





БОРИС ЮХАНАНОВ

ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ

Разомкнутое
пространство
работы

2016



ASINUS AUREUS

**Вступительное
слово**

У нас есть коллекция работ, накопившаяся за время внутренних показов. Эти работы находятся в разных стадиях, в некой динамичной форме, которая еще не зафиксирована, и мы с различных сторон на них смотрим. Сейчас наступил переходный момент. Мы оказываемся в ситуации, когда на показах будут присутствовать зрители, не являющиеся участниками проекта. При этом присутствие зрителей будет работать на нас, а не мы на них. Жанр, в котором проходит эта сессия, называется «Разомкнутое пространство работы». Все наши опыты являются частью спектаклярности. Я ставлю в рамку спектаклярности весь процесс. Это то качество, в котором «Золотой осел» происходит.

Принцип наших отношений – ничего репрезентативного. Все публично. В этом суть акции – реальное продолжение работы. Как в метро – поезд вдруг поднимается в город. Это невероятно свежее чувство, когда ты вдруг из тоннеля вынырываешь в город и какое-то время едешь по городу. Потом опять углубляешься в подземку. Такой образ и таков выбранный нами путь – ду-

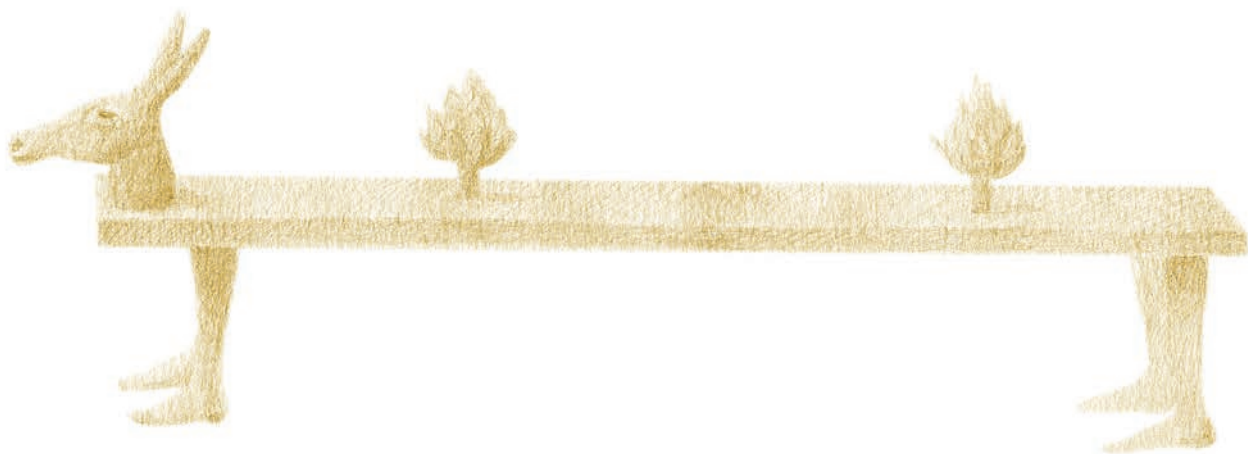
мать при публике, играть при публике, обсуждать при публике, оставаться живым и незащищенным, как на внутренних репетициях или занятиях Мастерской, продолжать откровенный разговор друг с другом, при этом начать диалог с публикой, с городом. Все это нам даст майская сессия показов «Золотого осла».

У нас довольно много работ, из которых мы начинаем складывать композиции. Мы komponуем без таких формальных линий, как, например, нарратив как последовательность событий в романе. Вот это мы сразу договорились не учитывать. Мы складываем эти композиции по каким-то совсем другим критериям, располагающимся в художественном осязании, а не в принципах, которые можно заранее произнести.

«Золотой осел» – это индуктивная игра. Ее правила мы постепенно выясняем в процессе работы, открывая все новые и новые принципы. Это очень живые процессы, ничего априорного у нас нет. Мы работаем с композицией, исходя из естественного художественного чувства и естественного наблюдения за тем смыслом, который там может получиться. Такой процесс можно обозначить как постструктурирование, то есть мы имеем дело уже с родившимися плодами, которые обрабатываем и складываем в композиции.

