качество. Возникла необходимость пережить его как идею. И вот Садовое существо тоже должно было быть пережито как идея о Садовом существе. И в этот момент произошло разлучение, мы как бы оторвали «Сад, который здесь», от «Сада, как идеи о Саде». Возникла необходимость другого построения. И тогда был сделан совершенно другой разбор - «игра в катастрофу».

Основные его параметры такие. Все, включая Лопихина - Садовые существа. Они как бы выходят из ствола - на осуществлении второй регенерации они уже выходят из первой регенерации. Из бытия-небытия, в котором они обычно пребывают, они рождаются в Саду, выходят на осуществление второй регенерации, а потом обратно уходят в это священное для Сада Ничего, то есть обратно в это самое бытие-небытие. Есть там такое Ничего у Чехова, совершенно поразительное Ничего, например, Раневская в первом акте спрашивает: «Это что у тебя на глазах - слезы?» «Это ничего», - говорит Аня, даже в этот момент она предчувствует уход в бытие-небытие. Ничего - это финал, ничего - это потрясающий финал этого садового бытия. Они рождаются, чтобы играть в Саду в эти игры, творить свои ритуалы, и всячески жить замечательной садовой жизнью. И точно так же рождается вместе со всеми Лопихин. Но Сад тоже хочет с ними играть. Сад начинает персонифицироваться. Сад начинает играть с ними в катастрофу - сам Сад. Он становится таким доктором Мабузе. И он зомбизирует Лопихина, он как бы проникает в Лопихина и начинает им руководить, и сам на себя теперь шлет заклятие, и в результате этого Лопихин, когда Сад его покидает, это абсолютно Садовое существо, радостное и так далее, когда Сад в него входит - он же ничего не помнит, просто служит Саду. И Сад через него осуществляет всякие жуткие вещи в этом Саду, среди Садовых существ. А Садовые существа ничего про это не знают, это как бы представьте себе, что ежики живут на мишке: Сад тоже играет на самом деле - это не катастрофическая игра, как мы об этом узнали - он играет, как мишка, а ежики на мишке живут, ничего не знают, но для ежиков катающийся мишка - это катаклизм. Вот приблизительно так устроено соотношение. Это же комедия. У греков Сад назывался Роком - но это другое, Рок всегда наносил какие-то ущербные удары и приканчивал людей. А у нас вместо Рока - Сад, и поэтому все хорошо кончается. Но опять же-таки так же, в монологе Лопихин узнает, что Сад через него играет (Сад освобождает его от себя и он узнает, что Сад играет с ним), а в четвертом акте они все обнаруживают Сад, играющий с ними, и начинают вместе с Садам играть в катастрофу. Это очень коротко я описываю вторую регенерацию. Расскажу еще третью регенерацию, и все уже, потому что все это трепет ответственности уже. В третьей регенерации Сад очень увлекается свойством Садовых существ играть в реальность. И теперь Сад не просто хочет с ними играть, а он хочет играть именно в людей. И поэтому он меняется - он становится уже не Доктором Мабузе, а Садовым бутузом. Но Сад - это же мощнейшее существо Сада, Сад сам по себе - это же ого-го! И поэтому он избирает себе игру по

рангу: он начинает играть в богов-людей. Размышляет Сад и думает: а какая у богов-людей основная игра: они играют в жертву, они умирают и возрождаются: Осирис, Орзмунд... И он думает: и я буду в это играть. И он начинает играть в умирающего и возрождающегося бога: вот это его игра, он играет жертву. Ну, соответственно - Садовые существа вдруг оказываются на территории жертвующего собой Сада. И у них меняется совершенно катаклизм: в третьем акте они оказываются в ситуации, когда они играют в реальность, а она уже оказывается реальностью, как им кажется: это все равно, что ты бежишь - играючи бежишь, - а тебе в спину дует жуткой силы ветер. И он начинает тебя сбивать с ног. А это за тобой бежит Сад, играя с тобой. Меняются основания игры: начинает работать вертикаль. Ведь у Садовых веществ нет ни вертикали, ни горизонтали, в этом смысле у них нет креста (у людей - есть), но играя в людей, они играют в людей, живущих в кресте: крест накладывается на текст, текст понимается через крест. Вот есть отдельные реплики, посвященные вертикали, ну, когда, например, Раневская обращается к Богу и просит, чтобы он ее простил во втором акте, но тут же следующая строчка текста - эта игра по горизонтали, в этом смысле техника креста - это особого рода, во второй регенерации образованная техника игры, благодаря которой строились игры в реальность. Когда Садовые существа начинают играть в жертву вместе с Садам в четвертом акте - Сад умирает, они его оплакивают, там особого рода репетитивность в композиции четвертого акта в третьей регенерации, в композиции четвертого акта он умирает и возрождается чуть ли не пять раз. Но одновременно с этим приближается и иное - приближается уход в небытие-бытие, в ничего, регенерация. Вот так живет миф и так живет спектакль на территории третьей регенерации. Дальше архитектоника усложняется. В четвертой регенерации возникает такое понятие как чудо-юдо, спектакль как чудо-юдо. Возникает романное поле вокруг спектакля. В спектакль начинают прорываться речи, идущие от исполнителей. В спектакль очень мощно прорывается реальность. И на территории игры в реальность начинают проникать через людей, играющих Сад социальные метаморфозы, время, само время, настоящее время. Чтобы объяснить, что такое четвертая регенерация, мне надо объяснить, как мы понимаем мистику и как мы понимаем аттракцион. Потому что Сад - это аттракцион-мистерия. Мистику мы понимаем как актуализацию вневременного пространства через ритуал. Что такое ритуал - это инструмент актуализации вневременного пространства. Аттракцион - это актуализация настоящего времени через трюк. Вот у Вахтангова это был фокус. А вот когда мы строим аттракцион-мистику, мы делаем пересечение. И мы актуализацию настоящего времени проделываем через ритуал, то есть мы настоящее время - Сад, который здесь - возводим в ритуал, таким образом строится миф, и вневременное пространство актуализируем через трюк. Ну, как, например, наши костюмы - это же трюк по сути своей, потому что это вещь, сделанная определенным образом - а при этом мы в этих костюмах можем кататься. Но при этом сами костюмы сделаны на очень большой, привнесенной туда энергии - вневременной, духовной, они живые вещи - эти костюмы. Они совершенным образом заряжены, они покрыты целыми пейзажами, это произведения искусства, как, например, костюмы театра Но. Но обращение с ними - совсем не как с костюмами театра Но. Во время игры мы обращаемся с ними подчеркнуто свободно. Нет имитации священнодействия, хотя это священная вещь. Условно-священная - это я тут вашим термином пользуюсь. Таким образом, это сложное сопряжение, эта сложная техника, которую я определяю как аттракцион-мистику, имела очень серьезное значение для третьей регенерации. В четвертой уже как бы, ворвалась условно говоря реальность, возник эффект чуда-юда, о котором трудно сейчас что-нибудь сказать так, как я вам тут три регенерации описал.... Ну, скажем так, художественная ткань разбора стала прорываться, разрываться, и стали образовываться зоны невероятно горячего, почти трагического переживания человеческого времени, настоящего времени. Возник такой как бы романский десант на территорию Сада. Сад стал дышать свойствами, которыми он не предполагал до этого дышать и быть, он как бы взорвался совершенно другими свойствами. Они пришли к нему из жанра. Но для того, чтобы объяснить откуда они пришли и что это такое жанр, я должен обнаружить перед вами еще более сложную архитектонику проекта. Сейчас же я говорил только о спектакле, кроме спектакля «Вишневый сад», который был запущен в эволюцию, еще садовые спектакли, это попытка трансляции этого мифа, добытого из чеховского текста на другие драматургические зоны, например, на пушкинскую «Русалку», на набоковского «Дедушку», на «Гамлета», на «Недоросль». Это проверка такого инструментария, таких технологий на другом драматургическом материале, которую осуществляют сами садовые существа. В этом смысле есть

спектакль, поставленный Яшей - «Недоросль», Аней - «Русалка», Прохожим - «Дедушка». Кроме того, есть специальная драматическая игра в Саду, которая называется игра в перевоплощения, где Петя, например, играет Раневскую. То есть мы видим, как один персонаж разыгрывает другого персонажа, располагая его в свободной структуре, которую порождает он как режиссер. С одной стороны, с точки зрения нашего исследования, нашего обучения, дало возможность разворачивать режиссерские практикумы, с другой стороны это развивало проект. А мы все время принимали на себя эту сложную архитектуру, воспитывали свое сознание, в принципе Сад - это как физтеховская аспирантура, это очень непросто. Скорость мышления отрабатывается, особая, так сказать, мускулатура мышления, сознания. А сознание - это же не просто мозгование, умозрение - оно же отдается и сердцу, и духу, и душе, и действию, и физике. Сама техника игры очень сложная - огромная же энергия отдается, они поют и двигаются, а это движение очень сложное, и одновременно строят музыку, для того чтобы пребывать в таком режиме, требуется специальная закалка. Но она осуществляется не средствами тренинга, а средствами лаборатории. То есть там нет территории экзерсиса. Сам по себе экзерсис, балетный станок устраняется. Это переживается сегодня как невозможное в принципе нами, то есть оно как бы уничтожает что-то в сознании. И это одна из проблем Сада. Потому что, с другой-то стороны это необходимо - тренажеры необходимы, и вот как разрешить проблему развития без тренажеров, как избежать насилия, необходимого в сложном построении - и компании, и движения и так далее - это одна из тех очень серьезных проблем, которая на протяжении всех шести лет для Сада была невероятно актуальной и постоянно решалась, и мы очень много о ней знаем, много пережили, сейчас не будем о ней говорить. Кроме того в общем проекте еще существует Жанр. Это как бы обратный Саду проект. Жанр - это особого рода пространство, где Сад располагается в области культуры, в так называемой области культуры. При том, что я как бы отрицаю постмодернизм, я его же и беру себе. Мне кажется, что нельзя отказываться ни от каких практик, ни от каких технологий. Например, концептуальные, постмодернистские практики, которые были воспитаны в семидесятые годы - это искусство для виртуозов, причем замечательные там техники, сам по себе инструментарий очень полезный, почему бы его не взять в новое пространство и там, где нужно, им не пользоваться? Это одна из позиций нового универсального мышления - ни от чего не отказываться, просто ничему не подчиняться. Поэтому у меня фильм с даунами - это я забегаю вперед - так и называется: «Неуправляемый ни для кого» - так даун Леша определил Иисуса Христа (это часть проекта «Дауны комментируют мир», но мы должны к этому еще подойти; почему я начал через генезис, потому что этому новому академизму необходимо определиться через генезис - просто через дефиниции, просто через вопрос-ответ определиться в таких фундаментальных, сложных вещах, как Сад, например, невозможно, и приходится так или иначе выделять на вас некий генезис). Итак, Жанр. Это игра с жанрами масс-медиа, например - боевик, мелодрама, и так далее. Это игра, особым образом обустроенная - через либретто. Если на самом деле практически через посредника в виде драматурга театр с жизнью общается, то без посредника в виде драматурга он общается не с жизнью, а с культурой - через либреттиста. То есть только через короткую канву. Это воспитывало и давало нам искусство играть по канве, с другой стороны само по себе очень интересное исследование свойств культуры XX века - массмедиальных и так далее. Но одновременно к этому была придумана специальная стратегия, которая называлась арт-террор. У нас было разработано всего три стратегии внутри Жанра: арт-террор, арт-паразитирование и арт-рэккет. Три такие особые стратегические, которые там используются. Вот если говорить об арт-терроре, то это особого рода игровая стратегия... Например, либретто: Молодой врач, придя однажды к себе в больницу, застаёт на операционном столе молодую негритянку, делая ей операцию на левую грудь, он влюбляется в нее, однажды, придя к ней домой, все случается. Врывается муж и пытается убить врача. Хирург скальпелем, неожиданно оказавшимся у него в кармане, протыкает сердце ворвавшегося человека. С ужасом обнаруживает в нем своего пропавшего брата. Часть вторая... Вот либретто. Дальше оно точно разыгрывается, к примеру. Оно разыгрывается, но оно может быть в любую секунду разрушено так называемым террористом. Внутрь идущей сценки может зайти комментатор, с микрофоном например, и в какой-нибудь самый острый момент, например, когда врач протыкает этого бедного мужа, и может задать вопрос актеру, играющему этого хирурга, что вы чувствуете в этот момент, как вы себя ощущаете. Или, напротив, можно выйти к зрителю с комментарием: мне кажется, что у этого действия ослабленные дегустационные особенности... или как спортивный

комментатор... То есть разные жанры комментария прикладываются к разным жанрам действия. Жанры, при помощи которых может быть организован сам комментарий - от спортивного комментария до культурологического анализа - внутри игры начинают себя обнаруживать, как бы располагаются внутри этой игры. Более того, комментарий с периферии игры и оказывается главным действующим лицом игры, то есть он и оказывается в центре, и постепенно выходя из периферии на центр, постепенно и оказывается особого рода пространством, которому и посвящена игра. Тем самым мы как бы, с одной стороны, изучаем соотношение комментарийного сознания и преосуществляющего сознания, а с другой стороны мы получаем возможность особого рода описания времени, в котором мы живем. А вот эти свойства, разогретые в жанре, которые принимала на себя наша компания, - они стали прорываться в Сад, в сакральную территорию мистерии. И вдруг в мистерии начинал возникать особого рода комментарий, прорыв, террор и так далее. По отношению к самой структуре, к самой канве. И вот они невероятным образом расцвели на территории четвертой регенерации. Вплоть до того, что они ее сущность описали, стали ее сущностью. Четвертая регенерация жила как разомкнутое пространство, в котором структура в каждую секунду могла быть прорвана вот такого типа жанром. Вот что произошло, это очень драматически переживалось, целые катаклизмы вызвало и, конечно, дало в удачные свои моменты невероятные результаты. Таким образом создалась левая чаша. Она у нас состояла из трех регенераций и Чуда-Юда. И вот однажды я сказал: можно существовать чудом-юдом. можно жить любой из трех регенераций, но можно попробовать выйти на другой какой-то уровень, другой этап. И следующий тип построения и соответственно, развития садового мифа был связан с таким понятием, как метаморфоза. Мы обратились к этой сложной теме: соотношения исторического и мифологического в принципе. Потому что это уже созрело в Саду, в этих прорывах Чуда-Юда, в этом романном поле. Это не как бы то, что я все придумываю и даю ребятам, или наоборот, ребята все придумывают и дают мне - нет, нет, нет. Это более сложный тип появления идеи и обнаружения структуры, который мы называем Неизвестный Автор Сада. Вот только здесь присутствует, может быть, особого рода тайна нашего художественного бытия, да, в общем, и любого художественного бытия, просто здесь она актуализируется, здесь она может быть рассмотрена в лаборатории Сада - ведь мы же еще все документируем, это же еще грандиозный - для нас - исследовательский объем - все эти перемены, все спектакли, акции и так далее - все документируется на видео, описывается в лаборатории, специальным образом изучается. Такие, например проблемы, как рисунок и структура, для режиссуры очень существенные, построения, которыми описываются разные подходы к психологическому театру. Например, Эфрос и Васильев: Эфрос - это рисунок, а Васильев - это уже структура. В Саду можно изучить эту проблематику совершенно уже в другом пространстве-времени. И таким образом мы имеем дело с особого рода проектом, который имеет разного типа свойства, но это уже не механический синтез Вагнера, а это Новый Универсум, где сняты оппозиции между искусством и другими родами человеческой деятельности. Индивидуальная наука рождается на территории искусства. Мне кажется, что сегодня ученый отправляется в такого особого рода разгильдяйство, позволяет себе такого рода мышление, которое его уже абсолютно ни к какой строгости не обязывает, а художник, наоборот, обретает какой-то новый тип научности. И эволюция науки теперь произойдет и начинает происходить теперь на территории культуры. Так же, как мне кажется, и духовная эволюция человека, одним из инструментов этой эволюции сегодня является культура. Но только если она не претендует на саморазвитие человека. Если она все-таки подразумевает, что это косвенно происходит. Если она все-таки держится на дистанции от сектанства, лжемессианства и подобных практик. В данном случае это не особого рода духовная клиника, где изучаются свойства энергии, принимаются на себя древние энергии, геосакральные направления. В нашей лаборатории, с одной стороны, пестуется игра, то есть сама по себе репетиция часто оказывается лабораторией, а лаборатория, с другой стороны, отдается репетиции, где в ней пестуется сознание, то есть наука, по-новому переживаемая и понимаемая. Пятая регенерация тоже устроена из двух частей, сейчас мы переходим в третью часть пятой регенерации. Во-первых, на территории пятой регенерации - мы сейчас через лабораторию определимся - раскрываются и актуализируются особого рода антиномии - скажем, подлинное и искусственное, свобода и структура, историческое и мифологическое, иллюзия и реальность - но только не в постфашистском варианте, как у Стрелера в «Великой магии» - у нас совершенно иной подход, здесь сама жизнь переживается как иллюзия, иллюзорность жизни оказывается темой игры в реальность садовых существ, и



На съемках видеофильма Б. Юхананова «Сумасшедший принц Фасбиндер». 1988. Фото: А. Безукладников.
Театр «Школа Драматического Искусства» (1988)

игры в реальность - это уже не многообразие всевозможных игр, это одна игра, которая становится равна тексту, а ритуалы сада выносятся за границы текста. То есть весь текст разбирается как игра в реальность. До этого он разбирался так: вот есть зоны, где игра творится, вот есть зона, где возникает ритуал слияния, вот есть зона «Сокровенный час», здесь «Движение по дороге Небось», тут переход границы, здесь мистерия о человеке у Пети, когда он становится медиумом Человека, здесь путешествие к счастью - Петя и Аня, здесь начинается бал, баланс, магическое гадание Шарлотты и так далее и так далее. И это все отрицается и весь текст становится равен одной игре в реальность. А Сад как бы оказывается незрим, невидим. Это была первая стадия. И еще одновременно начинает строиться игра в определенный театр, в котором существует тема. У садовой игры нет темы, это не тематическая игра, в этом смысле это не игровой театр, это мистериальный театр, там нет движущего сознания. Это совершенно неизвестный в московской практике тип театра, и вообще очень новый тип театра, по крайней мере претендует на эту новость, хотя не ради ее это, конечно, делается, мы поневоле на нее вышли, потому что таков был состав нашего сознания. Новость заключается в том, что это нетематическое движение. Не тема, а миф, созидание мифа является двигателем игры. А в игре в реальность мы строим тему, особым образом ее отстраиваем. Этой темой является метаморфоза, иллюзорность метаморфозы, понятой как историческая перемена, историческая детерминанта, стирающая Сад. Это особого типа разбор и особого типа работа, которая длилась полгода и внутри которой оказались наши гастроли в Эдинбург. А дальше мы перешли на следующую стадию уже весной и открыли пятую регенерацию на зрителя. Итак, на первой стадии это тотальная игра в реальность, текст равен игре в реальность, на второй стадии - это мифологизация. И уже метаморфоза ложится на канву роста этих регенераций. То есть после того как мы отстроили весь текст как игру в реальность, мы дальше опять выжибли, заменили, возвратили в него все зоны ритуалов. Всю композицию вернули. Но зоны, в которых осталась игра в реальность, теперь принадлежали одной игре в реальность, только дискретно взятой. Игра уже накатана, она уже как аттракцион держится и они из нее выходят в ритуал и из ритуала возвращаются в нее. Они уже могут играть игрой - такова техника этой алхимии. И когда она оказалась сложена, мы открыли ее как пятую регенерацию и впустили сюда даунов. А впусив сюда даунов, мы впустили в Сад совершенно особых существ. Это люди - только взятые в своем пределе, как бы из будущего, с одной стороны, и прототипы Садовых существ - с другой стороны. У них поразительное нравственное осознание. Они, собственно, привносят в Сад этическое. Они привносят невероятно цельную, твердую мораль, они привносят божественное сознание абсолютно цельное, неделимое. В их оболочках живут невероятно развитые личности. Вот такой комментарий получает Сад - памятью о жанре, я хочу сказать. Так вневременное пространство уже человеческое - как бы будущее людей, потому что дауны - это будущее людей, с точки зрения их духа, их души, их личности, так Штайнер о них сказал, они же все вычищают, они абсолютно чисто все понимают бытие. Вот они смотрят телевизор, телевизор их загрязняет, но в них это телевизионное варево становится очень чистым, они со всем располагаются в подлинных отношениях, а вот это подлинное - есть знак невероятно развитых духовных оснований. Но они как бы не люди, с другой стороны, у них другой состав хромосом. Вот что с ними делают - их превращают в плохих людей. Так как я не занимаюсь ни арт-терапией, ни театром терапии, я с ними совершенно другой принцип общения избираю - как с другими, но равными, величайшими, великими, интересными. Действительно равные отношения. Я с ними вместе нахожусь в сотворческих основаниях и в этом смысле в равном диалоге, достойном диалоге. При том, что на самом деле у меня есть такое понятие - диалог. Не диалог, а диалог. Когда две саморазвивающиеся речи, одну из которых я вам сейчас демонстрирую, находятся не в диалогическом, а в косвенном общении. Они касаются друг друга, передавая друг другу свойства своих энергий - как в музыке - вот дауны очень органично пребывают в диалогических отношениях с миром. Они как бы слышат диалогичность мира. Даже когда даун кому-то говорит, скажем о Лопахине, он говорит не прямо ему, а как бы косвенно говорит, как бы разговор с третьим лицом, только третье лицо - оно же второе.

- Такое впечатление, что они видят даже не каких-то конкретных Лопахина, Аню и так далее - а неких идеальных, идею Лопахина, идею Ани?

- Они различают мир очень подробно. Но у них другая оптика. Они видят и идеального Лопахина, то есть жителя этой идеальной нарративности, то есть чистого сюжета, именно очень человеческого, очищенного от всех подробностей

психологии, равно как бы морали, сотканного из той абсолютной евангелической морали, носителями которой они являются, с одной стороны, а с другой стороны - они видят персонажа, как исполнителя. Для них исполнитель равен персонажу. Мир второго порядка, мир художественный для них равен миру подлинному, но он другой. Это не то же самое, что натуральный мир. Но он так же подлинно ими переживается. И в этом смысле они обнаруживают зазор между одним и другим и в своем комментарии его устраняют, они действуют, но действуют не на территории искусственной, не на игровой территории, а действуют в реальном пространстве. Потому что с одной стороны появление этого зазора между идеальным персонажем и реальным персонажем, а с другой стороны, его устранение определяется тем - в самих даунах, что изначально их пространство фундаментально духовно. Условно говорят они изначально мистериальны. С точки зрения Евангелия можно рассмотреть и поведение человека, и поведение персонажа. Вот это свойство, например, можно обнаружить на Юрии Петровиче Любимове. Он сейчас все время сажает своих персонажей, их преследует следователь из КГБ - будь это персонаж Достоевского - он охвачен этим мифом вечного социального ужаса, и он, возможно, из него уже не выберется. У даунов абсолютная евангелическая мораль и есть тот миф, через который они различают жизнь и искусство, то есть на самом деле не различают. И он в них естественно располагается. В этом смысле они люди будущего - эта мораль у них уже есть. Характеры у них разные, они могут обижаться, плакать, но это в них основное. И поэтому она и есть тот центральный инструмент познания, через который все происходит, и это очень значимо. И поэтому я делаю с ними фильм - «Евангелие от даунов», в котором они рассказывают о Христе. Три измерения, через которые сегодня описывается многогранник любого художественного проекта - идеологическое, мировоззренческое, эстетическое и этическое - в данном случае очень серьезные параметры, при помощи которых проект пытается взять на себя свой предмет, обнаружить свой предмет. Скажем, практика Олега Кулика - это ведь тоже попытка мистериального действия, это на самом деле этическое действие, потому что он же с этой точки зрения реализует свою акцию, но просто через антимир, через отрицание, хотя подчеркивает и обнаруживает как реакцию он именно такой тип комментария на себя. Табуированным ведь оказалось этическое. А так как многие художники стремятся к растабуированию пространства, вот в эту секунду они и стали работать с этическим. В принципе это стремление к морали сегодня определяется необходимостью для сознания возвращения вертикального измерения. Потому что оно было заслонено тоталитаризмом, с одной стороны, и искажено постмодернистской горизонталью, самоигрой. И вот тогда границы игрового сознания определились, когда этой игры стало недостаточно для человека. Когда человек уже не может утолить себя только игровым измерением. Ему нужно иное. И вот чтобы получить это иное, культура современная этим, собственно, и обеспокоилась - поколение 90-х годов. Вот что обеспечивает стремление к мифу, как я его стал ощущать в 1989 году, когда мы стали работать над Садом. Мне уже тогда было понятно, что мое собственное поколение уже начинает в этом смысле буксовать - какая-то шагреновая кожа начинается. Поэтому я и стал делать балет «Шагреновая кожа» в Ленинграде в Петербурге - мы взяли первые сорок страниц, эту тему сговора со смертью, которая стала обнаруживаться - не только у некрореалистов - основной такой миф поколенческий. Старика в балете должен был играть Никита Михайловский, но он умер в Лондоне, полетела «Октавия» - спектакль, который мы сделали, что называется, без гвоздя в жэке с дикими зверями московского авангарда - типа Петлюры, Дуни Смирновой, вся тусовка. И вот после этого я бросил все к дьяволу. Я больше не могу делать то, что будет разваливаться через день, если люди эмигрируют, или умирают, или разбегаются - по карьерам. Поэтому надо было найти определенного рода зону, идеи, состав мышления, в которых было бы что-то крепко серьезное. Тогда была образована Мастерская Индивидуальной Режиссуры, а внутри нее был найден особый действенный вид спектакля, запущенного в эволюцию. И на последнем этапе, который мы сейчас и открыли, у нас Садовые существа уже играют метаморфозу, и Сад начинает играть метаморфозу тоже, вместе с ними. Они этого опять не знают. Но у них теперь одна и та же игра - только они не знают того, что Сад тоже играет. И опять узнают в четвертом акте. Так, если просто сказать, построена структура. А композиция сохраняется - сама по себе композиция, то, что касается Садовых ритуалов, тоже все сохраняется, но так как изменена игра в реальность - это совершенно меняет спектакль изнутри. Да плюс еще «даун-террор». Дальше я его, как зерно, поселяю в марте - пятую регенерацию и март-февраль-апрель - нет, не так: февраль - я сажаю, март-апрель - она растет. И так мы планируем. К концу апреля Сад уже разрастается. Дауны уже играют вместе, уже

диалогические особенности возникают, они уже не интермедийно существуют, и не сбоку - а прямо в центре любой игры находятся, оживают все связи, начинают работаться, играть, и вот, собственно, приобретает уже зрелый вид. Теперь только играть и играть. Но эксплуатировать нельзя долго - если просто начнешь эксплуатировать, торговать этим - это начнет умирать, пойдет инволюционный процесс. Поэтому это бесконечная работа. Не рай - этот Сад, это место, где надо работать. Вот про что Петя по-своему и говорит.

- Как вы нашли даунов?

- Да я, честно признаться их и не искал. Лена Никитцева - психолог, очень серьезный, духовный человек, она почему-то очень серьезно отнеслась ко мне, к моей работе - а у нее на воспитании Леночка, ну, Леночке уже 36 лет, но у них нет возраста, это тоже очень важный момент, и в этом смысле они прототипы Садовых существ, и в них по-другому время течет, они не меняются, они как бы сразу наполнены свойствами, и дальше, в процессе жизни эти свойства уже не эволюционируют, они есть. Но люди пытаются их превратить в человеческие, а я их просто пытаюсь раскрыть. У меня есть целая с ними игра на репетиции - «Поход за золотыми птицами», а сейчас мы с ними собираемся заниматься Крэгом, его диалогами о театре. Там же Крэг грезит о театре будущего.

- А здесь у них ведь нет какого-то заранее закрепленного текста?

- Здесь нет. Здесь они просто изучают Вишневым Сад, и наполняются им, и могут тогда о нем говорить. А там будет заранее данный текст. Представьте: перед ними Евангелие. Но они сами живут серьезной церковной жизнью, эта их реальность. Не я им необходим, а они мне необходимы - другое измерение другой ракурс, который достигнуть человек не может. А чисто по сюжету жизни, это произошло вот так, очень естественно. Потом Лена предложила мне с ними работать, сказала, что это может быть взаимно интересно, я и начал с ними работать на территории общества «Даун-синдром». Потом от этого общества мы уже отделились, они работают вместе с нами, в Мастерской, репетируют, я с ними занимаюсь, с их работами - но это отдельный разговор. Они вошли в нашу жизнь, работу. Если Миша предлагает играть живое существо Дом, живое существо Сад, живое существо Шкаф - это его предложение, я ему ничего не рассказывал про наши игры. А они говорят: ангелы в Саду, видим, ангелы в Саду летают. Вот они видят, у них такое зрение, они же Садовые люди.. А в тоже время люди. Вот эта удивительная их амбивалентность, я хотел им крылышки приделать.

- Что структурируется Вами, что идет от них?

- Это как в живом общении. Тут нет вообще структурирования, потому что на территории подлинного, на территории путешествия - структурировать нельзя, это будет манипуляция. Поэтому я ничего не структурирую. По сути своей у каждого из них свой внутренний театр. Они уже знают, что такое театр. Им не надо это объяснять. Поэтому они его раскрывают. А я могу предлагать им только свое понимание театра, предоставляя им свое понимание чуть-чуть даже на дистанцию - не внедряя его в них. Они берут оттуда то, что они посчитают нужным. А дальше я смотрю, что же они взяли. Поэтому для меня всегда это заново, всегда очень интересно, всегда очень неожиданно. Но кроме меня есть еще огромная компания людей, есть еще живой спектакль, камертоном которого они оказываются. Поэтому они реальные комментаторы, их комментарийный потенциал невероятно высок. И их реакции ни в коем случае не запланированы - в этом смысле они подлинны, естественны. Отдельная история с костюмами: критики, которые смотрели вторую или третью регенерацию, говорили: какие красивые костюмы - и какие ужасные, гадкие, дикие, разнузданные люди в них играют, потом, когда мы стали работать с даунами, критики будут писать: какие хорошие, добрые, умные, нежные дауны и какие ужасные, гнусные актеры - видно это судьба какая-то Сада. А если серьезно сказать, то пластика, жизнь тел подчиняется, следует за свободным полетом их духовных переветий, поэтому прочитывается как дикая - я когда-то давно сказал: вот мы делаем историю о Саде, о пространстве счастья, а люди будут видеть в этом чудовищный ужас. Но ведь никому не известно, каким может показаться рай, если человек в него вдруг заглянет.

- Вы часто бываете удовлетворены тем, как проходит спектакль?

- В общем, конечно, по-разному. Я ведь и есть идеальный зритель Сада. Я смотрел все репетиции, все прогоны. Я тот единственный человек, который видел все стадии Сада.. Если представить себе, что растет цветок, и на медленной съемке его

снимает какая-нибудь камера - вот такой камерой являюсь я, если цветок - Сад.

- Вы так долго работаете над Садам - это от того, что каждый раз ощущаете недовольность или существуют другие причины?

- Моей работой не движет стремление к совершенству.. Я бы позволил себе иначе это определить. Например, страсть: люди стремятся к близости друг к другу - разве это стремление к совершенству? Мне кажется, как в человека заложен половой инстинкт, необходимость есть - точно так же в человеке есть инстинкт Сада. Вот как стая - она же летит инстинктивно. В принципе спектакль для меня чем-то похож на полет стаи.

- На спектакле, который я смотрела, в четвертом акте у исполнителя роли Пети произошел срыв, не предусмотренный, видимо, структурой пятой регенерации. Он начал кидать на сцену чемоданы и кричать, что вот мы делаем жестокий театр, играем каких-то там садовых существ, а люди страдают. И вот, парадоксально, именно в этой ситуации я вдруг совершенно реально прочувствовала ваш постулат - что Сад вечен и что его ничего разрушить уже не может. Потому что несмотря на это выпадение из Сада отдельного исполнителя, Сад продолжал существовать. Он продолжал бы существовать, если бы даже на этом месте закончился бы этот конкретный спектакль. Это с одной стороны. А с другой стороны - ну и что с этого? В чем смысл?

- Ну и что? А НИЧЕГО.

- И так можно всю жизнь прожить?

- А чем это хуже всего остального? Понимаете, есть смысл и есть смысл. Есть впечатление и есть наслаждение и есть наслаждение. Наслаждения балетомана отличаются от наслаждений обычного зрителя, или например, наслаждения фантастомана: я читаю фантастику, потому что там нет текста. Как только начинается текст, начинается хорошее письмо, это меня пугает, я сразу кончаю читать. Сад - это в каком-то смысле попытка снять это противоречие между разными типами наслаждения. Здесь существует и тематизм, сложная эстетическая игра, и если вы склонны к этому вы можете вступить в него и ограбить его в своем впечатлении. Но одновременно с этим существует чисто игра так таковая, не претендующая на медленный перевод шифров. Другой тип художественного бытия предлагается. То есть вопрос не только во мне, но и в том зрителе, который это смотрит. Это не только вызов зрителю - это возможность разного впечатления. Не обязательно, как у Брехта - резделение зрительного зала, или как у Станиславского - объединение. Это может быть катарсис, это может быть и отстранение зрителя, очень холодное восприятие, которое в результате дозревает в какое-то осознание. У меня у самого - понимаете, я ведь играю тоже спектакль, сидя здесь, у меня другой тип аттестации, чем у зрителя, я могу соединиться со зрителем и смотреть на него глазами зрителя, но это все равно будет часть моего спектакля. Сад - не средство манипуляции зрителем, я не ожидаю от зрителя какого-то специального впечатления. Мои переживания, как наблюдателя, как зрителя, очень сложные - они начинаются с технологии, сама возможность, которую предоставляет мне спектакль для анализа, доставляет мне не меньше наслаждения, чем просто впечатление, которое охватывает меня. Мы попытались выйти на территорию неиерархического. То, что, вот, существуют какие-то великие мастера - это, ведь позиция не подлинная, это средство социокультурной фильтрации. Но при этом мне абсолютно чужда андерграундная позиция такой вечной альтернативы, подземки, подобной культуры, в которой молодежь переживает процесс инициации. То есть у меня есть какой-то задор социокультурного полемиста - но это только задор, не более того.

- Вы как-то упомянули слово «алхимия». Для вас действительно важна алхимическая традиция.

- Во всяком случае то, что пишет про алхимиков Гуревич, меня не очень увлекает, а то, что мне иногда кажется про них, меня увлекает. Карт Таро я побаиваюсь. А если серьезно, тут дело в том, что Сад не обращается к какой-то традиции, которая его увлекает, а он занимается чем-то, увлекаясь самим собой, как бы порождает эту традицию. Можно сказать, что алхимия у меня родилась, я ее открыл, условно говоря, я и есть первый алхимик.. Сад - это территория не возрождения, это территория зарождения.. А вот зародившееся, возможно, обнаруживает себя как уже бывшее, что замечательно по-своему. То есть мой интерес проявляется уже после того, как я нечто в Саду обнаружил, то есть я алхимию обнаружил в Саду, формулируя ее по-своему. Такая вот общекультурная интуиция вызывает к жизни именно такой лексический оборот, такое понятие: алхимия. А

вот когда я его на территории своей речи с удивлением обнаруживаю, меня начинает интересовать, а что такое, собственно, алхимия как таковая. Когда я говорю о Новом Универсуме, о стратегии, которая заключается в снятии оппозиций, в результате их порождения, или когда я пытаюсь работать с вариативным мышлением - мне кажется, что, с одной стороны, это свойства, которые народились не только в одном моем сознании, а с другой стороны, я понимаю, что развернутся они только дальше. И вот на «Саде», на этом, в общем-то, скромном своем проекте, я понимаю, насколько это всё сложно, и каков у этого потенциал. Строго говоря, мы отличаемся только тем, что очень интенсивно ведем этот поиск, и находимся уже на территории пятой регенерации, в то время, как культура, строго говоря, еще не вступила на территорию первой регенерации. Размышляя, скажем, об опыте Филонова, Малевича, Бойса, я вижу, что особая интенсивность, которую приобретало их движение вперед в определенные периоды жизни, она, собственно, и позволила им этот футурологический рывок осуществить. А театр - это ведь не только рывок, театр - это еще и возвращение в момент осуществления спектакля, в этот момент и празднуется возвращение. В этом, как мне кажется, вообще парадокс современной культуры. Она живет после смерти. Это она пережила в 80-е годы - жизнь слова, после смерти слова, действие, после полной невозможности какого бы то ни было действия. Эта основа 80-х годов позволила накопить особый тип дистанции. А что такое жизнь после смерти - это ведь и есть возрождение. А как происходит возрождение: через то, что человек что-то зарождает., потом оказывается, что это зародившееся уже было. Таким образом снимается оппозиция возрождения и зарождения. А потом смотришь: а вот, то что возродилось - действительно ли возродилось тем же? Не может, например, возродиться Мейерхольд. Сегодня, например, вместо идеологии - технология. Не может возродиться Вахтангов. Но: ты с удивлением обнаруживаешь, что это удивительное сочетание фокуса и мистерии возрождается сегодня в аттракционе-мистерии. Не может возродиться Станиславский, потому что Павлов давно проклят психоделиками, но в то же время ты вдруг видишь, как какой-нибудь Роберт де Ниро, прежде чем быть застреленным Аль Пачино в боевике «Схватка» перед огнеупорным зрачком самой дорогой камеры мира именно так переживает мгновение своей смерти, как этому учил Константин Сергеевич.

май 1996

САД:

ХРОНОЛОГИЯ И ЦИТАТЫ

Июль 1990.

«Эскиз Вишневого Сада». Трехдневный спектакль-акция на даче в Кратово.

«Существует ли Юхананов?»

Независимая газета, 1991, №118

«Нет такого спектакля, уверяю вас. А если есть, то это спектакль протяженностью в два года, длящийся и сейчас, и что сию минуту происходит в Вишневом саду - неизвестно, можно поехать и посмотреть или позвонить по телефону и спросить - но все равно он (Сад) будет меняться, расти и обрастать, и становится неуместной фиксация рассказом того, что отвергает идею конечной остановки, результата. СПЕКТАКЛЯ».

Ирина Ильина, «Театральная жизнь», 1991, №24

«Читатель не подозревает о том, что при чтении, например, материалов ... Б.Юхананова «Эскиз «Вишневого сада» («ТЖ», 1990, №24)... - на него на всех уровнях речевого высказывания обрушивается удар рефрейминга. Обесмысливаются лексемы, нарушается синтаксис, девальвируется предикативность, гипертрофируются синонимия и омонимия... Реакции читателя выражаются в вопросах: «Не понимаю - о чем?», «Зачем это писать?», «Каким целям служит статья?», «Каков ее жанр?» - что свидетельствует о психических трамвах, неонасимых речевой деятельностью, основанной на рефрейминге.»

Андрей Горски, «Независимая газета», 17.08.91

Март-Июнь 1991.

«Галерея-Оранжерея».

Экспозиция и программа перформансов, кино-показов, представлений.

«Слишком доверяющие привычке или просто нелюбопытные зрители, попавшие на первый вернисаж (а вернисажей было три), наверное, недоумевали. Им предложили не отлитый в стерильные и застывшие формы выставочный ландшафт, а странное сочетание будничного и праздничного, устранивающего границы между спектаклем-вернисажем и его подготовкой.»

Екатерина Бобринская, «Столица», №35

«Сегодня хоть ясно, где все это происходит: на улице Чкалова, в подвале дома, где жил академик Андрей Сахаров. Что же именно там происходит - вопрос не ко мне, а к Дельфийскому оракулу.»

Александр Соколянский, «Литературная газета», 11.09.91

Декабрь 1991

Выставка графики Б.Юхананова и Ю.Харикова в галерее «Площадь искусств». (Санкт-Петербург)

«Представленная графика - часть сложного, хитро устроенного мира, стремительного сплетения полуправды-полуигры. Юрий Хариков говорит, что странная природа этого мира ясна ему не до конца: «Ты как бы идешь вслед за самим собой с доверием и надеждой. Сначала просто фиксируешь, а многое становится понятным позже.»

Надежда Кожевникова, «Невское время»

Февраль 1992

Премьера балетного спектакля «Цикады» на сцене дворцового театра Эрмитажа (Санкт-Петербург).

«Цикады» Санкт-Петербургского Маленького балета - самое красивое зрелище театральной России.»

Александр Соколянский, «Огонек», 26.12.92

«Обещанной любви нет - ни романтической, ни иной. Салонно, претенциозно, да и скучно, наконец.»

Татьяна Кузнецова, «Сегодня», 15.12.93

«Только здесь и сейчас, среди болот и гранита, среди голода, серости и пустоты могут возникнуть столь диковинные цветники, как этот балет.»

Максим Максимов, «Смена», 13.02.92

«Считаю балет «Цикады» явлением авангардным и для мирового балета, во всяком случае, ничего подобного я на Западе не видела».

Вера Красовская, «Новое Русское слово», 12.03.93

«Новая культура не посрамила стен Кваренги.»

Петр Поспелов, «Московские новости», 15.03.92

«На сцене Эрмитажного театра состоялось зрелище удивительно красивое, своей красоты не стесняющееся и, более того, нагло (в хорошем смысле слова) афиширующее».

Михаил Трофименков, «Смена», 13.02.93

«Пока московская пресса называла этот спектакль бестселлером сезона, петербургская успела сравнить его с «Принцессой Турандот» и мейерхольдовской «Дамой с камелиями».

Виктор Крылов, «Вечерний Петербург», февраль 1992.

Ноябрь 1992

«Предчувствие Сада». Экспозиция в галерее «Школа».

«Эксперты «Ъ» отметили поверхностный характер акции. Юхананов заявил корреспонденту «Ъ», что «в галерее экспонируется



Театр Театр в Москве. Открытие СВА, 1989. Вступительная речь Президента. Слева направо: Евг. Чорба, Б. Юхананов, К. Чалаев, И. Алейников
Фото: А. Безукладников.