О ново-
процессуальном
искусстве

Единицей измерения театра является хорошо сделанная провокация. Что такое провокация? Вот, например, игрушечные солдатики. Сам по себе один из них – никто и ничто. Но поставь его напротив головы Ленина – создается высказывание. Засунь этого же солдата в изображение лона Венеры, будет другое. Солдатик – нечто устойчивое, не несущее высказывания, но в обращении с ним можно порождать самые разные смыслы. Так проявляется потенциал провокации. Чем больше потенциалов таится в



этом нечто, не несущем высказывания, тем оно дороже и драгоценнее как провокативный элемент общего представления.

С середины 90-х годов во мне созрел иной вид понимания театра – новая процессуальность. Это не событийный ряд, это вереница провокаций, которые сопрягаясь друг с другом, образуют высказывание. Это другой взгляд на построение художественной ткани.

Фундаментальной особенностью новопроецессуального искусства является индуктивность. Что такое индуктивность, индукция? В моем понимании это игра, правила которой изменяются в процессе игры. При этом правила все время есть, но они существуют в таком виде, что могут и должны быть изменены.

Креативная сессия – это продолжение установления правил, только уже на территории композиции. Правила – это пронизывающий элемент. Само понятие «правило» касается не только концепта, который тоже состоит из особого рода сформулированных правил, как и мировоззрение. Мировоззрение тоже можно различить в правилах восприятия мира или его действия в мире. В этом смысле само понятие «правило» для меня выходит за пределы утилитарного. Это одна из основных философских, если угодно, категорий на территории новопроецессуальности.

Театр предполагает замкнутую структуру. Но ведь чувство или разговор развиваются в процессе. Кинематограф дает разомкнутую структуру: ты ставишь один кадр, потом ты переносишься, например, на Волгу, куда угодно, из дома, из интерьера. Он разомкнут принципиально. Таким образом, игра там участвует в разомкнутой структуре, а здесь – в замкнутой. Что я делаю здесь, в театре? Я ее размыкаю за счет сопряжений, несопоставимых в планах. Возникает динамическая инсталляция на территории театра, именно от театра выстроенная. Не инсталляция от художника или композитора, про-

являющаяся через функции нескольких элементов. А динамическая инсталляция. Инсталляция, связанная с процессами, которые участвуют в производстве единой спектакулярности.

Есть еще один важный момент. Сейчас, на занятиях, я контролирую зал. Например, в церкви все прихожане как участники мистерии тоже контролируют зал. Задействованная община понимает, что происходит, ведь она часть этого процесса. Она очень легко, в естественном режиме принимает участие. На протяжении двух с половиной лет нашей работы я составляю и создаю зрительный зал. Участников здесь около ста человек. Когда они собираются, сначала сидят в зале, дальше выходят на сцену играть свой отрывок, потом снова возвращаются в зал. Я к ним обращаюсь, я с ними взаимодействую. Это фундаментальный элемент происходящего.

По сути, сейчас «Золотой осел» – это замкнутое пространство мистерии. В основе – элевсинские мистерии. Мы создаем пейзажи античного мира за счет включения в работу одного из мистерияльных источников, из которых этот мир произошел.

Дальше, что я делаю? Я говорю, что я размыкаю. То есть ввожу другого зрителя. Вот он сидит на стульях и кажется, что он ничем не отличается. Но это совершенно иной зритель. Его реакции, его прикосновение к происходящему вообще совершенно другие. Так я размыкаю рабочее пространство, накопившееся за долгое время. Это невозможно сделать условно. Условно – это имитация. А вот безусловно – это два с половиной года работы, когда возникают конкретные мозги, конкретные люди, конкретные связи. Возникают и накапливаются сами собой, все время. И эти другие зрители тоже становятся участниками.

И есть еще один слой – просто городской зритель, думающий, что вокруг него сидят такие же, как он, зрители. А на самом деле ничего подобного.

Он этот спектакль начнет получать как виртуальные реальности. Вот этот зритель сидит в зале. С одной стороны рядом с ним человек, который через секунду пойдет играть, с другой – тот, кто на протяжении нескольких месяцев репетирует свою мистерию. Он думает, что вокруг однородный зритель, а все не так. Абсолютно неоднородный. Разомкнулось пространство. Иная акустика восприятия.

Это уже не театр. Это другое искусство. Я его называю новопроецессуальное искусство. У Гротовского было понятие «свидетель». Это те сорок человек, кто пришли и засвидетельствовали прохождение акта спектакля. Теперь посмотрите, какая огромная разница между свидетелем Гротовского, который стал этому внимание придавать, и зрителем, который пришел смотреть в положении потребителя, но который на самом деле находится в авторской позиции. Или зритель спектаклей нашего театра (зритель Гёббельса или Каstellуччи) – простой городской, вообще никого не знает. Это публика, по определению имеющая потенциал интерпретации происходящего. Это совершенно не тот автор-потребитель новопроецессуального искусства, который находится на границе участия и восприятия. У него восприятие совершенно иначе отработано.

Итак, три типа зрителя: автор, свидетель, потребитель. Их восприятие тоже можно условно разделить на три слоя.

Несколько лет назад я ставил опыты, связанные с новопроецессуальным искусством, в киноклубе «СИНЕ ФАНТОМ». Я был скрытым главным ведущим. Сидел вместе со зрителями, пока показывали фильм. После показа начиналось обсуждение, я просил микрофон, и люди приходили в шок, они не понимали, что происходит. Это шок, который не достигнуть другими средствами. Какой-то гад встал и начинает рулить. Начинает дегустировать фильм. В меня реально кидались сумочками. Орал: «Да заткните вы это»



Рано мне тепло - это делать самим,
Таким единым и таким своим.

За радость тихую дышать и пить
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Закопается на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.
Пустькой мгновенья стелется муть
Зора много не загеркулить.

Осип Мандельштам

го придурка!» Я что-то им отвечал. Они переживали спектакль взрыва. И только постепенно, приходя второй, третий, четвертый раз в кино клуб, они понимали, что я – специальный ведущий из зала. Понимали, что главное действие не в том, что тебе фильм показывают, а в том, что его обсуждают, и как его обсуждают.

Таким образом, за счет этой разработки комментариев, назовем это все «комментарием», приобретает мистериальное значение. С периферии, где он обычно находится и плетется следом, он постепенно перемещается в центр, и тогда на территории комментария начинает разворачиваться основное действие. Мы работаем с самим фактом внедряющегося и уходящего комментария, как со звуком. Мы исследуем эту возможность, которая должна быть заложена во всех технических, энергетических, игровых, смысловых и тактических свойствах этого действия, в самой природе нашего спектакля, акта.

Кто является участниками этих комментариев? Я. А дальше? Митя, Федя, Настя, Ваня. Сейчас, когда я веду этот разговор, я обращаюсь: «Что ты думаешь, Ваня?» Обращаюсь к персоне, не к персонажу. Персоне, которая участвует в действии. Мы все оказываемся застигнуты этим процессом, и все оказываемся на границе. С одной стороны, делаем эту историю, с другой, участвуем в акте репрезентации. Это положение перформанизирует наше участие. То есть как? Возьмем канонический пример. Иконописец, например, не просто же так малюет? Он молится. Он кладет краску совершенно особым жестом. Он думает над своими мыслями. Вот в чем дело. Не наши действия определяют развитие Земли, а наши мысли. Новая процессуальность предназначена для того, чтобы это открыть, различить – что наши мысли что-то определяют.

Люди, задействованные в создании спектакля, оказываются его участниками. Это жизнедеятельный процесс. Реакции человека, пришедшего из горо-

ГЕНРИК ИБСЕН





да, равны той системе реакций, которая выработана во времени. Реакции людей, еще не вышедших из города в силу своей судьбы, настроения, интереса, (например, участников МИР-5) будут меняться по мере того, как они будут осваивать огромное и сложное новопроцессуальное искусство и вообще искусство. Реакции, а я говорю сейчас о восприятии людей, которые уже участвуют в проекте, имеют третий слой этого темпорального коктейля. Естественно, я не собираюсь ими руководить как армейский массовик-затейник или как режиссер. Однако любой из этих трех типов зрителей может быть вовлечен в интерактивность. Это может быть все что угодно: заданный им вопрос или воздействие.