Макет сценографии к спектаклю «Октавия». Художник Ю. Харигов, 1989. Фото Л. Огарева

фрагмент бытия». Фотогалерея «Школа» впервые позволила себе провести выставку подобного рода... ..»
Люба Раневская, «Коммерсант Ъ», 28.10.92

«Я не помню, почему я решила делать эту выставку», - говорит Пиганова неуверенно - «мне интересны сложные проекты, раньше я была хорошим концептуалистом, а сегодня делаю такие выставки.»
Том Биркеноф, «Moscow Guardian», 07.05.93

Май 1993

«Пачулями пахнет». Инсталляция на выставке «Аниграф 93».

«Группа художников «Му-зей» решила провести концептуальную акцию под названием «почтовый чиновник в поисках своей реплики». Суть ее заключается в отправке фрагментов пьесы по телеграфу, отдельно посылаются знаменитые чеховские паузы. В конечном итоге через почтово-телеграфную систему пройдет весь текст произведения. Эти весточки приходят в адрес одного московского детского сада, в котором проходят репетиции постановки режиссера Бориса Юхананова «Сад».
«Учительская газета», 23.03.93

Июнь 1993

Премьера балетного спектакля «Три грезы» на сцене дворцового театра Эрмитажа.
(Санкт-Петербург)

«Премьера «Трех грез» прошла при переполненном зале. Вновь был шумный и очевидный успех, который подтвердил высокий рейтинг нового театра, достойный традиций столицы русского балета.»
Лариса Юсипова, «Коммерсант Дэйли»

«В «Грезах» заметнее и технические недостатки танцовщиков, и общая драматургическая рыхлость - отсутствие той «сказки», которую Аким Волынский почитал неременной основой балета и которую столь связно удалось сочинить в «Цикадах».
Михаил Смоляницкий, «Столица», 1994, №5.

Август 1993

Экспозиция «Сад» в рамках 2-й международной школы-конференции Михаила Чехова под Москвой.

Октябрь 1993

Презентация проекта на выставке-ярмарке «Арт Миф»

«Если финал в Манеже с его ежедневными двенадцатичасовыми бдениями действительно состоится, самые стойкие из зрителей смогут не только приобщиться к «зоне счастья», но и наблюдать ряд занимательных опытов в области театральной эстетики».
Лариса Юсипова, «Коммесант Дэйли», 14 мая 1993

15 января 1994

Презентация проекта и аудио-визуальная инсталляция на Балу Российской прессы в Кремлевском дворце съездов.

«Вновь зацветет «Вишневый сад». Но захотят ли зрители смотреть спектакль «длиной» в семь... дней?



«Октавия». Перформанс 1990 г. Ритуал – Е. Рыжикова. Фото: А. Безукладников.

Марина Макарова. «Народная газета», 11 марта 1994

«Если наш читатель представляет себе артистов МИРа как погруженных в книги и философские изыскания бледных немощных юношей и фанатичного вида девушек, давно уже забывших ароматы живых цветов, то читатель ошибается. Садовая магия не убивает, а воскрешает все живое.»

Рада Цапина, «Вечерний клуб», 11.01.94

Январь-февраль 1994

«Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером». Инсталляция на выставке СТД «Итоги сезона»

«В нашем изменяющемся мире САД - это стремление к общности, которая определяется не принадлежностью к одной социальной или какой-либо прослойке, а жизнью в одном мифологическом пространстве, которое существует совсем рядом с нами, уверенными в неуничтожимости Сада, и так невообразимо далеко от тех, для кого трогательная Раневская и сумасбродный Гаев навсегда растворились в стуже топоров и падающих деревьев.»

Рада Цапина, «Вечерний клуб», 11.01.94

Август-сентябрь 1994

«Вишневый сад». Премьера спектакля на 3-й Международной конференции Михаила Чехова в Форест Роу (Англия). Спектакли в театре «Southwark playhouse» (Лондон)

«Несколько лет назад студенты МИР начинали с утверждения, что текст пьесы - это центр, вокруг которого должен идти эксперимент, рождаться чистая игра, чем дальше от системы Станиславского, тем лучше. В получившемся спектакле «чистая игра» уступила место «чистой жизни». Впрочем, английские критики предпочли аналогии с психоделией, эвритмией и китайской оперой.»

Ольга Лялина, «Коммерсант», 10.09.94

«Английские зрители помимо «сложного» театрального языка «поняли» также, что костюмы-то страшно дорогие.»
Марина Федоровская, «Petrovich Holiday», октябрь 1994.

Сентябрь 1994

«Третий акт. Бал.» Перформанс в арт-клубе «Пилот»

«Впечатление от спектакля осталось такое же, как от вегетарианского супа - вроде бы ел, но чего-то не хватает. Впрочем, нельзя не отметить костюмы Юрия Харикова.»

Павел Эрлих, «Сегодня», 13.09.94

«Насмерть прокуренные голосовые связки, фефекты фикции, крупноразмашистый тремор, расстройства вестибулярного аппарата, полное отсутствие сценических данных. Наблюдать за их ужимками жутко и противно: с подобным самозабвением трясет гениталиями эксгибиционист, выскакивающий на аллею парка, где вы гуляете с ребенком. Но всякий эксгибиционист втайне испытывает угрызения совести. А участники проекта «Сад» и не догадываются, что заняты чем-то недостойным, ибо им ниспослан мощный идеологический базис, стройная теория, загодя оправдывающая любое эстетическое и человеческое бесстыдство.»

Борис Кузьминский, «Сегодня», 13.09.94

«Я никогда не мог понять, чему именно Борис Юхананов, гипнотический собеседник и режиссер как минимум профессиональный, учит своих актеров. Как «сценические деятели» они не делают ровно ничего, заслуживающего похвалы, брани и даже простого упоминания. Но как красивы - как умопомрачительно красивы! Они существуют по каким-то своим законам, не имеющим ни одного знакомого критерия качества. Для большинства пилотируемых «Вишневый сад», конечно же, был нечленораздельным аттракционом - театром марсианской моды, парадом невероятных костюмов.»

Александр Соколянский, «Общая газета», 22.09.94

16-18 декабря 1994

Драматическая игра «Жанр» в Центре Современного Искусства на Якиманке (Москва)

«Юхананову не хватает жанров...»

Джон Фридман, «The Moscow Times», 11.07.96

Февраль 1995

Премьера спектакля «Вишневый сад» в Москве на «Сцене под крышей» Театра им. Моссовета.

«Пятилетие «Макдональдса» совпало по срокам с пятилетием проекта мастерской индивидуальной режиссуры спектаклем Бориса Юхананова по «Вишневому саду».

«Ом», февраль 1995

«Спектакль удивил меня точностью попадания в «болевые» точки современности. Теперь я не представляю, что «Вишневый сад» можно ставить как-то иначе.»

Дмитрий Бавильский, «Независимая газета»

«Одно бесспорное достоинство у спектакля было. Его привнесла работы, доведенная до конца, - работа художника. Внешне причудливые и поначалу озадачивающие костюмы Юрия Харикова всецело продуманы, тонко сделаны и хороши бесподобно.»

Александр Соколянский, «Огонек», №12, март 1995.

«Когда в спектакле после длительного передвижения ощупью по тексту возникали крупницы искусства, это было связано именно с тем, как отыгрывался в сценах «Вишневого сада» миф о садовом существовании, оказавшийся реальнее многих других мифов. Реальнее потому, что воплотили его не актеры, а люди с улицы, прибавившие к мифу каждый свою судьбу. Они играли спектакль о себе и о том, как за пять лет жизни единственной их судьбой стал проект «Сад».

Август Розенберг, «Коммерсант Дэйли», 24.02.95

«Все смешалось: люди и кони, Чехов и Дулерайн, Москва и Лондон, Сад и Универсум. Крыша поехала. Ай, да Чехов! Каков пращур!»

Ирина Смирнова, рукопись

«Понимаю, спектакль рассчитан на просвещенных, на тех, кому надоели бесчисленные повторения известного со времен школьной зубрежки сюжета, и хочется чего-нибудь такого, вкусенького, пышненького, невиданненького. «Вишневый сад» настолько же похож на эту постановку, насколько настоящая вишня - на опилки... Причем играют-то актеры неплохо.

Профессионально. Соответствуют режиссерскому замыслу. А тому, что называется пьесой Чехова, не соответствуют.»
 Михаил Рыбьянов, «Вечерняя Москва», 27.02.95

Апрель - май 1995

«Новая процессуальность или Запасной дворец». Театрально-экспозиционная программа в Центре Современного Искусства.

«Сад» - еще одна попытка прочесть Чехова по-новому. Попытка яркая, дерзкая, но лишенная целостности. Здесь мистерия, к сожалению, превратилась в фарс. В спектакле нет внутреннего развития, и уже спустя пятнадцать минут ясны все режиссерские приемы. «Сад» - несостоявшееся удивление и лишь забавный эскиз.

О.Феденкова, «Столичная афиша», 14 апреля 1995

Июль 1995

Показ спектаклей «Вишневый сад» и «Здравствуй и Прощай, Дон Жуан» на фестивале «Кук Арт-95» (Царское село).

«Не то люди, не то мутанты... За внешней необычностью чеховских персонажей, костюмами, говорящими об их причастности к флоре, своеобразной пластикой, свистяще-шелестящей, распевной или чеканной речью, не пропадала пьеса - перед нами был сыгран «Вишневый сад» в полном текстовом объеме. В зале сидело несколько детей от пяти до двенадцати лет. Они с большим вниманием следили за происходящим на площадке и, конечно же, не читая Чехова, многое сумели понять. (Моя дочь пяти лет после объяснила мне, кто откуда приехал и что грозит Саду. А вечером, дома, начала вдруг изъяснять свои чувства к старому шкафу словами близкими к чеховскому тексту.)

Анастасия Фишер, «Петербургский театральный журнал», 1996, №10.

30 августа - 2 сентября 1995

Показ спектакля «Вишневый сад» в Church Hill Theatre на Международном театральном фестивале Fringe (Эдинбург).

«Б.Юхананов заметил, что эдинбургские пожарники - «самые строгие в мире». Дело в том, что они запретили режиссеру всю сценографию и забраковали декорации, заявив, что последние весьма взрывоопасны.»

«Не спать!», 21.09.96

«Превосходная актерская игра позволяет «Вишневому саду» Юхананова достигать моментов потрясающей, пронзительной красоты, но ниспровергнуть Станиславского до конца спектаклю не удастся.»

Марио Релич «The Scotsman», 02.09.95

«Сюрреалистическая, сумасшедшая деконструкция текста, чем-то напоминает «Алису в стране чудес» и «Сон в летнюю ночь».

Джойс Мак Миллан, «Спектр», 03.09.95

24 февраля - 4 марта 1996

Показ «Вишневого сада» и программы садовых спектаклей в театре «Школа драматического искусства» (Москва)

«Сад теряет смысл, если смотреть его кусками».



«Принцип Чучхе», первый спектакль МИР-2.

1. Эпизод «Ужин». Слева направо: Д. Терциев, Ю. Юринский, Г. Самсонов, Д. Троицкий; в противогазах – С. Муратов, О. Шуранов.

2. Эпизод «Ужин». Слева направо: Д. Терциев, Ю. Юринский, М. Столповский, Г. Самсонов, В. Яшкин; в маске Ленина – А. Дулерайн, в противогазе – С. Муратов.

Фото: А. Безукладников. 1990.



«Принцип Чучхе», первый спектакль МИР-2.

3. Эпизод «Ленин и Троцкий». Троцкий – С. Муратов, Ленин – Ю. Юринский.

4. Эпизод «Революционный балет». Слева направо: С. Муратов, М. Жуляков, О. Хайбуллин, Д. Терциев.

Фото: А. Безукладников. 1990.

Борис Кончеев, «Независимая газета», 15.03.96

«Вишневый сад» Юхананова мог бы попасть в Книгу рекордов Гиннеса по своей продолжительности - он идет почти восемь часов в два вечера.»

«Неделя», 27.02.96

«В случае с Садам андеграундность оказывается счастливо (и столь же мудро) найденным равновесием. Как в любой системе, претендующей на универсальность (а этот проект из их числа), конструкция Сада приятно щекочет эпидермис внутренней согласованностью составляющих, мастерской подготовкой всех и вся. Как лента Мебиуса, Сад неуязвим для анализа. Так андеграундность бытования мастерской, то есть незавершенность, принципиальная разомкнутость, открытость, оказывается и причиной, и следствием того-что-имеет-место.»

Борис Кончеев, «Независимая газета», 15.03.96

«Создав с художником Юрием Хариковым (обладателем престижнейших театральных премий России за сценографию) и со своими талантливыми актерами изумительно красивый мир, режиссер совершает безумный с традиционной точки зрения поступок: вводит в игру «Сада» больных людей с синдромом Дауна. Но условия игры таковы, что необычные участники, оставаясь самими собой - то есть чистыми большими детьми, - создают в спектакле мощную этическую вертикаль, сообщают мечте о счастье полнокровность.»

Дмитрий Десятерик, «Киевские ведомости», 14.12.96

«Искренность детей с Даун-синдромом, их жизнерадостность и вера в магию театра оказывает потрясающее воздействие, создавая подлинную атмосферу авангардного искусства. Когда спектакль набирает силу, а это происходит, когда дети-дауны оказываются на сцене, мы становимся свидетелями очищающего откровения.»

Джон Фридман, «Moscow Times», 25.04.96

«Актеры Юхананова не грешат избытком таланта, что, впрочем, сами время от времени подчеркивают совершенно свободной самоиронией, а режиссер использует их для того, чтобы разбить структуры текста, впрочем, в соответствии со своим убеждением, что театр это не текст, театр - это речь, саморазвивающаяся во времени и пространстве структура.»
Марыля Зелинска «Дидаскалия», август 1996.

«Во время спектакля дауны выбегали на сцену к Лопухину, рубившему сад, и требовали «не обижать женщин.» Дауны уверены, что сад абсолютно неуничтожаем...»

«Комсомольская правда», 12.05.96

Май 1997

Показ «Вишневого сада» и программы садовых спектаклей на фестивале «Дах» в Государственном Театре драмы и комедии (Киев)

«В Москве этот спектакль вызвал жаркие споры, а в Киеве его просто проигнорировали: ни один театральный критик так и не смог выдержать шестичасовое зрелище.»

Юля Волхонович, «Сегодня», 08.04.98

«Сад, силой опосредованного действия, его невидимой алхимией творил «заговор» от углубляющегося в обществе и человеке дефицита любви, доверия, интеллектуальной дерзости и душевной тонкости. Спит еще красавица, Вечная Невеста, и не гром ли Апокалипсиса разбудит ее для Священного Брака Неба с Землею?! Но САД разыграл перед Киевом и собой божественную комедию Вечного Города, который разрушает свой Сад, а он-то в вечном городе и неуничтожим.»
Наталия Шевченко, «Зеленая лампа», 1998, №1-2

«Работы «Мастерской» оказались контакты с широким зрителем... Зритель не страдал от того, что увиденное происходящее на сцене не соответствует нафантазированному на основе премудрых манифестаций индеалу; он, зритель, видел то, что видел - большей частью занятые, местами провисающие шоу. В них участвовали живые и умные, совершенно непредсказуемые - как в своих чудовищных промахах, так и в блистающих озарениях - люди. И поэтому он, зритель, порой скучал - не переставая надеяться. И оказывался прав. Пренебрегая случайным, он получал суть.»
Наталия Якубова, «Афиша», май 1997.

«Смех, шок, недоумение, серьезную заинтересованность - все, что угодно, кроме скуки и равнодушия, вызвал шестичасовой «Вишневый сад» Бориса Юхананова и возведенная в ранг искусства театральная нелепица «Ничья» режиссера Инны Колосовой.»
Анжелика Хижня, «Деловая неделя», 1997, №5

«Опуская действительную уникальность костюмов в смысле их органической связи не только с сакральным кодом персонажа, но и актера, следует подчеркнуть их качество доспеха, ибо они частично снимают избыточное напряжение от созерцания «профессиональной» игры актера мистериального театра... Актер мистериального театра часто жертвует своей игрой для других смыслов и для соборной игры, актуализируя идею реальной взаимосвязи не только с партнерами, но и с залом. В противном случае, его игра отрицала бы совершенством саму себя.»
Наталия Шевченко, лето 1997, в рукописи.

«Долгие годы, пока в сознании театрального сообщества бушевал призрак «сумасшедшего принца», сам Юхананов, вынырнув из-под своего имиджа, создавал - и, единственный из своего поколения, создал - адекватную себе и реально функционирующую театральную структуру. Девять лет существования «Мастерской индивидуальной режиссуры» - в практически неизменном личном составе, при отсутствии финансовой поддержки и при минимальном признании, более чем доказывают жизнеспособность этой структуры.»
Наталия Якубова, «Независимая газета», 22.08.97

«Любитель метафор, Юхананов объявил, что он временно запер свой сад, чтобы построить рядом дворец.»
Джон Фридман, «The Moscow Times», 16.07.98.

Составил Дмитрий Троицкий, 1998

А . П . Ч Е Х О В
В И Ш Н Е В Ы Й С А Д
К О М Е Д И Я В Ч Е Т Ы Р Е Х Д Е Й С Т В И Я Х

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Раневская Любовь Андреевна, помещица
ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ

Аня, ее дочь, 17 лет
ИННА КОЛОСОВА

Варя, ее приемная дочь, 24 лет
МАРИНА МАКСИМИК

Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской
ГЕННАДИЙ КОРОТКИЙ

Лопахин Ермолай Алексеевич, купец
ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ

Трофимов Петр Сергеевич, студент
ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН

Симеонов-Пищик Борис Борисович, помещик
АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ

Шарлотта Ивановна, гувернантка
ТАМАРА САГАЙДАК

Епиходов Семен Пантелеевич, конторщик
БОРИС БАЖЕНОВ

Дуняша, горничная
СВЕТЛАНА ШАМОНИНА

Фирс, лакей, старик 87 лет
ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ

Яша, молодой лакей
АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН

Прохожий
АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ

Садовый Идеал
АНДРЕЙ ГЛЮК, АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ, МИХАИЛ ШЕНФЕЛЬД

РЕЖИССЕР
Борис Юхананов

СЦЕНОГРАФИЯ И КОСТЮМЫ
Юрий Хариков

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ
Олег Хайбуллин, Андрей Мурашов

АССИСТЕНТЫ РЕЖИССЕРА
Александр Дулерайн, Дмитрий Троицкий

АССИСТЕНТ ХУДОЖНИКА
Даниил Лебедев

ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ
Сергей Мартынов

АССИСТЕНТЫ ХУДОЖНИКА ПО СВЕТУ
Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ПОДГОТОВКА КОСТЮМОВ
Наталья Хайбуллина, Марина Максимик, Ирина Милакова, Марина Бартинова

ПРОВЕДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ
Андрей Емельянов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ
Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА
А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев



Первая регенерация Сада. Мистерия в Кратово. Дачный театрик. 1 акт «Вишневого сада». Фото: Р. Сердюков.

1-2 - Сцена «Лопухин - Дуняша» (Владимир Яшкин, Алла Ермоловская)

3 - Сцена в гостиной

4 - Монолог Раневской (Ольга Столповская)

5 - Яша-Фавн (Александр Дулерайн)

6 - Дачный театрик.

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ

Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ

М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

Костюмы созданы Татьяной Сазоновой, Ольгой Бекрицкой, Еленой Бекрицкой, Ириной Милаковой, Светланой Литвиновой, Ириной Ротановой, Натальей Хайбуллиной.



Первая регенерация Сада. Мистерия в Кратово.

В. Яшкин (Лопехин) – садовый оркестрант. Фото: Р. Сердюков.

Сцена на полянке. III акт. Фото: Р. Сердюков.

Сцена на веранде. IV акт. Петя – В. Хайбуллин, Шарлотта – Л. Кулагина. Фото: М. Столповский.

ЮРИЙ ХАРИКОВ

СЦЕНОГРАФИЯИ КОСТЮМЫ САДА

(ФРАГМЕНТЫ СТАТЬИ)

Подвижность пространства и способность вмещать в любой промежуток времени что-то новое - одно из основных требований к спектаклю «Сад». В каждый день осуществления программы проекта пространство преобразуется, все время разворачивая перед нами свои возможности.

Количество задействованных предметов, составляющих основу спектакля, невелико, но их сочетание и сосуществование - весьма подвижны. предметы в движении способны создавать образный язык, творить постоянно меняющееся высказывание, довольно свободно (в сценическом пространстве) развивающееся и никогда не создающее впечатления ясно очерченной метафоры.

В Саду интересно рассматривать, как живет каждый предмет: он сразу же начинает дышать, он становится - самый маленький предмет - необычайно важным. интересно всматриваться в подробности. Деталь ли это костюма, или сам костюм, или совокупность фигур в пространстве, - все, в нем появляющееся, сразу начинает активно работать. И сознание охотно входит с этим в диалог.

Костюмы Сада - это реальные вещи реальных персонажей, реальных людей, реальных «садовых существ». Каждая вещь реально возникает из другого мира, только предстоящего или уже существующего, - но так или иначе рожденного им. И костюмы возникают и развиваются по мере осуществления проекта. Подобный ход работы практически неосуществим в традиционном театре, в силу законов его реального производства. Там все двигается параллельно. Но в том и дело, что игра в своем движении имеет способность меняться; меняются люди, меняется способ обращения с игровым пространством. И эта ткань настолько прихотлива, что в конце концов может измениться до неузнаваемости. А отправная точка у неживых вещей все время одна и та же: с этого началось, из пункта А в этом качестве они вышли, и в пункт В придут ровно в том же качестве, только уже завершенными. И тогда получается, что живое обрастает какой-то коростой, жесткой оболочкой, в которую оно должно уместиться. А почему, с какой стати живое должно уместиться в неживое и как-то измениться в связи с этим? Оно не может измениться. Это вещь должна быть образована по таким законам, чтобы она могла меняться.

Рассказать, как складывался тот или иной костюм, - сложно. Многие появлялись даже без эскизов, я просто быстро делал живые почеркушки, и они тут же начинали превращаться в вещь. например, костюм Ани. Белое платье. Эскиз немного отличается от того, что получилось, и в то же время не отличается ничем, потому что суть костюма, его структура находятся в сопряжении нескольких уровней возможностей существования. Есть изначальная воздушность в том, как он устремляется вверх, из постепенно накапливающихся простых форм, к человеческому лицу, которое от костюма неотделимо. Когда создавал костюм, естественно, думал: какой грим? Нужен ли он? Я обращался к конкретному человеку, именно поэтому возникало желание портретных эскизов (чего раньше я никогда не делал). Ясно осознанное желание личного общения с актером, наблюдения за ним. Ведь это же целый процесс: полтора года внимательно всматриваться, наблюдать за пластикой, за всеми деталями поведения. Я узнавал все новое и новое и уже не мог одеть на них какую-то личину вместе с одеждой. Таким образом при создании эскизов лицо оказалось важнейшей частицей. Сам костюм во всех деталях соотносится с актером.

С Е Р Г Е Й З А Г Н И Й С А Д О В Ы Й О Р К Е С Т Р И К

Весной 1992 года меня пригласили в мастерскую - посмотреть, как ребята играют «на банках».

К тому времени у меня уже был опыт игры на дойрах (таджикских бубнах), разного рода баночках и т.д. - я играл импровизационную музыку. Этому занятию я придаю большое значение. Музыку, рождающуюся прямо в процессе исполнения, я представляю себе как результат некоего психического (а может быть, и транспсихического) процесса, возможного благодаря особому рода сосредоточенности, концентрации, стремлению ощутить и осуществить возникающие в тебе здесь и сейчас стимулы, понимаемые также как желание музыки БЫТЬ и БЫТЬ ТАКОЙ. Счастливым образом само звучание инструментов, появившихся у меня как будто бы случайно, оказалось также именно таким, каким я хотел его слышать. Все это дает важный опыт. Долгое время я играл только для себя. первое и единственное ко времени моего прихода в Сад публичное выступление «на бубнах и банках» состоялось в декабре 1991 года в заключительный день фестиваля «альтернатива» в фойе музея им. Глинки.

В мастерской (тогда она была в ДК «Кросна» рядом с «белорусской») меня представили как композитора: я пришел специально, чтобы послушать и т.д. Инструменты оркестрика были такими (такие же они, в основном, и сейчас): консервные банки (как и у меня, но в большем количестве), детская ванночка и бак для кипячения белья (из цинка), медные тарелки и тарелочки, детские металлофоны и «ксилофон», тарелки фаянсовые, чашки, блюда, ложечки, стеклянные бутылочки и пузырьки, разного рода погремушки и дудочки, барабанные и литавровые палочки, две дойры средних размеров (вскоре сломанные), гармошка, две акустические гитары, рояль, что-то еще.

Стали играть. Музыка - некая тягучая и слабо структурированная масса - возникала как бы из хаоса и темноты. Элементы, составляющие ее, просты, но сосуществуют нетривиально: взаимодействуя либо очень сложным образом, либо не взаимодействуя вовсе. Линии, образующие подобие сложной полифонической ткани, чаще всего независимы друг от друга в смысле ритма и темпа. Параллельно возникает драматическая игра. Некоторые из музыкантов легко переходят в область драматическую, иногда продолжая, иногда прекращая музицировать. Актеры же (начавшие играть, как актеры) часто присоединяются к музыкантам и музицируют вместе с ними. Заканчивается (или прекращается) все так же неопределенно, как и началось.

Впечатление сложное. Кажется, что намерения часто не ясны или не проявлены. «Сглаженная рельефа» и общая неопределенность, поскольку они происходят из неясности намерений, действуют удручающе. Но сочетание линий и отдельные линии бывают очень хороши. Порой музыка бывает грубовата и невзыскательна, бывает неспособна преодолеть «гравитационное поле» ритмической регулярности, что приводит к падениям и провалам, порой жестоким, но бывает и удивительно чутка, музыканты - внимательны и изобретательны...

За всем этим, плохо оформленным, угадывается, однако, нечто большее, чем то, что было явлено непосредственно. Целый ряд неуловимых признаков, свидетельствовавших в пользу того, что источники чисты, замысел масштабен и глубок,

отношение серьезно, работоспособность и воля к движению достаточны, - указывал на существование Возможности. Я узнал в этом нечто родственное моим собственным устремлениям. Я увидел в этом шанс. Общение обещало быть взаимопользным. Мы стали работать вместе.

Некоторую систему представлений о том, чем мы занимаемся, и о задачах, которые предстояло решить, я сформулировал вскоре следующим образом.

Пьеса (то, что мы играем, я называю пьесами) - это система волн разного масштаба. Волны суть: звуковое колебание, отдельный звук, фигура, фраза, высказывание, эпизод (структурно завершенная часть пьесы), целая пьеса (интегральная волна). Каждая волна имеет определенные во времени начало и конец и определенную форму. Предметом особой заботы должна стать психологическая (или иная) мотивированность волн (и их характеристик) на всех доступных уровнях (с этим связано ощущение истинности) и их проявленность (с этим связано ощущение полноты). Возможно интуитивное соотнесение с волнами иного порядка, каковые суть: день, семь дней, год, колебание электрона, колебание вселенной., дыхание, пульс...

В другом аспекте пьеса - это совокупность линий, число которых равно числу музыкантов, пребывающих в данный момент в пьесе (в паузах линии не прерываются). Линия начинается в момент входа и заканчивается в момент выхода исполнителя из пьесы. Границы линии и пьесы могут не совпадать. Для каждого исполнителя число вхождений в пьесу, в принципе, не ограничено. Линию можно рассматривать как состоящую в каждый момент из того или иного количества слоев (фактурных пластов), которые я иногда называю также линиями (поющий и играющий музыкант ведет линию, состоящую как минимум из двух слоев). Каждая линия должна быть также психологическим (или иным образом) мотивирована и проявлена.

Проблема соотношения линий - одна из самых сложных. Вообще говоря, линии независимы (принцип свободы), но реально всегда происходят те или иные соотношения. Линии могут «не замечать» друг друга, могут противопоставляться, сопоставляться и соединяться. В последнем случае, в частности, происходит существенное возрастание энергии, что может иметь как позитивные (возвышающие ситуацию), так и негативные последствия (энергия засасывающей воронки).

Несовпадающие линии в своей совокупности порождают пространство (пространство пьесы), число измерений которого равно числу линий (или, в другом аспекте, числу слоев). Даже максимально независимые линии независимы лишь отчасти, ибо соотносятся, по крайней мере, через общее пространство. Поскольку проблема соотношения линий - это и проблема соотношения людей (душ) через пространство пьесы друг с другом и с таинственными причинами пьесы (по меньшей мере), постольку решение этой проблемы - для каждой пьесы свое - требует особой внимательности, чуткости и деликатности иначе может оказаться, что участники будут существовать в пьесе невменяемо.

Опасность ритмической регулярности и идиом, известных из предшествующей музыки (клише), состоит в том, что и то, и другое склонно порабощать. Исходя из этого я долгое время желал, чтобы регулярность и клише не проникали в пьесы. (Из осуществленной ранее музыки допускался только «Штокхаузен», из регулярных ритмов - последовательности ровных длительностей). Появление регулярности и идиом может, однако, иметь позитивный смысл: принципиально важно, находится ли человек над или под порожденной им или сформированной при его участии ситуацией.

Драматическую игру, рождающуюся из пьесы, я рассматриваю как продолжение музыки (как способ существования музыкальной линии). Сосуществование собственно музыкального и собственно драматического и органическое их взаимодействие оказывается возможным также и потому, что структуры того и другого сходны (в волновом и линейном аспекте) и сходным образом мотивированы.

Цели, к которым хочется стремиться: идеальным образом слышать и оставаться свободным, максимально активизировать креативные способности, не бояться быть похожим и не бояться быть непохожим.

Путь лежит через концентрацию.

Индикатор качества - в тебе самом.

А . П . Ч Е Х О В
Ч А Й К А
К О М Е Д И Я В Т Р Е Х Д Е Й С Т В И Я Х

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса
ИННА КОЛОСОВА

Константин Гаврилович Треплев, её сын, молодой человек
ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН

Петр Николаевич Сорин, её брат
ГЕННАДИЙ КОРОТКИЙ

Нина Михайловна Заречная, молодая девушка, дочь богатого помещика
ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ

Илья Афанасьевич Шамраев, поручик в отставке, управляющий Сорина
АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ

Полина Андреевна, его жена
ТАМАРА САГАЙДАК

Маша, его дочь
МАРИНА БАРТИНОВА

Борис Алексеевич Тригорин, беллетрист
ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ / АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН

Евгений Сергеевич Дорн, врач
ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ

Семен Семенович Медведенко, учитель
БОРИС БАЖЕНОВ

Действие происходит в усадьбе Сорина. Между третьим и четвертым действием проходит два года.

РЕЖИССЕР

Борис Юхананов

ХУДОЖНИК

Юрий Хариков

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ

Андрей Мурашов, Олег Хайбуллин, Андрей Емельянов, Вадим Афонин

СВЕТ

Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ

Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА

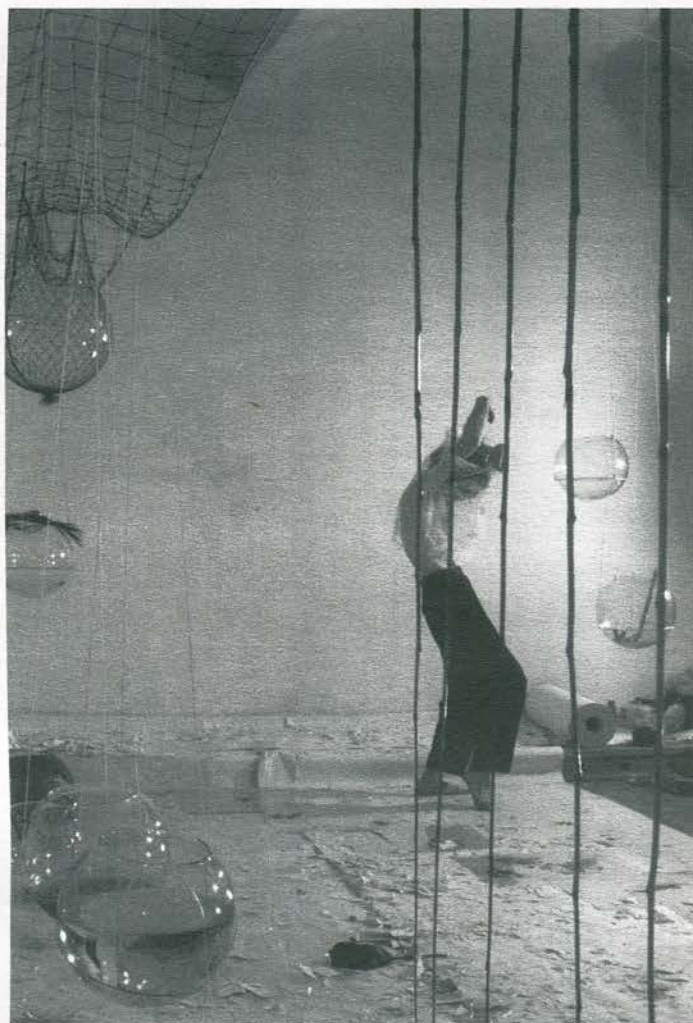
А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ

Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ

М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова



Первая регенерация Сада. Галерея-Оранжерея.
Перформанс О. Хайбуллина «Переводы Пети» в инсталляции В. Яшкина «Монументальный костюм Пети». Фото: В. Яшкин. 1991.

ИЗ СТЕНОГРАММЫ РЕПЕТИЦИЙ.**МАЙ 1994**

Первое, что я хочу обнаружить, это то, что текст может быть вскрыт разными подходами. И говоря об универсуме, мы складываем подходы, а не выбираем жестко.

Постулат: текст можно прорабатывать бесконечным количеством слоев.

* * *

Чего я не хочу делать - строить поведение.

Наполниться темой и поведение проверить в прогоне. Формой оказывается поведение. Его не стоит строить. Надо обострить темы, чтобы они заработали, отразившись в поведении.

Когда мы так разбираем, у нас есть общее - смысл. И пользуясь этим смыслом, мы можем пробовать в этюде вместе. А если уложить поведение, то построение окажется ломким.

Идея в том, что игра смыслов позволит играющему присутствовать всему. И в игре будет присутствовать поведение, которое кому-то, например, хочется построить.

* * *

Что происходит в действии: превращение Мировой Души в Мировую Волю. Душа направляется к Крысе. Появляется новый Лабазник - Мировая Душа, и она, Аркадина, тоже устанавливает его на Крысу.

А по идее: тебе предстоит полюбить прозаика, полюбить квинтэссенцию, отражение Дьявола. Это составит её жизнь. Она любит того, кто уничтожает её. Этот момент будет сбавывать и будет образовываться Воля. Таков механизм соединения Духа и Материи - Превращение Единой Мировой Души в Единую Мировую Волю. Разыгрывая эту тему, ты, как личность, свободна по отношению к ней. Но при этом ты кладешь ее в эту точку композиции.

* * *

Свойство художника - как только тема произнесена, художник уже имеет с нею отношения по факту того, что он ее создает. Парадокс в том, что личность развивается дальше. И спектакль тоже будет развиваться. Всегда. Мы - театр, который фиксирует свое движение.

* * *

Мы исследуем пространство, которое является источником игры. Обсуждается натуральный состав игры, но этим она не исчерпывается. Основной вопрос - по какому поводу игра, каковы ее источники.

Инструменты, оркестр, звук - это некая метафора.

Мы обращаемся с текстом как таковым. То, что образуется в процессе такого рода работы, не является новым текстом. Это есть новая система идей, которая может быть подведена под текст.

Игра оказывается свободной от предлагаемых текстом обстоятельств. Она может быть найдена в пробах (сценах, прогоне) или существовать в речи. Сама проблема «пробы» не ставится. Я чувствую, как происходит работа. Я слышу, как проникает говоримое мной. «Проба» уже происходит.

* * *

Итогом является след вокруг игры, который может быть зафиксирован видео, чувствами человека. Это - зоны фиксации вплоть до самого чеховского текста. Мы выносим это в социум и социум начинает работать с текстом. Наш спектакль может быть зафиксирован текстом, тем, как он издается. Например, это издание текста «Чайки», его ремарки есть театр Станиславского.

* * *

Любая процессуальность не всегда начинается, но всегда завершается текстом. В этом смысле можно говорить о проекциях. Мы находимся между двумя текстами. Между двумя текстами находится и эта история (монолог Нины в начале и в конце). Как сказывается на игре то, чем мы занимаемся? Это сказывается на том, что меняется источник. Но не отменяется. Источник как система. Он дополняется. Источник в виде образа, схемы, истории, а еще добавляются идеи, система идей.

Тайный танец духа, который черпает. Добавляется еще один колодец - идея. Игра уже есть синтез. Процесс того, что происходит со зрителем и процесс игры не тождественны. Этим можно управлять. Это, возможно, порождает новость.

Мастер индивидуальной режиссуры - тот, кто видит это поле соотношений.

А теперь обратимся к тексту и посмотрим как туда проецируется Мастерская Индивидуальной Режиссуры. Нина и Треплев проецируют туда это. Пьеса, по сути, и является этим.

И если на двоих персонажей это разыгрывается, то происходит на всех.

Текст, в котором грезится Театр Мечты, где читка соединяется с любовью. В финале это происходит и рождается новый текст. Лото - способ образования этого текста. Все берут Лото, а двое выходят и совершают. И тогда - эфирная склянка разбивается. Это пока композиционная догадка четвертого акта.

Саму работу проекции, метаморфозу, которой является спектакль, я проявляю в композиции. Эту единую метаморфозу мы означиваем как превращение Мировой Души в Мировую Волю. Это момент, который нами изучен в Саду.

Происходит некоторое рождение и рождение получает перспективу. До момента рождения - плазма. После встречи Нины и Треплева она получает сущность. Далее - они выговаривают себя - проецируется как финал (о живых лицах), и дальше происходит то, что свершится.

Игра планируется и одновременно черпается. Ниной запущена мистерия в жизнь. И как только она выговорена, это происходит.

И только в финале монолога Нины происходит сам запуск.

Содержать в себе процессуальность композиции. Это будет разворачиваться в игре.

Начало запуска - «должны быть живые лица.» Запуск - финал монолога. И все покатило. Нина вместе с историей. В финале монолог проходит уже мистериально.

Строительство дома начинается с начертания плана или нет? Начинается? Уже присутствует, но еще нет. В игре и происходит разрешение этого противоречия между материей и духом.

Вечное. Что дает возможность такой игры с пространством, где нет времени? Одновременно присутствуют начала и концы.

Театр есть, быть может, средство накопления вечности. В этом пафос театра, которым мы заняты. И он является предметом

того, что разыгрывается здесь. «Чайка» является мистерией вечности в этом ракурсе. Это позволяет задействовать универсальный потенциал личности.

* * *

Универсальный потенциал личности - это та пуповина, которая снабжает бытие личностью. Сущность - это то, чем занимается эзотерика, а личностью занимается светская педагогика. Можно заниматься сущностью, можно - личностью, но есть нечто третье, что связывает две эти ипостаси. Это то, что мы называем универсальным потенциалом личности. Истоки его - в сущности, а принадлежит он, через личность, настоящему времени. Современное искусство происходит здесь, уходя из постмодернистской парадигмы. Здесь начинается мистерия. Поэтому мы говорим - Новый Универсум. Территория эта - радость, приобщение. Выход сущности из под власти личности.

ДЕКАБРЬ 1995

В чем проблема? Финал - выход в Сад или вести историю к смерти?

Куда они поедут? Где выход?

Для того, чтобы разобрать четвертый акт надо понять откуда они взялись? Может быть это группа садовых существ, которые три акта тотально играют в реальность?

Четвертый акт - это новая история, чистилище.

Первый поцелуй Нины - он же последний. «Мы уезжаем» - еще на двоих, а дальше - любовь. Никого «там» не будет.

Воля - волшебная палочка, власть над бытием, а здесь Тригорин отказывается. Он как бы на время становится Ниной в начале. Он все время фиксирует жизнь, а здесь вдруг возникает идея «жить». И Аркадина его останавливает. Вырывает у него волшебную палочку.

Четвертый акт. Кончилась идея превращения души в мировую волю. Вы вступаете в Сад. Миг восхождения - там, где образуется любовь.

А дальше - реальность, которая обернулась на противоположную себе. Антимир. И как замечательно устроено это «наоборот»! Четвертый акт - это новая пьеса. В этом мире нет и не должно быть любви, философии. Антимир предыдущей жизни. Жизнь, которая представлена - жизнь, которая людям не нравится. Здесь игра заканчивается выстрелом, а там поцелуем. А приходит все к тому же. И все заново.

Если играет, значит тоскует. Испить лекарство человеческого скепсиса.

Первая компания - Полина, Дорн, Маша, Медведенко. Они разыгрывают тотальный скепсис и потом уже в него прибывают остальные.

Треплев - Нина. Оба любят, но оба несчастны. И из этого не вырваться - ситуативно. И два ответа: пробиваться вверх или метаться в хаосе грез к выстрелу. Абсолютно равные. Призвание есть - вывезет. Призвания нет - пуля.

Треплев: это его последняя правда о себе. Из Тригорина - льется, а из меня - нет. Последнее, что льется - выстрел.

25 О К Т Я Б Р Я 1998 Г О Д А .

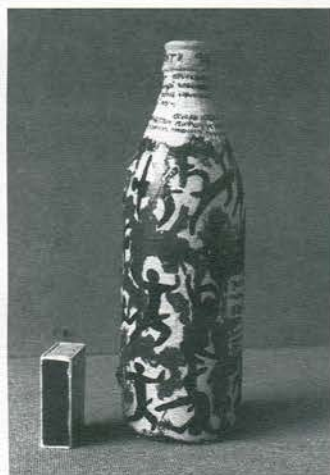
Я должен с вами посоветоваться. Во-первых, хочется ли играть «Чайку»? Хочется ли над ней трудиться? Это один вопрос. И другой, хочется ли ее играть? Поэтому я намерен всех опросить в свойственной мне легкой, нежной манере. Репетировать у нас не очень получится. Это я вам сразу скажу. Надо ответственно и очень ясно понять, что условия нашей жизни таковы, что мы не очень можем репетировать. Поймите меня правильно. Допустим, я хотел бы репетировать с вами с утра до ночи. Вы прекрасная одареннейшая компания людей, которая мне близка душевно и т.д. Но условия жизни, сама реальность такова, что мы не можем собраться для репетиций. Здесь нет, как верно заметил Олег в финальном философском молчании, виноватых. Никто не виноват. Таково время, если на него посмотреть спокойно и твердо. Время не дает возможности этой компании людей заняться сокровенным делом - репетицией - во всем объеме того, что подразумевает репетиция. Складывая совместно и разнообразно диалоги, разбор, пробу, осваивать текст, класть его в душу так, как душа сегодня слышит этот текст, планировать стратегию, повторять, испытывать страдания и вдохновение, в общем, все то, из чего состоит тяжкий, по-своему уникальный, труд репетиции; когда мы вместе направляемся в определенное пространство, неизвестное нам, которое постепенно начинает появляться как художественная ткань, как связи между нами, как способ открываемой нами игры, и у всего этого есть режим, музыка внутреннего медленного или быстрого, но естественного для нашего сознания и для нашей ситуации репетиционного пути. Таковы условия на сегодня нашего существования, что сей тип репетиции нам не дан. Перед нами, как перед компанией, имеющей определенную судьбу и, возможно, определенный путь, который находится не только позади, а находится впереди нас, возникает вопрос, заключающийся в том, насколько мы можем оказаться в ситуации театра, оказаться в пространстве игры, при помощи какой-то другой стратегии, другого обращения с пространством, со временем нашей, отдельно взятой каждым своей и совместной жизни, совместного творчества. Если посмотреть рационально на то, что мы имеем, и как мы можем с этим обратиться, то центральный вопрос для меня располагается в неожиданной области, там, где «хочется» и «не хочется». Конечно, можно восстановить структуру разбора. У каждого из нас разные стадии соотношения со спектаклем. Если мы двинемся по этому пути, восстанавливаем то, что было, как мы когда-то, если вы помните, избрали путь реконструкции. В «Уране» перед десятидневкой каждый реконструировал свою линию. Последний, по сути, наш с вами разговор. Ведь в чем лирическая история. В шестую регенерацию мы отправились «Садом». «Чайка» не прошла шестой регенерации, если говорить прямо. Она осталась в пятой. Мы как бы оказались в заколдованном пространстве. Она игралась, да, но мы не отдали должное этой зимней регенерации, мы ей не поклонились. И вот она сейчас отдает свое. В Киеве состоялась шестая регенерация «Сада», а «Чайка» в Киев не поехала. Очень серьезно обиделся спектакль. «Почему все поехали, а я не поехал?» - Слышу я. - «Зимой - в нерасписанной комнате, «Дворец» - в расписанной, а я - в нерасписанной!». «Чайка» - кстати, мужского рода, это он, «Чайка» - спектакль. Все это серьезнейшая причина некоторых переживаемых нами проблем, этой топотни на старте. Поэтому ответ и разрешение их располагаются там, где «хочется», во внутреннем бытии наших хотений, и в том, как мы, собственно, обустроиваем это наше хотение. Мы имеем компанию людей, коей отчетливо и ясно произнесено: «Компания хочет играть этот спектакль». Осторожно, по-спикерски, я бы вынес такое суждение.

У нас были разные периоды. Был период фантастический, магический. Был период активно воспалившихся идей, когда мы разбирали смыслы, идеи и через это строили структуру. Был у нас период, когда мы разделили спектакль на два спектакля. Был период, когда мы возвернули «Сад» (это было связано с шестой регенерацией; метаморфоза, иллюзия жизни разыгрывалась «Чайкой», но по-другому). Мы открыли в «Чайке», что Душа воссоединяется с Духом, образуется Мировой Дух, Мировая Воля. Как-то мы умудрились даже проложить этот путь вдоль по всему спектаклю и на нем, в свое время, сосредоточились. Был момент, когда мы построили целую структуру, и довольно толковую: Нина у нас была Садовым Существом, сохраняющим свои свойства; туда, где «Лабазник и крысы», постепенно прибывал Дух, и перед Садом была задержка с поцелуем. У нас было два спектакля: один заканчивался «поцелуем», а другой - «выстрелом». Четвертый акт мы мазали черным по черному. А три акта мы рассказывали прекрасную, светлейшую историю, которая завершалась

«поцелуем». Соединяли их вместе и обнаруживали иллюзорность жизни. А внутри у нас протекал ток того, как Душа соединялась с Волей, и образовывался Мировой Дух, и в этом смысле запускалась вся история. То есть мы имеем какие-то построения.

А еще у нас была компания, которая прибывала, влипала, превращалась в девятнадцатый век и никак не могла выбраться, исчерпывала, улетала - возвращалась к себе, откуда прибыла. А потом мы с помощью особых реконструкций все эти слои друг с другом соединили: и магический слой, и фэнтэзи, и строй идей, и последний садовый миф, которым тогда возбужденно занимались. Это, собственно, то, что мы накопили, что мы и имеем, история нашей работы над спектаклем. А кроме того, каждый раз это сами спектакли, в которых отражались чувства, чаяния, отношения с жизнью, со временем самих исполнителей, что являлось довольно существенной, если не во многом стержневой частью спектакля. Многие тексты и ситуации здесь позволяли личности вольно раскатывать их по отношению к сегодняшнему мироощущению и при помощи претворения этих ситуаций в игру высказываться о мире, тем самым его возводить в особую сладость игры поэтической. Мы никогда не цементировали этот важный момент, не фундаментировали, не хватили за жабры. Амфибия дышала свободно на территории спектакля, позволяя складывать его форму. Во многом это имело решающее значение. Мы предполагали вольное дыхание, движение этой амфибии. Она - как волшебная птица, как сама эта чайка, - только амфибия, - приходила в спектакль и начинала жить. Его структура, его миф, его магия откликнулись на нее. В сопряжении одного с другим, в каком-то сложном романе, который складывался у этой амфибии, и структуры, и разбора, и наработанного, каждый раз по-новому разворачивался спектакль, в джазовой композиции, сохраняя свои этапы. Что же теперь будет с ним происходить? Ведь для того, чтобы что-то произошло, нам надо затратить серьезное время, поработать над линиями, чтобы создать пространство, куда залетит амфибия. Пока ты работаешь над линией, где-то там в этот момент она растет. Мы ее не трогаем руками, но она, благодаря тому, что ты напрягаешься в сторону прокладывания структуры и так далее, просыпается, растет, питается по своему этой работой и, оставаясь свободной, получает к работе отношение. И тогда она реализует свое отношение в игре. Но сейчас раскатать такого рода подготовку как репетиционный период мы не можем. У нас нет возможности для подобного, особого труда. Это же не «Сад», где очень мощно и навсегда внутренне проработана канва, и поэтому с ней всегда есть отношения. В «Чайке» другой тип наслоений, другой тип имеющейся работы. Сегодня, когда основной окрас программы заключается в свободном обращении личности с веществом, и именно это должно артикулировать спектакль, именно это должно его порождать и разворачивать, у личности возникает проблема в веществе, с которым обращаться. Это основная проблема. Потому что, если вещество есть, как, например, у спектакля «Сад» (оно там есть и никуда не может деться), тогда ты будешь с ним обращаться - и вот оно будет. А здесь сама природа, сама ткань очень эфемерна - не с чем обращаться, по сути. Повторить текст - не проблема. Проблемой является то, что, как мумие, как вещество накапливается временем. То есть, чем жестче мы бы заделывали структуру, как это бывало в «Саду» (если бы был месяц ежедневных репетиций) - тем на спектакле бы к ней относились... Было бы прекрасное зрелище. Личность получила бы невероятную свободу, а личность - это амфибия, у нее свои приключения в мире. Она приходит сюда и рассказывает себя, получая в наследство от собственной профессиональной жизни определенную историю, с которой она здесь же и обращается. А какое наследство мы получаем с «Чайкой»? Как в истории с Заречной, получается, что «папа ничего не оставил». Что делать? Какую избрать стратегию? С чем обращаться? Как играть? Условно говоря: есть город - компания путешественников. И они в город не идут. То есть города как бы нет, но он появляется в отношениях с ними (они обходят город, говорят «его нет»), он начинает участвовать в путешествии тем, что от него начинают отказываться, в его сторону не идут и т.д. «Нет города» или «есть город» - он есть. Если он есть, и это момент не некоторых установок, например, в диалоге, в репетиционной беседе, - а это момент факта внутреннего сознания, которое есть или нет, то бишь на него потрачено время освоения или не потрачено, была с ним история или не было.

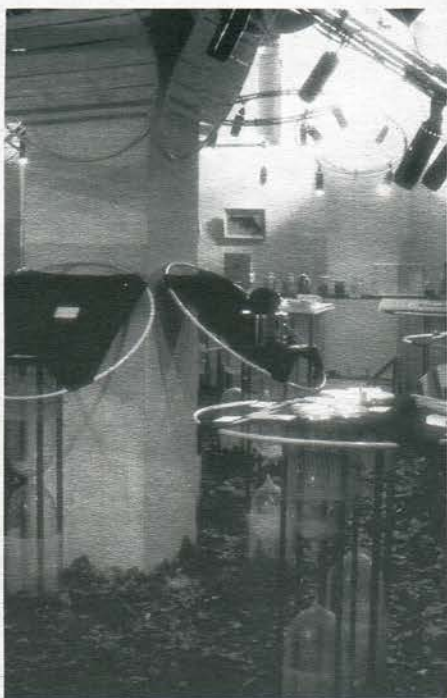
Когда мы говорили о композиционной игре и пытались сложить композицию, эта композиция не очутилась во внутренней теме человека, в его сознании. Поэтому, как с ней обращаться, как вести перспективу? Никак. Каждый будет обращаться с чем-то своим, а не с композицией. В этом смысле работа над «Чайкой» не завершена - не установлена нерукоотворная



Первая регенерация Сада. Галерея-Оранжевая.

Объекты В. Яшкина – полуфабрикаты-эмбрионы, предназначенные для участия в действиях и ритуалах Садовой Мистерии. Фото: В. Яшкин. 1991.





Первая регенерация Сада. Галерея-Оранжерея. Фото: В. Яшкин. 1991.

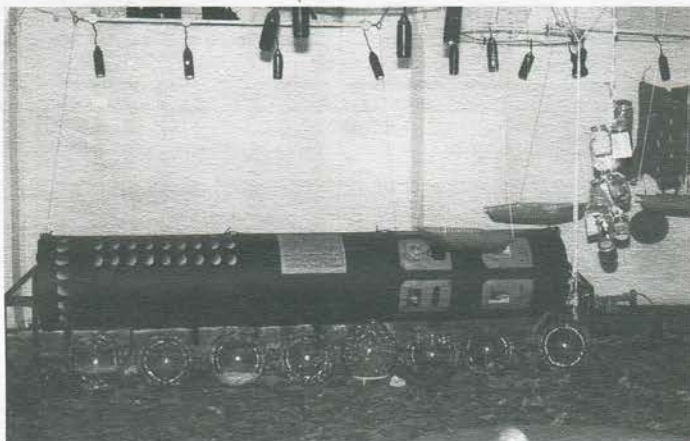
- 1 - Фрагмент экспозиции.
- 2 - «Вещество и морковь»,
- 3,4 - «Лавка Лопухина» (фрагмент),
- 5 - «Стол и окно Пети Трофимова»,
- 6 - И. Ротанова. Инсталляция «Шкаф».

твердая выговоренная композиция.

Ведь если есть композиция, значит, есть перспектива - есть конец, начало, есть середина, части, пусть они по-разному называются, но они есть: все целиком. Я тогда выхожу играть, у меня есть, я могу с этим обращаться, это имеется в факте наличия во внутреннем сознании компании. Пусть оно не называется, пусть сегодня то или другое, участвующее в этом деле сознание откажется помнить что-либо и скажет, что все забыто и не актуально. Все равно это есть в композиции. Композиция - не что-то другое, это не мозги, это более глубинная часть рельефа или внутренней формы спектакля. Единственный способ для компании, как таковой, восстановить игру: каждому вступить в отношения с той композицией, которая у него есть, потому что у него есть та же композиция, что и у другого. Опыт игры этого спектакля невелик, но он есть, с ним надо соотноситься. Не с текстом! Будет большая ошибка с вашей стороны, если вы начнете соотноситься заново с текстом. Что произойдет? Мы вступим на репетиционный путь, т.е. в отношения с текстом, а не со спектаклем, таким, каким он был. В эту секунду вся игра пойдет назад, она перейдет в этюд. Характер игры станет этюдной пробой по тексту, интуитивной, без обговора.

В основном, спектакль был и вы его играли. Плохой он был или хороший, современный или несовременный - это ваше дело. Можно сказать «спектакль был» (это снято, факт), можно сказать «спектакля не было». Прекрасно! Это есть отношение. Это некий пережитый факт (безумие - его воспроизводить), и в том, что «было», наличествовала композиция. Это есть то целое, данное вам изначально. Мы, конечно, проведем некоторые восстановительные работы. Когда имеешь дело с миражом, восстанавливать его очень просто. Надо установить климат - и появится мираж.

Это единственный способ обратить происходящее в плюс и продолжить путешествие, начатое восемь лет тому назад. Другой путь будет не нашим путем. Возможно, на нашем пути нам еще предстоят углубленные периоды репетиционной работы над этими произведениями или над другими. Возможны еще более разреженные и внерепетиционные существования. В этом смысл того путешествия, которое волею судьбы мы с вами совершаем. И я отношусь к этому с каким-то удивительным покоем. Во мне нет реакции режиссера, который говорит: - Вот, твою мать, Олег Хайбуллин сегодня молчит десять минут, и я должен кусать локти, брать за шею Гену и бить их лбами, и говорить «нет диалога!»... Ничего подобного, я живу параллельной жизнью с тем, что происходит на сцене, и это часть процесса, в котором я участвую. Я сейчас говорю о своем художественном интересе. Не обязательно мы должны при этом совпадать. Возможно, у вас совсем другой художественный интерес, например, он полностью отсутствует к чему либо и т.д. Но у меня есть предложение. В моем самоощущении я остаюсь на территории, изучающей наш путь. К сожалению, мне никто ничего не может подсказать, нет дяди, тети или какого-то сознания в пространстве, которое бы мне сказала: «Боря, вот как надо делать!». Мы заняты таким странным делом, таким странным процессом (пока не разбежимся совсем), в котором никто не может посоветовать, как надо, в котором никто не может сказать, что такое хорошо, что такое плохо, как известная нам, многократно употребленная мною Кроха. Мне кажется, надо вступить в отношения со спектаклем в подготовке к «Чайке», к чему я делаю замечание и что я отстраиваю. Иметь перед собой уже произошедший спектакль. На мой взгляд, такое соотношение - очень плодотворно. Сам по себе текст есть часть того спектакля, который был. Он не есть отдельно взятый, который я прохожу заново, прослушивая его свойства, с удивлением обнаруживая в нем систему сцен и ситуаций, и начинаю приставлять к нему свою личность. Здесь будет ошибка. Надо свою личность приставлять к спектаклю, который уже прошел. Внутреннее самоощущение человека должно быть связано со своим путем, а не с написанным текстом. Тогда текст появится на этом пути. Пусть этот путь отрицательный - пусть сейчас ты его проклинаешь. Прекрасно! У тебя с ним как с судьбой есть отношения. На этом пути вместе с тобой движется текст, он встречается с тобой, этот текст ты читаешь. А теперь я привношу сюда такой тип размышления: «Ты скажешь: - Нет! Только я и этот текст, который я хочу все же однажды прочесть!». Прекрасно! Ты уже адекватен! А что значит адекватность? Ты находишься в перспективных отношениях. Нормально, если личность сегодня скажет личности вчера - «нет!». Сколько угодно. Это нормальная часть проекта, путешествия. Что значит читать текст и как вести внутреннюю подготовку в индивидуальное время? Так, как вы посчитаете нужным. Я готов предоставить вам материал в индивидуальной подготовке. Игра этого спектакля содержит в себе «экшн», событие, которое не может быть воспроизведено потом и не должно быть



Первая регенерация Сада. Галерея-Оранжерея. Фото В. Яшкина. 1991
Фрагмент экспозиции и инсталляции.

1 - Фрагмент экспозиции.

2 - «Лавка Лопихина» (фрагмент),

3,4 - Инсталляция «Сад Эмбрионов» (фрагмент)

5 - Инсталляция-декорация «Лавка Лопихина» (фрагмент),

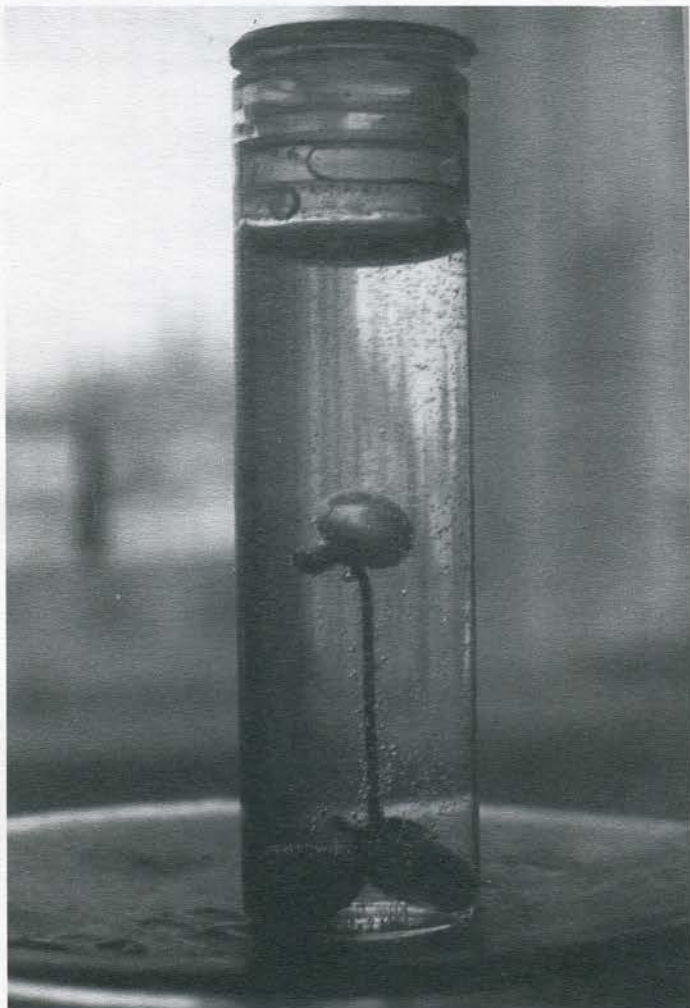
6 - Перформанс Фирса.

воспроизведено. Оно является опытом, который происходит здесь и сейчас и при таких исходных условиях. Для того, чтобы он происходил сознательно, этот опыт должен быть нами произнесен, его концептуальная часть должна быть нами прояснена. В данном случае, его концептуальная часть заключается в том, что мы играем спектакль без совместных репетиций, без каких-либо вообще репетиций. Именно таковы будут особенности участия МИР-2 в этой программе. Это одно из условий, при которых мы осуществляем театр - театр, в котором нет репетиций. У проекта есть свои свойства: в какие-то периоды проекта театр жил очень напряженной репетиционной жизнью, а сейчас у нас внерепетиционный театр, который мы обнаружим во время спектакля. Как «Сад», так и «Чайку». При этом мы подготовим пространство, звук, свет... Все будет. И будет идти спектакль, осуществляющий себя без репетиций. Основная масса людей сегодня, по сути, выпустилась: некий данный самой судьбой процесс проявления наружу дарования в ком-то уже завершился - они перестали учиться. Вылупилась куколка. Ты когда-то поливал ее своими испражнениями, думал что она - бабочка. А родился такой небольшой сокол. Ты думал, он в Саду у тебя порхать будет, а он коготком метнул по цветку и в полет! От монголов - в Тегеран! Сокол он! Не ручной даже. А вольная птица. И правильно делает. Реально Мастерская является свободным пастбищем орлов и соколов. Соколиная охота - это же небо, а не земля. Соколы летают, где хотят, иногда собираются. Это реальное сборище свободных и независимых художников, которые слетаются для совершения некой акции. Я бы сказал, не мудрствуя лукаво: - Хватит! Порепетировали - и будя! А те, кто недоучились, пусть ходят в школу! Что они и делают. Не созрела в мировом театре еще такая беспардонная наглость, чтобы за шесть лет работы над пьесой, не просто не выучить текст, а знать его все хуже и хуже, и все свежее и свежее относиться к нему, все неожиданнее и неожиданнее обнаруживать в нем места, все таинственнее и таинственнее! Это же говорит о каком-то новом типе театральной работы! Вот он - театр мечты. Дайте мне возможность покурить здесь, воспользоваться, пусть абсолютно эфемерным, правом режиссера на сигарету. Здесь имеет право курить, по театральной традиции, только режиссер. Дайте мне это право! Я сижу за столом. Вот пришли люди, например. С виду - серьезная театральная репетиция - прогон. Дайте Юхананову пережить эту возможность на склоне лет! Коли я лишен всех других радостей театра, я хотя бы радость прогона переживу! Лампочку включу. Ассистент у меня есть, и объявлю: «Прогон!». Вот вроде началось. Остановлю: вроде не очень. Можно сделать целый прекрасный перформанс. Я стану разбирать. Это заключено в фокусе, только иначе, - не пародия, не имитация, - а какие-то свойства той художественной ткани, которая затесалась к нам, в наше сообщество и путешествие на путях нашего достаточно интенсивного художественного труда.

Теперь я вернусь к тексту Чехова. Мы играем два спектакля. Первый спектакль - со счастливым концом - заканчивается поцелуем. Второй спектакль с плохим концом - заканчивается выстрелом. Прочтите Чехова. Вы увидите: у него одна и та же реплика, то принадлежит девочке, то мужчине. В «Трех сестрах» говорят одно и то же. Чехов был крупный мастер и знал, что делает. Никакого там треклятого психологизма нет! Условно говоря, он изобрел компьютер. У него был набор и он складывал. Все дело в том, как складывал. Мы с вами не идолопоклонники и молиться на компьютер не будем. По-моему, я все это слишком быстро произнес. По-моему, Инна меня недопоняла. Перечитай подряд всю великую драматургию Антона Павловича. Ты видишь, что она сделана из кусочков-заготовок, условно говоря. Они по-разному спариваются друг с другом в разных пьесах. А заготовки одни и те же. Он как бы один некий абсолютный текст, живущий у него в файле, тратит каждый раз на изобретение новой формы. Вот как он шьет вещь, но не как Господь Бог! Понятно, да? Да и форма одна и та же. Я хочу сказать, что это вращается один кусок текста, один и тот же кусок мира, схваченный одними и теми же принципами, одними и теми же способами. Сакрализировать и представлять, что это живые люди, и есть поклоняться компьютеру. В принципе, этим можно заниматься только как специальным аттракционом.

Это формальное жесткое дело профи, который ваяет текст, прослушивает его как музыку, складывает, строит. Это просто разные вариации одного и того же мира, - вот какой я предлагаю ракурс взгляда.

Поклоняйтесь вашим компьютерам сколько хотите, но только оставьте время на Бога. В этом смысле, я предлагаю два спектакля: один состоит из трех актов, другой - из одного четвертого акта. Все то же самое. Понятно, что кое-что он там изменил. Но вы свободней с этим! До этого у них еще не было истории друг с другом, теперь она уже была. Этот был никому



Первая регенерация Сада. Галерея-Оранжерея. В. Долгов. Объекты:

1 - «Родственники поминают Гришеньку»

2 - «Раневская поминает своего Гришеньку»

Фото: В. Яшкин. 1991.

не известный, теперь - известен! Ну, жизнь идет! Жизнь вроде как и идет, - говорю я, - только она все одна и та же. Просто в ней происходят происшествия: кто-то стареет, кто-то не стареет, кто-то с кем-то подрался - потом не подрались... А на самом деле никакой жизни нет, ничто, по сути, не меняется. Поэтому первые три акта хорошо кончились, поцелуем, заварилась любовь. А последний акт плохо кончился - выстрелом. А жизнь одна и та же. Вот мое предложение. Эта жизнь созревала, созрели неотвратимые события, и они созрели в Треплеве. Когда прервали его спектакль - пальчик к курку потянулся, а на самом деле, еще раньше, петелька-крючок, событийный ряд. Вот если мы будем обращаться с этим как с жизнью, вернее, как нам кажется, происходит жизнь, то мы жизнь - которая есть не более, чем компьютер, иллюзия - примем за реальность. Не так все происходит, не так! И вот если вы услышите это - вот вам тема. Да она такая!

Но другое дело - личность. Личность живет в жизни и приходит из жизни. Мы приходим из жизни, мы - они, которые долго не позволяют себе оказаться в жизни. Им помогают в этом родители. Потом, в какой-то момент, родители прекращают заниматься этим святым делом, и ребенок, ни с того, ни с сего, оказывается в океане иллюзий. Это же чудовищная история! Вот Треплев и оказался. У нас на глазах мамаша прекратила. Я по поводу личности. И «Яша» заметался, заметался... а потом - и все! Он и рассказывает истину, которую из детства вынес. По тому, как жизнь свою видит, слышит, - и пишет. А тут он уже вон в каких отношениях, они на него катятся, а он их принять не может: «Пошли вы...! Я не хочу в этом быть!» А история катит на него. Он спектакль делает. Нина у него вся завелась туда, в жизнь! В жизни ее папаша наследства лишил (такая же история, кстати, как и с мамашей). А они, бедные, стоят перед деревом в раю: Адам и Ева. А Полина, например, вообще отказывается, не хочет. Она уже давно замужем, муж рядом, а она все путями дитяти: беспокоится, не смиряется. И Барбос все ходит, ходит сквозь эту реальность туда-сюда, чтобы к своей Черной прийти. И Черная бегаёт. Они все между царствий. И Сорин все говорит «прожил как нежил». Ясно же написано! И два Дулерайна, эти Тригорины удят рыбку, и дальше б удили, да надо писать, писать - специалисты по миражу, большие мастера. И Эта (Аркадина) тоже: учить роль! У нее же здесь ее существо! Как она роль учит? Она же не жизнью живет! Вот они все такие существа, и все - как старые шляпы, сильно потраченные молью, но остающиеся еще в форме. Большой шкаф, в котором висят платья из детского гардероба. Моль их ест - проедает, а они все еще платья, которые одевали дети. Волшебный шкаф раскрывается и они выбегают - платья, платья. Но это и есть реальность. А Моль - садовая бабочка, порхает. Существо этой темы - иллюзорность жизни: как она колошматится и трепыхается внутри наррации этого текста. Зачерпните! Любая сцена - золото. Все сразу будет откликаться вам, этим можно бесконечно играть. Когда Мудила, молодой или старый, про это «до» скажет, он же все торжество в это «до» вкладывает. Синодальный певчий, не учился! - вот она, природа - так уж Господь ему велел без всякой этой вашей реальной жизни - низкое «до». И все за него партия антииллюзионистов. А вообще, большая сволочь! Потому что, как только дело дойдет до лошадей, хрен он их даст! Начнет вращать жизнью, вращать: долг, хозяйство, то, се, - будет выпихивать ее кустышками. И уже невыносимо это слушать! Хотя сама же, как только коснется, абсолютно так же. Они все одинаковые там, где истинные дети божьи, и невероятно разнообразны в претензиях друг к другу, к Моли. И Та (Нина) прожила свое, потом придет и честно скажет что к чему. Ничего не было. Продолжит монолог.

Так Антон Павлович, прожив серьезную жизнь, долго копаясь в кишках своих крестьян, хорошо это понимал вместе с Иоганном Вольфганговичем и Борисом Юрьевичем, со всеми нами - с Гете. Так устроена эта пьеса и ничего другого нет. Первые три части надо рассказать про поцелуй. Поцелуй реален. Это значит, одно встретилось с другим, совпадает. «Бывает!» Добрая Моль. И отпраздновать. И дальше - «не бывает» - выстрел. А в перспективе две части: «поцелуй» и «выстрел». Соедините их в медитативный коан, садитесь в сортире, съешьте много семечек перед этим и медитируйте. Коан. Соединяйте Выстрел с Поцелуем. Вот вам настоящая художественная подготовка, тренинг. И когда у вас и Выстрел и Поцелуй в одной этой чеховской кишке заведутся, тогда и будет означать, что вы готовы по перспективе этот коан, этот узелок развязать перед впечатляющимся по пути того, как вы будете это делать, зрителем.

Есть там некоторые, типа Дорна. Почему они с Полиной?.. Потому что этот, будучи вроде бы серьезным человеком, врачом, вообще не затронутым умудрился оставить все существо, едять его в корень, своей многопитательной реальности. Этакий Привлекаша. Его Моль не полюбила. Что такое неудачник? Его Моль не полюбила. Мало разъела. Он совсем не изменился.

Она его почти не тронула. Есть же, кого пожрала ой-ой-ой! Вот этот же (Сорин) как пожран сурово: Геннадий Короткий. Поэтому, если говорить об изоощренной мифологии, о том принципе температуры, при помощи которой я хорошо темперирован наш клавишник, то вот где тема. А вы все думаете: умные мысли! Тема - здесь. И Антон Павлович бесспорно хорошо это знал.

Несоогласованность. Мы говорим: вся первая часть - они не сходятся, не сходятся... А вот они начнут играть и сольются. А эти не сливаются. Эти не сливаются, те... Как так? Когда слиянность есть основной закон, основная музыка бытия. Вот и разыгрывайте неслиянность разными способами. Почему я говорю: это разные театры, которые перечисляют неслиянность. Вот вам начало. А теперь они сольются. И мы наблюдаем: вот они как у нас сливаются! Слились. Пошли журчать. Всю пьесу нажурчали. Стали в этой пьесе играть. Вот композиция. И все журчат по-разному. Но какую тему? Иллюзорность, отражающейся в их журчании жизни. Есть момент ритуала, который относится не к жизни. Когда я говорю: Воля соединяется с Душой, это относится не к жизни. Это то, о чем сказал Кандинский в начале двадцатого века: Теперь культура хочет заниматься внутренними смыслами бытия, поэтому ей не нужен аппарат иллюзионизма. Она не будет теперь ваять эту материальность. Перед тем, как нарисовать свои восемь разноцветных треугольничков и получить за них 100 долларов после смерти, он произнес сокровенное. Дыхнул на своего мотылька. История внутренних смыслов бытия, когда мы прикасаемся к Богу. А что значит - к Богу? К самим себе, когда мы участвуем в его построениях, вибрируем этими вибрациями, когда мы есть часть музыки сфер, разворачивающейся по кругу, как говорил Платон. То есть неизменно.

Чем яснее мы сложим с вами эти две как бы несоединимые вещи, -порхание реального мотылька жизни, на свободе, - успевая на скорости разворачивающегося спектакля прописывать реальность как мираж, при том, что у нас есть для этого личности (они насосались сегодняшнего времени, ими надо пользоваться)... Я предлагаю сложить с цельным и вечным устройством мира, в котором по циклу происходят волновые процессы: они происходят, потому что они уже произошли; они происходят, потому что им предстоит то, что уже случилось. Произошло то, что Мировая Душа соединилась с материей, образовалась Мировая Воля. Я это теперь и рассказываю. То, что уже произошло. Волны. Кто здесь играет? Сад играет. А в Саду что-нибудь происходит? Ничего не происходит. Вольно, раскрепощенно, беззастенчиво, нагло, я бы сказал, играет на территории выделенного ему текста. И где может, там игру достает. Почему я предлагаю играть от Сада? Сам по себе Сад есть то, чем он является: Сад, который здесь, Сад как идея о Саде. Садам вы можете пользоваться, он в вас живет. Эта та единственная реальность, которая нами сложена за восемь лет в этом проекте. Играя «Чайку», пользоваться надо Садам. Если им не пользоваться, то его атаковать, как угодно с ним обращаться. Там, где вы пользуетесь Садам, именно там История, которую написал Треплев, будет винтиться вдоль по тексту. Все остальное - иллюзорность - и зародившийся Поцелуй, и пролившийся Выстрел. Ее можно расписывать свободно, на ходу, быстрыми миражами, рассказывая ее и раскатывая, как вы хотите. Собственно, ею вы можете и заниматься. Остальное достаточно вспомнить, сложить уже реально существующее.

Пространство сегодняшнего прогона пограничное между репетицией и реальным актом. Оно не было артикулировано. Я позволил себе произнести эту речь для того, чтобы конституировать территорию.

С этого момента, в силу того, что мы исключили репетиционный процесс, мы сознательно относимся к этому как новому акциозному искусству, рождающемуся здесь и сейчас, в нашей сегодняшней встрече. Два спектакля «Чайка» и «Сад» должны жить в этом законе: это всегда акт творения, у него не будет перерыва и он будет завершен в том виде, каким будет рожден. Производимое вами знание, репрезентируемое незнание, умение-неумение, эмоции должны класться вами туда, где творится художественная ткань происходящего. Это то искусство, которым вы все владеете.

БОРИС ЮХАНАНОВ

ТЕАТР ЦЕЛИКОМ

ДИАЛОГ МОНСТРА И МЕНЕСТРЕЛЯ.

Ремарка: Разум разыгрывающий и Разум обдумывающий.

Разум разыгрывающий возводит себя в степень инструментирующего текста к бытию. Но что есть бытие, как не иное мое? В разуме разыгрывающем отсутствует воление. Это всегда вольная устремленность по единственно возможному пути. Это всегда уход.

Разум обдумывающий - это всегда возвращение. Это работа на одном участке, работа, не подвергнутая путешествию.

Играющий - это путник, жаждущий впечатлений. Он, как всякий дрессировщик иллюзий, кормит их более собственными надеждами, чем пейзажем.

Обдумывающий - это житель, измеряющий ритмы собственной жизни делами, во имя того участка, который выделен ему для существования.

Обдумывающий возвращается в дом.

Играющий идет сквозь обдумывающего, в Сад.

Разум обдумывающий и Разум разыгрывающий, они же Монстр и Менестрель, они же Чудовище и Козлик. Монстр на сцене. Менестрель в зале. Театр целиком, преодолевая извечный дуализм отношения «сцена-зал», образует себя как единое: Мир - Миф - Сад. Козлик проникает в Чудовище.

Монстр: Обычный человекоактер, в моем понимании, - псих, в отличие от актера, мастера индивидуальной режиссуры.

Играя одну роль, он уже не сможет играть другие. Она его уже заполонила. Эта роль. Она владеет им, пожирая изнутри его вариативные возможности, пестуя в нем часто гнусенький, задрипанный текст - представление о самом себе, карая бесплодием и тьмою. Свет универсального потенциала меркнет.

Менестрель: В сегодняшней культуре Я и Ты исчерпаны. Вообще местоимения исчерпаны. История про Я от меня к тебе

история про Ты

от меня к тебе

он, она, -

вот это (все) исчерпано, какими бы модалностями мы не снабжали эти истории. Они не выдерживают сегодня многоуровневой страсти к постороннему, к по-ту-стороннему, по ту сторону от нас. Человек исчерпан. Как ментальный коан. Вернее, этот ментальный коан разгадан навсегда. Распечатан, развязан, как иньяневый узелок, размурован, расшифрован, расшнурован, растворен (тварь). И поэтому мы осторожно возвращаемся в «я» и «ты». Заново берем в руки концы расплетенных, различных, раз-влеченных нитей. Ибо разгаданная (как, впрочем, и человек) разгадка становится ближе, становится дороже нам, ибо умножает нас на самую себя. Да она и есть мы, разгадка! Она всегда есть мы. Ибо сквозь нас, от нас, напропалую, к Хайдеггеру и обратно! Вместо имени к местоимению!

Цивилизация?! Это занято. От Алеута до Элиота. И обратно!

Почему?

Монстр: Текст не человек, он мертв, им невозможно работать, его приходится оживлять. Или запустить в человека (другого),

и там, в человеке, оживляя его, начинать разбирать... Или запустить в себя. Но если запустишь в другого, он и оживет в другом; и когда другой уйдет от тебя, - текст, живой, вместе с ним, уйдет от тебя! Только в тебе, с тобой, до конца будет жить живой текст. Пока ты сам не уйдешь от себя. Как чужой. Но куда? Куда? Куда ты уйдешь от себя?

Менестрель: Только в текст.

Монстр: Так живет текст в разборе. Фразы, - когда между ними положишь сюжет, - они (он) отрываются от всей основы, массы повествования. Обретают самостоятельность, самозванность, зовут в новую историю, оборачиваются в нее, оборотни, обороты повествования. Обороты, Аборты, интермедии населяют спектакль. А этот, положенный между фразами, часто внутрь, репликами. От них (нее), среди них сюжет (историйка), всегда часть и всегда целое, позволяет надеяться на интермедию как на часть целого, родную, родимую, гончую, служанку, королеву действия...

Менестрель:

Обе оба обероны

обероты обороны

от барона до короны

обороты, оба-рты

Все на борт

Пустые рты.

Монстр: Это только возможность, только возможность, не более. Видишь, сколько приходится делать оговорок в тексте.

Передо мною мир только в возможности его. Ты делаешь до двухсот оговорок и вариантов, оставляя один, зато хранишь черновики. Так что каждый из нас по-своему разбирается с вариативностью мира.

Менестрель: Пространство? - Сознание? - Судьба? Монстр: Пространство преобразуется в сознании судьбой.

Станиславский: Искусство - разыгрывать характер, а не судьбу.

Монстр: Гротовский пытался преобразовать Станиславского в искусство разыгрывать судьбу, а не характер. Но вместо этого оказался на пути к искусству самораскрытия, т.е. вместо искусства разыгрывать судьбу приобрел судьбу и теперь (допустим) пытается обучить людей приобретать судьбу, встречаться с ней...

Загадка древних мистерий, которая заключена в искусстве разыгрывать судьбу, - остается.

В Саду она решается без оппозиции к самораскрытию и не последовательно, а одновременно.

Гротовский: Актер не должен более использовать свой организм для иллюстрирования движения души; он должен выполнить это движение с помощью своего организма.

Монстр: Я думаю, что жест должен вступать в отношения с движением души. Но не участвовать, а тем более не порождать это движение. Независимость организма (точнее, души от организма) и движения души - основа дальнейшего развития драматического театра.

Менестрель: Скажем, представим себе свободу так: «Актер ничего не должен.»

Монстр: Здесь существенно «ничего». Пусть так понятая свобода станет отправной точкой работы с ним (актером).

ПРОВОКАТИВНЫЕ СВОЙСТВА ТЕАТРА.

Театр по сути представляет собой цепочку провокаций, на территории своего развертывания образующих высказывания (систему).

Репетиция - это заготовка некоего арсенала провокаций. Такая репетиция требует выработки. Особых способов избегания фиксируемых смыслов и, наоборот, накопления провокативных стимулов (свойств), дающих в конечном, итоговом своем развертывании (например, на территории драматической игры) возможность образовываться высказываниям.

В ракурсе такого мышления о театре не действие оказывается существом сценического процесса, а последовательное развертывание провокативного ряда, имеющее своей целью образование системы из верениц высказываний и провокаций, вступивших в отношения между собой.

Провокацию! Можно определить как минимальную единицу театра, Акт, образующий высказывание (спичка, но не огонь).

Совокупность провокаций и порождаемых ими высказываний, одновременная сопричастность (пребывание) в едином процессе - театре - обеспечивают наш интерес - наслаждение к (от) спектаклю(я). - Мы следим за тем, как провокация, натываясь на предмет, энергию или знак, образует смысловой след. Зрительское восприятие определяет трепет, колыхание - конечную кардиограмму, подвижность границы: зал - сцена. Во время представления она всегда неустойчива, всегда как бы внедряется то в зал, то в сцену. В итоге сегодняшний театр все больше интересуется сама по себе эта граница. Вернее, способы управления ею!

Часто актер как бы впитывает в себя зрителя, пользуется им для образования игры (реакция зала, «стимул присутствия»); и, наоборот, зритель «пользуется» актером для образования восприятия (т.е. высказывания навстречу игре, а не от игры). Особый смысл и напряжение этой оппозиции придает «социокультурная установка», не всегда взаимная, но часто необычайно острая, конфликтная, даже воинственная, как со стороны зала, так и сцены. Таким образом обеспечивается возможность особых сценических социокультурных тактик, т.е. изначально (или в процессе) закладывается установка работы с отношением: зал - сцена. Сегодня это в особенной степени определяет впечатление от зрителя. Невменяемость нетерпима!

Провокация дает возможность управления неуправляемым. Искусство репетиции, как я его понимаю, - не столько искусство насилия, сколько искусство освобождения, - что требует невероятной твердости. Итоговое давление образуется не столько в зоне речи, сколько в зоне молчания. Это особые токи взаимных эманаций (вибраций), в которых перерабатывается информация, идущая от существа.

Облучение, обучение в тишине, выскользнувшей из-под дискурса, и образует в конечном итоге почву того животворящего поля, в котором произрастает эвристичная речь!

ДРАМАТИЧЕСКАЯ (ИНДУКТИВНАЯ) ИГРА.

Драматическая (индуктивная) игра заведена внутрь репетиционного процесса. Система индуктивных (драматических) игр порождает итоговый и растущий текст спектакля-сада, запущенного в эволюцию и тем самым обнаруживающего выход за пределы театральной драматической игры к индуктивной-жизнетворческой...

Индуктивная игра в отличие от драматической не подразумевает «преодоленного» зрителя. Она там, где жизнетворческая акция участвует в реальной судьбе: не героя, не персонажа, а самого автора -художника - исполнителя - участника игры - мастера индивидуальной режиссуры. Индуктивная игра разрешает оппозицию между жизнью и игрой. Мы, пользуясь добытыми на этом качестве стимулами, свойствами, текстами, - т.о. всей той системой отражений, которую можно (в конечном итоге) понимать как продукт, - возводим индуктивную игру в степень проекта! Снабжая дополнительными ответственностями и характеристиками, придающими завершенность каждому этапу игры-проекта, и дающими возможность перевода ее в репетиционный процесс (сквозь систему обработок в виде «драматических игр»). Внутри самой репетиции напрягается и очень плодотворно работает оппозиция: репетиционная работа - индуктивная игра. т.е., область собственно профессиональная и область жизнетворческая.

Искомый пейзаж универсального бытия (формирующийся, кстати, на территории проекта отношением «аттракцион-мистерия») обогащается дополнительными миражами, позволяющими испытывать, воспитывать, выращивать новые способы - пучки впечатлений, отпечатков, реализующих, овеществляющих себя в работе дальнейших стратегий (не только в игре-представлении, но и в работе, объективирующей представление, накапливающей экспозиционное поле, Галерею-Оранжевую, например, или лабораторию в Саду).