Вариативный театр и новопроцессуаль- ность

С вариативного театра я начал художественные исследования в 1986 году. Я обучал людей тому, чтобы они учились не повторять. Все традиционное образование в театральной школе связано с обучением повторять. Это то, что я разрушил. В «Театре-Театре» (независимой группе, которую я создал) я учил не повторять. А дальше исследовал возможности вариации. Действие, взаимодействие – то, что часто изучается сейчас в так называемых структурных импровизациях, когда люди с нуля, абсолютно спонтанно начинают со-действовать друг с другом.

Вот этот уровень мне давно известен. Но он мне не очень интересен по одной простой причине: здесь вглубь практики не уйдешь, потому что это всегда будет сопряжено с хаосом и только. Почему? Потому что надо различать две фундаментальные вещи: спонтанное и импровизационное. Спонтанное – это искусство выстраивать действие без наличия структуры. Оно напрямую связано с мистерией. Когда у тебя нет структуры, а ты при этом обнаруживаешь звуки, действия, слова – что угодно. А импровизационное – это искус-

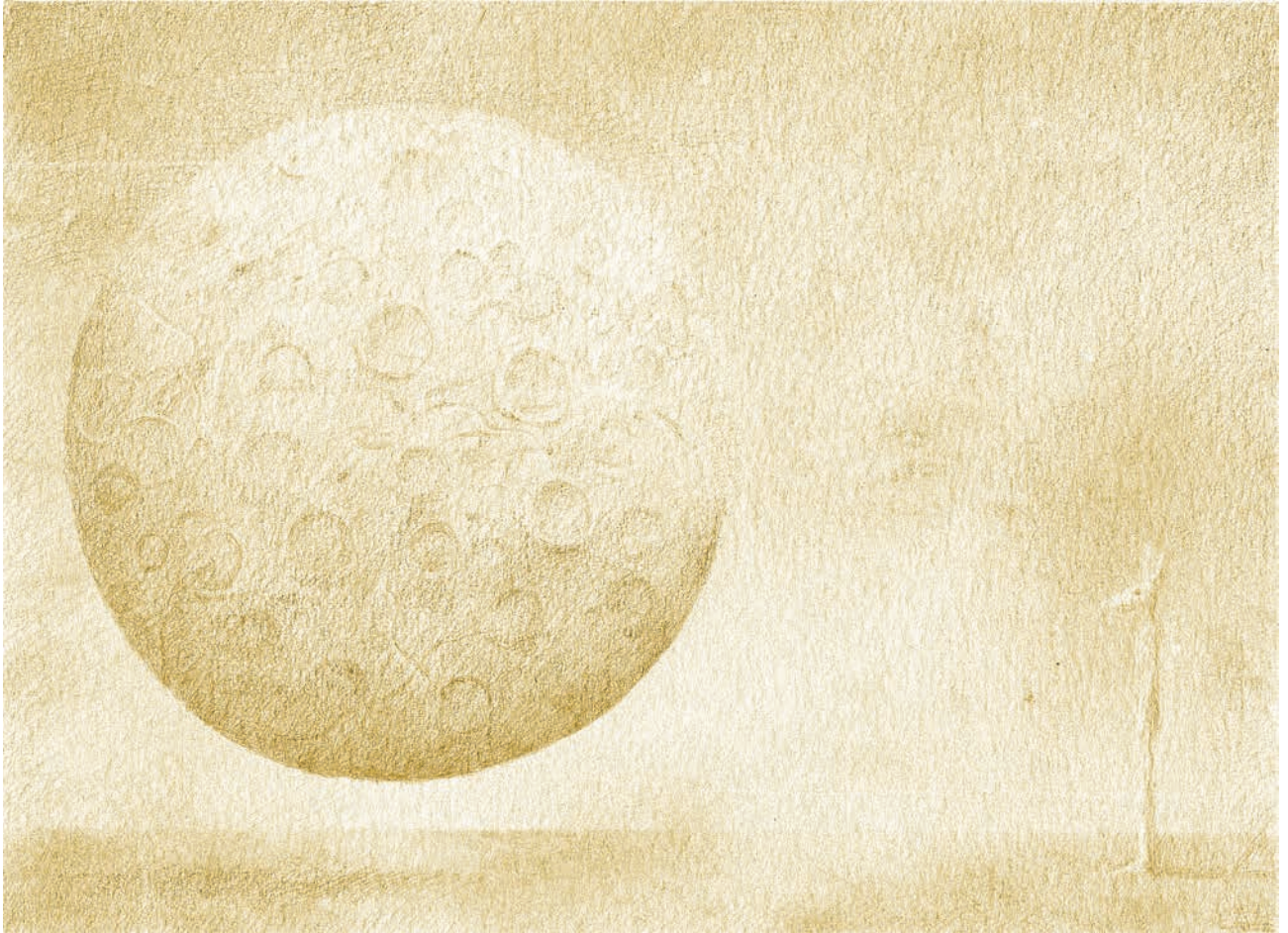


ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ

ство работать в структуре. Это то, что имеется в структуре, но проходится живьем. Одиннадцать лет я работал над проектом «Сад», где исследовал вопросы среды, развития, неизвестного автора. Эти же структуры я семь лет изучал в проекте «Голем» и во многих других – все это новопроцессуальная область.

Что это такое – вариативность? На протяжении двух с половиной лет мы существуем как среда. Можно приходить и смотреть на это как на действие. Ведь реальность, в которой все на самом деле происходит, – темпоральная реальность. Не в том смысле, что действие растянуто во времени, а в том, что различить произведение, например, с эстетической точки зрения, можно только сопоставив его стадии. То есть это требует взгляда с другой точки, откуда ты различаешь происходящее. Например, различить что такое проект «Сад», можно только когда он завершился. Только в режиме «архив» можно различить новую процессуальность. И это приходится делать внутри самого развития, имея дело с бесконечной перспективой саморазвивающегося проекта, который является аттракционом мистерии, – а это и есть другое определение новой процессуальности.