Одновременно с этим индуктивные игры порождают такую густую цепочку рефлексий, которая оплодотворяет, как перегонной, чернозем или навоз, не только репетиционную работу, но и собственно труд овеществления, т.е. жизнедеятельность.

Внутри как процесса репетиционного, так и процесса жизнедеятельного следует различать труд порождающий и труд комплекующий.

Но только жизнетворческая-индуктивная игра не имеет этих различий в себе, ибо в принципе не является трудом.



Первая регенерация Сада.

Фотоакция «Жанр». Мастерская Индивидуальной Режиссуры во дворе Галереи–Оранжереи (ул. Чкалова, д. 48а). Фото: А. Безукладников. 1991.

Соответственно, универсум САДА определяется сопряжением (напряжением) всех трех процессов. Центральное положение здесь занимает индуктивная-жизнетворческая игра, питающая соками своих наслаждений («токами вод») весь проект, т.е. проникающая и отдающая себя не только в (на) «производство» имиджей и имаджей. Но и туда, в ту таинственную область духа, где таится рост личности - души, исполняющей диктант-балет своего универсального потенциала.

Менестрель: Их облики лики горят
во мне (как болезнь)

Прекрасные лики облики
витамины - микробы

Пророки театра

Крэг, Арто...

Они, как великие провокации, образовали-образуют театр XX века. Но болезнь кончается смертью или выздоровлением, наступает эпоха индивидуальной режиссуры, эпоха монстров - «мастеров, образующих новые стратегии». Закончилось время великого пренебрежения эзотерией нашего дела.

Брежнев, Станиславский и вкуче с ними остальные угомонились на полках, кончилось время раздора. Семя животворящего логоса (под пристальным вниманием семиологии-семиотики-семантики, прагматики, проксемики, новой риторики и т.д. и т.п.) внутри (среди) эвристичной речи-сада пускает ростки универсума!!!

Монстр: Ситуация реального действия проекта-спектакля Сад - это ситуация, в которой: Актер как Неизвестный автор, Режиссер как Неизвестный автор, Художник как Неизвестный автор, Композитор как Неизвестный автор и все они вместе как Неизвестный автор - резьбы, повторившей (воплотившей) - в досках Дома точный рисунок Сада, пришедший к нам, к нему, из глубины веков сквозь вереницу Неизвестных мастеров, творивших, как и он, в дереве, этот Сад. Менестрель: Время как доска, на которой мы режем фигуры Сада.

Монстр: Спектакль как античный барельеф.

Менестрель: Режиссура как археология.

Монстр: СПЕКТАКЛЬ КАК РЕКОНСТРУКЦИЯ САМОГО СЕБЯ
(Вариативный театр).

Такой спектакль есть способ изначального порождения определенных векторов, обеспечивающих работу восстановления и развития, согласования и напряжения между этапами проекта. Снятие оппозиции между повтором и порождением. И понимание ее как центральной проблемы репетиционного процесса. Именно разрешение которой лежит на путях реконструкции, т.е. той «археологической» бережности мысли, жеста и действия по отношению к предыдущим выработкам и одновременной свободы от них, опять-таки «археологической» дистанции, отдаленности, позволяющей ощутить время как часть движения (работы, спектакля, действия), т.е. как вещь, и тем самым преодолеть его...

Именно реконструктивные методы способствуют сегодня снятию еще одной, вот уже двадцать лет «злбодневной» оппозиции между тираническим и демократическим способом создания спектакля. Как без потери режиссера (т.е. ансамбля), - единого, целостного, тончайшим образом контролируемого текста постановки и т.д. и т.п. - приобрести авторство каждого, т.е. коллективное творчество?

Театр вариативный, в частности, рассматривает спектакль, запущенный в эволюцию, как возможность осуществлять себя последовательно (а иногда и одновременно) в самых разных способах существования театра. Выискивая в каждом из них возможность обогатить, развить свои сущности. Спектакль, лостепенно вытесняя из себя театр, выходит на пространство, которое условно можно понимать как пространство неопределенное, и здесь разворачивает собственные вариационные возможности, заключенные в свойствах составляющих его идей и людей, а также в отношении, в которое вступают люди, идеи, текст.

Основной потенциал вариативности накапливается в режиссерском разборе текста, но и одновременно с этим в

постструктурной обработке вереницы проб, этюдов, акций, спектаклей, возникающих в связи с разбором текста, в связи с текстом. В конечном итоге вариативный театр включает и способ изложения накопленного материала, развертывая его в виде вариаций (последовательных или одновременных) в ходе спектакля. (Имеются в виду вариации сопряжений между собой не только вариантов игры, но и еще не учтенных способов сосуществования с текстом в форме перформансов, инсталляций или акций, например.) Но также он включает и определенный способ игры, когда перед актером открывается возможность того или другого пути (намеченного в разборе и в репетициях или совершенно нового, сейчас возникающего). И соответственно им (актером) делается тот или иной выбор реализации - формы - хода. Этот способ обнаружения исходной (сущностной) вариативности театрального процесса подразумевает особую технику ведения игры и дискурса, которую я называю диалогом или диалогической, и смысл которой в понимании действия как сплетения саморазвивающихся речей-действий актеров, практически не зависимых в своем развертывании-осуществлении друг от друга, но в то же время пребывающих в постоянно обогащающем друг друга контакте; реально не конфликтном, но способном отражать любого рода конфликты. Этот принцип подразумевает особый способ порождения эвристичной ткани спектакля-действия; переплетение перспектив, как это свойственно полифонии, но не подчинение их разнообразия единой цели. Более того, этот принцип позволяет исходную разбалансировку означаемых, излагаемых структур, т.е. дополнительную индивидуальную свободу, иначе говоря исходный индивидуальный миф-мир, положенный в основу роли, понятой как траектория движения в общем пейзаже-мираже, парадоксально рождающемся и развивающемся сплетении всех траекторий движений в нем...

Все это совсем не подразумевает нарушения исходной целостности драматического текста, в данном случае «Вишневого Сада», скорее наоборот требует отношения к самому тексту как к сакральной заповедной зоне, таящей неисчислимые смыслы в деталях, ритмах и перелетениях своих. Тем самым обеспечивается постоянное живое общение с текстом на всех уровнях-этапах существования проекта, позволяющее накладывать, определять каждый последующий режиссерский разбор текста как слой, если угодно, тематической, структурной почвы Сада, обостряя тем самым археологический способ взаимоотношения спектакля-проекта с самим собой! Обеспечивая тем самым, как уже указывалось выше, непрерывность и неустанность эволюции...

ПОЗИЦИЯ АКЫНА, Т.Е. ЭВРИСТИКА

Положенный (вернее, поставленный, вставленный) между жрецом и народом, - он всегда на дистанции к какой-либо ментальности, он всегда - между. В этом смысле это центральная фигура в ментальном анализе, если угодно, координата, точка отсчета, ось, «небось», небо-ось, неба ось... В том смысле, в каком сегодня (в свете ментальной войны) жрецом можно поименовать Барта, Дерриду...

Менестрель: Ой, да ну его в дуду...

Монстр: Бодрийера...

Менестрель: И другие скопища согласных...

Монстр: ...а народом (на уровне этой модели) - каждого конкретно поэта, художника, музыканта, фотографа и т.д... В этом смысле акын - мастер индивидуальной режиссуры, - пользуясь эвристичный дискурс (т.е. такой способ говорения, в котором он освобождает легенду от априорно предполагаемого в ней недоступного простому смертному смысла), освобождает, открывает, но не просто открывает, а при помощи эвристики заставляет работать на новый, здесь и сейчас рождающийся смысл. Таким образом, обращая его из смысла предыдущего (смысла жреца) в механизм, точнее в инструментальный, при помощи (содействия) которого на глазах и во имя простого смертного происходит работа порождения нового смысла из «по-акынски» воспринятой ситуации, здесь и сейчас, и «по-жречески» обработанной средствами, механизмами предыдущего знания. Соответственно: в предложенной модели акын есть не столько необходимая фигура приобщения, сколько - развития! Не столько примирения, сколько со-действия!

Ремарка: Менестрель, просветленный речью Монстра, приближается к нему,

Козлик входит в Чудовище.

АКЫН

Кончилось время дискуссий. Наступает время дискурса. Дискурс как дискомфорт переживается ныне всяким сознанием, которое пытается актуализировать свое бытие в пространствах современной культуры. Каждым из нас, т.е. из тех, кто услышал зов еще не вступившего в этот мир акына, но уже принял в себя его голос, ритмы и музыку того эпоса, который не знает заимствований и цитат, который преодолел постмодернистскую парадигму, вышел за скобки, предложенные нам 80-ми годами, а собственно и не оказывался там, в этой тюремной одиночке лексического захвата, интенсивно внедренного в просторы нашего отечества демиургами, воинственными адептами, окончившими курс постструктуралистского посвящения, активистами концептуальных боев. Если бы меня сегодня спросили: «О чем ты думаешь?» - я бы ответил: «Я не могу выдержать с вами диалога, но я готов выдержать ваш монолог». Если бы мне сегодня сказали: «Чего ты хочешь?» - я бы сказал: «Пусть это звучит эротично, но я жажду общения с вами.» Если бы меня сегодня предупредили: «Зачем ты туда, куда ты идешь, идешь?» - Я бы ответил: «Затем, чтобы встретиться там с тобою, предупреждающим меня об этом. Я знаю, я уверился в этом ночью, а сейчас рассвет, что смене культурной парадигмы предшествовала смена духовной парадигмы. Абсолют, освобожденный от тоталитаризма, опять зовет наши души. И про(при)никает сквозь дискурсивные оболочки нашего, вернее, кажущегося нам бытия к истинному сочувствию, сопереживанию, к тому, что не исчерпывается термином «коммуникация»; а всегда называлось, а значит и теперь нам следует это именовать высоким словом: общение. Да, дискурс дискомфортен сегодня, друзья. И эта исповедь, имеющая характер проповеднического бреда, уже не является таковым именно потому, что она по-новому искренна, исполнена той попытки обретения свежего нюанса - в чувстве, а значит и в мышлении, которому предстоит торжество - днем, когда солнце достигнет полудня.»

1993



На съемках фильма «Трактористы II», (реж. братья Алейниковы, оператор Г. Беляев, к/с «Мосфильм», 1992)

1 – Б. Юхананов, Г. Алейников, А. Дулерайн. Видеопаразитирование.

2 – С камерой – Г. Беляев, в костюме игрока в американский футбол – Евг. Кондратьев.

Кадры из фильма «Трактористы II»:

3 – Слева направо: Алла Ермоловская, Ольга Столповская.

4 – Александр Белявский

5 – Евгений Кондратьев «Дебил»

6 – Олег Хайбуллин

ПРОЕКТ « ДВОРЕЦ »

БОРИС ЮХАНАНОВ

О ПРОЕКТЕ « ДВОРЕЦ » .

В Киеве я веду проект «Кристалл» - часть проекта «Новое пространство театральных коммуникаций». Строю там магический кристалл, состоящий из четырех граней: одна грань - «Книга Иова», вторая грань - «Фауст», третья грань - «Стойкий принц», четвертая грань - «Этюды о любви: Киев - Любовь-98». А внутри Кристалла натягиваются струны, связанные с техникой, при помощи которой это осуществляется. Игра на струнах потихонечку растит Кристалл, который потом должен быть так или иначе внесен во Дворец, что строится здесь. Сейчас мы закладываем основание. Расписываются стены, и все, что мы делаем - первые дворцовые работы.

С 26 июня в Первой дворцовой комнате начнется сама жизнь проекта «Дворец», когда он будет возводиться на глазах у публики, так как станет открытой территорией. А осенью мы отопрем скрытую в тумане Вселенную Сада. И вот Кристалл, который будет постепенно вноситься при помощи видеозаписей и другой коммуникативной работы во Дворец, - сам Дворец, который будет расти, - и вновь открытый нами Сад - создадут особого рода Архитектуру: в Саду возникнет Дворец с Кристаллом внутри. А источником всего ландшафта, который мы формируем, являются Священная Роща - Мастерская и Поселение-Курс.

Все это - некая страна, в которой я объявил себя Королем. Пока у меня нет еще законченного места для жизни - Дворца. Сейчас я в моем королевстве раздаю должности: придворный фотограф (польская театровед) у меня уже есть, придворный художник есть, балетмейстер...много должностей. А в пространстве Первой комнаты стоит Крыло Ангела - маленькая арфа, единственная в России, подаренная Королю. Пространство Дворца сакрализовано и ему уже принадлежат старинное пианино, два дворцовых стула, шкатулка, где хранится ключ от настройки Крыла, и испанская табуреточка, - часть дворцовой мебели, а также росписи на стенах.

Кроме того, Проект Новых Театральных Коммуникаций предполагает создание дворцового сообщества, возвращение к иерархии, к особому рода пребыванию предмета на грани между драгоценностью и сакральной духовной ипостасью. Во дворцах всегда собирались самые лучшие вещи: репрезентация земной жизни во дворце была дана в своем пределе, на грани перехода в мир духовный. Само это пограничье в мире отмечено Дворцом. Дворец - это особого рода пространство, где сублимируется ответственность и моделируется управление жизнью. Это очень сложная система осуществления жизни: не обязательно - интрига, в той же мере Дворец может быть освобожден от интриги. Он может быть таким организованным миром, где человек живет внутри произведения искусства, внутри драгоценности. Дворец - это способ накопления мира в драгоценном выражении. Все, что в нем пребывает, есть королевское, лучшее. В этом смысле Дворец - это предельное выражение человеческого к себе. Предельное, потому что следующий шаг - это уже Храм, то есть Дом Бога. Часто король был представителем Бога, поэтому вещь во Дворце колеблется от человеческого к божественному, располагается на гранях сакрализации. Дворец - это инструмент, при помощи которого мир образует свою квинтэссенцию. И, соответствованно, в силу таких свойств он оказывается моделью бытия с обратной связью. Он впитывает в себя происходящее и обнаруживает его, переведенное на язык дворцовой жизни. Одновременно с этим воздействует на все остальное. Здесь завариваются законы, истории, новые пути. И переход из одной стадии бытия в другую тоже происходит сквозь Дворец (революция). Во Дворце вяжутся и развязываются узлы истории.

Дворец - это не обязательно дом Короля. Дворец может быть инструментом, при помощи которого Король накапливает, собирает, коллекционирует, а потом отдает людям. По сути своей, аристократизм - это особая степень ответственности, которую берет на себя человек. Все перечисленные мною, в качестве свободной системы размышления вокруг Дворца, смыслы далеко не исчерпывают понятие «Дворец», но в них есть то, что составляет основу проекта. Если говорить о сущности



На съемках фильма «Трактористы II» (реж. братья Алейниковы, оператор Г. Беляев, к/с «Мосфильм», 1992). Слева направо: сидят – О. Хайбуллин, М. Столповский, А. Дулерайн; стоят – А. Васильев, Б. Юхананов, В. Яшкин, А. Павлов, Евг. Кондратьев. Фото: В. Яшкин.

проекта, то скорее всего, в первую очередь, Дворец - это еще один способ при помощи которого реальность может оказаться рядом с Сокровенной Рощей и Садам и осуществиться вблизи эзотерических пространств, по театру, по искусству. И еще одно. Дворец - это место, где естественнее всего располагается театр как таковой. Это так организованное пространство-время, где театр может существовать в максимально подробной степени различимости. Дворец предполагает такие инструменты кристаллизации для театра, как придворный театр, например: спектакль для Короля, с одной стороны, противопоставленный площади, с другой - противопоставленный Мастерской как месту, в котором картина живет для художника. Но если Король - художник, тогда все возвращается и Дворец оказывается Мастерской. Возвращение к иерархическим отношениям означает возвращение к капризу (Король же должен быть капризен). То есть, с одной стороны, - ответственность, с другой, - каприз. С одной стороны - иерархия и право Короля на перемену закона, а с другой стороны - Мастерская, в которой законы искусства управляют художником в той же мере, в какой художник свободно пользуется и пребывает внутри этих законов. Сочетание, кажущееся несовместимым, естественно сопрягается внутри проекта. Во всех перечисленных мною пьесах Дворец наличествует как место действия. Мне кажется, что Россия становится сейчас феодальной страной со складывающейся очень определенной иерархией, с новым типом аристократии, монархии. В каком-то смысле, это отражается в проекте, не напрямую, но отражается как социальный контекст, в котором происходят наш труд и художественная жизнь.

Сознание, которое меня интересует, - это Свободный Дух в такой системе связей и отношений с Дворцом, в которых он выясняется или проявляется, как у Гамлета или у Фернандо Португальского - Стойкого Принца. В этом смысле, Дворец - это возможность различить нашего нового Героя. Нового, потому что он из Сумасшедшего становится Стойким Принцем. Немаловажный момент, может быть, самый существенный. Не только в вещи, но и в человеке Дворца так же предельно, как драгоценность, накоплены переплетения мира. Не только самый лучший, красивый и дорогой ковер должен висеть во Дворце, но еще особого рода Дух пребывает там. Люди Дворца и персонажи дворцовой жизни аккумулируют время. Их мысли, поступки, чувства предельно его выражают.

Часто казалось иначе. Условно говоря, для того, чтобы народ попал ко Льву Николаевичу Толстому в «Войну и мир» в виде Платона Каратаева, что-то должно было произойти. Он должен был стать драгоценностью, быть вложенным Толстым в ткань прозы. По сути, это Платон Каратаев попал во Дворец. Какой-то такой механизм срабатывал в драме, когда жизнь попадала в пьесу.

Произносимые мною смыслы до конца меня не удовлетворяют, потому что это проект, где совсем иначе заварены соотношения смысла и имени. Он не разворачивается весь из имени, как это происходило с Садам. Когда именно Сад был центральным персонажем проекта и каждый раз, раскрываясь заново, предоставлял пространство смыслов, чувств и художественных стратегий для всех нас. Сама перемена облика Сада давала возможность новым Регенерациям. Здесь иначе. Дворец, скорее, не есть почка, из которой произрастает смысл, не есть источник смысла, а есть поверхность, на которую наносится смысл, есть форма, в которой могут жить эти смыслы. Она предоставляет им место обитания, достойное их. Но сами смыслы, чувства, коллизии и так далее невероятно многообразны и им не требуется Дворец для того, чтобы быть. Совсем иное соотношение.

Дворец еще - место, куда собирается цвет нации. Во Дворце могут выступать бродячие жонглеры, бить челобитную народные ходоки, происходить революция. Дворец - это избранное сейчас Мастерской пересечение пространств и историй. Но для этого надо создать место, куда придет чаемое разнообразие мира. И первым опытом такого места является эта комната, которую расписывает Леша (художник Алексей Каллима, автор настенной росписи в Первой Дворцовой Комнате - ред.)... и эти пьесы, в каждую из которых будет приходить мир. В этом смысле, это только оболочка, очищенная, освобожденная, ожидающая своих гостей. Такова интрига ожидания и начало этого проекта. А кто прибудет в гости во Дворец и что там образуется или окажется - нам предстоит узнать.

25 мая 1998

ЖАН-БАТИСТ МОЛЬЕР
ДОН ЖУАН, ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ
КОМЕДИЯ В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ
КОРОЛЕВСКАЯ РЕПЕТИЦИЯ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Дон Жуан Тенорио, сын дона Луиса
ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН

Сганарель, слуга Дон Жуана
ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ

Эльвира, жена Дон Жуана
ЕЛЕНА ЧУДИНА, СВЕТЛАНА БОГОД, ТАМАРА САГАЙДАК

Дон Карлос, брат Эльвиры
ГЕННАДИЙ КОРОТКИЙ

Дон Алонсо, брат Эльвиры
БОРИС БАЖЕНОВ

Дон Луис, отец Дон Жуана
ГЕННАДИЙ КОРОТКИЙ, АНТОН МОИСЕЕВ

Гусман, конюший Эльвиры
АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ

Нищий
БОРИС БАЖЕНОВ

Шарлотта, крестьянка
МАРИНА МАКСИМИК

Матюрина, крестьянка
СВЕТЛАНА БОГОД

Пьеро, крестьянин
АНТОН МОИСЕЕВ

Статуя Командора
АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ

Г-н Диманш, торговец
АНТОН МОИСЕЕВ

Ла Раме, бандит
АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ

Раготен, Ла Вьолет, слуги Дон Жуана
БОРИС БАЖЕНОВ

Призрак
СВЕТЛАНА БОГОД

Действие происходит в Сицилии.

РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК
Борис Юхананов

ПРИДВОРНЫЕ МУЗЫКАНТЫ
Екатерина Бочарова (вокал), Антон Кузнецов (флейта)

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ
Андрей Мурашов, Олег Хайбуллин, Андрей Емельянов

СВЕТ
Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ
Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА
А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ
Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ
М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

ХРОНОЛОГИЯ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ «ДОН ЖУАН»

Январь 1995 г. - начало работы над спектаклем «Здравствуй и прощай, Дон Жуан», основанного на тексте пьесы Мольера «Дон Жуан» и индивидуальных работах участников МИР-3 на тему «Здравствуй и прощай».

Апрель - май 1995 г. - первые показы спектакля «Здравствуй и прощай, Дон Жуан» в Центре Современного Искусства в рамках программы «Пульсации или Новая Процессуальность»

Июнь 1995 г. - участие спектакля «Здравствуй и прощай, Дон Жуан» в фестивале «КукАрт» (Царское Село, СПб).

Сентябрь 1995 - май 1996 г. - разбор и репетиции пьесы «Дон Жуан».

Июнь 1996 г. - показы спектакля «Здравствуй и прощай, Дон Жуан» в помещении театра «Школа Драматического Искусства».

Сентябрь - декабрь 1996 г. - разбор и репетиции пьесы «Дон Жуан».

Январь - ноябрь 1997 г. - индивидуальные репетиции участников МИР по пьесе «Дон Жуан».

Декабрь 1997 г. - возникновение принципа «Королевской Репетиции». Спектакль «Дон Жуан» становится частью проекта «Дворец».

Июнь - июль 1998 г. - спектакль «Дон Жуан» играется в рамках проекта «Дворец» в форме «Королевской Репетиции».

ЮКИО МИСИМА

СОЛНЦЕ И СТАЛЬ

(1968)

ФРАГМЕНТЫ ИЗ ЭССЕ

Я изобрел некую трудноопределимую разновидность исповедальной прозы пополам с критической эссеистикой. Назовем мое изобретение «критической исповедью». Если исповедь - это ночь, а критика - день, то я буду держаться где-то на порубежье, в свете вечерних сумерек. Скажем так - «имярек в свете сумерек»; хотя повествование и ведется от первого лица, не думайте, что речь идет о моей персоне. С вами будет говорить, так сказать, «сухой остаток», образовавшийся после того, как слова сказаны. Они сказаны и ушли, а говорящее с вами «я» неподвластно движению слов.

Я долго размышлял, что же оно собой представляет, это самое «я», и был вынужден придти к следующему выводу: оно как раз соответствует месту в пространстве, занимаемому моим телом. «Язык тела» - вот название того, чему я не мог найти определения.

Если уподобить «я» дому, то тело - это сад, окружающий жилище. Я мог по собственному усмотрению содержать свой сад в порядке или дать ему прийти в запустение, зарости сорными травами. Свободу этого выбора понимает не всякий. Многие считают, что над их садом властвует некая сила, которую они называют судьбой.

Однажды я решил привести мой сад в надлежащий вид и потихоньку приступил к работе. В качестве садовых инструментов я использовал солнце и сталь; неугасимое сияние светила и металл стали моими главными помощниками. И по мере того, как на ветвях культивируемого сада зрели плоды, тело приобретало для меня всё большее и большее значение.

Обычная последовательность событий такова: стоит деревянный столб, потом в нем поселяются муравьи и начинают его грызть. В моем случае первыми возникли муравьи, и лишь затем постепенно появился наполовину источенный ими столб.

Высшее выражение словесного искусства - абсолютная имитация физической красоты, иными словами, поиск нетленной, неподвластной коррозии РЕАЛЬНОСТИ.

В детстве на меня произвело неизгладимое впечатление зрелище храмовой процессии: толпа молодых парней тащила паланкин с алтарем, пребывая в состоянии полного экстаза - лица отрешенные, взгляд отсутствующий, некоторые даже глядели, запрокинув головы, куда-то ввысь. Я смотрел на них, безуспешно пытаюсь понять, что за таинственная сила светится в их глазах, и мое сердце наполнялось мучительным беспокойством. Мое воображение было не в силах уяснить природу массового опьянения неистовой физической нагрузкой. Долгие годы эта загадка не давала мне покоя, и ключ к ней отыскался, лишь когда я сам вместе с другими потащил на плечах алтарь. Оказалось, что мужчины просто смотрели в небо, и всё. Никаких видений в это время перед их взором не возникало - только ярко-синее сентябрьское небо. Но зато другого такого неба в своей жизни я не видывал: оно было очень странным - то бесконечно удалялось ввысь, то вдруг лавиной падало вниз; оно постоянно преображалось, соединяя в себе прозрачный свет и безумие.

Лишь увидев собственными глазами то невероятно близкое к Божеству синее небо, я уверовал в универсальность своего

чувственного восприятия. И моя давняя жажда разом утолилась, моя слепая болезненная вера в Слово растаяла, как дым. Я ощутил себя участником трагедии, действующим лицом бытия.

Стоило мне один единственный раз заглянуть в этот мир, и многое, прежде неведомое, открылось моему разуму. Работа мышц без труда разогнала мистический туман, сотканный словами. Мое прозрение было похоже на эротическое пробуждение юного тела. Я начал понимать и чувствовать, что такое жизнь и что такое действие.

Я так устал от многолетнего раздвоения души и тела!

Но возможности человеческого тела имеют свои пределы. Скажем, если вами овладевает неистово сильное желание вырастить у себя на лбу ветвистые рога, вряд ли у вас это выйдет. Ограничения плоти - чувство меры и равновесие, регулирующие телесное бытие.

Почему мысль, стремясь достичь глубины, непременно должна погрузиться в бездонную пропасть, а если уж решит воспарить, то улетает в столь же непостижимые заоблачные высоты, начисто забывая о существовании тела?

Как часто истина ленивцев принималась на веру во имя фетиша, именуемого «воображаемым»! Как облагородило это слово нездоровую склонность устремляться в глубины истины одним только духом, не утруждая усилием тело!

Присущая воображению сентиментальность заставляет чувствовать боль другого, как свою, но зато собственных болевых ощущений человек стремится не замечать. А как превозносит воображение душевные страдания, подлинную меру которых на самом деле определить очень непросто.

Я отлично понимаю, что невозможно просто вернуться туда, где уже побывал. Но невыполнимость задачи подстегнет мое скучающее сознание; мой разум, способный увлечься только недостижимой целью, начал мечтать о свободе.

Полная парадоксов жизнь тела предоставила мне возможность с истощающей ясностью оценить ту свободу, которую дают Слово и литература. Смерть от меня не ускользнула, нет. Трагедию - вот что я упустил...

Точнее говоря, я упустил коллективную трагедию или, во всяком случае, трагедию члена сообщества. Если бы я отождествлял себя с некой группой, участие в трагедии далось бы мне гораздо легче, но Слово сделало всё, чтобы отдалить меня от других людей.

Общность тесно связана с выделениями, не секретизируемыми Словом: слезами, потом, стонами. А если пойти еще дальше, то можно сказать, что в основе ее - кровь, истекать которой Слову не дано. На нас производят сильное впечатление предсмертные записки, написанные не чернилами, а кровью, но это оттого, что их текст обычно подобен клише, лишен всякой индивидуальности, а значит, написан языком тела.

Ранним весенним утром я бежал, полуобнаженный и дрожащий от холода, вместе с моими товарищами. Голова моя была стянута белой повязкой с красным кругом солнца на лбу. Я нес тяжесть испытания наравне со всеми, я выкрикивал в такт хору голосов, бежал в ногу и при этом чувствовал, как вместе с соленым потом в кожу впитывается привкус трагедии, неоспоримое доказательство слиянности. То был огонь тела, благородный пламень, раздуваемый жгучим утренним ветром. Мои мышцы радостно звенели от ощущения сопричастности. Все мы, бегущие, равно жаждали славы и смерти. Я был не одинок.

Коллектив, группа для меня - как мост с односторонним движением; по нему можно перейти на другой берег, но обратно уже не вернешься.

Я научился видеть гигантскую змею, свернувшуюся кольцами вокруг земного шара. Она проглотила свой собственный хвост и тем самым уничтожила полюсы. исполинская рептилия смеется над всеми противоположностями. Да, постепенно я стал различать ее контуры.

Противоположности, доведенные до предела, начинают напоминать друг друга; максимально отдаленные предметы, продолжая двигаться в разные стороны, незаметно переходят к сближению. Этому научили меня магические кольца змеи. Тело и дух, чувственное и интеллектуальное, внешнее и внутреннее, тоже должны были сойтись в некоей точке - где-нибудь над земной поверхностью, чуть выше белой змеи облаков, опутавшей планету.

Меня всегда интересовали лишь края, пограничные зоны тела и духа; заглядывать в глубины я не любитель - пусть этим занимаются другие. Глубины слишком вульгарны, слишком мелки.

Что находится на самой кромке края? Скорее всего, ничего - лишь нарядная бахрома, свешивающаяся в пустоту.

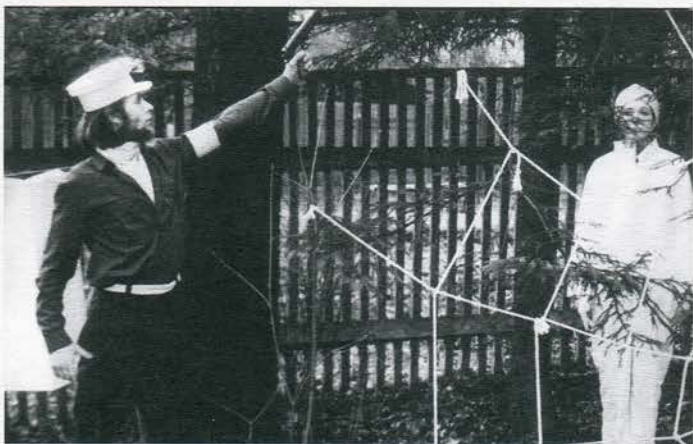
Мир внутренний растворился в мире внешнем, они общались друг с другом совершенно свободно. Простая вселенная, состоявшая только из облаков, океана и заходящего солнца, превратилась в величественную панораму моего душевного устройства. В то же время явления и события моего «я» сбросили оковы психологии и эмоций, превратились в гигантский росчерк, размашистые письма на небосклоне.

Тут-то я и увидел змею.

Белая змея облаков вцепилась в собственный хвост и обмотала землю бесчисленными кольцами.

Всё, что предстает перед нашим мысленным взором - пусть даже на миг - существует на самом деле. В этом сходство барокамеры с космическим кораблем или моего рабочего кабинета в ночной тиши с истребителем F-104 на высоте сорок пять тысяч футов. Тело наполняется светом грядущей одухотворенности, дух озаряется предчувствием телесности. А сознание непрерывно наблюдает за этими взаимопревращениями. Вот и мое сознание обрело легкость и ясность дюралюминия.

Если исполинская змея, обволакивающая и поглощающая все полярности, предстала пред моим взором, значит, она есть в действительности. Она застыла в вечности, гонясь за собственным хвостом. С сияющих небес на нас взирает великий принцип единства сущего.



Группа «Качуча». Кадры из фильма «Желание посмотреть фильм Райнера Вернера Фассбиндера» (реж. А. Дулерайн и С. Корягин, оператор В. Деев, 1993). На снимках: Я. Раух, А. Литвин, И. Колосова, А. Дулерайн.

ЮКИО МИСИМА
МОЙ ДРУГ ГИТЛЕР
ПЬЕСА В ТРЁХ ДЕЙСТВИЯХ

АВТОРЫ-ИСПОЛНИТЕЛИ:

Адольф Гитлер
АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ

Эрнст Рем
АНДРЕЙ ГЛЮК

Грегор Штрассер
МИХАИЛ ШЕНФЕЛЬД

Густав Крупп
БОРИС БАЖЕНОВ

Время действия: июнь 1934 года

Место действия: Берлин, резиденция рейхсканцлера

Песни на стихи Ю. МИСИМЫ, Л. КЭРРОЛЛА, Р. БЕРНСА, Р. КИПЛИНГА, А. ВЕРТИНСКОГО, Д. ТАЙБЕТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ
Андрей Емельянов, Олег Хайбуллин

КОСТЮМЫ
Лариса Сычова, Елена Домашева

СВЕТ
Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ
Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА

А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ

Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ

М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

ЮКИО МИСИМА
МАРКИЗА ДЕ САД
ПЬЕСА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Маркиза Рене де Сад
ТАМАРА САГАЙДАК

Госпожа де Монтрей, ее мать
МАРИНА БАРТИНОВА

Анна, ее сестра
ЕЛЕНА ЧУДИНА

Баронесса де Симиан
ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ

Графиня де Сан-Фон
МАРИНА МАКСИМИК

Шарлотта, горничная г-жи де Монтрей
МАРЬЯНА ХАВТОРИНА

В спектакле также заняты
МИХАИЛ ШЕНФЕЛЬД, БОРИС БАЖЕНОВ, АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ, ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ, АНТОН МОИСЕЕВ

Время действия:

Действие первое - осень 1772 г.

Действие второе - позднее лето 1778 г.

Действие третье - весна 1790 г.

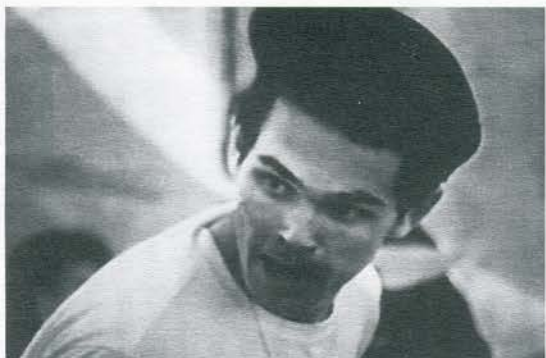
Место действия: Париж. Салон г-жи де Монтрей.

РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК

Альфонс Франсуа Донасьен маркиз де Сад

ПРИДВОРНЫЕ МУЗЫКАНТЫ

Екатерина Бочарова (вокал), Антон Кузнецов (флейта)



Третья регенерация Сада. Репетиции. (1993)

На снимках: Олег Хайбуллин, Ольга Столповская, Максим Гладких, Геннадий Короткий, Инна Колосова, Александр Дулерайн, Юрий Юринский, Борис Баженов.
Фото с видео – Г. Беляев.



СВЕТ

Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ

Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА

А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ

Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ

М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

РУСТАМ ХАМДАМОВ

« А Н Н А К А Р А М А З О Ф Ф »

ФРАГМЕНТ ИЗ СЦЕНАРИЯ

Улица. Ночь.

Она не закрыла за собой дверь кинотеатра. Штора так и взвивается на ветру. Над дверью маленькая красная лампочка. Довольно зловещая картина. Она отворачивается и прислоняется к столбу. Ветер раскачивает из стороны в сторону уличный фонарь на этом столбе. Она не знает, что делать дальше. Стоит. Вдруг штора кинотеатра ожила. Кто-то в ней опять запутался. Сначала борется, потом выходит некий очень молодой человек. В руках он держит чемодан. Подходит к ней...



Третья регенерация Сада. (1993)
Лопехин – Максим Гладких
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников



Ф. ДОСТОЕВСКИЙ, Р. ХАМДАМОВ

ДОСТОЕВСКИЙ БЛЮЗ

АВТОРЫ-ИСПОЛНИТЕЛИ:

Николай Ставрогин, он же Мужчина
АНТОН МОИСЕЕВ

Марья Тимофеевна Лебядкина, она же Женщина
МАРИНА БАРТИНОВА

Юноша
ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ

Актриса
ЕЛЕНА ЧУДИНА

Аккомпаниатор
АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ

Певица
СВЕТЛАНА БОГОД

ПРИДВОРНЫЕ МУЗЫКАНТЫ
Екатерина Бочарова (вокал), Антон Кузнецов (флейта)

СВЕТ
Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ
Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА
А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ
Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ
М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

Д Р А М А Т И Ч Е С К А Я И Г Р А « Ж А Н Р »

Столько же, сколько существует театр, существует и тайное желание зрителя выйти на сцену во время идущего действия и принять в нем участие.

Это - желание художественного террора. Драматическая игра «Жанр» способна удовлетворить это желание.

Игра «Жанр» - это театральный полигон, на котором маленькие сценки (модули), сочиненные участниками игры - режиссерами и актерами одновременно - в том или ином «жанре» - (мелодрама, шпионский детектив, триллер, и т.д.) подвергаются театральному и аудио-визуальному «террору».

«Террор» осуществляют группы особым образом подготовленных специалистов. На сценки могут обрушиваться массированные атаки иронического и культурологического комментария, кино- и видеокамер, теле- и радиокорреспондентов, прорывающихся внутрь драматического действия.

«Жанр» - индуктивная игра; правила ее определяются прямо во время действия, образуя каждый раз по сути новое произведение.

«Жанр» - жестокая игра с неизвестным итогом. Она происходит безусловно и реально.

«Жанр» позволяет оказаться внутри действия тому, что обычно оказывается вне его пределов. Например, критическому комментарию или режиссерскому анализу, которые, возникая как речь, приобретают качества драматической игры.

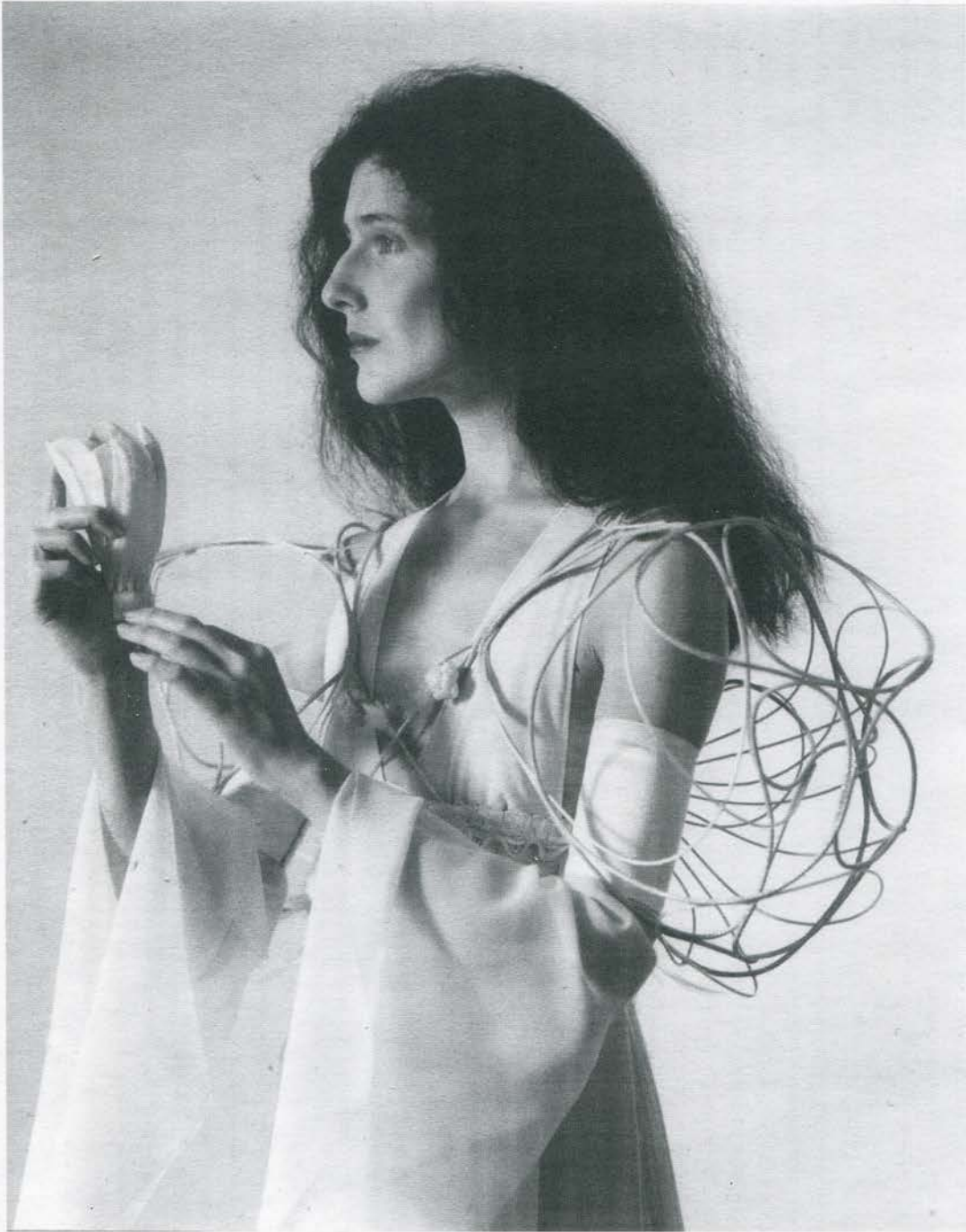
Для «Жанра» характерна игра с рамкой сцены, действия, сюжета, ситуации, игры, - постоянное смещение рамок восприятия.

Идея игры «Жанр» родилась из предположения о том, что жанровый канон принадлежит архаическому уровню человеческого сознания. Жанровый канон живет внутри человека в виде тайного и кармически, генетически ему присущего личного жанра или нескольких жанров. Жанровый канон проявляется как чувство на жанр. Оно похоже на то чувство, с которым дети самозабвенно играют в войну, размахивая игрушечными пистолетами.

Вневременное пространство личных жанровых канонов встречается с темами, которыми живет настоящее время современной культуры. Комментарий принимает эти темы на себя, и тогда во всей своей полноте возникает объем драматической игры «Жанр».



Третья регенерация Сада. (1993)
Аня – Инна Колосова
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников



Развитие игры «ЖАНР» привело к тому, что некоторые модули эволюционировали в самостоятельные спектакли, обретшие конкретную структуру и объем высказывания.

Жанровый спектакль оказался следующей стадией развития жанрового модуля, на которой последний лишается рамки комментария. Жанр остается наедине с собой.

Основное высказывание работы образуется на встрече известного канона и новости, которая содержится в проявляющей свой собственный «жанр» личности.

Подчас жанровый спектакль построен на неуловимом смещении по отношению к этому канону и задействует тонкие жизнетворческие энергии и связи, рифмуя себя с цельным объемом личного бытия и всем Садовым мифом.

Жанровым спектаклям свойственна та высочайшая степень безыскусности и простосердечия, с которой в каком-нибудь сибирском доме культуры парижская молодежь разыгрывает Шекспира.

С нечеловеческим простодушием садовые существа преобразуют формальные признаки того или иного жанра. Так рождается жанровый спектакль.

ИЗ РАСШИФРОВОК ВИДЕОДОКУМЕНТАЦИИ ИГРЫ «ЖАНР»

19 - 22 АВГУСТА 1991Г.

ГУМАНОИД:

Мы устраиваем своеобразное поедание самих себя, и в этом природа действия этого спектакля. Именно в этом природа аттракциона - то, как мы сами себя поедаем. Собственно за этим может наблюдать зритель. Это очень простой ход, и при этом он невероятно разнообразный. Самопожирание.

ГУМАНОИД:

У меня очень странное ощущение. Я нахожусь сейчас среди идущего спектакля. Друзья, это очень странное ощущение, вы знаете, я был в Бангкоке, когда там было жаркое лето, я был, я дрейфовал вместе с ледовой станцией, когда они проваливались под льдину, но я никогда не был рядом с актером, который играет роль. Это очень интересно ощущение. Что я испытываю? Я ничего не испытываю.

ГУМАНОИД:

Мы на улице. Наша работа над проектом «Жанр» продолжается. Совершенно неожиданно для нас в тот же день, когда мы назначили второй цикл прогонов по «Жанру», случился Переворот. Видимо его назовут Августовским Переворотом. Мы оказались в ситуации параллельного действия и решили заманить её внутрь нашей работы... Огромные исторические события, которые захлестнули нашу страну, стали перетягивать энергетику, внимание к тому, что происходило за пределами пространства, в котором шла работа над проектом «Жанр»

Практически мы работаем над документальным спектаклем. Мы не забирались на баррикады и не вели оттуда прямой репортаж. Но так или иначе документация этих исторических событий окажется внутри нашей документально-художественной работы над проектом «Жанр», сложится в ткань пьесы, посвященной настоящему времени, пьесы, которую мы будем разыгрывать как спектакль.

(На протяжении всего монолога доносятся звуки радиоприемника о событиях августа 1991. В тот момент, когда речь Гуманоида на некоторое время умолкает, голос диктора говорит о Советском Союзе, об агентстве «Рейтер». Разобрать, что именно, сложно...).



Третья регенерация Сада. (1993)
Гаев – Геннадий Короткий
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников





Третья регенерация Сада. (1993)
Пищик – Сергей Корягин
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников





Третья регенерация Сада. (1993)
Раневская – Ольга Столповская
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников



Третья регенерация Сада. (1993)
Яша – Александр Дулерайн
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников



Третья регенерация Сада. (1993)
Епиходов – Борис Баженов
Художник – Ю. Хариков
Фото – А. Безукладников

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС
ТАЙНОЕ ЧУДО
МИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Яромир Хладик, он же барон Роммерштадт
ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН

Юлия Ротте, она же Изольда, жена барона
ИННА КОЛОСОВА

Чешский патриот, он же дядя барона
ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ

Подставное лицо, она же Клара, дочь барона
ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ

Подставное лицо, она же Фелица Бауэр
МАРИНА МАКСИМИК

Пропавшая без вести сестра барона
СВЕТЛАНА ШАМОНИНА

Немецкий солдат, он же управляющий имением
БОРИС БАЖЕНОВ

Борхес, он же Бог и он же Дьявол
АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН

РЕЖИССЕР
Олег Хайбуллин

ХУДОЖНИК
Даниил Лебедев

КОМПОЗИТОР
Андрей Мурашов



Пятая регенерация Сада. (1996). III акт.

1 – Сцена «Петя – Раневская» (Петя – Олег Хайбуллин, Раневская – Ольга Столповская, Аня – Инна Колосова)

2 – Сцена «Гадание Шарлотты» (Шарлотта – Тамара Сагайдак, Дуняша – Светлана Шамонина, Фирс – Юрий Юринский, Епиходов – Борис Баженов)

3 – Эпизод с галстуком: «Он же настоящий!..» (Петя – Олег Хайбуллин, Человек в галстукe – Михаил Шенфельд)

4 – Сцена «Садовый Идеал» (Садовый Идеал – Андрей Сильвестров, Дуняша – Светлана Шамонина, Санитар-оборотень – Андрей Емельянов, Пищик – Михаил Игнатьев)

Фото – А. Васильев



Пятая регенерация Сада. (1996). III акт.
Эпизод с галстуком: «Он же настоящий!..» (Петя – Олег Хайбуллин, Фирс – Юрий Юринский)
Фото – А. Васильев

СВЕТ

Михаил Шенфельд, Дмитрий Генералов

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ

Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА

А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ

Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ

М. Бартинова, М. Максимик, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

Спектакль «Тайное чудо» является частью проекта «Борхес», осуществляемого на территории Мастерской Индивидуальной Режиссуры с 1991 года. Мистическая драма по мотивам произведения Х. Л. Борхеса «Тайное чудо» состоит из двух частей. В первой части герои движутся по структуре истории; во второй части - порождают новое пространство и новый текст, находясь в структуре темы спектакля.

НИЧЬЯ
СПЕКТАКЛЬ В ОДНОМ ДЕЙСТВИИ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Александр Кармелян, гроссмейстер
ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ

Екатерина, его жена
ИННА КОЛОСОВА

Алексей Котов, гроссмейстер
АЛЕКСАНДР ДУЛЭРАЙН

Зинаида, его жена
ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ

Фиренцио Папомамес, президент шахматной федерации (ФИДЕ)
АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ

Экс-чемпион мира
АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ

Журналист и сотрудники турнира
ЮРИЙ ЮРИНСКИЙ, БОРИС БАЖЕНОВ, МАРИНА МАКСИМИК, ТАМАРА САГАЙДАК, АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ, АНДРЕЙ ГЛЮК,
ВАСИЛИЙ ПАВЛОВ

РЕЖИССЕРЫ

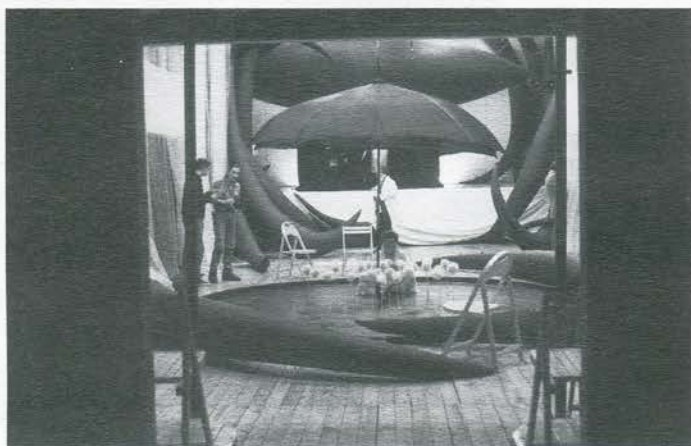
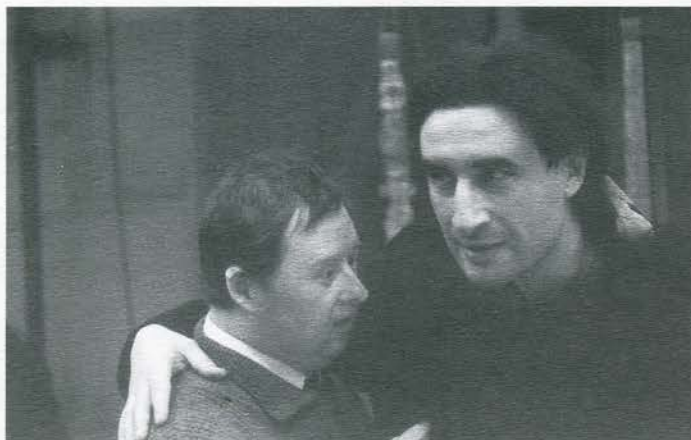
Александр Дулерайн, Инна Колосова, Ольга Столповская, Дмитрий Троицкий

ХУДОЖНИКИ

Даниил Лебедев, Валерий Патконен, Михаил Иванов, Наталья Иванова, Ян Раух

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ

Олег Хайбуллин, Андрей Мурашов



Пятая регенерация Сада. (1996). II акт.

1 – Борис Юхананов и Миша Рубенштейн.

2 – Дима Поляков.

3 – Сцена «Монолог Шарлотты» (Шарлотта – Тамара Сагайдак)

4 – Импровизация Димы Полякова (Раневская – Ольга Столповская, Фирс – Юрий Юринский, Епиходов – Борис Баженов)

Фото – Д. Разин

ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНЫМ ЦЕХОМ

Борис Баженов

ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА

А. Емельянов, А. Моисеев, В. Павлов, Д. Емельянов, К. Князев, Е. Сажнов, П. Кудрявцев, А. Жуков, Е. Стишова, Т. Пальчикова, Д. Куклачев

ЗАВЕДУЮЩАЯ КОСТЮМЕРНЫМ ЦЕХОМ

Наталья Хайбуллина

КОСТЮМЕРНЫЙ ЦЕХ

М. Бартинова, М. Максимики, Е. Чудина, В. Романова, Е. Дашунина, О. Марченко, Ж. Ефимова, Н. Бегунова

Действие происходит в Линаресе во время международного шахматного турнира памяти А. А. Алешина в 19.. году.

Ничья.

Между Котовым и Кармеляном.

Между белыми и черными.

Между королями и королевами.

Между жизнью и шахматами.

Между актером и зрителем.

Между театром и кинематографом.

Между импровизацией и структурой.

Между Моцартом и Сальери.

Между игрой и чувством.

Между жизнью и смертью.

Между Тарковским и Спилбергом.

Между человеком и компьютером.

Между IBM и Macintosh.

Между искусством и рекламой.

Между мужчиной и женщиной.

Между концом и началом.

Между сценой и залом.

Между долларом и рублем.

Между Христом и Буддой.

Ничья - эта наша общая победа.



Пятая регенерация Сада. (1996). II акт. Сцена с зонтом
Фото Д. Разин



Пятая регенерация Сада. (1996). II акт. На репетиции.
Фото Д. Разин

Сине Фантом - синоним и оплот отечественного независимого («параллельного», «экспериментального») кино - т.е. кино, снимаемого вне государственной или корпоративной системы кинопроизводства на средства режиссеров или меценатов. История развития независимого кино в России восходит к 1984 году, когда свои первые фильмы сняли братья Игорь и Глеб Алейниковы (Москва), Евгений Юфит (Ленинград), Евгений Кондратьев (Ленинград), Борис Юхананов (Москва). С 1989 года СИНЕ ФАНТОМ занимается составлением и распространением кино и видеопрограмм. За это время программы, составленные нами и с нашей помощью были показаны в киномузеях Франкфурта (1989, 1993), Лондона (1991), Амстердама (1995), Мюнхена (1995), в нью-йоркском Линкольн-центре (1995), Кассельской Документе (1990, 1993).

В 1990 году СИНЕ ФАНТОМ организовала тур независимого российского кино и видео по 12 городам США, во время которого фильмы были показаны также в Anthology Film Archives (Нью-Йорк) и на Вашингтонском Кинофестивале. В разные годы программы и отдельные фильмы показывались в галереях, кинотеатрах, киноклубах, на выставках и фестивалях в России, Латвии, Украине, Швейцарии, Венгрии, Голландии, Испании, Франции, Италии, Дании, Бельгии и других странах.

Программы СИНЕ ФАНТОМ пользуются особым успехом в Германии и были включены в показы Франкфуртского фестиваля 1989 года, Grensland Filmtage (Сельб, 1994, 1995), EuropeanMediaArtFest (Оснабрюк, 1990, 1994, 1995, 1998), Кинофестиваля в Котбусе (1993-1995), Maxophuls Film Fest (Сарбрюкен, 1994).

Программа фильмов СИНЕ ФАНТОМ с успехом была показана в специальной программе XX Московского Международного Кинофестиваля и вызвала большой интерес зрителей и прессы.

В 1988 году движение СИНЕ ФАНТОМ совместно с «Театром Театром» основало Мастерскую Индивидуальной Режиссуры. Ее возглавил Борис Юхананов при активной поддержке братьев Алейниковых, Андрея Кузнецова, Петра Поспелова, Юрия Харикова. За десять лет было сделано три набора в мастерскую. Основная концепция - обучение режиссуре как универсальной специальности для работы в театре, кино и на телевидении. Результатом деятельности Мастерской помимо большого объема театральной продукции можно назвать и выход в свет состоявшихся кино- и видеорежиссеров - Александра Дулерайна, Инны Колосовой, Даниила Лебедева, Андрея Сильвестрова, Ольги Столповской, Дмитрия Троицкого, Олега Хайбуллина. Фильмы этих режиссеров участвовали в различных кинофестивалях, получали призы и были отмечены прессой. Стоит отметить, что многие из фильмов были произведены на студии СИНЕ ФАНТОМ или при ее поддержке.

Студия СИНЕ ФАНТОМ существует с 1996 года, опираясь в кадровой политике на мастерскую Индивидуальной Режиссуры. Студия занимается как художественными, так и коммерческими проектами. Благодаря своей гибкой структуре, студия СИНЕ ФАНТОМ в состоянии решить любые аудиовизуальные задачи от компьютерной графики до производства художественных фильмов.

ФЕСТИВАЛЬ СИНЕ ФАНТОМ

Впервые был проведен в 1987 году Игорем Алейниковым в Москве, второй фестиваль, директором которого был Сергей Добротворский, состоялся в 1989 г. в Ленинградском Доме Кино.

СИНЕ ФАНТОМ 97 и СИНЕ ФАНТОМ 98 с аншлагом прошли в июне 1997 и 1998 гг. в Московском Музее Кино. В семидневных программах фестивалей были показаны короткометражные и полнометражные 16 и 35-миллиметровые фильмы, видеофильмы, видео-арт, клипы авторов, осваивающих и вносящих свой вклад в развитие языка отечественного аудиовизуального искусства, тех, кто находит новые формы для самовыражения, и наполняет новым смыслом старые конструкции. Авторы показанных фильмов существуют на границе времен и пространств, экспериментируют с жанрами, идеологией, выразительными средствами.

В настоящее время готовится следующий фестиваль СИНЕ ФАНТОМ 99, который обретет международный статус.

КЛУБ СИНЕ ФАНТОМ

Создан в ноябре 1995 года по инициативе московского Музея кино, Бюро братьев Алейниковых и агентства «Хорошие фильмы». За три года работы в клубе состоялось более 100 показов, в числе которых: информационные и ретроспективные показы российских и зарубежных авторов, премьеры фильмов молодых авторов, подборки фильмов-победителей мировых фестивалей малобюджетного кино, миксты, видеоперформансы, антологии классики киноавангарда, семинары и дискуссии с привлечением специалистов по разным направлениям киноискусства и др.

Еженедельные показы и обсуждения в клубе существуют на грани вернисажа, уоркшопа и перформанса, в котором критическое выступление может превратиться в конференс, а реплика случайного зрителя - в истину в последней инстанции. Подогреваемые клакерами, обсуждения затягиваются не меньше чем на два часа и в лучших традициях каждый раз заканчиваются требованиями билетеров очистить помещение.

Задачами клуба является, с одной стороны, исследование и эксперимент с актуальными и новыми стратегиями репрезентации кино и видео, с другой стороны - противостояние инерционным процессам в современном кино.

ПРОГРАММА КИНЕ ФАНТОМ:

1 день

1. ЖЕЛАНИЕ ПОСМОТРЕТЬ ФИЛЬМ РАЙНЕРА ВЕРНЕРА ФАССБИНДЕРА, режиссеры Александр Дулерайн и Сергей Корягин, 35 мм, ч/б, 26 мин, 1993
Специальный приз New-York Film Academy и оргкомитета гамбургского фестиваля короткометражных фильмов.
2. \$УД НАД БРУНЕРОМ, режиссеры Ольга Столповская и Дмитрий Троицкий, 35-мм - Betacam SP, цв., 10 мин, 1998.
Фильм куплен МОМА (Музей современного искусства в NY)
3. Видеопрограмма «ПРИМЕРНЫЕ РАЗМЕРЫ», режиссеры группа «The Bluesoup», Betacam SP, 10 мин., 1998.
4. ЧЕРНЫЙ, ЧЕРНЫЙ ЗОНТ, режиссер Ольга Столповская, 35 мм, ч/б, 18 мин, 1997
5. ЧЕТЫРЕ ПРЕДМЕТА, режиссеры Александр Дулерайн и Ян Раух, 16мм-Betacam SP, ч/б, 10 мин, 1997
6. СУДЬБА, режиссер Андрей Сильвестров, 35 мм, цв, 15 мин, 1997
7. ОХОТА НА КИБАГОВ, режиссер Михаил Игнатъев, 35 мм, цв, 17 мин, 1996
8. ЭММА ЦУНЦ, режиссер Олег Хайбуллин, 35 мм, ч/б, 17 мин, 1997

2 день

1. ДЗЕНБОКСИНГ, режиссеры Глеб Алейников и Александр Дулерайн, Betacam-SP, цв, 56 мин, 1998.
2. АМЕРИГА, режиссеры братья Алейниковы, 16мм - Betacam SP, ч/б, 56 мин, 1997.

3 деньПРОГРАММА ВИДЕОФИЛЬМОВ
CINE FANTOM COLLECTION, 1996

Программа была показана на многих европейских кино- и видеофестивалях

1. ПСИХОПАТИЯ МОЗАИЧНОГО КРУГА, режиссер Вадим Кошкин, Betacam-SP, ч/б, 8 мин, 1995
2. РЕВОЛЮЦИОНЕРЫ, режиссер Ольга Столповская, 16мм - Betacam SP, ч/б, 11 мин, 1995.
3. ЮНОСТЬ КОНСТРУКТОРА, режиссер Александр Дулерайн и Дмитрий Троицкий, Betacam-SP, цв, 22 мин, 1995.
4. ОН, режиссер Ольга Лялина, 16мм - Betacam SP, ч/б, 5 мин, 1995.
5. СМЕРТЬ В ЛЕДЯНОЙ ПУСТЫНЕ, режиссер Александр Дулерайн, Betacam SP, цв., 15 мин., 1994.
6. МАМА СКАЗАЛА, режиссеры Александр Дулерайн и Ян Раух, 16мм - Betacam SP, ч/б, 22 мин, 1995
7. ИСТОРИЯ ЛЮБВИ НИКОЛАЯ БЕРЕЗКИНА, режиссеры братья Алейниковы, Betacam SP, цв, 23 мин, 1994
8. ВИДЕОЖУРНАЛ ДЛЯ ДОМОХОЗЯЕК, режиссер Инна Колосова, SVHS, цв., 30 мин., 1996

4 день

ДА, ДАУНЫ, режиссер Борис Юхананов, Betacam SP, цв, 110 мин, 1997

5 день

СЕРЕБРЯННЫЕ ГОЛОВЫ, режиссеры Евгений Юфит и Владимир Маслов, 35 мм, ч/б,

ГРУППА

«ПЕЙЗАЖ»

(МАСТЕРСКАЯ КЛИМА)

Создана благодаря Владимиру Мирзоеву, чьи спектакли стали классическими образцами русского театрального авангарда 80-х годов, пригласившего в ноябре 1988 года, по совету Павла Каплевича, Клима в свою мастерскую «Домино» для осуществления проекта «Возможности», соединявшего на территории одного литературного текста (пьесы Говарда Баркера) два крайних взгляда на театр: «Возможность А» (В. Мирзоев) - как трансляцию «мира художника» в «мир театра» с одной стороны и попытку постижения мира самого себя методами и технологиями «театра как такового» с другой стороны - «Возможность Б» (Клим).

После отъезда в середине 1989 года Владимира Мирзоева «попытка постижения мира самого себя методами и технологиями «театра как такового»» становится основным содержанием деятельности мастерской. Первым этапом этой деятельности были исследования контакта сокрытых в человеке космогонических принципов с энтропической территорией драмы: пространством избегания Закона-Мифа; исследование возможности находиться в индивидуальных взаимоотношениях с этим Законом, зеркально и объективно существующим вне и внутри него.

Исследовалась возможность игры с хаосом, хранящим в себе закон-структуру-путь во временно-пространственном лабиринте мифа. Постигание его закона попыткой вхождения в него, используя технологию «удаления в лунном свете», «ожидания неожиданного» и «нулевых ритуалов» в «саду расходящихся дорог» мира человеческой драмы. Исследовались три основных психо-пространственных принципа игры как таковой: возможность - ожидание неожиданного - попытка. Это произошло на территории так называемой «интимной драмы» пьес Г. Баркера, Г. Пинтера и Гоголя и привело к серии открытых импровизаций на публике: «Пространство Божественной комедии Ревизор, вторая версия», «Пинтер - импровизации». Важной частью этих опытов были исследования в области так называемого «нетеатрального костюма», проводимые Несмеяной (Еленой Корольковой), и опыты Бориса Шаповалова в области связи театра и живописи.

Летом 1993 года мастерская совместно с Михаилом Мокеевым и Владимиром Берзиным осуществляет проект «Мир, Театр, Мужчины, Женщины, Актеры и Шекспир». Попытка двухмесячного погружения людей, не связанных с мастерской, в ее методы и технологии. Результатом этого явился 9-часовой 6-частный спектакль, посвященный одной сцене из пьесы Шекспира «Укрощение строптивой».

По мере по мере своего движения мастерская постепенно переносит зону своих интересов с территории драмы в зону трагического, становится на путь постижения театра как космогонического принципа, закона неразрывности человека и мира, времени и пространства, ритуала и праздника - являющих человеку Мандалу, модель мира, его место и его возможности в нем; театра как пространства между ритуалом и индивидуальным сознанием человека.

С осени 1993 года группа начинает работу над «индоевропейским» проектом «Лестница-Древо», направленным на выяснения взаимоотношений космогонии, сокрытой внутри живого организма Вселенной, которые явно прослеживаются в так называемых архаичных структурах сознания, где основным источником и хранителем знания является ритуал - путь внутри объективного вселенского закона: Мифа.

Исследования должны были проходить на территории четырех источников индоевропейской традиции. От «Упанишад»,

представляющих собой свод ритуальных законов, позволяющих сохранить неразрывность индивидуального и вселенского сознаний, до представляющей западную часть проекта пьесы Шекспира «Гамлет» - как космогонии индивидуального «самого» человека, на стыке двух моделей мира: язычества и христианства, где театр является в наиболее близком нам виде, приближаясь к драме, являясь истоком индивидуальной драмы в нашем понимании.

Важной частью проекта являлись его северная часть, «Служение слову», и южная - «Персы» Эсхила в переводе Иванова.

Объективно на этом пути были сделаны только первые шаги. Второй этап многоступенчатой структуры проекта, связанный с увеличением внимания к вертикальной составляющей вектора усилия, пройден не был. В начале 1995 года мастерская реально прекратила свое существование.

Люди, входившие в нее, были ее сутью и содержанием, ее землей обетованной. Уход каждого из них был потерей уникальной световой нити, связывающей театр с его магическим истоком, с тотемным первопредком пра-театра. Что это было? Чудо из чудес... Зона... Комната... Трудно сказать. Но многие из них были истинными стalkerами.

В разные годы в «Пейзажах» путешествовали: Гуманист, Кот, Чапа, Самурай, Таня, Гася, Седой, Ленточка, Андрон, Майкл, Вася, Таня Граболуз, Рашид, Вера, Юрко, Алла, Варя, Юля, Меркулов, Виталик, Сашка, Мишка, Игорь, Лиля, Георг, Елена Токарева, Лариса Ломакина, Наташа и многие другие, отдававшие мастерской свой талант, силы и энергию.

Важнейшей составляющей процессов, происходивших в мастерской, была интеллектуальная энергия театральной критики конца 80-х - начала 90-х годов, без которой эти опыты в принципе были бы невозможны. Алексей Бартошевич, Инна Натановна Соловьева, Саша Соколянский, Марина Тимашева, Ира Кулик, Саша Смоляницкий, Анна Годер, Оля Игнатюк, Марина Зайонс, Елена Стрельцова, Юра Аптер, Ира Амитон, Юля Гирба, Алена Карась и многие другие, размышлявшие о мастерской и тех процессах, которые происходили в театре в конце 80-х - начале 90-х годов, гораздо лучше, чем всё было на самом деле, но чья вера в театр, чьи мечты о театре, частью которых мы были, позволяли, как теперь оказалось, делать невозможное.

Мы благодарим Лидовых, Марьяну Юрьевну, Инессу Константиновну и многих, многих других, без любви которых многое было бы невозможно.

Мы благодарны людям, создавшим мастерские, Союзу театральных деятелей, центру Мейерхольда, театру Роберто Чули и многим, многим другим, через которых Бог послал нам счастье любить театр и возможность быть частью его...

Театр бессмертен... и всё только начинается.

КЛИМ.

МИХАИЛ СМОЛЯНИЦКИЙ

ПУСТОЕ ВРЕМЯ

«МЯГКИЙ РИТУАЛ» В МАСТЕРСКОЙ КЛИМА

Тридцать спиц сходятся в ступице колеса,
но пользование колесом возможно
благодаря пустоте в середине
Дао дэ цзин, XI

0. В начале есть подвал. Три раза в неделю к подвалу можно явиться часов этак в шесть и погулять подле обгрызенной кирпичной кладки и зарешеченных окон, а после - спуститься и побродить внутри, среди вычурных гнутых вешалок с застывшими на них старомодно основательными и капризно красивыми одеждами. Побродить, прислушиваясь и по временам подглядывая: сквозь открытую дверь зала, похожего на гимнастический за счет длинного зеркала, станут изливаться самые причудливые песнопения из когда-либо слышанных, а добравшись до источника звука, можно увидеть людей, наряженных в долгополые пиджаки и жакеты, в жилеты и гладкие юбки, людей с длинными волосами, собранными в пучки. Люди эти показались бы экстравагантными, когда бы не их отрешенные лица, важная поступь и особенный способ петь и молчать: в первом случае они неистово кружатся на месте, или приплясывают, а то вдруг ударяются в бег, во втором же - стоят на коленях, заслонив лиц веками или спрятав его в руки, упертые в пол. И не скажешь, что здесь красноречивее - пение или молчание. Первое напоминает то рев немого, то призрачно прекрасные, протяжные и плясовые напевы какого-то погибшего рода - более древнего, чем плесень на рукописях, сохранивших для нас диковинные древнерусские «крюки»; второе напоминает все то же, что первое, и еще - ту пустоту, которая есть раньше любой наполненности. Самому, вспоминая, тоже можно молчать или петь; главное, что и то и другое можно делать бесплатно, а можно и вовсе не делать.

Антонен Арто говорил о «теле оез органов» - «целостном» теле, которое нельзя представить, репрезентировать и котрое поэтому претендует на то, чтобы предшествовать обществу, мыслимому и существующему только как нечто репрезентируемое. В нашем же случае уместно было бы говорить об «органе без тела», который как бы и вовсе не имеет понятия о репрезентативных возможностях общества, а если и представляет что-либо, то лишь сам себя.

1. Настоящий текст, представляющий собой правдивое, но неоконченное описание двух спектаклей Мастерской Клима, посвящен по преимуществу проблемам духа; вот почему целесообразно начать с вопроса о деньгах.

Итак. У Мастерской фактически нет никаких денег.

Надо вздуматься в этот факт и оценить его - по крайней мере по системе Станиславского: остановка, поворот головы, движение бровей, щелчок пальцев. У Мастерской нет денег. Что сие означает? Сие означает, что данная общность людей не присутствует в общественном организме, в коем деньги выполняют функции крови, на правах органа этого организма. Сие означает, таким образом, что Мастерская, не будучи связана с общественным организмом сетью капилляров и сосудов, являет собой отделившийся орган - вроде той ноги, что преследует героя одноименной новелл Фолкнера, являя собой некий угрожающий реальности фантом.

Место «тела без органов» Антонена Арто - «целостного»

тела, которое претендует на то, чтоб предшествовать обществу как организму, мыслимому только как нечто репрезентируемое, - это место занимает «орган без тела», который как бы не имеет понятия, ни Сейчас, ни Прежде, ни После, о репрезентативных возможностях общества.)

Требуется выяснить, является ли существование такого организма опасным для тела.

2. Мастерская Клима, как известно, располагается в подвале, в одном из дворов Среднего Каретного переулка; Творческий Центр им. Вс.Мейерхольда - юридический патрон Мастерской - локализуя её на такой манер и, выплачивая всё же какие-то деньги, препятствует рассеиванию Мастерской в пространстве и превращению её в чисто временной феномен, в чистую длительность. Недавно в подвале появились соседи: группа «Твербуль», которая создает за стеной, если не ошибаюсь, ночной клуб-кафе. Соседи разделены железной дверью, в которую иногда стучат друг другу, побуждая подойти к телефону, поскольку телефоны у них параллельные. Три раза в неделю Мастерская Клима играет две части (из четырех задуманных) «Индоевропейского проекта «Лестница - Древо». Две эти части суть «Служение Слову», где задействован текст «Слова о полку Игореве» (древнерусский подлинник), и «Весть-Сон-Радость», где задействован текст трагедии Эсхила «Персы» (в переводе Вяч. Иванова). Налицо, таким образом, «северная» и «южная» части проекта, которые со временем должны быть дополнены «западной» и «восточной» - соответственно, трагедией Шекспира «Гамлет» и «Упанишадами», краеугольным основанием всех ведических систем Индии, время создания которого, растянутое, наподобие платка Майи, на 22 века, вмещает и эпохи, представленные первыми тремя частями.

3. Говорят, что всякое явление следует рассматривать в контексте. Какие глупости. Предполагается, что возможность выявить и продемонстрировать так называемое Единое Пространство Мировой Культуры во всей его органической целостности - существует, причем обеспечивается простым сложением органов. На самом деле, складывая органы, не получишь организма. Нет никакого соп-текста, есть сон-текст: Культура может только пригрезиться, когда, оказавшись прямо посреди Города в почти полной изоляции от него, ты обнаруживаешь себя наедине с несколькими обломками чудовищного крушения по имени Мировая История. Тебе ничего не известно о тех хитроумных системах сопряжения, которые некогда превращали эти обломки в пыхтящую и грохочущую машину; очевидно, следует попытаться воссоздать эту машину, как если бы твое тело годилось на роль карданного вала, или шестерни, или передачи - воссоздать при посредстве имеющегося. То, что имеется, - это тексты, а лучше сказать - один Текст в его разных ипостасях: «непосредственная явленность языка», говорит Барт. Здесь следует лечь набок и начать грезить, подобно улыбающемуся Вишну.

4. «Служение Слову» идет приблизительно два часа с четвертью, «Весть...» - пять часов, с двумя перерывами. Содержание двух произведений, положенных в основу, хорошо известно, его не мешает (впрочем, и не помогает) держать в уме. В анонимном русском произведении неизвестного жанра в образной форме рассказывается о походе третьестепенного (Новгород-Северского) князя, а также его брата, племянника и сына, на край Половецкой степи, о солнечном затмении 1 мая 1185 года, о поражении русских войск и о бегстве князя из половецкого плена. По-видимому, столь пространному изложению (и в летописи, и в «Слове») этой рядовой и, к тому же, родственной распри - ведь всего пятью годами раньше Игорь в союзе с теми самыми половцами добывал для двоюродного брата киевский престол, сражаясь против русских - способствовало как раз затмение, и вообще непонятны связь этого явления с судьбами князей данного рода. Какое все это имеет отношение к нам - то есть к нам здесь и сейчас, непосредственно присутствующим? Во всяком случае, не то, которое побуждает академическую науку непрерывно дискутировать о подлинности «Слова», превращая последнее в какое-то подобие психоаналитического теста, от которого зависит весь механизм самоидентификации русской культуры.

Что же касается древнеуреческого произведения, то оно был поставлено впервые в 472 году до н.э. в составе не сохранившей тетралогии, которая, как это было обычно для Эсхила, заняла первое место в состязании трагических поэтов. В «Персах» описано тяжкое поражение, которое в 480 году до н.э. афинский флот под командованием архистратига Фемистокла нанес персидскому флоту царя Ксеркса в сражении у острова Саламин, в тесной бухте с узким выходом, отрезавшим путь к отступлению как сомневающимся грека так и самонадеянным персам.

Идея «Слова», для своего времени, кажется, утопичная и политически бессмысленная, - единение русских князей; впрочем, довольно было бы и того, чтобы мелкие удельные князьки хотя бы советовались со старшими (и по возрасту, и по положению) братьями, прежде чем лезть на рожон.

Идея «Персов» - противопоставление азиатской деспотии и афинской демократии; наглядным подтверждением

преимущества последней служит сокрушительное поражение первой.

Две истории о пролитии крови, причины которого были некогда очевидны.

Двое участников этих кровопролитий, один из которых остается для нас безмянным, а другой, заработав себе имя «отца трагедии», даже не упомянул в собственноручно составленной эпитафии о своих литературных достижениях, словно утверждая тем самым ту же анонимность текстов; оба этих автора *praxis* ставят неизмеримо выше, чем *poesis*, доблесть воина - выше славы поэта, поступок, чистое деяние - выше искусства производить застывшие отпечатки деяний.

Два таких отпечатка, однако, находятся перед нами - совершенно случайно сохранившиеся, столь же случайно получившие статус великих и классических, а посему - многократно воспроизведенные, истолкованные, переложенные на так называемый современный язык.

Мы вдруг оказываемся с ними наедине. Очевидно, очередь действовать - за нами.

5. То, что можно было бы обозначить как доступный нам *modus operandi* носит название «театр». Это слово стремится удержать в себе норовящие рассыпаться «процесс смотрения» (*thea*) - *chara* теристику временную, «место для зрелищ» (*theatron*) - характеристику пространственную и «рассмотрение в уме» (*theoria*) - характеристику умопостигаемую. В разных современных «театрах», каждый из которых несчастен по-своему, люди, называемые актерами, режиссерами, драматургами, зрителями, изыскивают свой неповторимый путь рассеивания чувства (времени), тела (пространства), мысли (чистой ноуменальности). Соединиться им не дано никогда и нигде, как не дано мировому сообществу сосредоточить все свои деньги в одной точке, в одно мгновение, или хотя бы разом объять всё это умом.

Где же выход? Или, лучше сказать, где же вход? Вход, если сидеть лицом к Зеркалу, укрепленному на стене, а спиной - к ряду зеркал, установленных на выступе противоположащей стены, расположен слева.

6. Так вот, если войти и сесть там, где сказано, можно стать свидетелем (не скажу - зрителем) длящихся во времени и развернутых в пространстве размышлений. Это обстоятельство такого свойства, что даже постоянно предчувствующего и желающего его поначалу способно озадачить, если не отпугнуть. Прежде всего потому, что любые методы пассивного (то есть обычного) осмысления, или, что то же, описания в данном случае оказываются неприменимы. Ибо перед нами (вокруг нас) - именно случай, и нужно совершить недюжинное усилие, чтобы превратить его в со-бытие, со-отнести себя с ним, тем более, что никто из присутствующих никак не проявляет внешней заинтересованности в этом.

7. Несколько босых людей в течение указанного времени издают звуки и совершают движения, образующие при ближайшем рассмотрении довольно строго определенный трехчастный ритуал. В своеобразной дидаскалии и постановке Клима разъясняет, что в первой части актеры имеют дело с текстом как с «данностью неба», «энергией верха» и «тишины», во второй - как с «данностью земли», «реальностью зерна», в третьей - как с «замкнутой данностью» собственно Слова, элементом орнамента (то есть, добавлю, культуры). Воспоминаниям обо всех известных свидетелю сакральных тренировочных структурах - будь то христианская Троица, или три триады каббалистических сефирот, или три божества индуизма - этим воспоминаниям можно предаваться беспрепятственно, сидя на своем стуле. Чем, однако, не снимается необходимость участия в ритуале, которое возможно только путем отождествления с ним - отнюдь не с его участниками. И здесь оказывается, что почерпнутые из источников представления о ритуальных действиях говорят о чем-то существенно отличном от предлагаемого Мастерской Клима.

8. Нетрудно вспомнить, сидя на своем стуле, что открытие ритуала отделившимся от него европейским разумом породило понятие «жестокость» - понятие, фиксирующее впечатление от совершенно Иной культуры, находишь она во временном (как, скажем, дионисии древней Греции) или пространственном (как, например, ритуалы индейцев Мексики) удалении от Наблюдателя. Очевидно, сказал себе этот Наблюдатель, в иных культурах принято совсем иное отношение к собственному телу - тому телу, которое я лично привык считать своим, в смысле определенных гарантий его безопасности, то есть неотчуждаемости и санкционированной обществом целостности. У них же, продолжал Наблюдатель, тело принадлежит к универсальному миропорядку и соотносится с ним как одна из его составляющих, не обладающая никакими привилегиями по отношению к другим. Это значит, что камень, падающий с горы и теряющий при этом куски своего тела, ничуть не более

случаен и не менее

необходим в своем падении и в своих потерях, чем я, наносящий себе раны по случаю падения этого камня на моего родственника. Это странно, сказал Наблюдатель. Это - жестокость.

9. Приходить ли от этой жестокости в ужас, или некоторым образом в восторг, как то было присуще наиболее рафинированным наследникам Ницше (конечно, прежде всего не Ницше «Рождения трагедии», а Ницше «К генеалогии морали») - во всяком случае, реконструкция архаичных «свичаев и обычаев», заставляющая учащенно биться сдающее от цивилизованного ожирения сердце, требует мощного интеллектуального усилия. Здесь есть несколько комическое противоречие, и глубокое уважение, испытываемое всяким, кто читал, скажем, Вячеслава Иванова - гениального переводчика Эхила и исследователя «дионисийской» культуры, никак не может заслонит того чувства неловкости, которое возникает при мысли, что тело Иванова никак не коррелировало с этой работой сознания. Уникальность Арто с его пониманием жестокости как «космической суровости и неумолимой необходимости» состоит, видимо, в том, что тело, чувство и мысль этого человека, находясь в неких диффузных взаимоотношениях, представляли раз за разом ему самому как событие, то есть как нечто негарантированное: об этом прекрасно сказал М. К. Мамардашвили, когда говорил о невозможности владеть мыслью, о необходимости посредством театральной техники снова и снова впадать в это состояние. Впрочем, всё это тексты и тексты - как неприязнь Еврипида-драматурга к экстазу и энтузиазму, пронизывающим трагедии Эхила и Софокла, как пляска Ницше на костях «великой праздничной радости», доставляемой жестокостью, как груда сочинений Арто, как, наконец, даже акций и хэппенинги неоавангарда 60-х - ведь хотя среди них были и прямо жестокие и опасные, вроде пребывания Йозефа Бойса в клетке с диким койотом, или убийства животных в «паническом» театре Ходоровски-Аррабаля, или провокаций «Living Theatre», и от них тоже остались лишь ворохи документации, достойные скептического взора последующих поколений. Несколько представителей этих поколений, голых людей на голой земле, которую постигли грозные, но уже непонятные катастрофы, стоит вокруг всех этих текстов и не знает, как подступить к театру - как начать действовать.

10. Вот, например, такой текст: «Вспомним на минуту дыхание, пластику и движение как истоки языка, снова свяжем слово с физическим движением, которое его породило, пусть логический дискурсивный смысл растворится в его физической чувственной оболочке, то есть пусть слова воспринимаются не только в зависимости от того, что они выражают по законам грамматики, но и со стороны их звучания и движения, пусть эти движения будут похожи на простые, обычные жесты, какие мы часто повторяем во всех жизненных ситуациях и каких не хватает актерам на сцене, - вот тогда возродится и снова станет живым язык литературы...» Собственно, этот текст Арто дает почти исчерпывающее описание того, что дслается в нашем подвале, - кажется, этого достаточно, чтобы свести с ума, ведь текст написан 60 лет назад, когда многие из забытых катастроф еще не произошли.

II. Люди пробуют голоса, помогая себе плещущими движениями рук, либо же кружением на месте, все устрояющимися, достигающими пароксизма колеса - сублимированного камня, рушащегося с горы; люди, поочередно то принимая нечто вроде позы для чаньской «чжу цзын» - сидячей медитации в полном молчании, то возобновляют свое верчение (вержение, как переводил Шаховской чаадаевское «la Projection») постепенно, как кажется, впадают в то «правильное» иступление, которое рекомендовали учителя телестики и кафартики в Древней Греции, - протяжные эолийские причитания первой части пресуществляются в бодрую ионийскую плясовую, и босые пятки звонко пристукивают по полу, что твои каблочки. Так развиваются и «Слово» и «Персы»: от Вести - ко Сну и далее - к Радости, от прорывающегося сквозь немоту мычания, от возгонки крови в направлении живот-голова - к яростному и ослепительному полногласию, трепещущему во всех потайных пазухах-ревербераторах черепа. Иной раз в руках появляются небольшая перкуссия - но не для того, чтобы утопить пение в грохоте: сухой перестук лишь слегка оттеняет слаженные излияния, ибо безудержное желание пляски - этот священный корибантизм - уже готово смениться тем, что добавит мысль к раскрепощенному телом чувству. Третья часть - это возникновение диалога. Весьма любопытно, что в «Персах» оно намного убедительнее, чем в «Слове», где дело еще ограничивается неким синкопированным и диссоциирующим камланием с притоптываниями, производимыми сбившимися в

тесный кружок актерами, - чем-то в манере фри-джаза. В «Персах» же, этом существенно новаторском произведении, где впервые появляется девтерагонист - второй актер, диалог возникает как своего рода сублимация агональных потех: антифонного пения, считалок, загадок - всей этой «маскировки смысла», как сказал бы Хейзинга. Актеры бегают по кругу, смеясь и вприпрыжку, хлопок в ладоши повергает их в неподвижность, и состязание в находчивости, в остроловии, в стремительной стихомифии не дает зевать никому из присутствующих. «Кто ж тех ратей предводитель, самодержный властелин?» - «Подданства они не знают и не служат никому». Так, усваиваясь, далекая и призрачная идея проникает, здесь и сейчас, во взвинченные тела актеров, и действие оканчивается печальными и тонкими перешептываниями, нежным отзвуком «интимного» театра - еще не возникшего и потому оставшегося далеко позади, а длинным многоточием-ферматой становится девичья песня на небесно-высоких нотах, растворяющаяся без слышимых оснований.