Как обычно понимается аттракцион? Как актуализация настоящего времени через трюк. А что такое – «мистерия»? Это актуализация вневременного пространства через ритуал. А что происходит в новопроцессуальном искусстве? Ты актуализируешь вневременное пространство через трюк, а настоящее время ты можешь актуализировать через ритуал. В этой оперативной перемене ты получаешь невероятные возможности.





Три ипостаси
новопроцессуального
искусства: режиссер,
художник, продюсер

Зачем современному художнику, например, композитор, или актер? Зачем ему театр? Зачем танцовщик или хореограф? Незачем. Не нужно ему все это. Зачем сегодня танцу как виду искусства художник?

Он же в сущностном смысле будет ему только мешать реализовать свой вид искусства. Зачем композитору танцовщики и художники? Я понимаю, ему иногда требуются музыканты, хотя уже все реже и реже. Зачем вы все, танцовщики, композиторы и художники актеру? Посмотрите мои показы: пустая сцена, один или несколько актеров, они играют и все у них есть. Остальные им только мешают. Вот зачем они все друг другу сдались? Вот такой вопрос я задаю. С чего вдруг они объединяются в театр? Что требуется, чтобы они все объединились? Какое условие лежит в основании их объединения?

Кстати, если вы обратили внимание, я про режиссера не задаю вопрос – зачем ему. Или пусть тоже будет. Зачем они все режиссеру, и зачем им режиссер? Ну, зачем?!

Все дело в зрителе. Все они объединяются, потому что есть зритель. Теперь – а кто такой зритель? Зритель – это не художник, не танцовщик, не актер. Зритель – это тот, кто не творит во всем многообразии своего нетворящего начала. И вот он сегодня требует такого рода объединения – это ситуация во времени. Посредник между зрителем и остальными – режиссер.

Режиссер появляется, когда появляется зритель. Но запрос современного зрителя парадоксальным образом противоположен тому запросу, который существует сейчас в том или ином виде искусстве. Прямо противоположен. Более острой ситуации в культуре не было. Например, современной музыке сегодня свойственен такой концепт – «я напишу тебе инструкцию, ты дома сыграешь для своей подружки». Так делает один условный композитор.