12. Все это и кое-что еще может пригрезиться только мгновенно - подобно тому, как один из героев Амброза Бирса успел посетить далекую семью в неподвижный момент перелома своих шейных позвонков. Отпущенное же для действия время вовсе не гарантирует свидетеля от самой тривиальной скуки, и скрывать это нет никакой необходимости. Минутами кажется, что всё кончилось, бечева мелодии провисла, актеры изнемогли, либо, что то же, ушли в себя и не выйдут. И тогда, поневоле озираясь, снова отдаешь предпочтение «Персам», где есть замечательные костюмы Елены Токаревой - широкие, свободные юбки-брюки, приводящие на память экстатического плясуна, запечатленного в скульптуре Барлаха, а к ним - жилеты, рубашки и пиджаки, всё в черно-белых и красно-кирпичных тонах; с последним сочетаются и те рамочки, в которые заключена кубистическая графика Клима и беспредметные акварели его друзей.

13. «Заплачки» и «славы», погребальные обряды и песни победителей - исток театра дуалистичен, но не противоречив. Исток утерян, как утеряна и ритуальная жестокость, а ведь принимать одно и отказываться от другого было бы простой трусостью, либо же, напротив, простым «человеческим, слишком человеческим» зверством. К тому либо другому неизменно склоняются «бюргерские» культуры, для которых «реальность» всегда выступает как нечто упорядоченное - стало быть, как то, что может быть временно преодолено, а вернее - приправлено посредством аптекарски дозированной жестокости. Стоит ли объяснять, что потребна здешняя реальность - реальность, где гарантии минимальны, - для появления качественно иных преодолевающих её механизмов? Это качество преодоления - его «мягкость» и как бы необязательность - вовсе не устраняет, однако, самого факта преодоления, и нужно обладать большим запасом доброй воли, чтобы прийти в театр Клима, подвергнув себя тем самым своеобразному остракизму. Выходов (и входов) беспредельно много, но каждому придется находить их в одиночку: «Deum necesarari non poset», - говорил Оккам, - «Бога нельзя принудить»; но кто теперь может принудить человека, если не он сам? «Мягкий ритуал», длящийся в Мастерской Клима как непрерывный тренинг, как мучительное сопряжение мысли, тела и чувства, - чудо природы, устроенной как культура, и культуры, осознающей себя как природу. Опять же, нет никаких денег, и, хотя спектакли явно требуют более обширного пространства, более выдержанного оформления и костюмов, приходится довольствоваться тем, что есть; по крайней мере, «орган без тела» существенно безопасен, зато неуступчив в своем бездейственном действии вокруг текстов, еще раз могущих подарить нам театр. Не слушать его надо, а выслушивать, не смотреть на него - а высматривать, не думать о нем, а выдумывать его. Не идти в него - а подкрадываться, выследив будто редкостную и опасную подземную птицу. Сделайте всё это, вы потратите время впустую - так, как его только и следует тратить.

14. Когда действие в подвале кончается, настает плотный и непрозрачный кусок тишины.

В книге «Пустое пространство» Питер Брук пишет: «Мы полностью забыли о тишине, тишина смущает нас, мы механически хлопаем в ладоши, потому что не знаем, как иначе выразить свои чувства, нам не приходит в голову, что тишина - это тоже радость».

В подвале никто никогда не хлопает, и, видимо, оттого в голову порой приходит, что никого никогда здесь (текст обрывается).

(В игре принимают участие актеры: Вера Богородская, Наталья Гандзюк, Галина Новикова, Андрей Випулис, Михаил Егоренков, Константин Лавроненко, Рашид Тугушев. В «Служении Слову» первоначально участвовал также Олег Меркулов.)

1. НЕМАНИФЕСТ В МИНУТУ ПЛОХИХ РЕПЕТИЦИЙ.

2. (Семь и II)

3. Театр прекратил свое существование как искусство духовной потребности человека. Философия театра трансформировалась в конъюнктурное мышление, вызванное вкусами публики. Основными ценностями театра стала мечта сравниться по доходам и популярности с шоу-бизнесом. Помимо внешней организационной структуры театр старается перенять практически и все средства выражения художественности, свойственные шоу-программам. Индустрия развлечений захлестнула российский театр - тенденция антрепризы и продюсерства коммерческих проектов привело к тому, что из репертуара исчезли все пьесы, написанные в жанре трагедии.

4. Отсутствие в театре высоких текстов вовсе не означает сознание театральных трупп облегчить участь непростой жизни. Современный театр не способен предложить на суд зрителя высокую драматургию, прежде всего, из-за коммерческого конвейера легких для постановки пьес и отсутствия идей для создания такого произведения. Это повлекло за собой уже глобальную беду для отечественного театра - деградацию лучших актерских сил России из-за чрезмерного «растаскивания» по антрепризным спектаклям исключительно ради денег.

5. Эта же ситуация привела к полной дискредитации всего педагогического процесса и процесса воспитания будущих актеров. Полное отсутствие исследовательской мысли, постижение психотехники актера на основании современных психологических разработок. Напротив, во всех столичных театральных Вузах рекомендована методика преподавания актерского мастерства, тренинга, взгляда на искусство, разработанная еще в 1937-43 годах. В этой архаичной методологии преподавательский состав пытается от сессии к сессии показать живое, задорное представление, которое можно тут же вывезти в глубинку (еще лучше - за границу) и продать как можно дороже. Студенты выходят из театральных Вузов не умеющие абсолютно ничего из профессиональных возможностей театра ни на практике, ни в теории. Если в течении обучения (раскрашивания своей органики) такой студент не найдет местечко в кино, телевидении, рекламе - останется безработным. Театр, поставленный на поток нуждается в ладно сбитых ремесленниках - им дела нет до необразованности дипломанта.

6. Конечно, эта проблема не появилась в театре вдруг и ниоткуда - социальный театр свое гниение предлагает в ответ на разложение всей духовной оболочки России.

7. В такое время всегда будет правильно не участвовать в общем потоке в бездну, а терпеливо изучать и сохранять технику игры, философию театра, уважение к зрителю - все то, что присутствует в театре как части мирового разума, духа и интеллекта.

II

Театр всегда имел в своем лице две ипостаси - мифическую (духовную) и бытийную (душевную). И в редких случаях массовым интересом пользовался театр высокого содержания, театр-кафедра, где решались сущностные проблемы целого поколения, философия народа...

Однако это вовсе не значит, что такой театр исчерпан и бесполезен. Нет, он превратился в лаборатории, которые исследуют высокие тексты при помощи теперь уже современного человека. Такими поисками занимался Ежи Гротовски, позднее Питер Брук в Париже, потом Анатолий Васильев в театре «Школа драматического искусства». Театр «К.Л.А.С.С.», стремится именно к такого рода деятельности - исследование высоких текстов и разработка новых методологий игры в современном театре. По глубокому убеждению, именно театры-лаборатории-школы, не ставящие своей целью создание прибыльного предприятия, сегодня способны сохранить лучшие традиции театральной философии и освоить новые технологии психотехники актера, объективно рассчитаны на чистый опыт, которыми воспользуется поколение актеров и режиссеров будущего.

ИГОРЬ ЛЫСОВ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА «К.Л.А.С.С.»

ДОКТОР ФАУСТУС
ДИАЛОГИ ИЗ РОМАНА ТОМАСА МАННА

- Вы хотите дать понять, что для моих замыслов ни от кого, кроме черта, прока не будет. Но ведь вам не исключить теоретической возможности произвольной гармонии, когда творишь бездумно и непринужденно.

- Весьма теоретическая возможность, честное слово!

ЖИРАЙР ГАЗАРЯН
ВЛАДИСЛАВ ИВАНОВ
ЕВГЕНИЯ ИЛЛАРИОНОВА
АЛЕКСАНДР ОРЛОЦКИ
ЕГОР САНЬКОВ
АЛЛА БЕЛИЦКАЯ
НАТАЛЬЯ КУЛИКОВА
СВЕТЛАНА ЯРЦЕВА
ТАТЬЯНА КАМИНА
АЛЕКСЕЙ ЕРМИЛЫШЕВ

Художественный руководитель
ИГОРЬ ЛЫСОВ

АРХИВАРИУС

(ЛЕКЦИЯ, ПРОЧИТАННАЯ НА СЕМИНАРЕ

В КИЕВСКОМ «ЦЕНТРЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»)

Как можно назвать того человека, который наблюдает многое и разное?

-Любопытный.

Запомните это слово как смысл, а не как форму его жизни. Как же мы можем назвать этого любопытного, который не только наблюдает многое и разное, но и собирает его?

-Коллекционер.

Итак, получается - любопытный коллекционер. А как можно назвать этого любопытного коллекционера, если он наблюдает и собирает это «многое и разное», не имея ни к одному из них никакого пристрастия?

-Жадный, скупой...

Вы даете моральные оценки. Стало быть, уже имеете о нем мнение и теперь вам трудно будет ответить для продолжения анализа этой темы. А надо сказать и только потом иметь мнение. Вы не слышите чувства в себе, и разбираете «извне». Вы всегда будете подвергать сомнению то, что находится у вас внутри, если оно не соответствует внешнему. У вас тот термин, который я вам назову, никак не будет соответствовать слову любознательный. Вы попадете туда, где к слову «любознательный» уже нет никакого отношения. Выглядеть это будет в форме любознательного, но сущность будет совершенно противоположная любознательному.

Это и есть театр. Если вы ходите снаружи, то «любознательный» у вас будет в форме любознательного, а «беспристрастный» в форме беспристрастного.

Архивариус - это то существо, которое абсолютно беспристрастно собирает много и разное. Он собирает архив.

В нашем предмете разговора - архивариус - лицо, ассоциативно взятое для объяснения наших театральных проблем и способов изучения законов игры, абсолютно точное.

Смысл его жизни заключается в архиве.

А архивариус понимает, что он не понимает ни в чем из того, что им собрано?

Не понимает, потому что у него есть единая форма, по которой распознается то, что он собирает. Эта форма должна быть универсальна. Эта форма исключает нюансы, по которым создан сам предмет. Глядя на формуляры мы всегда будем видеть одно и то же. Эта форма, которая нивелирует все живое и индивидуальное в каждом, возникла т взгляда со стороны, из вне.

В слове «любознательный» уже было заложено уничтожение предмета наблюдения. В слове «коллекция» лежит мертвое желание. В любопытстве овладеть двумя (несколькими) лежит архив.

Вот проблема для театральной практики.

Именно, архивариус может предложить сто первый предмет (из ста собранных беспристрастно - по любопытству).

По практике описывания в своих формулярах смысла и содержания предыдущих ста предметов, он (архивариус) может создать формуляр нового, якобы, предмета. Пристрастность его заключается не в собирательстве, а в наработке формуляров.

Итак. То, что он создаст новое (квинтэссенцию всех учений, всех мировых религий, всех театральных технологий и т.д.) будет новым пониманием об этом или будет новый формуляр?

-Новый формуляр.

Вещи нет, а формуляр есть.

Но, зная признаки, по которым можно описать - можно ли создать этот предмет?

Это конечная цель архивариуса. Создать предмет по описанию. Точное, долгое изучение описания человека не поможет. В конце концов нужно сделать акцию.

Можно, конечно, сделать труп, химического человека. Вот это удел и предел архивариуса.

Из-за беспристрастности .

А может ли этот человек создать что-нибудь живое? Да, если он игрок по сути своей. Он, будучи игроком, создав труп начнет вдыхать в него жизнь, начнет переделывать все формуляры и изучать предмет, и постигать - откуда там (в этих людях-человеках) взята жизнь. Он приобретет пристрастие и перестанет быть архивариусом. Изучив это, он выбросит все формуляры (потому что они предлагают мертвое) и, на основе абсолютно точного знания об одном, но живом, будет постигать все оставшееся, благодаря этому одному.

Количество знаний об одном живом позволит перестать быть архивариусом. Это позволит не желать собственного открытия нового. Это же и позволяет открыть новое, потому что, как только открывается новое знание о предмете, досконально изученном, открывается новый предмет.

Надо быть коллекционером знаний про одно.

Изучая это одно и все время - изучаешь то количество знаний, которые существуют в этом предмете. И, описывая их, создается труд-книга, а не формуляр.

Итак, можно сказать, что существуют два пути, например, на театре:

описание игры и есть сама игра

и

описание игры есть описание игры (когда игра имеется в виду).

Все предметы - одни и те же - и у архивариуса и у неархивариуса, все термины одни и те же, но все получится РАЗНОЕ.

Я всю свою жизнь жил архивариусом. И однажды я сыграл спектакль у Васильева и, в контексте живых и несовершенных опытов моих коллег, моя совершенная постановка, мой совершенный взгляд (режиссура - сочинение со стороны) оказался каким-то...

Васильев задал вопрос. По принципу человеческого восприятия - вы (ученики) берете эту работу Лысова или любую другую, показанную сегодня? Все сказали - другую.

А по принципу проявленных смыслов вы берете работу Лысова или другую? Другую.

А по принципу количества затраченного труда художника вы выберете работу Лысова или другую? Работу Лысова.

А по принципу чудесности самого труда вы выберете какую работу? Другую.

Тогда я получил вопрос от Васильева: «Игорь, ты хорошо потрудился... Зачем?»

Я был в шоке. Я никогда не слышал более позорного обсуждения своих работ. Я понял, что я про искусство не знаю ничего, кроме собственных чувств о нем и желаний в нем участвовать.

Все, любящие искусство и ничего про него не знающие, жаждущие и беззаветно ему преданные - это только «милое я в искусстве» и больше ничего. Которое из «милого я в искусстве» может переродиться в «чванливое я в искусстве». Но «милое я в искусстве» никогда не распознает бешеного искусства в себе.

От Я до другого моего Я путь длинный ? можно идти вечность. От Я и Я в одном месте - можно идти сколько угодно - никуда же не ходишь).

ИГОРЬ ЛЫСОВ

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ДАХ» (КИЕВ)

Центр современного искусства «ДАХ» был открыт 12 ноября 1994 года по инициативе Владислава Троицкого.

Целью его существования стало создание максимально открытой территории, на которой возможны жизнедеятельность и развитие разнообразных форм и видов искусства, территории, где бы творцы разных направлений и поколений могли свободно встречаться для творческого диалога. Основное внимание «ДАХ» сконцентрировал на театре. Были проведены театральные фестивали

«Вечера на Лыбеди», что позволило привлечь под «крышу» «ДАХа» очень разных и интересных людей. С октября 1996 года при нем был организован курс актерско-режиссерской экстернатуры, который стал попыткой создания новой формы театрального образования. Начали с классического подхода: пригласили педагогов по сценической речи и движению, хореографии, истории театра, кино, стиля.

В это же время мы знакомимся с Владимиром Николаевичем Оглоблиным. Это была фундаментально важная и значимая встреча для «ДАХа».

В ноябре 1996 года для проведения мастер-класса был приглашен Борис Юхананов. В результате нашего общения возникла идея организации «Фестиваля-Школы», фестиваля, который бы в первую очередь фокусировал внимание на «Ученике», желающем совершенствовать свой театральный опыт. Особенностью являлось то, что обучение происходило не только в пассивной форме (прослушивание лекций, просмотр фильмов и спектаклей), а и в общении на территории «Ученика», т.е. происходил творческий анализ «ученических» работ «Мэтрами». Это внесло легкость, прозрачность в атмосферу фестиваля. Не было излишней официозности, полностью отсутствовало понятие конкурса.

Логическим продолжением этого начинания стало формирование программы на сезон 1997-98г.г., стержнем которой, является деятельность четырех мастерских-студий

- В.Н.Оглоблина, Б.Ю.Юхананова, И.В.Лысова и В.В.Бильченко.

Сочетание столь разных и талантливых мастеров формирует в учениках объемный взгляд на театр и на философию игры.

Владимир Николаевич Оглоблин,
 старейший режиссер Украины, который воспитывался на глубоких традициях украинского и русского театров. Многие, из его спектаклей (а поставил В.Н.Оглоблин их около 200) вошли в историю украинской культуры. Первый год деятельности экстернатуры закончился постановкой учебного спектакля «Лирические диалоги» по рассказу А.Чехова «Ведьма» и пьесе А.Вампилова «Дом окнами в поле». Весной 1998г. состоялась премьера спектакля по пьесе скандально-известного французского автора Бернара Мари Кольтеса «Роберто Зукко».

В Москве состоится показ спектакля
 «Лирические диалоги».

«Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное выло и плакало...»

А.Чехов

«Дневная суета уступает место душевным переживаниям и мечтам...»

Перешагнуть порог и окунуться в ощущение счастья, чего проще...»

А.Вампилов

Влад Троицкий,
 окончил Киевский Политехнический Институт. Создатель и художественный руководитель Центра современного искусства «ДАХ», театральный режиссер, актер.

В Москве состоится показ спектакля

«Четвертый лишний» по роману Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота».

« У нас внутри - весь кайф в мире.....

Это как ключик от сейфа....»

В.Пелевин

АНСАМБЛЬ ПОКРОВСКОГО

Ансамбль Покровского представляет программу «Авангард плюс Ретро» на тексты Александра Введенского и советских поэтов-песенников.

Композитор Ираида Юсупова.

Две части программы образуют композицию, объединенную временем создания используемых в ней стихотворных текстов, а именно - 30-ми годами 20 века.

Первая часть - композиция «И моря уже нет ...» или «Новое путешествие звука» на слова поэта-обэриута Александра Введенского, репрессированного в годы сталинского террора. Сочинение представляет собой коду-послесловие к «Оперемарине», поставленной в Мастерской Индивидуальной Режиссуры в 1995 году (режиссер Инна Колосова)

Запись фонограммы - студия «Классическая звукозапись Петра Кондрашина», звукорежиссер П. Кондрашин. Монтаж фонограммы - студия электроакустической музыки «Термен-Центр», звукорежиссер А. Смирнов.

В роли Времени - лауреат международного конкурса Дмитрий Чеглаков (виолончель).

ТЕКСТ ЛИБРЕТТО

Голос

все сюда явитесь
и зажгите ваши свечи
демон овощ дождь и витязь
дыне к нам идут на вечер
море берег и звезда
мы устроим пир огромный
вылетает ангел темный
из пучины из гнезда

Ангел и волны

Песня про тетрадь

Море ты море ты родина волн,
волны это морские дети.
Море и мать
и сестра их тетрадь
вот уж в течение многих столетий.
И жили они хорошо.
И часто молились.
Море Богу,
и дети Богу.
А после на небо переселились.
Откуда брызгали дождем,
и вырос на месте дождливом дом.
Жил дом хорошо.

Учил он двери и окна играть,
в берег, в бессмертие, в сон и в тетрадь.
Однажды.

Морской демон

и море ничего не значит
и море тоже круглый нуль
и человек напрасно скачет
в пучину от ножа и пуль
и в море также ходят рыбки
собаки бегают играют скрипки
и водоросли спят как тетки
и будто блохи скачут лодки
и в море также мало смысла
оно покорно также числам
оно пустынно и темно
быть может море ты окно?
быть может море ты одно?

Охотник

я сам ходил в леса по пояс
я изучал зверей науку
бывало крепкой водкой моюсь
испытывал я смерть и скуку
передо мной вращались звери
разнообразные сырые
но я закрыл лесные двери
чтобы найти миры вторые
вот я стою на этих скалах
и слышу мертвых волн рычанье
и на руках моих усталых
написаны слова прощанья
прощайте горы и леса
прощай барсук прощай лиса

Сановник

и ты устав от государства
и службы испытал коварство
узнав ненужность эполет
ужель тебе постыл балет
и жизнь предстала кровопийцей
и ты стоишь самоубийцей
тут появилась пустота
и понял я что все роскошно
но пакостно тоскливо тошно

и я к тебе склоняюсь море
на документах слово горе
гляди написано везде
и вижу сотни категорий
как рыбы плавают в воде
вот перед вами я
пучина милая моя

Морской демон

Быть может, море, ты окно?
Быть может, море, ты одно?

Ангел

все ли все ли
здесь собрались
все ли сели
на полу
музыканты собирались
как пингвины на скалу
выходило море в гости
с ним под руку шла звезда
и сказало море бросьте
думать бегать ерунда
думай думай думай думай
бегай прыгай и ворчи
смерть возьмет рукой угрюмой
поздно выскочат врачи
будто лебеди, родные
соберутся вокруг постели
и труды придут иные
залетают мухи в теле
но чему могу помочь
дети люди в эту ночь

Морской демон

Быть может, море, ты окно?
Быть может, море, ты одно?

Охотник

море море госпожа
на тебя одна надежда
мы к тебе идем дрожа

Сановник

замолчи невежда!
ты море море дорогое
понять не можем ничего
прими нас милое второе
и водяное божество
как звери бегаем во мраке
откинув шпаги мысли фраки
в руке дымится банка света
взгляни могущее на это
на голове стучит венец
приходит нам - пришел конец

Море

я не могу

Морской демон

а что я говорил

Охотник

я думаю я плачу

Море

я также ничего не значу

Волны

Тут наступает ночь ума. Время всходит над нами как звезда. Закинем свои мысленные головы, то есть умы. Смотрите оно стало видимым. Оно всходит над нами как ноль. (Последняя надежда - Христос Воскрес.)

Христос воскрес - последняя надежда.

« Р Е Т Р О - С Ю И Т А »

Вторая часть - «Ретро-сюита» из музыки к кинофильму «Первые на Луне» (режиссер Геннадий Городний).

Музыка сюиты представляет собой не коллаж из музыки 30-х годов, как написали некоторые обозреватели в заметках о фестивале «Альтернатива-98», где эта программа впервые исполнялась, а действительно была специально написана композитором Ираидой Юсуповой для кинофильма «Первые на Луне». По замыслу авторов картины, фильм должен какое-то время мистифицировать зрителя, создавая у того ощущение подлинности симитированных старых фильмов, хроники и музыки. В песнях сюиты использованы подлинные тексты советских поэтов-песенников.

Запись и монтаж фонограммы - студия «Классическая звукозапись Петра Кондрашина», звукорежиссер П. Кондрашин.

В видео перформансе использованы фрагменты кинофильма «Космический рейс» (реж. В. Журавлев, 1935 год)

Конечно, это был уникальный курс, потому что сошлись два мастера, два выдающихся режиссера, один из них представлял по сути своей 60-е годы, другой - следующее поколение. Оба они в центр театральной деятельности в то время ставили работу с диалогом. То есть они понимали режиссуру как искусство превращать диалог в игру. Понимали они это искусство по-разному: один превращал диалог в игру при помощи создания эмоциональной проволоки, которую он называл рисунком и при помощи, соответственно, режиссерского показа, другой - при помощи особого искусства рассуждения и интерпретации, которое в результате приводило к построению игровой структуры. Оба они на первых порах стали заниматься с нами тем, что можно назвать психологическим театром. Первые полгода Васильев практически не работал, ничего не разбирал, осторожно с нами знакомился, а Эфрос, наоборот, невероятно активно начал работу. Но до начала всего институт послал нас на картошку.

На картошке я сделал первый свой перформанс - «симуляцию театрального действия», который привел Васю Скорика, декана режиссерского факультета, в дикую тревогу. Он сказал, что если бы Эфрос это увидел, ему бы это не понравилось. Мы неделю ходили с веревочками, с ниточками что-то как бы жарко репетировали. Весь народ был страшно заинтригован. В результате перед собравшимися зрителями обнаружилось такое зрелище: был выключен свет, все сидели, была установка такая сделана, какие-то люди ворочались на полу, а поверху, снабженные армейскими фонарями, ходили «товарищи». Помню пульсирующий свет, тревожную музыку и объединенный единым порывом наш курс с вытаращенными глазами и наэлектризованную ожиданием чего-то невероятного публику. А в результате была выставлена группа людей с надутыми щеками. Мы решили стоять столько, сколько продержимся. В публике была истерика, периодически кто-то в истерике или в гоготе, от сотворенного с ними рефрейминга выскакивал из зала, а мы стояли. Глаза наливались диким, с трудом удерживаемым весельем, щеки дрожали от напряжения. Тот, кто лопался, - падал и уползал. И за ним открывалась телогрейка, с телогреечными штанами, сидящая на стуле. И так, когда последний лопнулся, открылась, наконец, центральная телогрейка - справа и слева тоже сидели телогрейки, но центральную венчала огромная, с голову величиной картошка, которую мы нашли в поле. И вот она, освещенная фонарями, открылась негодующей публике, а мы заходились в хохоте за дверьми. Так началось мое обучение.

Потом мы приехали в Москву.

Отдельно нужно рассказать о поступлении.

Я помню, что когда вернулся из армии, где писал роман «Моментальные записки sentimentalного солдатика», решил, что уеду куда-нибудь в Америку, делать мне в России нечего, но тут узнал, что набирают два таких мастера. И подумал, что это не имеет значения, где обучаться режиссуре, и, наверно, правильно все-таки попробовать поступить. Режиссура, любовь моя, была уже к этому моменту для меня любовью перезревающей. Я много уже на этом поприще пережил всяческих перипетий, в частности, подрался с главным режиссером Брянского драматического театра, за что меня и сослали в армию. Помню, что бил я его на 8 Марта прыгалками в фойе театра, где играл знаменитую роль Кощея Бессмертного. И вот оттуда

из армии уже вернулся в Москву и решил поступать. Для этого поддерживал свое бритое на голо существование (как говорил один мой приятель армейский, я был бритый под алмаз) и в таком алмазном состоянии понял, что все-таки поступлю на этот раз. Дело в том, что мне не везло в Москве, я всегда доходил до каких-то самых последних собеседований, и меня всегда не принимали. Табаков мне, например, сказал: понимаешь, малыш, хороший ты парень, но у меня уже компания собрана. То же самое мне сказала Лиознова во ВГИКе. Специалист по абитуриентскому существованию я чувствовал себя Миклухо-Маклаем: изучал абитуру как аборигенов. Во всяком случае здесь уже было время такое предельное, последнее, надо было поступать, поэтому я развернулся на 360 градусов вокруг своей оси, перерезал все связи, все коммуникации с людьми и объявив бойкот миру, уселся в квартире своего брата в Новогириево, в общем, перестал говорить. Шептал я одно стихотворение про себя: Юлиана Тувима - «Зимний вальс». Еще сам не понимая того, я делал его в законах эфросовского подхода к тексту. То есть сотворил алмазную сутру - алмазно-эмоциональную проволоку. Каждое слово было превращено мною в переживание, и вот вереницу этих отчетливо выбранных переживаний и представляло из себя чтение этого стихотворения. Вначале я удивлялся слову «снег», как будто негр, увидевший его впервые. Затем я начинал изучать его свойства, и обнаруживал, что он «падает». Дальше я прислушивался: «падает» он «тихо». Потом я обращался к своему другу негру и говорил: «Глянь, снег». Дальше мы уже вместе узнавали его основное свойство: «на душу твою ложится». Мы искали, как же он ложится, и выясняли, что ложится он «как белый мех». Продолжая сакральную дегустацию, мы понимали, что он ложится «тихо, светло» и «счастливо». Потом мы повторяли, уже тревожно обращаясь ко всему миру: «снег, глянь». И вдруг потрясенные осознали, что происходит: «слезою в душе отзовется зимняя рань» - это конец то ли жизни, то ли времени, то ли любви. И тогда вот, после этого я обращался к нему, как к своему другу, джазовому музыканту, которому как и мне уже нечего больше терять: «тогда заиграй, печалься, вальс trist», потому что «падает снег», потому что «закончен последний лист».

Совершенно не волнуясь, ничего от этого не ожидая, я пошел на встречу со своими кумирами. Парадокс заключался в том, что Эфроса я знал хорошо, а Васильева никогда не видел и ничего у него не видел. В этом смысле Эфрос был для меня настоящий кумир, а Васильев - виртуальный кумир, то есть кумир абсолютный. Но в искусстве по звуку имени ты слагаешь свои шаги. Ты ходишь не по годам, а по именам. Вступая в имя, ты вступаешь как бы в новый снег, в новый континент. Так я впервые вступил в имя Васильева (потом имя превращается в личность) и по сути впервые вступил в личность Эфроса. Эфрос слушал нас в физкультурном зале - в чем-то таком типа большого пустого склада юных дарований. Там была длинная скамья, как в гимнастических залах в школе, на этой скамье мы все такими чебурашками сидели. Школа - фантазмагорический баскетбол, а Эфрос - лунка, в которую надо закинуть собственное дарование. В общем, я помню, как шел вдоль ботинок, смотрел только в ноги, потом развернулся и увидел Эфроса. Он сидел передо мной, как лист перед травой, такой хороший, добрый. Слева от него сидела Яковлева, а справа - кто-то еще. Он мне сказал: «Ну, давайте» и улыбнулся. «Дело уже сделано», - подумал я. По-моему, это же подумал и он. А принимал он так: кто к нему выходил, не успевал произнести, например, «Маяков...» - он говорил: «Спасибо. Я все понял. Садитесь». То есть это был просто лазерный прием. Он не тратил ни доли секунды лишней, работал на особом режиме восприятия. Я произнес: «Я хочу прочесть маленькое стихотворение. (Сейчас скажет «спасибо» - нет не сказал). Юлиан Тувим (сейчас поблагодарит - нет). Зимний вальс (нет)». И так вот, окутанный неблагодарностью воспринимающего меня Эфроса, длящейся неблагодарностью, торжествующей, я начал читать, сказал: «снег», забыв о своем друге джазисте. Сделал большую очень паузу: «ну сейчас он мне скажет спасибо» - он не говорит. Тогда я решил, что другом-джазистом будет Эфрос. И он как-то мгновенно у меня почернел, подобрел и стал моим свинговым братом. И я ему: «падает, падает тихо, глянь, - говорю, - снег, на душу твою! ложится, как белый мех, тихо, светло, счастливо» - Эфрос говорит: «Спасибо». И я чувствую, что хоть стихотворение я и не дочитал - но он как-то в свинге это «спасибо» произнес. «Садитесь. Я все понял». Далее комментарий, вся гимнастическая лавочка вздрогнула и обратила внимание на происходящее, он сказал: «Вот я могу посадить, хотя это совсем не значит, что мне не понравилось. Или что мне понравилось. Нет, - он любил говорить о себе, как Король-Солнце, в особой дистанции комментария. - Это значит, что я все понял!». И все как-то свято вздрогнули на удивительность, полноту того процесса, в

котором они участвуют.

Так, собственно, началось мое общение с мастером Анатолием Васильевичем Эфросом.

К моему удивлению, и радости, негр не предал нашу джазовую импровизацию и я прошел этот тур. Больше я уже никогда не читал стихов. В общем, Эфрос меня принял.

Итак я был такой лысый, стриженный «под алмаз», в велюровом сером костюме, купленном мне моим папой в магазине «Березка» еще до армии, и вот когда я пришел из армии, я одел этот костюм и больше его не снимал (привык в армии одевать что-нибудь и уже не снимать) - и когда пришел в гитисовский дворик, я увидел каких-то очень солидных людей, на этот курс был самый большой конкурс за всю историю ГИТИСа, 250 человек на место или 400, была густая, праздничная, электрическая, особенная атмосфера. Я видел вокруг себя серьезных, солидных мужчин, бородатых... женщин, и я среди них такой тщедушный салага, ветеран армейский с маленьким стихотворением Юлиана Тувима в зубах - как-то несолидно, несерьезно. За несколько месяцев своего сидения в Новогиреево я насочинял, наверно, штук десять экспликаций на разные совершенно темы - вдруг меня спросят: «Что вы хотите поставить?» - и тогда я им дам. У меня была экспликация на «Джан» Платонова. Это, наверно, самое лучшее из всего, что я тогда придумал. Но так мне и не удалось ее никому рассказать. Эфроса это совершенно не интересовало. А Васильев он вообще как-то иначе на все смотрел. В общем, выйдя из этого гимнастического зала я сидел на ступеньках, курил «Беломор», где-то среди толпы ходили бородатые женщины, в глазах четверилось и я ничуть не нервничал. Вышел Васильев - вот тут я его разглядел, может, это было в другой день, когда шло собеседование именно с Васильевым, но для меня все собралось сейчас в один день - вышел такой, как мне показалось, невероятно мягкий человек, мягкий, длинноволосый, с удивительно ярким лицом, в нем было что-то орлиное, большие глаза: я подумал, вот, да, это великий режиссер. И сердце мое потеплело и исполнилось любви. Я подумал: как жалко, если я не поступлю. Так вот звонко: Эфрос, Васильев. Какие-то такие мысли ворочались во мне и ничего другого не было. И я так же тупо - а все как-то встали, потому что когда ты поступаешь, ты участвуешь в каком-то особом стадном сознании, ты присоединяешься к нему, и я вот тоже присоединился, и вижу, как какие-то особи нашего стада встали и пошли туда, к Васильеву, что-то спрашивать, и подумал: я тоже должен встать, и пошел спрашивать вот в этом расчлененном мире. И Васильев как-то так отбрыкивался от наседающего на него стада, и помню, что на меня как-то посмотрел, я спрашиваю: «Ну, что?» - Он говорит: «Все нормально», как будто мы совместно с ним задумали ограбление банка. Вся ситуация мгновенно лопнула, стала нормальной, нормой в которой есть элемент авантюры, и все понятно. С этой секунды, собственно, мне до конца дней, наверно, стало все понятно в театре.

На самом деле, все нормально. Вдруг все нормализовалось. Я увидел нормального человека. Наконец, я встретился с нормальными людьми. Мое сознание посмело быть опять нормальным. Не надо было ни в какую из сторон перенапрягаться. Оказалось, что просто, соответствуя самому себе, своим представлениям о мире, о душе, о людях, о надеждах, о карьере и об искусстве - можно себе доверять, это и есть норма, которой я не находил до этого никогда и нигде. Вот с этого понимания началось мое обучение. Я понял, что я попал в нормальный мир.

Конец первой серии.

Эфрос начал «Сон в летнюю ночь» репетировать. Васильев обронил такую фразу: «Эфрос потрясающе умеет разминать актеров». Мы были очень разгоряченные тогда, в эти полгода. Правда, началось все немножко с другого. «Версальский экспромт» предложил нам Эфрос сделать. Пару занятий он попытался заниматься с нами какими-то этюдами. Но очень быстро сказал, что это не имеет никакого смысла и надо заниматься тем, чем мы будем заниматься всю жизнь, а всю жизнь мы будем заниматься рисунком, то есть разбираться в диалоге, поэтому надо начинать разбираться в диалоге и просто сразу заниматься тем, чем надо заниматься, и просто заниматься и заниматься и наконец, мы научимся это делать. Ну, абсолютно джазовый подход. При всей мелодичности самих принципов. И совсем иной - академический, сложный, в общем-то классически изощренный разбор предлагал Васильев. При всей джазовости его подхода к диалогу. Вот этот парадокс дальше удивительным образом стал срабатывать и обнаруживать свои потенциалы. Тем временем я заставил одну художницу,

подружку Кати Толстой рисовать два метра на два метра портрет Мольера. Она его нарисовала в цвете, такой выпуклый (это был первый портрет Мольера, из всех тех многочисленных портретов Мольера, что я за свою жизнь инспирировал. Гениальный портрет Мольера уже много позже, в 1986 году нарисовал Ваня Кочкарев для спектакля «Мизантроп», который я делал в первые годы жизни «Театра Театра» в Петербурге, он нарисовал Мольера абсолютно лысым космонавтом, от которого всякие проводки уходили в лунный пейзаж, невероятной красоты портрет). После чего я разрезал портрет на такое же количество частей, сколько у меня было актеров и стал делать балет со словами: актеры ходили с этими частями и в результате медленно собирали портрет говорили слова, потом замирали в изысканных позах. Постановка спектакля - это очень серьезное дело. Надо все про все знать. Поэтому я ночами не спал, готовился к какому-то самому ответственному экзамену в моей жизни учил историю семнадцатого века, рассматривал картинки, сидел в библиотеке, там обнаружил картину мольеровского времени: улица на сцене из домов, уходящих в перспективу, люстры со свечами у каждого дома и вереница, в разных позах, знаменитых актеров семнадцатого века. Слева крайний - Мольер. Эти позы я перенес в этюд, расположил вокруг портрета. Почему я сделал композицию такой, а не другой - совершенно неизвестно для меня, у них в руках были нос, ухо, кусочек волос, шея, глаз, лоб Мольера, они при этом говорили слова из «Версальского экспромта» и медленно составляли лицо. Все репетиции заключались в том, что надо было научиться говорить свои слова, делать точные движения, изображая позы с картины и вовремя вставить нужный листок тогда, когда предыдущий лист уже вставлен. Довольно сложный аттракцион, довольно интересный перформанс. Для меня тогда идеальным театром был механический перформанс, который надо было просто очень чисто делать. Я до сих пор думаю, что это самое натуральное представление о театре из всех, которые могли возникнуть в голове юного младшего сержанта конца XX века. Волосы мои постепенно обрастали. Перформанс мой всем понравился. Дело пошло.

Все было нормально.

Конец второй серии.

Я помню, как Васильев однажды сказал, что собирает завтра всю режиссерскую часть для обсуждения. Он сказал: «Ну, вот Боря показал, наконец, то, что можно обсуждать. Вот я вижу, что он что-то про это знает». Видимо я на самом деле его понял тогда, у физкультурного зала. Наш художественный контакт, пожалуй, с этого момента, во всяком случае, с моей стороны не прерывался никогда. Нам пришлось пережить очень много всего, была страшная ссора, потом примирение, были разные типы отношений, но художественный момент, момент ясного понимания того, что я делаю, идущий от Васильева, и принятие всего, что делает он, у меня - было все время. Просто я постепенно понимал его метод, разбирался в нем, разбирался в его эстетике и так далее, принимал на себя его личность, все это было невероятно интенсивно, интересно, увлекательно. Вообще, может быть, это свойство времени: в начале восьмидесятых годов, мне кажется, в воздухе московском выделился какой-то специальный наркотик. Театр - это все-таки наркотик. У него есть наркотические какие-то особенности. Потому что эйфория, которую я испытывал, от самих звуков: «театр», «режиссура», она ни с чем не сравнима. Я как бы сразу оказывался тогда, (как и сейчас я оказываюсь на территории своих воспоминаний), в воздухе непрерывного счастья. Наверное это похоже на прием ЛСД - я ЛСД никогда не принимал, но так, как я его себе представляю, это очень похоже. Ну, и понятно, что «Сон в летнюю ночь» - это самое ЛСД-шное произведение Шекспира. И вот потихонечку стало выясняться, что же это такое эфросовский метод, эфросовский рисунок. Эфрос полюбил вызывать меня и на мне показывать свой рисунок. У Джека Лондона есть рассказ про мальчика для битья, который хотел стать боксером. Я был счастливым мальчиком для счастливого битья и на мне Эфрос как бы прокладывал - удивительно, как он это всегда делал - выминал свою эмоциональную проволоку, вставляя ее нам в души. И по ней уже, потом в комментарии, пускал ток своей магии. Я помню, как один человек, когда мы еще поступали, спросил у Эфроса: «Ну, Анатолий Васильевич, отчего же вы меня не приняли? Я же так много знаю про театр, я же столько уже сделал.» Эфрос ответил: «Все правильно, я именно так о вас думаю. Но для меня в режиссуре очень важно, вот, знаете, странно, я вам скажу такое слово, вы только потом меня за него не ругайте, - магия. Магнетизм. Вот в вас нет магнетизма». И я помню, как этот человек глянул на меня - стоящего рядом... Я почувствовал, что он хотел сказать:



Пятая регенерация Сада. Спектакль «Чайка», (1996)
I акт. Нина – Ольга Столповская, Трелев – Олег Хайбуллин.
Фото – А. Васильев



Пятая регенерация Сада. Спектакль «Чайка», (1996),
III акт. Полина – Тамара Сагайдак, Дорн – Юрий Юринский.
II акт. Нина – Ольга Столповская, Треплев – Олег Хайбуллин.
Фото – А. Васильев

«А вот в этом - «...» есть этот самый магнетизм, что ли?» Он был прав, я, конечно, был «...», абсолютным «...» и этим «...» оставался еще довольно долго.

Конец третьей серии.

То есть курс начался на любви. Ну, и, похоже, что так, наверно и получилось, когда все начинается с любви, дальше происходит некоторый процесс, изматывающий любовь. Как всякий любовный роман, это история конечная. По сути своей вся история курса - это перипетии любви, ее страдания, ее наслаждения, ее ненависть, ее анемия, стагнация, ее печаль и следующая за нею дружба, холодная дружба. Вот, приблизительно, такова композиция нашего пребывания в ГИТИСе. Неприлично заглядывать в столь жаркий роман. Но осторожно это можно попробовать сделать. Сейчас период воспоминаний, мудрой ностальгии.

Васильев начал работать во второй половине первого курса с «Утиной охоты». А до этого он предложил нам несколько рассуждений. Я помню, он обронил прекрасное замечание о «Сне в летнюю ночь». Он сказал: «Ну что такое лес?» Он не вмешивался вообще в этот разбор; я помню, он сидел обычно где-то в уголке - он и на спектаклях любит сидеть где-то в уголочках всяких - с записной книжечкой и как такой лучший студент, записывал что-то. Был очень внимательным. Очень многое давало то, как он слушал, и как он присутствовал на курсе. Это его позиция воспринимающего сознания дала мне больше всего на первых порах в понимании того, что такое режиссура. Я как-то эту, в молчании оказавшуюся фигуру восприятия, тут же на себя принял. Здесь что-то верное, изначальное располагается в режиссуре. Он прекрасно молчал и воспринимал на разборах эфросовских... Иногда его не бывало, потом он встречался с нами, чуть-чуть говорил о чем-то. А Эфрос разбирал, показывал, смотрел отрывки, комментировал. «Сон в летнюю ночь» был в разгаре. И однажды Васильев нас как-то собрал и сказал: «Ну что такое лес? Вот знаете, а может, они туда стремятся, как стремится молодежь в дисней-лэнд, или в ночной город, в ночной, полный чудес мир». И мощно осветился, стал понятен некий силовой ток возможного подхода, который взрывался сразу целой системой переживаний, очень близких и понятных молодому сознанию. Это сразу оказывалось во времени, здесь, в нашей жизни, не там где-то, непонятно где, где живет диалог и эмоциональная проволока, а где-то здесь, понятно почему, куда, зачем. И сразу становилось понятно, что такое приключения в лесу и что такое возвращение из леса. Начала и концы складывались во что-то эмоционально очень ясное. Но при этом совсем не требовалось внимательно и подробно брать на себя каждую реплику: играли ситуации, они раскрывались, играли в душе. А Эфрос в этот момент рассказывал нам о том, как должно рисовать портрет. Что можно его рисовать, набрасывая целиком фигуру, а можно с мизинца. И вот это «с мизинца» он рисовал вместе с нами, портрет Шекспира с мизинца, с мизинца начавшуюся фигурную композицию «Сна в летнюю ночь». И мы узнавали, что это такое шекспировский диалог, как его делать, как его играть. Вот как это так: одна реплика, вторая, огромный монолог, опять реплика, еще чуть-чуть, потом много, опять чуть-чуть или чуть больше - вот как это «чуть-чуть», «немного», «больше» превращать в игру. Когда он показывал, вдруг становилось ясно, ясно вокально, ясно не на всю пьесу, а вот сейчас, здесь, на этот эпизод, мгновенно он запоминался, мгновенно это хотелось играть, и можно было это играть всегда. Оживала ситуация, в которой мог уместиться я, и она, моя партнерша, например, или мой партнер, ничего не было ясно про дальше, и когда возникало это дальше, то оказывалось что: вот, ну только что ведь мы сделали, и можно было бы сделать следующее также, но почему-то у нас не получалось, а у Эфроса получалось мгновенно. А вот этот самый дисней-лэнд Васильева, он, ничего не рассказывал про «здесь», вот про это «маленькое», но давал возможность забыть о «маленьком» и сразу сделать все «большое». И как-то это запомнилось, осталось, одно замечание Васильева за все полгода. Три разу в неделю эфросовских «маленьких» и одно «большое» Васильева.

Ну, при этом, наверное, потихонечку в кровь впрыскивалась очередная доза наркотика и становилось все яснее и яснее, как же разбирать диалог. Как же работать над диалогом, по Эфросу. И к концу этого полугодия вдруг неожиданно у меня стало получаться: я брал сейчас это маленькое, говорил: «наверное, здесь так», чувствовал, как в этот момент внутри меня оживал Эфрос, и я почти его интонациями говорил: «спасибо», «а вот здесь вот так», «а попробуем так», «ну вот, посмотрите,

наверное так», и диалог начинал превращаться. Другое дело, как это потом сказывалось на игре, а сама игра сказывалась на восприятии, но во всяком случае сам момент этот, когда на территории речи и показа вдруг возникало решение - был уловлен. Таким образом эти полгода я завершил с тем, что вступил в контакт с уже внутри меня находящимся Эфросом и он умел по мановению моего хотения просыпаться во мне и начинать разбирать.

Как вы понимаете, в дальнейшем «внутри меня» оказался еще и Васильев. И там, именно «внутри меня» состоялась их встреча.

Конец четвертой серии.

Несколько комментариев: конечно, это был счастливый курс, потому что была возможность воспринимать искусство двух крупнейших мастеров реально живущих и активно работающих во времени нашей творческой юности. В методе Эфроса - зрелом методе - был сконденсирован не только его художественный путь, но и существо традиции определенной, постановочной, конкретной, академической, профессиональной традиции русской режиссуры XX века. В этом методе и Марья Осиповна Кнебель, и Завадский, и ГИТИС того времени - практика 50-60-70-х годов, и его любовь к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко - все сошлось он был пронизан своеобразной лексикой, отказался от терминологии Станиславского, но в конечном итоге это был оперенный синтезом, именно высочайший уровень психологического театра. Просто сразу подающийся как синтез на блюдецке актеру. Как сотворенная мелодия - ее достаточно было только принять в себя и дальше играть, играть. Он говорил: «Ход должен быть как стакан поставлен на стол. Так должен работать режиссер. Никаких посторонних слов, может, вообще не надо слов: можно мычать, когда тебя понимает труппа». Конечно, в этом было упрятано еще особого рода представление о театре, особого рода идеология, особого рода мировоззрение, особого рода представление о театре как о производстве, но это я понял позже. У Эфроса были свои границы, не только методологические. Эти границы открылись мне позже.

Васильев был тайной и Васильев раскрывал свой метод вместе с тем, как он разбирал тот или иной текст. Его метод рос, становился у нас на глазах. Это свойство его индивидуальности, его особого рода сознания, мышления при актере, при той компании, с которой ты делаешь спектакль - казалось бы, у Эфроса тоже, он тоже здесь, при нас создавал игру, - но Васильев не только создавал игру, он создавал метод, при помощи которого делается игра. В этом смысле было какое-то второе измерение, дополнительное измерение мастера. Мы у Эфроса учились здесь и сейчас при актерах создавать спектакль, а у Васильева - здесь и сейчас, при актерах не только создавать спектакль, но и метод, при помощи которого, тот или иной результат оказывался возможным. «Творчество необходимо окутать теорией». И, конечно, это необычайно увлекательное занятие.

«Утиная охота» с Васильевым - это было прекрасное время погружения в бездну современного сознания.

Васильев сразу предложил, еще в первые полгода посмотреть на Эфроса и поразиться не только его методу, но и его личности, потому что он очень точно указал на то, что дело, собственно, не в самом методе, но в том, как этим методом пользуется конкретный мастер. Уловить, понять, что стоит «за...», - это уже не упражнение, но очень тонкое и особого рода задание, осуществление которого продолжается до сих пор - внутри меня. Я часто возвращаюсь к Эфросу, к его личности, и дальше внутри меня просыпающийся Эфрос начинает что-то разбирать, и тогда я вдруг получаю знание о театре, о том, в театре всё живет вечно. Это глубочайшая ошибка наивного сознания, думающего, что нет ничего более преходящего, чем театр. Нет ничего более вечного, чем театр, именно задерживающего, существующего. У него какой-то повышенный статус существования. Парадокс заключается в том, что театр хранится в человеке. Человек, как сосуд, хранит - этого особого рода влагу - театрального переживания. Человек - это компьютер божий и в нем хранится накопленное знание, или личность, воспринятая им, хранится в совершенно нетронутым виде. Более того, она там созревает и продолжает жить. В этом чудо хранения, когда внутри сосуда что-то продолжает расти. Это оранжерея божья, в ней растет и развивается красота. И в этом смысле сейчас там, где располагаются мои воспоминания, там, где живет Эфрос, там, где живет Васильев, там, где располагается наш курс, то время - все почему-то наполняется духовной энергией. Свойство ностальгии, наверное, в том, что

ты обращаешься к своему прошлому, как к красоте, а иначе ты уже обращаться к этому не можешь, потому что прошлое хранится в душе, а душа дает возможность всему дозреть, всему оказаться, и поэтому все, что я сейчас рассказываю, это воспринимается мною отсюда, из «здесь и сейчас» моей души, я как бы захожу с другого конца, с другого входа, я оглядываю происходящие события уже из другого времени, если здесь вообще корректно говорить о времени.

Васильев разбирал «Утиную охоту» удивительным образом. Он делал этот спектакль о «герое нашего времени».

Центральную тему времени он схватывал такой формулой - «Человек живет, и жизнь его есть бег по жизни, и в этом беге стирается душа, стирается чувство красоты. И тогда он бежит от этой исчезающей у него души, пытаясь убежать от самой этой ситуации, как корабль, который движется по озеру, водоросли окутывают его киль и постепенно тянут вниз». Он работал с Вампиловым, как с «драматургией потока». Он работал с Вампиловым - Вампировым, тот высасывал из России истинное положение вещей, живую суть современника. Васильев как Годар разбирался с собственным поколением, делая свое «На последнем дыхании». Я тогда о Годаре вообще не слышал, фильма не видел и мне казалось это совершенно невероятной точностью и совершенно невероятным открытием. А Васильев делал гениальный перевод «новой волны» осознанно и красиво. Он забирал героя из разомкнутой и вольной кинематографической структуры и помещал его в беспощадную логику замкнутой театральной ситуации, обнаруживая при этом новые принципы построения диалога, новые принципы построения конфликта, новую природу игры, в которой герой оказывался конфликтным не с другими, а с самим собой!.. И мы все в этом участвовали...

Конец пятой серии.

Мне предстоит еще рассказать, как развивалась, в основных моментах, работа на курсе, как развивались отношения между студентами, отношения с педагогами, отношения с методом одного мастера и другого, как в этот момент изменялось и близилось уже к своему финалу одно время, медленно, неразличимое ни для кого, начиналось другое, мне предстоит рассказать, как я однажды вывалился из курса, из театра, из всего этого времени в другое и оказался на улице, как дитя Промежутка, или Промежности, на Арбате, рядом с Пугачевой, со своим первым спектаклем «Мизантроп», как из всего этого, в этой промежности, родился «Театр Театр», как дальше он стал разворачиваться и вырастать, превращаясь в первый независимый театр нового времени, один из зачинателей этой новой, молодой, параллельной альтернативной культуры, а потом уже, как я был приглашен в театр «Школу драматического искусства» вместе с «Театром Театром» и как там я работал над «Наблюдателем». И только после того, как я ушел из театра «Школа драматического искусства» в 89 году, закончился период ученичества и можно было подвести итог всей этой истории. И я подвел его в виде спектакля «Октавия» по пьесе Сенеки и эссе Троцкого о Ленине, где действуют ученики и учителя: Сенека и Нерон, Троцкий и Ленин, и где ученик казнит своего учителя...

Миша Слесарев: самый успешный показ Зилова.

Витя Мосиенко работал у Враговой, а сейчас занялся бизнесом. Игорь Четверов и Сережа Молчанов так и канули где-то.

Саулюс - у него были довольно дикие крестьянские этюды, но довольно сильные именно своей дикостью, резкостью.

Судьба курса сложилась как мне кажется, естественней, чем складывалось его обучение. Сам процесс обучения был, конечно, уникальный, именно потому, что сошлись два мастера, две эпохи, следующие одна за другой. Две вершины определенных подходов в режиссуре - рисунок и структура. Причем один из этих мастеров в этот момент переживал метаморфозу: разрабатывал абсолютно новую для русской традиции теорию игрового театра. То есть мы живьем, с пылу с жару, получали еще и какое-то новое театральное мировоззрение, в этом смысле можно сказать - новую профессию.

Дальше, я начал работать ассистентом Васильева на «Серсо» на том спектакле, где по-своему драматически происходил этот переход из одного театра в другой. Впервые, на территории курса Васильев попробовал применить принципы игрового театра к разбору «Горе от ума», что абсолютно было не воспринято Эфросом, в отличие от «Утиной охоты», которую он принимал, хотя относился к ней конкурентно. «Утиная охота» прошла совершенно сенсационно.

Прекрасным, тревожным финалом первого курса был показ «Утиной охоты», летний экзамен в густо набитом зале малой

сцены на Малой Бронной, несколько дней шел этот экзамен при полном присутствии кафедры - Захаров, Гончаров и все остальные смотрели на уникальные результаты уникального курса. Эфрос предложил программу «Гамлет» и Чехов, а Васильев показывал фрагменты «Утиной охоты». Фактически это был полный спектакль, по-моему только без производственных сцен. Прекрасный разбор... Именно в этом разборе он реализовал какое-то очень новое понимание психологического театра. Таким образом мы во втором полугодии сразу же оказались в двойном облучении, когда один мастер развивал свою технику построения рисунка, а второй потихоньку обнаруживал перед собой основы последней стадии психологического театра, предлагая инструмент, при помощи которого можно оперировать так называемой «драматургией потока». Он изменил многое. Во-первых, сам подход к исходному и основному событию, которые он вынес за пределы пьесы, благодаря чему собственно, и стало возможно работать с драматургией потока. Представим себе человека, проходящего мимо зеркала. За время его прохождения ничего не происходит, что-то только усугубляется. Начало его пути за рамками зеркала и концы его пути - тоже за рамками. Но пока он проходит мимо зеркала, что-то с ним происходит. И вот это происходящее - не происходящее с ним и есть суть действия, при помощи которого обнаруживается так называемый современный герой. И дальше Васильев, как я уже говорил, предложил такой образ: кораблик, который мчится по водам, а на киль нарастают водоросли, и они постепенно тянут его вниз, а кораблик продолжает двигаться. Вот так образно формулировалась природа конфликта: если до этого театр имел дело с ситуациями когда один идет против другого, то здесь, герои движутся параллельно, постепенно в сцене разворачиваясь друг к другу... Современного героя Васильев услышал как человека, находящегося в конфликте с самим собой и построил такого человека в разборе. Эта фраза может показаться банальной, а может оказаться удивительно конкретной и уникально инструментированной в разборе. Именно этот второй вариант был осуществлен Васильевым. Это другая игра, другое построение диалога, когда в глубине героя накапливается чувство: «не быть», «я неживой», «я мертвый», а извне он его атакует: «я жив», «я есть»! Васильев потому и предложил такую формулировку: «нескончаемый бег по жизни, в процессе которого стирается душа», что герой бежит - от слышимого, от накаливающегося в нем знания собственного небытия. Такой герой был поставлен в центре вампиловской коллизии и именно этот нескончаемый бег и определил действие сквозь непрерывную вереницу сцен, в которых путаются женщины. Он от одной женщины выносит настроения и ситуацию, накопленную с ней и переносит на другую - и так далее. Помню, как Васильев предложил построить финал - Миша Слесарев как раз пробовал Зилова в таком нескончаемом гоголе - истерике, в которой он не мог остановиться, заходясь смехом. Работа над «Утиной охотой» открыла совершенно иную возможность понимания драматургического текста. Именно тогда стало понятно, что совсем необязательно от реплики к реплике строить жесткий рисунок, а можно поведение обнаруживать в освобожденных от знания финала пробах. И вот структура - это собственно, тот внутренний путь, предоставленный действием, благодаря которому начинается проба, и с которого она не должна сходить обнаруживая поведение. Совсем другое искусство предложено было нам., другой способ драматического мышления. И, конечно, это было невероятно увлекательно, но тогда, на первом курсе, казалось, что одно не противоречит другому, можно помещаться как в одном сознании, так и в другом, пробовать, применять его на себя и так далее. У меня есть довольно подробные записи того времени, и разбора «Утиной охоты» Васильева и «Гамлета» Эфроса и «Сна в летнюю ночь»...

Курс забился в эпилепсии на втором году обучения: «Буря», «Живой труп» - пошли такие названия - «Горе от ума». И все это почему-то разрешилось Арбузовым и Володиным, Эфрос предложил над ними работать, это уже была вторая половина второго года. Мы с удивлением оказались после «Сна в летнюю ночь», «Гамлета», Чехова, после «Утиной охоты», после «Горе от ума», «Живого трупа» и «Бури» - лицом к лицу с «Пятью вечерами» и «Моим бедным Маратом». «Пять вечеров» мы с Андрюшей Вишневым прочли по ремаркам. Мы решили отнестись к этому тексту как к Библии и придумали такой спектакль: из города Белые Столбы убегают двое сумасшедших, и первая книга, которую они находят на дороге - это пьеса Володина «Пять вечеров». А там, в Белых Столбах, эти двое сумасшедших читали Библию и очень серьезные споры вели, раздумья, и поэтому когда, парни находят пьесу они совершенно потрясены невероятной глубиной ее содержания Ну, например: «Вечер первый». Тут же у них возникает масса планов: «И сказал Бог...» Потрясенные, они смотрят дальше. И так

вот каждое слово, обнаруживая свой неизмеримый потенциал, (как таковой, заключенный в самом слове), разыгрывалось нами. А за нами погоня. А мы читаем Володина. В общем, где-то на протяжении сорока пяти минут, мы двигались по первой ремарке. И разыгрывали такую огромную паузу, интермедию-спектакль. К диалогу мы так и не подступили. Васильев очень радовался этому опыту.

Но это было позже. А сейчас, осенью, Эфрос позвал меня к себе, вместе с Людой Бабкиной, и сказал: «А что, давайте, сделаем спектакль «Буря»». Назначил меня чуть ли не соавтором этого спектакля, и я очень рьяно взялся за дело. Он сказал: «Ко мне обратился Рихтер, будут «Декабрьские Вечер» в Пушкинском музее, давайте придумаем какую-то композицию», вдруг пересказал сцену из фильма «Волосы» Формана, - «Ну, подумайте, что можно было бы сделать». Я позвал Сашу Лисянского, тогда ассистента Боровского в театре «Современник», позвал Васю Шумова, у которого вместе с сыном Шнитке была группа «Центр». Потом мы ходили с Эфросом слушали репетиции оркестра - перселловскую музыку. Ариэля пел Эрик Курмангалиев, контр альт, потом его Виктюк занял, тогда он был такой же женственный и изысканный, но еще не охрипший. А Просперо прелестно и жестко играла Анастасия Вертинская. Я играл Калибана, сделал несколько сцен с курсом: по-моему, принца и дочери, сцену с моряками. Эфрос их принял в рисунке, потом я придумал саму бурю, такой трюк: предложил всем надувать воздушные шарики. Мы входили в зал, двигались как некая группа из фильма «Волосы», входили, смотрели на все эти инструменты оркестра; а я был как бы дирижер - такая интермедия в начале, пюпитры стояли, музыкантов еще не было, и мы вдруг неожиданно начинали надувать эти шарики, и когда шарики надувались, начинали водить ладонями по ним под мое дирижирование и раздавался страшный, абсолютно убедительный скрип лопающегося под напором волн корабля. В этот момент сцена начинала заполняться оркестрантами, группой «Центр», шары то появлялись, то исчезали, и среди всего этого, среди шаров, подсказывая и опускаясь начинались диалоги матросов и музыка. Потом все расходилось, появлялся Просперо - Вертинская очень хотела на роликах эту роль играть. Это было начало восьмидесятых годов, Эфрос тогда обожал «леса» (Лисянский так и сказал: «Ну... Будут «леса»», «леса» и были, телевизионные « леса»), и по этим лесам-станкам ползали, как по мачте, матросы, там же оказывался Калибан, Вертинская стояла внизу, я где-то на третьем уровне лесов и в нашей с ней сцене заколдованный сползал, слетал, скачивался, свертывался, свинчивался с этих станков, и она меня хватала за волосы и всячески полоская по полу, двигалась по «дороге цветов» в зал, по пути мы разыгрывали бурное объяснение. Спектакль развивался стремительно: пара любовных диалогов, всепрощающая мудрость Просперо - умиротворение (для Эфроса внутренние просперовские мотивы были в это время очень существенны) и финальная, венчающая все, изумительно красивая перселловская ария Эрика-Ариэля...

Васильев назвал это спортивным состязанием Перселла и Шекспира. Я уже тогда догадывался, что мастера обретают неустранимую дистанцию между собой и она все больше отводит их друг от друга, и вот это замечание... Эфрос выпускал «Живой труп» во МХАТе, эта работа шла параллельно. Мы сделали «Бурю» и отправились смотреть показ «Живого трупа». Вот здесь я приближаюсь к одному из самых трагических в моих отношениях с Эфросом эпизодов.

Конец шестой серии.

Период работы над «Бурей» был пиком моей влюбленности в Эфроса. Я бывал у них в доме, мы разговаривали, он очень нежно относился ко мне, поддерживал, хвалил те несколько сцен, которые я сделал, мы репетировали с Вертинской, «Буря» имела успех, три раза был полный зал, там были Шнитке, Рихтер, куча народа, было party финальное, первое такое театральное party в моей жизни, меня хвалили, я купался в лучах неожиданно подступившей к горлу славы. Но одновременно с этим мы ваяли с Андрюшей наших сумасшедших, делали еще один опус - «Капричиос» по документальным материалам суда над Иосифом Бродским, «Дикарку» Ануя, еще какое-то количество работ. Я очень насыщенно работал, у меня было много самостоятельных работ, которые я показывал только Васильеву. Он смотрел, он разбирал «Горе от ума», было очень интересно, было очень радостно. И он же порекомендовал Эфросу сделать просмотр самостоятельных работ. Тогда Васильев был невероятно контактен, внимателен, понимающ, мягок и очень тонко и глубоко откликался на наши мальчишеские индивидуальности. В свете этого внимания мы развивались. Возникла надежда на обретение индивидуального художественного бытия, которое столь необходимым оказалось в конце восьмидесятых годов для нашего

театрального поколения.

Итак, Васильев порекомендовал Эфросу сделать просмотр наших самостоятельных работ. И уже после «Бури» (когда я ощутил власть и страсть работы над завершённым произведением) этот показ был назначен. Я собрал свои опусы в единый спектакль на два часа. Этакый спектакль-коллаж. Эфрос, посмотрев список поданных ему работ, сказал: «Да тут сплошной Юхананов! Ну что мы будем бенефисы устраивать?! Пошли дальше». И пошла подготовка к экзамену «Живого трупа», и репетиции «Горе от ума». Шли свои названия, абсолютно не переживаемые мною тогда символически. Ну, а мои опусы... - ну, нет и нет, прекрасно, нормально. Но тут как раз объявили конкурс на лучшую режиссерскую работу студенческую города Москвы. И я решил принять в нем участие со своим спектаклем. Требовалась подпись руководителя курса. Я пошел к Эфросу и говорю: «Анатолий Васильевич, такая смешная формальность требуется, помните, Вы тогда не стали смотреть самостоятельные работы, я хочу показать спектакль на конкурсе, Вы можете подписать, что не возражаете?» На что Анатолий Васильевич, говорит неожиданно: «Ну, как это, ты получишь медаль, а я не буду знать за что? Давай, покажи мне, я буду смотреть». Он назначил в театре на Малой Бронной просмотр. Мы стали готовиться к показу. Это оказалось даже в каком-то смысле более серьезным, глубоким и сокровенным, чем участие в каком-то непонятном конкурсе.

Наступил день показа. Мы пришли за два часа, я делал последние указания. Пришел Анатолий Васильевич, такой заинтересованный, даже воодушевленный. Он сел, ребята начали играть, установилась замечательная, священная тишина театральная... Они играют. Эфрос смотрит. Мне нравится, как они играют, хорошо играют. Мне нравится как Эфрос смотрит, внимательно смотрит. Через двадцать минут Эфрос останавливает. «Стоп! - говорит он. Садитесь». Все садятся. И дальше Анатолий Васильевич Эфрос начинает орать. Орал он минут двадцать пять. Он побагровел. Орал матом, орал страшно. В его оре слышалось такое: «я очень одаренный человек, но я испорчу все свои дарования, если пойду по этой дорожке, я должен остановиться, он не позволит этому происходить, я погублю себя, людей вокруг себя». Для меня это было настолько невероятно, настолько неожиданно - это был страшный шок. Я не вымолвил ни одного слова - я просто смотрел на него, на его толстые короткие пальцы гневливого еврея и широкие ладони... Зрачки мои расширились, мне казалось, что они заполнили мой мозг, эти расширяющиеся зрачки и орущий, багровый Эфрос. После этого он сказал: «Подумай». Я онемел на неделю. Я ни с кем не говорил, не произнес ни одного слова на протяжении недели. Через неделю я вернулся к речи. Эфроса я больше не любил. Вот за ту неделю я его разлюбил. Я не внял ни одному его слову, я укрепился во всем, что делал. Он образовал этим страшным криком, прерывом, всем этим событием, завершил что-то во мне. Я стал ниндзя. Я стал неуничтожим.

Конец седьмой серии.

Принцип работы курса был простой, классический для ГИТИСа, для актерско-режиссерских курсов: мастер брал название, пьесу, мы начинали делать работы, он разбирал пьесу в связи с разбором наших работ. Те слова, которые он говорил, с одной стороны о пьесе, с другой стороны, о работе, могли приниматься туда, где выяснялось, творилось понимание сложного искусства интерпретации и сложного искусства игры. И ты одновременно пребывал и в ипостаси играющего человека, и в ипостаси делающего разбор. На этой территории существовали и актеры, и режиссеры. Таким образом, мы обучались одному и тому же, единственно, в чем заключалась разница, что режиссеры чаще разбирали, хотя тоже играли, а актеры все время играли, хотя никому из них не возбранялось и разбирать. В какой-то момент я стал отчетливо работать так: делал работу для Васильева, пытаюсь вступить в отношения с тем, что предлагает он, с его системой и строем мысли, делал для Эфроса осваивая логику и метод, предлагаемый мастером, и делал работу, которую условно можно было бы назвать «для себя». Я в этом смысле брал все время на себя тройную нагрузку и старался с ней идти. Думаю, это единственно-правильная была стратегия. Бессмысленно было работать только на себя, потому что ты тогда не мог получить полноценный контакт с мастером, потому что ты его получить можешь только на территории мастера, не на своей территории. Мастера, ни тот ни другой, не заходили на твою территорию, не воплощались в тебя, не оказывались медиумом твоей индивидуальности, они предлагали тебе быть медиумом их индивидуальности, их подхода. Тогда это казалось естественным, сейчас я думаю, что основа педагогики заключена в обратном. Чтобы избежать опасности зомбиизации, надо отпраздновать на территории



Проект «Дворец», (1998)

1 – Дворцовый интерьер.

2–6 – Дворцовые репетиции.

Фото – В. Сыроваткин

Роспись первой дворцовой комнаты – Алексей Каллима.

диалога «Мастер - ученик» тот тип встречи, где еще не оказавшаяся в реальности, рождающаяся индивидуальность ученика способна, если ее примет на себя мастер услышать себя как бы в будущем, и тем самым оказаться там. Это другая техника общения, другая техника работы. Все это впереди, только в конце восьмидесятых годов я решился именно на такой тип диалога. Более того, я не только решился, я не мог не заниматься этим (все остальное было исчерпано, вместе с тоталитарным театром, с тем опытом производства театрального спектакля строем мастерства, который несли и осуществляли перед нами наши педагоги). Я не мог не заниматься этим опытом медиуматической чуткости к не развитой еще индивидуальности художника-ученика, работой на его территории, то есть такой работой когда свое ты отдаешь ему в совершенно ином, более полноценном режиме общения. Потому что есть-будет кому отдавать, есть-будет кому принимать., есть-будет тот самый другой, отдельный, иной, и только тогда появляешься ты - перед ним и в нем. Будет, куда положить, будет что-то большее, чем он и иное, чем ты. Тогда возможна встреча...

Очень важно, конечно, показать вереницу разборов. Потому что во всяком случае я, обрезав все свои жизненные связи, на несколько лет полностью ушел конкретно в режиссерскую работу: делал очень много отрывков, занимался тем, что ставил себе руку. Все время разбирал, репетировал, показывал и так несколько лет. Сцены я научился щелкать как семечки, никакой проблемы в этом не было, по любому из трех путей можно было ходить в любую из трех сторон. Мастера смотрели, основательно комментировали, это давало результат. В общем-то жизнь курса была очень живой, интенсивной. Невзирая на все ссоры -не в смысле человеческих разборок, этого вообще не было. Раскол курса образовался в другой области, не там, где коммунальные страсти, это происходило как-то иначе, и не опубликовывалось наружу, просто все большая дистанция оказывалась между мастерами.

Пробегу сейчас галопом по Европам, не буду тормозиться, останавливаться. На первом курсе, с «Утиной охотой» был однажды такой эпизод. Я сделал какую-то очередную дикую работу - я все время делал перформансы, еще не зная этого слова, в числе других работ, - и был большой показ «Утиной охоты». Я репетировал с Мариной Пыренковой и Игорем Кечаевым. С ними мы делали сцену -основательную, нормальную, сложную драматическую сцену, без всяких внутренних кавардачков. И вот идет показ. Показывается моя дикая сцена. Эфрос смотрит, смеется. Потом говорит: «Вот сцена, такая авангардная, смешно, придумки талантливые, хорошо, Вот если бы ты сделал и эту сцену, и ту, которую Марина и Игорь сыграли - то я бы тебе сказал - можешь не учиться». Пауза. Тишина... Почему-то я не сказал, что вторая сцена тоже была сделана мною.

Жалко, тогда не было видео, потому что конечно, было бы правильно зафиксировать эти несколько лет, когда Эфрос и Васильев трудились над нашим курсом. Их спор, их разрыв, наши переживания, их комментарии косвенные, даваемые творчеству друг друга, то, как изменялись дискурсы ребят, как разворачивалась комментарийная, аналитическая зона, обязательно присутствующая на каждом занятии, потому что любая работа потом подвергалась анализу. Жалко, что живой голос мастера может прозвучать теперь только зафиксированный студенческой записью...

Конец восьмой серии.

Я прыгну далеко вперед. Не буду сейчас подробно останавливаться ни на том моменте, когда я уже практически перестал захаживать к Эфросу на занятия, ни на том моменте, как я начал работать ассистентом на «Серсо», это буквально в конце второго года обучения, ни на том моменте, как Эфрос дал мне и Володе Берзину делать Уайлдера «Наш городок», и как потом опять страшно ругал меня за «Наш городок», и как потом опять через какое-то время поручил мне делать дипломный спектакль «Мизантроп», и как потом уже на пятом или четвертом году обучения опять прервал показ «Мизантропа» на Таганке и обозвал нас всех ошметками «Битлз», так и не посмотрев второго акта. Практически уйдя тогда с Таганки, с этого показа Эфроса, я больше к нему не возвращался. Мы репетировали уже в нигде, на улице.

Начиналась история Театра Театра. После Академии - закрытого и защищенного пятилетнего напряженнейшего труда я оказался в андеграунде, в какой-то совершенно дикой уличной ситуации, плохо представляя, что на этой улице происходит и кто там живет. Мы сыграли «Мизантроп» на помойке, специально сооруженной нами, во дворике где ломбард на Старом Арбате. Ломбард - Арбат - апрель - «Мизантроп». Я впервые ощутил, что это такое, когда тебя качают на грузовике, с

надписью «Комсомольцы - в бой». На этом грузовике должен был приехать Вася Шумов со своей рок-группой сопровождать «Мизантроп», но грузовик приехал пустой. С тех пор я Васю Шумова не видел, поэтому не имел возможности у него спросить, что же случилось тогда. Знаю, что через несколько лет он эмигрировал в Америку. В результате это было очень хорошо, что грузовик приехал пустой, потому что народу было столько, что места, кроме этого грузовика уже не оставалось никакого, вся наша сценография была сметена жаждущей зрелищ толпой - люди сидели на крышах, на окнах, залезали друг другу на плечи. Мы играли «Мизантроп» - 1 апреля 1986г. Пугачиха стерла нас во втором акте - она в соседнем дворе пела в микрофон, и ничего невозможно было уже слышать, ни одного мольеровского слова. Я плакал. Народ требовал: «продолжай». Я, отирая слезы, требовал, чтобы все это прекратилось, потому что я не могу этого вынести, я год репетировал этот спектакль, что творится, - вопил я, где игра, где диалог, где заложенная нами структура, алмазная проволока-поволока рисунка. Все было сметено. Меня никто не слышал, более того, мне не дали все это остановить, доиграли до конца, охрипшими голосами, в разорванных костюмах, уже на грузовике с надписью «Комсомольцы - в бой». Спектакль был сыгран. Селимена отвергла Альцеста. Игра перешла в судьбу. Так родился «Театр Театр». Совершенно неожиданно позже я узнал, что это «первый независимый театр в России 80-х годов». И я вдруг стал знаменитым в уличных кругах. Народ спрашивал, когда следующий спектакль и где...

Конец девятой серии.

За год до этого Васильев принес две пьесы мне и Володе Берзину. Одна называлась «Наблюдатель», и ее автором был никому неизвестный красивый парень из Таллина Алексей Шипенко. Он закончил МХАТ, был очень такой резкий, крутой парень, занимался рок-музыкой и буддизмом. Со своим другом Андреем Пастернаком они в студии Дома актера записывали свои первые альбомы-кассеты. Алеша написал пьесу о рок-музыкантах в абстрактном мире. Группа называлась «Солнечная система». Разборки во время записи. А вторая пьеса - любовная романтическая история в стиле ретро «Вариации феи Драже». Я взялся делать «Наблюдателя», а Володя - «Вариации Феи Драже». Мы начали работать с Лешей. Васильев сказал: «Я вас прикрою». Он привел нас в театр им. Моссовета. Сказал дирекции, что он будет художественным руководителем постановки. И дирекция согласилась на все!.. На никому неизвестных автора и режиссера, на рок-музыку! Это было в 85 году. Год мы репетировали «Наблюдателя» и летом 86-го показали Васильеву прогон. Ему понравилось. Дальше надо было, чтобы театр закупил аппаратуру и дал возможность актерам репетировать с инструментами. Они должны были реально петь и играть «Рок»... Реально. Рок-музыка была тогда в подполье. Дирекция начала тянуть. Тогда я плюнул и не стал ждать. Я уехал в Питер, чтобы заниматься «Театром Театром»... Уехал в неизвестный мне Питер - Питер черного андеграунда, зарождающейся поп-механики, некрореалистов, сладостный Питер Сайгона, Питер, где Виктор Цой с Борей Гребенщиковым пили кофе по утрам, а их жены и любовницы танцевали рок-н-ролл на дне рождения Джона Леннона. Я уехал в Питер, город, который в это время был самым сладостным городом мира, город, в котором мне предстояло узнать, что такое счастье отстегнувшегося... новоязовского кутюрье от театра, вернее, от Театра Театра, город новой эротики и нового аристократизма, город, где была квартира с камином выдающегося питерского сироты Никиты Михайловского, где собирались в шестидесятых годах светские мамы, а теперь их дети жрали портвейн и играли в домашних спектаклях. Мы образовали квартет спонтанной поэзии и играли спектакли в раздевалках катков и фойе вокзалов, импровизировали сказки прямо на улицах и разыгрывали их в автобусах и квартирах очаровательных питерских девочек, мешая Оскара Уайльда с жуткими гримасами, которые нам удавалось выделить из собственных, тогда еще не потревоженных социальным инстинктом лиц. Это было чудесное время, когда я устраивал на катке юбилейный бой белых с красными и предлагал отпраздновать столетие канадского хоккея дружной дракой на центральном стадионе, когда вместе с новыми питерскими художниками мы уговаривали комсомол выбрать, наконец, Мисс Комсомолку, а «Оберманекены» выдвигали свои кандидатуры в альтернативный верховный совет. По гавани, бродили бородатые и умудренные, с печальными глазами пожилых алкоголиков питерские художники - альтернативщики и деятели «второй культуры» устраивая свои выставки. Мы являлись туда на одной ноге и вращая второй с биркой - «скульптура не продается», демонстрировали себя, как произведение новейшего питерского эквилибра, за что нас потом арестовывали, потому что мы не прошли худсовет, а наши

друзья выкупали нас и пытались вывести за границу, как произведение купленного ими искусства. Это было счастливое время, красивое, никто еще никуда не уехал, мы не знали, что такое деньги и толком никто не понимали, что такое ЛСД, кислота, таблетки, грибы, экстази и так далее. Вторая редакция «Мизантропа» впитывала в себя все. Я придумал историю о веселящейся компании на корабле, который устремляется к скалам, и есть только один человек, который кричит о том, что впереди - это Альцест. Он становится главным развлечением для остальных - этот кричащий о скалах Альцест... Спектакль предчувствие, спектакль-феерия. Шел к своему прелестному издыханию 86 год, новое поколение узнавало о своем существовании. Выбираясь из подвалов, из питерских коммуналок, вылезая из музеев, дач и аспирантур люди с удивлением обнаруживали, что приблизительно одинаковые мысли иногда им приходят в голову. Интровертные одиночки, брошенные богом и людьми, узнавали о существовании сотен, тысяч других таких же как они. В общем дело шло к концу. Империя издыхала. Брежневский декаданс самоубийственно ослабил старческую хватку на наших молодых душах, и у меня появился первый продюсер. Васильев бродил по Москве и периодически в разных изданиях от газеты «Правда» до «Театральной жизни» и «Литературки» появлялись тревожные сигналы о беде, которая настигла выдающегося режиссера, о спектакле, который лишился сцены, о Театре без Дома. Начинаясь 87 год, перестройка, Васильев с Поповым обнаружили подвал на Воровского, памятуя о светлых временах мейерхольдовской Поварской, они поставили на стенах дома номер 20 по улице Воровского свою, не остывающую до сих пор метку. А я вел открытые репетиции «Мизантропа», бродил по «Монрепо» и репетировал свой последний питерский спектакль «Хохороны». «Теория индуктивных игр» и «33 тезиса к театру подвижных структур» были уже написаны мною и вложены в папку с обреченным заглавием «Журнал Журнал».

Эфрос умирал на Таганке, 30 декабря во Дворце Молодежи мы сыграли «Хохороны», а 13 января он умер. Это был последний спектакль Театра Театра в Ленинграде. Дирекция Дворца Молодежи осознала наконец нашу эстетическую несовместимость и выгнала Т.Т. из Дворца.

Конец десятой серии.

Если ты занялся Мольером и положил его пьесу в основу своего театра, тебе предстоит бродяжничество. Я это понимал уже тогда, что до сих пор не ослабило моей любви к Мольеру, и сейчас, в начале 97 года, через десять лет после описываемых событий, в разгар подготовки к виртуальным праздникам десятилетия «Театра Театра» и «Новой Культуры» я репетирую «Дон Жуана» и собираюсь бродяжничать по московским сценам таким же незащищенным парубком, как и тогда, в далекие и благословенные времена первого года второй половины 80-х годов.

«Театр Театр» жив! Новое поколение выбирает «Театр Театр»! Продолжается игра «в Хо» - игра креста и нуля, игра косоугольного грибочка из перекошенных крестиков и измученных нуликов, игра в которой крест образуется при помощи особого упражнения, где одну линию, которую мы называем жизнью, перечеркивает другая: вот моя жизнь, вот я ее перечеркнул. Образуется ноль, идет умножение на ноль, основной механизм, при помощи которого только что народившееся поколение разбиралось с окружающей действительностью. Да, мы просто умножали реальность на ноль. Умножение. Индуктивная игра в «хо». Хо-хо-хо, - так кричит Никита в фильме «Игра в хо», который в 87 году мы начали снимать на видео вместе с Сережей Борисовым и «Театром Театром». Родился «Всемирный Театр Театр Видео» (ВТТВ), и я приступил к следующей своей индуктивной игре, к первому эволюционному проекту «Сумасшедший принц» - видеороману в тысячу кассет.

А Володя Берзин ассистировал «Фею Драже». Премьера состоялась в Рижском ТЮЗе. И сразу после этого мне позвонил Игорь Кечаев из Москвы, и сказал, что Васильев предлагает приехать в Москву и влиться в только что созданный театр Школа Драматического Искусства, вернее, продолжить на территории этого театра работу над спектаклем «Наблюдатель». Вернувшись с похорон Эфроса, я слег в Петербурге в квартире бабушки петербургского андеграунда Алины Алонсо - огромная девятикомнатная квартира, вся утыканная шедеврами. Я валялся со своей спиной, не мог встать, именно тогда мы с Ваней Кочкаревым и начали играть в ХО. Это была реальная игра в крестики-нолики на бесконечной доске жизни, которая потом перешла в фильм, и вместе с фильмом мы переехали в Москву, где я уже и остался придя к Анатолию Александровичу и сговорившись с ним. Продолжилась работа над «Наблюдателем». Она длилась еще год, каждый день мы репетировали.

«Театр Театр» соединился с моссветовскими актерами на территории «Школы»... Была куплена чешская ударная установка, гитары. Мы начали репетировать в пустом и холодном помещении «Урана» - бывшего кинотеатра на Сретенке, город только что передал его театру... Внизу еще действовала контора по изготовлению надгробий, мне это нравилось, потому что андеграунд, наконец-то, начинал превращаться в аттракцион. Леша переписывал пьесу, меняя ее в сторону обнаруженного нами нового поколения. Герои его были у нас перед глазами, да мы и сами были этими героями, о чем тогда еще не подозревали. Через два года мне предстояло расстаться со своим любимым мастером, и, осыпая проклятиями собственную судьбу, в 89 году навсегда покинуть театр «Школа Драматического Искусства», и во второй раз оказаться в нигде, в пустоте, потерять спектакль, который я делал три года и который был сыгран всего один раз премьерой в Западном Берлине, потерять «Театр Театр», который не выдержав ударов судьбы, практически весь эмигрировал или ушел в другие виды искусства, спуститься вместе с дикими зверями московского авангарда в первый попавшийся жэковский подвал на ул. Бурденко, чтобы излить свой пламенный гнев строками Сенеки и Троцкого в спектакле «Октавия» - «опыте новоимперского стиля», где в сорока эпизодах разворачивался среди полиэтиленовых интермедий жесточайший диалог между учителем и учеником, между Сенекой и Нероном... Именно на этом спектакле заканчивалось мое обучение, заканчивались мои живые отношения с 80-ми. Пьеса Сенеки и эссе Троцкого оказались теми текстами, при помощи которых я позволил себе излить волну эмоций, накопленную за прошедшее десятилетие.

Конец одиннадцатой серии.

Конечно, в моей душе очень многое живо. Тот конкретный лексический аппарат, который учителя вырабатывали и отправляли в нас, их дискурсы, ты впитывал и воплощал в себе как внутренний имидж, до сих пор невероятно живой, который в любую секунду как доброго демона можно включить и пользуясь им двигаться внутри любого драматургического текста. Их особое искусство расположить время и пространство внутри репетиции, очень разное у каждого, при помощи которого они организовывали вот это тайное, внутреннее, черновое бытие театра - репетицию, их понимание театра, как конкретного дела, не компании, а дела, не студии, не домашних отношений, не коммунальных отношений... Их поразительное умение не бояться изощренной речи, изощренного в речи, здесь и сейчас на твоих глазах рождающего и делающего открытие и обнаруживающего спектакль, благодаря чему возникало понимание и начиналось участие в их замыслах, в их подходах, в их личностях, потому что сам этот разомкнутый, разъятый, обнаруженный, панорамируемый, экранируемый на тебя процесс мышления, как метод репетиции поразительным образом всасывал, впитывал актерское, исполнительское, режиссерское и ученическое сознание в себя и там, на своей территории пропитывал его миазмами интеллектуальных и душевных начинаний, которые лежали в основании разбора, отправляя его (разбор) обратно на сцену или в келью ученика. (Сморкается, плачет).