Говорит: «Вот это и есть мои ноты». Это значит, он аннулировал зрителя, он его включил в процесс и сделал художником. Все стремления к интерактивности, все стремления включить зрителя в сотворчество – это стремление его аннулировать. Каждый вид искусства занимается этим по-своему. И началось это давно, в 50-е годы. Эта органическая, но иллюзорная коммуникативная связь между художественными фигурами разорвалась. А функция режиссера – посредничать. Она и делает эту деятельность видом искусства, на мой взгляд.

Но есть еще одна функция-фигура в нашем деле – продюсер. Чем продюсер отличается от режиссера, если режиссер – посредник между зрителем и всеми художниками? Режиссер, в принципе, служит сегодня зрителю, не художникам. Зритель индивидуален, и режиссер служит этому индивидуальному зрителю, абсолютному зрителю. Как определить абсолютного зрителя, который находится как внутри художника, так и снаружи? Нужно обучиться особого рода объективному зрению. Объективное зрение возникает и существует с двух сторон: от сцены и от зала. В какие бы отношения ни вступали сцена и зал. Чтобы обрести объективное зрение, ты должен научиться точно видеть, как сделана вещь, любая вещь, связанная с процессуальностью. И это обязательное условие для режиссера. Причиной и продуктом режиссерского искусства является процессуальность. Проще говоря, режиссер должен понимать, что там происходит у художника, что там у танцора, у техника, у актера – видеть все это и понимать объективно от сцены. Но этого мало. Нужно еще понимать, что там в зале, что там у монтера, что у Сары, что у чиновника, что у гопника. И всех их еще уметь различить в их индивидуальном восприятии, потому что это и есть его функция.

Но и этого недостаточно, появляется еще одна профессия в нашем процессуальном деле. Продюсер. Продюсер зрителем занимается? Нет. А кем он зани-

мается? Продюсер занимается публикой – зрителем, объединенным в некие разные типы масс. Между публикой и зрителем большая разница. Режиссер занимается индивидуальным телом, а продюсер занимается коллективным телом. В этом их принципиальное различие. Теорию коллективного тела никто ведь толком не изучает, ее даже еще никто не создал. Есть лишь отдельные высказывания по этому поводу. А имеет ли коллективное тело какие-нибудь запросы? Коллективное тело никаких запросов не имеет. Это то тело, в которое объединяются зрители, лишаясь самих себя и не имея при этом никаких запросов. Коллективное тело нужно все время создавать. У маркетологов это называется «производитель диктует потребителю». Что он ему диктует? Он при помощи разного рода аспектов своего диктата навязывает ему жизнь, он говорит: «Ты будешь жить с такими-то интересами».

Продюсер всегда диктатор, он диктует коллективному телу, благодаря чему оно и создается, растет, возникает, образуется, выходит наружу и начинает требовать свое, как годем, или какое-нибудь другое искусственное образование. Оно требует то, что в него вложил продюсер, это хитрожопое чудовище современности, реализующее новое пространство коммуникации.

Все говорят «новые медиа», но никто не понимает, что это такое. Что такое медиа? Расскажем. Ответим. Поможем. Обустроим. Определим. Заимствуем, если нужны дефиниции. Исправим. Обрежем. Кастрируем. Дорастим. Медиа – это пространство коммуникации. А как же новые технологии? А никак. Они к новым принципам коммуникации, по сути, никакого отношения не имеют. Нужно говорить про новые принципы коммуникации. А кто про это говорит? Никто про это не говорит, потому что все путают их с технологиями. Давайте разделим. Большевиков от меньшевиков, боровиков от поганок, сопли от слез.