Эфрос приходил и говорил: «Нельзя тратить время ни на что другое, надо сразу брать быка за рога, пришел - и сразу надо начинать разбирать. Если вы начинаете болтать, то репетиция проиграна». Васильев мог начинать издали, у него могли быть очень разные типы репетиции, уже тогда созревала у него сложная архитектура репетиционного дела, многопластовая, как бы располагающаяся в разных комнатах, подразумевающая, что только там, где, собственно, уже спектакль эти разные пути, эти разные линии репетиционные сойдутся в одно. Это особый тип многослойного, многолинейного, полифонического расклада. Поразительный контраст!.. Эфрос с его одним-единственным типом репетиции на всю мировую драматургию. И Васильев с его индивидуальным подходом, каждый раз новым, к репетиционной стратегии...

Модель театра, на которую было ориентировано обучение, не ждала нас с раскрытыми объятиями.

Одна из огромных проблем - полное неумение работать в постановочном театре. Прекрасное умение разобрать сцену, изумительное умение справиться с диалогом и заставить актеров играть то, что ты хочешь - работа с актером, работа с диалогом, разбор - вот это было предметом изучения на курсе. А проблема планировочного театра, постановочного театра, мизансценирования, короче говоря, работа в театре-коробке - это все то, что было упущено. Надо признаться, искусство планировочного театра в принципе упущено сегодняшней педагогией. Возможно, тут расчет на то, что человек дальше,

оказываясь на производстве, сам освоит необходимое. Васильев иногда говорил: постановочному театру не надо обучаться, он должен быть в крови, ему невозможно обучиться, это уже должно быть как дар, как состав крови. А Эфрос этому вообще не придавал значения. Не было людей, которые бы нас поддержали, не было организационных структур, которыми мы могли бы воспользоваться.

Театр и сегодня абсолютно не готов к тому, чтобы принять новое режиссерское мышление, отсчет которому можно вести с этого курса.

Должен ли он принимать или люди, сами должны создавать свои структуры?!

Именно этим и занялось наше поколение во второй половине 80-х годов, более того, они стали появляться - эти «индивидуальные структуры». И уже следующая история, о том, как они были все уничтожены. Ведь одна из огромных печалей нашего театра в том, что уничтожена территория, и очень трудно ее образовать опять, где индивидуальная форма театра - производственная и художественная - могла бы существовать. Но если уж она образуется - эта «индивидуальная структура», и если ей, паче чаяний, еще и уделяется внимание, то внимание это - пристальное и беспощадное... Так происходило всегда, так происходит и сейчас. Поэтому не выжил почти никто. Я выжил чудом, благодаря тем навыкам и тайнам, которые постиг в диких монастырях андеграунда. Единственное, что нам осталось в конце 80-х - это вступить на тропу нового метода сакрализации бытия, где новые принципы проектирования встречаются с «новой коллективностью», «новой искренностью», где духовная общность людей сопутствует индивидуальному развитию каждого, где «новый универсализм» пестует «новую мифологию»... Короче говоря, утопия и страшилка подкрадывались к нам вместе с девяностыми годами и мистериальным театром, но это уже другая история, если здесь вообще можно говорить об истории. Конец двенадцатой серии.

Анализ работ друг друга было одним из перманентных наших занятий. А потом их анализировали наши мастера. Потом мы анализировали анализ наших мастеров. Так естественно возникал постмодернизм. Олег Матвеев делал довольно подробные психологические сцены, построенные часто на раздвоенном сознании, немножко гибельном сознании. Володя Клименко очень долго делал закрытые работы, в которых его поиск - харьковский, западно-украинский - довольно яркие, замедленные, напряженные, в особом медитативном ключе работы. Постепенно он встретился еще и с мастерством, которое ему предлагал Эфрос. Контакт с Васильевым у Володи был хороший и в какой-то момент он перешел на тот уровень, где сумел соединить свою индивидуальность с мастерством разбора. Его работы, сохраняя стиль, получили оперенность, структурировались. Володя Берзин всегда очень серьезную, сработанную вещь показывал, и как бы тоже пытался сделать Эфросу работу, и Васильеву и пытался угадывать - другое дело, что я меньше его самого видел, меньше его самого мог тогда различить. Он - тщательный человек, скрупулезный - «нормальное сознание», как часто говорил Эфрос, Анатолий Васильевич часто хвалил Володю, - но при этом слышалась какая-то возможность быть режиссером. Олеся Негруль делала очень детские, ни на что ни озирающиеся работы, в которых всегда было много музыки, почти непрерывной, это был развеселый инфантилизм, очень яркий и по-домашнему талантливый. Вика Харченко делала осторожные работы, которые мне казались в то время на грани фолы, но Эфрос тоже часто их хвалил: «Вот нормальные люди, вижу нормальных людей на сцене...» Андрюшка Вишневский неожиданно показывал красивые, короткие, лапидарные работы с каким-то очень тонким вкусом, но работать мог только с определенными людьми - вот с Игорем Кечаевым например. А Вася Веровчук - в нем постоянно жил молдавский эпос и он его постоянно реализовывал, что в общем никак не монтировалось с высокой традицией. Вася так и не смог преодолеть в себе народную природу дарования. Так грустно и двигался Вася вдоль по курсу. Хотя иногда очень забавно играл.

В огромной квартире Андрюши Вишневского мы вечерами, ночами репетировали «Каприччиос» с изысканным Никитой, с которым и знакомились - то в процессе этих репетиций в году 83-м, приезжали «Оберманекены» и пели свои нововолновские песни, нью взив настоящий, свежий, на гранях рока и мечты, с прекрасным свингом. Некасаемые для реальности, они выращивали крылья, чтобы завершить, наконец, свой «полет над отключкой» в Нью-Йорке - городе снов и галлюцинаций...

Потихонечку возникал образ театра-автобуса, который ездит по дорогам Европы, из автобуса выдвигается площадка, мы играем и отправляемся дальше. Постепенно я начал работать над «Мизантропом» с художником Сашей Лисянским, членом группы «Никаноры», в которую входил и Юрка (Юрий Хариков). Они занимались проектированием театра будущего, участвовали постоянно, в каких-то архитектурных конкурсах, например: по реконструкции нетеатральных зданий в театральные. Помню одно название «Дом, в котором живет круглый дом»...

Мы высадили искусственное мертвое дерево в арбатском переулке, притащили огромные куклы с Мосфильма, Катя Левенталь из лоскутков, взятых из сундуков ее мамы и папы, шила костюмы для «Мизантропа»... Так, потихонечку, из разных мест собирался этот бродячий театр. Бродяжничество по любви - этот нежный главный процесс заваривания театра, он был почти неощутим. В 85-м году, я начал почти одновременно делать «Мизантропа» и «Наблюдателя» и отправился по путям «Наблюдателя» в Питер и по путям «Наблюдателя» оказался в Выборге, где нам с Хариковым открыл свои тайны парк «Монрепо». Надо пройти по определенному маршруту, который созревает в душе. Собственно, Юра и оказался носителем этого маршрута. Он сказал: «Давай, я тебе покажу определенный путь в этом парке». И мы двинулись по этому маршруту с ним, шли среди лавок, по равнине, стали подниматься среди каменных глыб - этих бараньих лбов, отцветшего, но еще не опавшего вереска и вдруг оказались на одном из холмов, откуда открывался вид на равнинное место, и я вдруг нагнулся за выпавшим из кармана и попавшим под подошву спичечным коробочком, я выпрямился, и услышал, как изменилась зона вокруг нас, Среда загудела другим временем. Я посмотрел вниз: «Что-то странное там происходит», а Юра произнес только одно слово: «Скамьи!». Скамьи стали другими - каменные скамьи, которые невозможно было подменить. Да! Мы оказались в другом пространстве-времени. Сменился контекст. В секунду передо мной открылся сюжет романа - сокровенной истории, легенды о Монрепо. Она вдруг сразу, в единое мгновение, развернулась во времени - вся линейная нарративность этой истории, которую мы потом превратили в сценарий и в спектакль, в результате которого сам этот парк стал местом сокровенного паломничества Театра Театра и Сада, и благодаря чему началась эта трилогия Парк-Лабиринт-Сад на территории которой я до сих пор нахожусь и впитавшая в себе массу приключений (перформансов, акций и т.п.), спектаклей и так далее, скажем, «Октавия» - это уже лабиринт, а «Монрепо» и «Мизантроп» - это парк, и «Хохороны» - это парк. Потом мираж исчез. Все восстановилось, мы возвратились обратно, пили водку в маленькой выборгской гостинице, Юра рассказывал мне о северном модерне, вспоминал легенды, например - о Хакмане, владельце самого красивого особняка в городе - и все эти легенды вдруг оказались принадлежащими этому романному пространству парка. Спектакль-роман, спектакль-парк стал проникать внутрь реального жизнетворческого переживания. Я пережил жизнь как текст, некий магический текст, который можно научиться понимать, более того, жизнетворческое пространство раскрыло свои потенциалы. Отсюда берут свое начало индуктивные игры Театра Театра, новоэротические, новоаристократические балы, и даже проект Сад, наверное, начался тогда на холме. Это темпоральное путешествие продолжается до сих пор. Сейчас я работаю над шестой регенерацией Сада. Эти тропы, тропинки парка, как тропы текста - потом, когда я обратился к Борхесу, и парк трансформировался в лабиринт, я уже понимал, что надо оставаться в парке, а в лабиринт просто не надо заходить. Лабиринт опасен. В 89 году, мы репетировали спектакль по Борхесу в Ленинграде с МИР-1. Мы играли его то в прекрасных залах, то просто на улице среди людей, то во дворах - этих петербургских колодцах - он разрастался, спектакль-лабиринт. В Москве разразилась «Октавия», новый имперский стиль, Кремль как набухающие сосцы перевернутой волчицы в Юркином макете. Все это как-то вместе было. Никита, который после Альцеста стал играть Ленина и Нерона, сшибающихся лбами под воздействием стоических монологов Сенеки. Все это вместе сжималось в какой-то единый континуум. Лабиринт стал почти невыносим. Выход ознаменовался нашим проектом «Шагрень», который мы сочиняли совместно: Андрюша Кузнецов, Юра и я. Почему-то он оказался балетом - этот выход из лабиринта. Оказалось, что закон времени исчерпывался таким понятием, как договор со смертью. Это вообще очень было активно для 80-х годов: «жизнь после смерти», «смерть слова». Очень много было смерти. Недаром созрели в Петербурге некрореалисты. Новые художники матерели в отчаянных городских акциях Митьков, Клуба Друзей Маяковского и Поп-Механики. Особое понимание тупизны, матерости, иронии, это умножение на ноль, все эти стратегии художественные, свойственные второй половине 80-х годов, тот самый петербургский

андеграунд, который до сих пор продолжается в движении сквотов, речников, рейверов, хакеров, среди которых уже и мои ученички из МИР-1. Сейчас это «новый классицизм», «новый академизм», «аполлоническое искусство», трагический доллар Бренера, исчезающий в белой мгле Малевича как дважды перечеркнутая линия красоты Хогарта, дважды перечеркнутая бесконечность, «новые деньги», «Партия Животных» и крики черного козла над городом...

Я рассказываю сейчас о моменте, когда стало понятно, что этот договор со смертью, эта самая шагрень, и есть основная опасность, набухшая перед нами, этот росчерк пера... «\$» - знак, который, в другом великом романе дядюшка чертит ногой на песке пред очами своего неугомонного племянника Тристрама Шенди...

Мы взяли первые сорок страниц бальзаковского романа, мной тогда разрабатывался особый интекстовый способ чтения. Нам открылся сюжет о падшем ангеле. Попадая в реальность ангел, заключает договор со смертью, из рук которой получает жизнь. Этот сюжет мы решили превратить в балет. Там должны были быть драматические сцены. Смерть должен был играть Никита. Мы год работали над этим балетом, было сделано очень многое. Юра создал пронзительно красивые эскизы костюмов, макет - в котором лестница в небо и гильотина. Полет и падение были сведены к образу, избегающему метафоричности. Метафора часто заслоняет смысл. Поэтому прорваться сквозь метафору к смыслу, дать возможность пространству участвовать в образовании смысла вместе с танцем, игрой и мизансценой - здесь располагались те принципы, из которых возник подход к сценографии. Макет и эскизы костюмов были готовы. Мы заключили договор с МАЛЕГОТОМ и начали работать. Шли репетиции. Андрюша сделал все танцы. Начались прогоны балета в классе. Осталось его выпустить. Никита заболел лейкемией. Денег на выпуск спектакля у театра не было. Я вернулся в Москву, чтобы работать с МИР-2, начал разбирать Чехова и оказался в Саду!..

Мираж, постоянно возникающий перед нами в виде реальной суммы денег, которая дается на спектакль, исчезал, когда фактически все было готово к выпуску. Он постоянно преследовал нас, «Шагрень» стала последней жертвой этого миража. Дальше мы решили одновременно не поддаваться власти подвала, власти низа, диктата малого бюджета или отсутствия такового над эстетикой - выйти из-под диктата денег. В этом было следующее усилие, следующий рывок, который предстояло сделать.

Попробую добавить к первой половине 80-х годов, к последним годам нашего обучения еще некоторые дискретные моменты и рассуждения. Была натянутая струна между Театром на Малой Бронной и Таганкой. Васильев отправился на Таганку, где Любимов приютил его «Вассу», Эфрос жил на Малой Бронной - и вот в этой струне, как в особого рода дороге, именно в струне заключался какой-то очень высокий аккорд. Каждый мастер располагался в каком-то своем пространстве: Васильев на малой сцене Таганки, Эфрос на Малой Бронной. Натянутая между этими двумя театрами струна, проходящая сквозь ГИТИС, сквозь наши души, сердца и нашу практику - давала звук. А дальше... Любимов остается в Европе, Эфрос решает принять театр - он уходит, вытесненный этим страшным человеком - директором с Малой Бронной идет на Таганку. И происходит замыкание. Струна - свернулась в петлю. И эта петля накинута была на курс. Дальше она стала затягиваться, потому что если бы два человека расходились друг с другом на сценах разных театров - струна бы звучала, а когда в одном - петля затягивается. Два режиссера в одном театре расходятся - они не отталкиваются друг от друга, у каждого свой путь, но они расходятся - и вот тогда петля оказывается удавкой. Это какой-то объективный момент. Это что-то, что не принадлежит ни одному человеку, во всяком случае я это переживал так. Двигаться, понимая, что затягиваешь петлю - это оказалось невыносимым для всех. Неважно, какие были расчеты людей - на параллельное движение или еще на что-то - петля образовалась, и она стягивалась. Внутри театра идут репетиции Эфроса «На дне», идут репетиции Васильева «Серсо». Все стало очень близко, все стало гудеть, звук перекрывал звук, начались акустические и оптические каверзы. Я помню, как однажды на занятии позволил себе произнести слово «структура» - а Эфрос почему-то стал очень бешено говорить: «Ну что это такое структура? Почему структура?» - «Ну, это другой способ двигаться внутри текста». - «Нет другого способа!». Мы тогда репетировали Булгакова. «Это другой способ переживать композицию» «Какой? Нет никаких других способов. Все возвращается к диалогу». Я потом сел и подробно записал композицию нашего разговора. Найти бы мне этот лист. Фактически все занятие превратилось в спор. Я чувствовал, как на мне затягивается петля. Шагрень еще пылилась на полке я

репетировал с Костей Кинчевым и Юрой Наумовым интермедией для первой редакции «Мизантропа» «Моцарта и Сальери», Катя Левенталь шила из лоскутков первые сигнальные костюмы, Лисянский ходил и мерз на морозе в арбатском двореке, перетаскивая из угла в угол мертвое дерево - мы все взаимно сплетались в восторге, нет еще не было дворика, я ошибаюсь, никакого дворика не было, был большой репетиционный зал наверху Таганки, где мы намечали этот спектакль. Третий раз Эфрос прервал мой показ - он не стал смотреть второй акт. Грубо говоря, на моей шее не осталось места. Все занял узел. И тогда я ушел на улицу, в место, где можно было, как мне казалось, обрести любовь и счастье - во дворик с ломбардом. Заканчивалась первая половина 80-х годов. И все: и дальше все загудело, поехало под воздействием не только наших желаний, но и каких-то других сил.

Я помню, был день рождения Эфроса, мы решили что-то подарить, и Валера Сыроваткин помог - он умеет делать шаржи - нарисовал на картоне большой шарж на Эфроса, мы вырезали его - сделали объект: был такой Эфрос, на пузике сложивший руки с лицом картонным большим, а мы его проработали: дали карабас-барабасовский хлыст, какие-то батарейки, ну, в общем, создали такой домашний объект, в котором было много любви и много юмора. И повезли к нему на дачу в Переделкино поздравлять с днем рожденья. Помню злые, можно сказать, беспощадные слова Натальи Анатольевны Крымовой по этому поводу: «Ну, ведь они же могут быть талантливыми, Толя. Почему же у них такие серые работы». То есть мы могли быть талантливы только тогда, когда обращались к «ним» в домашних объектах. Это был особый «шестидесятнический-семидесятнический» эгоцентризм, в свете которого предыдущие оценивали последующих.

У всего этого была и другая сторона. Мы жили на курсе, не зная, что Москва, так же, как и Петербург, давно распределены по влияниям. В Питере это было выражено особенно отчетливо в товстоноговской власти. Сильный тбилисец держал в кулаке при помощи Совета города всю эстетику, все отношения в театре. Он не только пользовался живыми человеческими отношениями для того, чтобы разгонять и разгорячать собственные спектакли - он еще и разыгрывал особого рода сложноуследимые партии на театральной карте города. То же по сути было и в Москве. Это оборотная сторона дворца, который представлял из себя театр в то время. Бежать из этого дворца можно было только в свой дом. Дом, построенный на малой сцене Таганки - собственно и был убежищем, прибежищем, которым завершал Васильев отношения со своим временем. Рассказ о колонистах, об этих сорокалетних, которые, наконец, услышали себя в истории, услышали себя во времени, и ощутили внутри себя ту «красоту, зажатую между двумя Апокалипсисами», которая и оказалась темой «Серсо». И меня потянуло туда, в это место, которое выскальзывало из-под дворца. Меня потянуло туда, в это место, где я слышал возможность для чистой территории, для чистого чувства, для чего-то уже другого. И я ушел с курса в ассистентуру к Васильеву. И оттуда я уже не хотел возвращаться - мне была невыносима сама атмосфера, сам дух, само вещество, из которого происходил дискурс Эфросовского разбора. Я ушел с курса раньше, чем мое физическое присутствие закончилось на нем. Я получил какую-то особенную дистанцию - дистанцию изнутри обреченного на гибель оазиса, построенного еще не на любви, не на чувстве счастья, но на совместном участии в красоте, которую возводил Васильев внутри своего спектакля. И я стал жить этой жизнью. Здесь я встретился с постановочным театром, и впервые понял - и реально пережил, на территории нескольких лет работы, как пространство и глубинный замысел взаимно присутствуют друг в друге.

Потом, когда я снимал фильм «Особняк» (это был, собственно первый фильм, который мы делали в Театре Театре, только родился Всемирный Театр Театр Видео - ВТТВ в 1986 году) «Серсо» уже был завершен - я вложил в видеофильм уже начинающуюся дистанцию к этому великолепному спектаклю. Мы назвали наш первый фильм «Особняк». Из меня пролились реально накопленные переживания и оказались в сложном пейзаже, состоящем из- Театра Театра на улице, Театра Театра в доме, Театра Театра на чердаке, Театра Театра в парке, Театра Театра среди телевидения, Театра Театра в монологе, в жизнетворческой сценке, в которой трудно различить, что является жизнью, а что чем-то искусственным, психодрама и фантазия - вот это все, слившееся, свившееся в единое гнездовье, еще не оперившееся, очень сырое, подчас кровоточащее реальными монологами, реальной судьбой, но заведенной на фотографии или на акцию, перформанизованное, видеозированное - что-то такое там присутствовало... почти безыскусственное. И вот эта смесь безыскусственного, подлинного и стихийного - это то, чем был пронизан и этот фильм и наша жизнь тогда. «Монрепо» -

спектакль - фильм - особняк - особое место - фронда - жаргон - парк. Первая часть еще не известной нам трилогии. Я тогда не представлял, что потом он станет лабиринтом, а в глубине лабиринта естественно созреет и, преобразуя его в сакральный текст, пронизет Сад. Все это единое и разное - темпоральные стадии одной истории. И только когда мы в начале потеряли Каменный остров, потом особняк, где игрался спектакль и снимался фильм, когда нас изгнали под стоны «Хохорон» из Дворца молодежи, когда мы оказались в квартире Алины Алонсо и просто уже в квартирах, когда вместо театра мы стали делать Всемирный Театр Театр Видео и разворачиваться в индуктивных играх - правила которых создаются во время игры, когда Васильев позвал Театр Театр в Москву и мы отправились в Москву, где начали сплетаться с местными авангардистами в спонтанных спектаклях типа «СПИД во время чумы» и «Вертикальный взлет», когда мы оказались в бывшем доходном доме на Поварской, в квартире № 4, где созрел «Наблюдатель», спектакль, которому предстояло родиться на огромной дискотеке в Западном Берлине, а потом навсегда уйти в небытие, только тогда я начал чутко следить за эволюцией предстоящей мне и уселся писать экспликацию «Гамлета», постановки к которой все никак не могу приступить.

Конец тринадцатой серии.

Надо, конечно, перечислить авторов, которые прошли сквозь наш курс - инспирированная вереница драматургов: Мольер, с его «Версальским экспромтом», и «Мизантропом» - обучение как бы расположилось между «Версальским экспромтом» и «Мизантропом», - Шекспир с «Гамлетом» и «Сном в летнюю ночь», Толстой с «Живым трупом», Булгаков с «Мастером и Маргаритой», Арбузовы, Володиные, «Горе от ума» - прекрасный разбор, где впервые Васильев попробовал с нами игровой театр, я помню как он спрашивал о Чацком: «Кто он - бомба, которая взрывается в пьесе, или комета, пролетающая над Москвой?» и отвечал: «Это же история эмигранта: Чацкий приезжает и видит, что Москва обогнала его, Москва впереди его», - Она западнее самого запада, раскованней раскованного - эта Москва, где умные люди, типа Скалозуба, смакуют бред, где на сносях новые фикции, и сплетня порождает самую себя... Это был поразительно точный взгляд не только на пьесу. Тогда, в начале 80-х годов, практически никто не решался услышать даже в самой природе событий, которые созревали в реальной истории, эти темы. Выдающиеся разборы - и «Горя от ума» и «Утиной охоты», я надеюсь, что Анатолий Александрович когда-нибудь напечатает их. Я помню, как потом уже, после этапов репетиций «Горя от ума», мы несколько раз собирались у Васильева на Таганке и вспоминали разбор, обсуждали и комментировали его - несколько человек. По-моему, это происходило под диктофон и где-то у Анатолия Александровича должны быть эти записи. Это были прекрасные разговоры еще и сами по себе. Особый тип контакта. Я не мог себе представить, чтобы такое могло происходить с Эфросом. Общение с Эфросом могло происходить или только на территории жизни - праздник на даче - или просто внутри репетиции, где он складывает рисунок, а ты его играешь. Какой-то другой тип общения, другой тип коммуникации был невозможен. Васильев обнаруживал перед нами возможность для театра быть диалогом, быть комментарием, интерпретацией, которая возникает не только там, где делается игра, но и там, где люди располагаются вокруг игры. Это раскрывало потенциалы мышления, давало возможность речи как таковой прекрасно участвовать в театре. Я никогда не праздновал внутри своей жизни антагонизма Эфрос - Васильев. Внутри меня они дружат и прекрасно понимают друг друга - мои учителя... Эфрос часто сравнивал драматическую игру с игрой скрипача: однажды провел такое занятие - принес нам записи Менухина, поставил и сказал - вот режиссура. И мы слушали, как Менухин выделяет мелодию. В этом смысле он и говорил, что игру надо поставить, как стакан на стол. А Васильев в эти же времена говорил о форме, вспоминал такой удивительный образ: вот есть вода, это лужа, чтобы она собралась в форму, нужен стакан, в который вы ее разольете. А дальше этот стакан ставил на стол Эфрос. И все было бы прекрасно. Но по пути он разлился. Или разбился. Этот небьющийся стакан. Что-то произошло. Был Шекспир с «Бурей», был Ануй, Уильямс, Гоголь с «Портретом». Я помню решил сделать какой-то очень негативный перформанс, поехал во ВГИК, там огромные катушки двухметровые, невероятно толстые катушки с черной бумагой. Мы скатывали тайно, ночью километры этой суровой бумаги, для того, чтобы упаковать в нее сцену, запаковать всех героев все, всю страну - перформанс по «Портрету» Гоголя. Я помню, как голый Никита возглавлял процессию в «Каприччиос» этих странных персонажей, изламывающихся в менуэтных намеках, я держал какую-то игрушку - музыкальную шкатулку из стекла и металла, а Никита голым паяцем в шутовском колпаке предводительствовал, очень

изысканно ругаясь матом, очень громко, и всё это мы показывали Васильеву и он с удовольствием смотрел а я играл дессидюгу, дворника, закутанного в тучу одежек, я был такой круглый шар, на мне было одето одна на другую сто кожурок каких-то, маек, кальсон, пиджаков и так далее, а под всем под этим на теле у меня был магнитофончик с Бахом. И все мы двигались под эту музыку. Марина Пырenkova играла судью, которая судила Бродского - меня... Мы выстроили раздвоившейся улыбкой два ряда стульев там сидели зрители, я лежал между ними, зажатый губами зрительских рядов, вокруг которых творился «Каприччиос». Я губами, слюнявыми пальцами мацал и листал Мандельштама по утрам, потом выходил дворником на Патриаршие, чтобы мести и скрести, потом меня пытались арестовать, это выразалось в том, что Марина, как какое-то жуткое чудовище набрасывалась на меня и тормозила мои одежды, чтобы добраться до Баха в магнитофончике. А Никита уезжал, и я прощался с ним в аэропорту стихами Бродского и какими-то словами, мы обнимались - «Мне говорят, что надо уезжать, ну что ж, я говорю - я уезжаю» - был жаркий и трагический дворническо-диссидентский «Каприччиос» - счастье репетиций в Андрюшиной квартире, в роскошном интерьере генерала армии Вишневого, устроенной с изысканным вкусом мамы Андрюши из семьи ректоров казанского университета и знаменитых астрономов. Удивительно, как потом эта эмигрантская тема, интуитивно подхваченная нами, сказала в жизни Театра Театра, в его реальности - Никита умер в Лондоне от лейкемии, «Манекены» теперь в Нью-Йорке, а Ваня Кочкарев в Лондоне... живет. Конечно, все это мы могли с радостью и надеждой показывать только Васильеву. Эфросу тут «неначто» было смотреть. Здесь не было диалога. Это была каким-то особым образом изобретенная пауза, особым образом изощренный этюд, «придумка», как говорил Эфрос. Наши сочинения в тот момент времени, что был выделен нам на общение с Эфросом, так и не смогли оказаться перед его просвещенным взором.

Удивительно, что его фантазия и его смысловое пространство, которые питали рисунок, и где-то в тайнах мистического бытия совокуплялись с энергией профессионала - они были наполнены этим самым сочинением. Перед тем как обратиться к диалогу, Эфрос позволял себе абсолютно вольное и свободное парение, где с его образами могли встречаться Станиславский, Пикассо, Висконти и Феллини, он как бы заново воспроизводил любимых авторов и персонажей в своих, кинематографических миражах. И тогда в нем начинал звучать диалог, и возникал театр. Он сочинял. Реплика, наполняясь изнутри этим поразительным видением, вдруг находила свой ход. Ход созревал в волшебном кристалле его фантазии, обращался в игру и показ. Здесь и сейчас, у нас на глазах он отдавал его актеру, и актер его брал, отрывая уже от сочиняющего сознания Эфроса и если не соединял тут же с интуитивно постигаемой темой, которая часто не произносилась, но всегда была, чувствовалась, тогда ход высыхал в актере и спектакль умирал, еще не родившись. Поэтому Эфрос всегда окутывал найденный ход еще особым образом артикулированным пониманием, благодаря чему актер мог удерживать в себе рисунок. Выраженная в конкретном игровом шаге, в конкретном игровом ходе идея рождалась, как фантазия, проявлялась через показ в конкретном мотиве, психологическом жесте, психологическом изгибе, в этой самой эмоциональной смысловой проволоке и закреплялась выговоренным, живым смыслом. Три стадии - обязательные в работе над каждой сценой. Он говорил нам когда-то - я уже писал об этом, но он повторял и повторял, и я тоже повторю вслед за ним, что можно рисовать вначале намечая общий абрис фигуры и постепенно сводя к конкретному, но если в вас проснулась интуиция, если вы ее закалили опытом и сумели воспитать в себе этот особый магический фотоаппарат, при помощи которого вы точно считываете зигзаг сюжета и собственный замысел, тогда вы можете начинать рисовать с пальца - и вы не ошибетесь в компоновке фигуры. И он сам «с пальца» начинал и прокладывал путь диалога, превращая его в игру сразу, без лишних рассуждений. Это предельный дар, равного которому я никогда и ни у кого не видел - чистого, моцартианского созидания мелодии. Театр Эфроса - это театр репетиции, в котором эти вот три акта, три стадии, творились у вас на глазах: фантазия, оперенная действием и выращенная, возобновленная в комментарии. В его гениальных репетициях проступали черты воистину универсального театра. Я всегда наслаждался этим чистым блеском художественного дарования, этим удивительным методом-даром, данным ему от Бога. Он был очень сбалансированный человек, очень гармоничный, но, подчас, тратил гармонию не на саму гармонию, а на что-то уже другое, и это другое было меньше, чем та гармония, которая на это тратилась. Это всё равно как из драгоценного металла лить довольно банальную фигурку. Я очень любил

подыгрывать, участвовать в его показе и на первых порах он очень любил меня вызывать и вместе со мной чего-то такое пробовать. Это было прекрасно, это было счастье, это было наслаждение. Наслаждение универсумом я впервые ощутил именно у Эфроса. Поэтому я считаю себя его учеником и мне кажется, что мой поиск «универсального театра», «театра как такового», «театра целиком» - это можно по-разному называть - «театра подвижных структур» и так далее, - как бы я это ни называл, основу свою берет в эфросовском универсализме. Это всегда была радость, о чем бы ни шла речь. Я думаю, что и Анатолий Александрович невероятно ценил и любил в Эфросе именно это, абсолютный дар...

Конечно - «каждый потом закрывает за собой дверь», но если ты успел пережить счастье встречи, то дальше именно из этого происходит профессия, спектакли, вот отсюда. Из памяти на счастье, - конкретно выраженной, артикулируемой в профессиональной деятельности, там, среди репетиций, проявленной перед еще нежным юношеским сознанием ученика. Собственно, Эфрос знал об этом. Поэтому он и говорил - а что, собственно еще? Только повторял и повторял, повторял и повторял. И эта благословенная репетициозность, длящаяся на протяжении пяти лет, постепенно формировала внутреннее сознание, которое оказывалось на самом деле способным - если оно вообще было для этого призвано, - дальше это воспроизводить во имя других идей, чувств, смыслов и начинаний, концепций и проектов. Эфрос своим методом-даром указывал на возможность образования универсального языка, который не знает границ, выдерживает общение с любой национальностью, с любым типом театра. Я навсегда благодарен ему за это, и часто, когда я слышу его присутствие в моей жизни - это бывает или во сне, или я вдруг начинаю его слышать - мне кажется, оттуда он смотрит и как-то я иногда чувствую: что он одобряет, а что - нет; я нахожусь с ним в диалоге. Это другой, это вертикальный диалог, он невероятно активный иногда бывает. Вот этой осенью он был невероятно активен: я разбирал «Моцарта и Сальери». И если говорить о методе, то я попытался перенести способ репетирования рисунком из среды психологического в мистериальный театр. И вот этот разбор «Моцарта и Сальери», который я сделал в Киеве - я хочу посвятить Анатолию Васильевичу...

У него были особенные руки, короткие пальцы гневливого еврея., у него была невероятно мягкая манера диалога, гармоничный покой, который разливался на репетиции, - свойство его витальности. У Васильева то же самое свойство, когда он ведет репетицию, вдруг образуется удивительный покой, в котором можно творить. Я тогда понял, что пусть меняется театр, меняются люди, но не будь этого покоя - не будет той благословенной тишины возникающей между сценой и зрительным залом, о которой так часто и подчас трагически говорит Брук. Мне кажется, именно этот покой объединяет людей театра. Покой неотвратимо воцаряющейся гармонии, как следствие установившихся связей между людьми. Может быть, во имя этого покоя, так жарко, горячо относится государство к театру - потому что театр - это место, где как в священной роще, сохраняется этот необходимый человечеству живой покой. Именно эту функцию у театра никто не может отобрать, и не отберет никогда. Если он содержится еще и в спектакле - то тогда это шедевр. Но если этого покоя нет на репетиции - то нет и в спектакле. То напряжение, которое требовалось для охранения и воплощения этого покоя среди разбомбленного дворца времени, в котором оказались наши мастера, окруженные социокультурным базаром, уже аккумулирующим в себе страсти, что, вплоть до криминальных, возросли потом в середине 90-х годов. Эта оборона священной рощи - она довела Эфроса до смерти, а Васильева до того одиночества, возможно, в котором он подчас оказывается даже среди своего благословенного театра.

Прослушивая ритмы своей речи, я слышу, что она меня выводит на коду, где подводят итоги, и одновременно начинает новое. Странно, как живет речь у меня, когда я обращаюсь к этим временам: очень много финалов пережито. Это особое гармоническое построение: в котором много финалов, и которое связано между собой финалами. Времена связаны друг с другом финалами. Поэтому такое внимание, возможно, в 80-е годы уделялось основному событию. Не исходному событию, а основному. Проработка основного события было - и остается - важнейшим свойством разбора, идущего с тех времен. В Театре Театре я, наоборот, обратился к исходному событию. И мне стало свойственно на следующем этапе активнее разбирать и заделывать исходное и в меньшей степени беспокоиться за основное. Так стал возникать «вариативный театр» и уже совсем другие гармонии начали накапливаться на территории реальной жизни и практики.

Эфрос, имея абсолютный слух на действие, редко обращался словом к сквозному ходу. Он же «рисовал с пальца», он

содержал в себе основное событие, но не строил его. Просто сразу все оборачивал в рисунок, сразу давал поведение как решение. Васильев как бы избегал поведения. Он давал возможность поведению накопиться в репетициях: он тоже искал и строил поведение, но само поведение заваривал на репетициях и предоставлял его находить актерам. Поэтому такое значение имело искусство построения этюда у Васильева, разбор провоцирующего этюда, намечающего, те функции, которые уже отданы структуре. Структура - это и есть особого рода анализ, особого рода русло, внутреннее глубинное русло игры, прокладывая которое, ты образуешь у актера возможность рождать поведение, а потом это поведение фиксируется. Эфрос подчас удивлялся, как удавалось в некоторых репетициях «Утиной охоты» и показах обрести острую близкую сцену. Эфросу было больше свойственно строить разнесенные сцены, а близкая сцена как раз возникает и свободно образуется, когда актеры движутся под воздействием структуры. Эфрос различал это результативно, но вместе с поиском, который вел Васильев на территории «Утиной охоты», и, конечно, «Горя от ума», возникала новая оптика театральная. Мы начинали различать внутри себя другой театр, то самое незримое пространство, особым образом устроенное незримое пространство, на территории которого, собственно, и происходит жизнь спектакля. Эта новая оптика подчас играла злые шутки с нами, хотя она абсолютно реальна. Потому что мы начинали заниматься этим незримым пространством игры, этими связями, которые так явственно различимы на территории этой новой оптики, а Эфрос подчас страшно ругался: говорил, что плохо играют актеры или еще что-то. Потому что он подходил к этому совершенно с другой меркой. Он часто говорил: «ну, я не понимаю, где здесь мелодия, что тут, собственно, играют?!». Я в этот момент видел прекрасную сцену. Понимал ее, она именно живым пониманием сочилась в меня. А Эфрос не различал... Во мне и в некоторых моих сокурсниках складывалась эта новая оптика, и мы ее использовали как инструмент, при помощи которого делался театр, делалась сцена, игра. Васильев, собственно, к этому и приучал нас на репетициях. Так, из реального диалога и анализа, из тех комментариев, которые давал мастер постепенно возникало это искусство различения. Таким образом в результате обучения мы получали инструментарий, при помощи которого можно было делать совершенно другой театр. Театр, в котором могли жить идеи, театр, в котором светящаяся структура обнаруживала свои напряжения, и где она была различима. Мы как бы получали две профессии. Мы обучались сразу двум искусствам. В результате чего закалялось у тех, кто к этому оказался способным, внутреннее индивидуальное тело. И первый период, как мне кажется, когда мы выходили с курса на свои опыты, был связан с обнаружением этого тела. Этим определялся поиск молодого театра второй половины 80-х годов. У многих молодых режиссеров так или иначе появлялась необходимость индивидуального пространства театрального, та необходимость, которая до сих пор не утолена в театре. Более того, маститая, дружная критика самозабвенно посвятила свое неподкупное вдохновение разрушению первых же попыток построения таких пространств. Именно в эти младенческие тела затачивались и направлялись, как впрочем и до сих пор заостряются и нацеливаются вдохновенные перья наших театральных гуманистов. Инерция в театре порождает прагматичное сознание - зачем делать неосторожные шаги - возникает катастрофическая модель, от которой хочется бежать в другие виды искусства. Впрочем, кто-то все же решается на прекрасное, долгое и подчас кажущееся обреченным путешествие... Вот пример гениально зафиксированный в последнем фильме Луи Маля «Дядя Ваня с 42-й авеню». Это театр, реализация которого оказалась возможной только на киноленте. Теперь я сам превратился в педагога. Я останавливаю рассказ там, где трансформер эволюции временно завершает свою работу. Из студента, осиянного любовью к своим учителям, прошедшего сквозь магию физкультурного зала и вошедшего в счастье режиссерского обучения, я сам превратился в педагога., назвал себя груздем, и вот уже практически десять лет строю для себя кузов, в который давно залез с именем Театра Театра на устах и Мастерской Индивидуальной Режиссуры в сердце. Я думаю об Эфросе. Я думаю о Васильеве. Я думаю, что они могли бы, как это ни парадоксально, опять встретиться друг с другом. Когда бы и что бы ни происходило на курсе, всегда была ясна огромная дистанция, которая отделяла их, от московского театра, и она всегда была невероятно ясной, слышимой. А то, что у нас на глазах образовалось через раскол в непреодолимую трещину между ними - это все равно что ничто, с точки зрения того другого расстояния, которое отделяло их от московского базара. Эта «дистанция к базару» особым образом сказалась на судьбах большинства моих однокурсников. Очень трудно эту дистанцию преодолеть, потому что туда в царство этой дистанции люди отправлялись, не имея имени, и

фактически лишены поддержки, потому что курс, еще не успев вырасти, осиротел...

Я получил в наследство от своих мастеров драгоценную дистанцию, может быть это и есть тот самый Кот в сапогах, которого каждый молодой режиссер должен подключать к своим путешествиям. А в ответ социум будет обвинять во всех смертных грехах. Впрочем, социум - это прекрасный прилавок, на котором торгуют шапками-невидимками, я скупаю их партиями, зная им цену.

Конец фильма.

Апрель, 1997 год.

Борис Юхананов.

S U M M A R Y

This booklet gives a detailed view of the program entitled «TOWARDS THE SCHOOL». The program is dedicated to the unification of «Drama Art School» theatre with three independent companies which were created in the last decade by three students of Anatoly Vasilyev - Boris Yukhananov, Klim and Igor Lysov. The program consists of theatrical performances, movie and video shows, artistic meetings, open lessons and workshops.

The booklet opens with the article on THE STUDIO OF INDIVIDUAL DIRECTING in connection with its 10 years' anniversary. Several projects of THE STUDIO form the main part of «TOWARDS THE SCHOOL» program.

«The Garden» project, consisting of «The Cherry Orchard» and «The Seagull» (by Anton Chekhov) performances, is presenting its 7th regeneration, and Natalya Yakubova's interview with Boris Yukhananov, as well as Boris' own «Theatre As A Whole» article, open the main principles of the project and the artistic visions of its authors. This part also includes fragments of rehearsals of «The Seagull».

«The Palace» project, consisting of «Don Juan» (by Maulierre), «Dostoyevsky Blues» (by R. Hamdamov and F. Dostoyevsky), «My Friend Hitler» and «Marquise de Sad» (by Yukio Mishima), - is represented in this booklet by a number of articles by Boris Yukhananov, Yukio Mishima, Rustam Hamdamov, etc.

«Genre» project, which is, in fact, a tributary of «The Garden», is described precisely in an article with the same title. The booklet also includes information about CINE FANTOM infrastructure which is closely connected with THE STUDIO and which presents 5 video and movie shows during the program.

K.L.A.S.S. theatre, led by Igor Lysov, is a structure that follows the main principles of «Drama Art School» theatre in its work; their «Doctor Faustus» performance, as well as the theatre's ideology, are described in Igor's articles.

KLIM'S WORKSHOP, which is actually non-existent, is presented by Klim himself and by Mikhail Smolyanitsky; those two articles give full regard of the Workshop's activities in the 80s-90s.

The program's guests are «Dach» Contemporary Art Centre from Kiev and Pokrovsky Ensemble from Moscow.

The booklet is enclosed by Boris Yukhananov's «Unique Class» article, in which a story is told about the education that Boris, Klim and others received from Anatoly Efros and Anatoly Vasilyev in the beginning of the 80s.

На первой странице обложки - сцена из спектакля «Вишневый Сад», 1994 год, (III регенерация) - Раневская- Ольга Столповская, Гаев - Дмитрий Троицкий.
На четвертой странице обложки - сцена из спектакля «Вишневый Сад», 1994 год, (III регенерация) - Аня- Инна Колосова, Лопахин - Максим Гладких, Варя - Наталья Житенева, Гаев - Дмитрий Троицкий.
Фото - Павел Антонов

Издание Мастерской Индивидуальной Режиссуры

Дизайн и верстка - Даниил Лебедев

Редактор - Андрей Емельянов

Pre-press - агентство «РосМедиа»

Типография «ИМА ПРЕСС»

Тираж 500 экз.

Экземпляр № _____

© АртПрофи, 1998

© Борис Юхананов, 1998