Продюсер – мастер по созданию коллективных тел и их запросов, мастер,



НИКОЛАЙ ОСТРОВСКИЙ



осуществляющий коммуникацию и умеющий манипулировать этими коллективными телами. Итак, перед нами есть несколько существенных функций в пространстве новых коммуникаций. Могут ли они все соединяться в художнике? Могут. Трудно будет художнику под властью всех этих нагрузок? Зависит от человека. Надо понимать: режиссер – это одно, художник в смысле творец – другое, продюсер – это третье. И если вы хотите оперировать этими функциями, умейте их разделять в себе. Различать эти разные ответственности – художника, режиссера и продюсера. Чаще всего они смяты в единый ком, не расправлены, не обнаружены, не «отпрактикованы» в человеке. Не выращены и не откалиброваны в виде энергии, коммуникации, речи, сознания, четкости восприятия и отдачи, ясного осознания функции, адекватности, включенности в цивилизацию, во взаимодействие с остальными аспектами большого дела, которым часто оказывается новая процессуальность. И уж тем более, все это не выведено туда, где есть еще одна роль и функция, которую можно обозначить как проектирование.

Это тоже достаточно новая функция. Когда я говорю «эволюционные проекты», «новая процессуальность», «универсальное проектирование», я лично имею в виду один цельный вид искусства. Можно ли представить новую процессуальность, которая не является видом искусства, а является чем-то другим? Нельзя. Если вы занимаетесь новой процессуальностью, вы поневоле становитесь художником, даже если до этого вы были продюсером, режиссером, танцором, или, не дай Бог, композитором.







УИЛЪЯМ ШЕКСПИР

**Проект
«Золотой осел».
Спектакль-репертуар**

«Золотой осел» Апулея – сложнейший, тончайший текст, оказавший влияние практически на всю европейскую культуру. По сути своей – мистериальный текст. Молодой юноша, преисполненный надежд, жизнелюбия, любопытства к мистике, отправляется в магический центр древнего мира. Его зовут туда душа, юность, молодая кровь. Она бурлит, и ему хочется причаститься к магии. Он причащается. Естественно, по пути проходит сквозь невероятные приключения.

Этот текст – особого рода стиль, игра самых различных сопряжений, которую совершает Апулей, будучи просвещенным философом, жрецом, знатком окружающей его античной вселенной. Сама его композиция уникальным образом соткана и исполнена неуничтожимой энергии. И, как это всегда случается в отечественной культуре, находится автор, способный пропустить сквозь себя такого рода сознание. Это же всегда врата. Врата, при помощи которых в нашу изъеденную червями художественного аскетизма Россию проникают удивительные произведения.

В данном случае этими вратами стал Михаил Кузмин. У него потрясающий слух. Он слышал стилизацию так, как это в русской прозе не слышал никто, может быть, кроме Лескова. Поэтому он особым образом перевел этот текст и сделал его идентичным русскому языку. В этом смысле мы можем доверять этому тексту и с полным основанием отправиться в приключения спрятанной там энергии, связей, сопряжений сюжета с мелодикой слова – то есть всего того богатства языка, с которым хочется иметь дело сегодня в театре. И с этим, конечно, тоже связан мой выбор, я не могу брать дурной текст, потому что я не так воспитан.

Итак, этот юноша, Луций, исполненный любовной энергии, как это свойственно молодости, влюбляющийся по наивности, которая является не след-



ствием его дури, а следствием его чистоты и иллюзий, наполняющих его душу, попадает в переделку. В этой переделке смешивается все – любовная история, его страсть к магии, энергия, которую ему посылает огромный город. Он же попадает в мегаполис античного мира с рыночными площадями, со своими укладами, с иронией, которая пронизывает этот город. В результате этот зов полета, желание обнаружить себя летящим (так выражается его интерес к магии) приводит его в абсолютное – как бы сказать – обалдение от всего происходящего. Юношу предупреждают об опасности такого состояния, но он не прислушивается и, в результате, превращается в осла.

Странное превращение. И вот в облики осла он отправляется по дорогам древнего античного времени, мира в путешествие, исполненное брутальных катаклизмов, невероятных чудес, которыми Апулей наполняет отдельные новеллы, точно включая их в художественную ткань своего повествования. Делает так, что они составляют особого рода систему освящения этой таинственной истории.

Пути осла герой движется по древнему миру, заглядывая в каждый уголок естественного течения жизни, абсолютно ничем не прикрытой. Именно этот фактор сделал этот текст любимым для многих гениев: Пушкина, Шекспира, Мольера – все они обожали «Золотого осла». Не просто потому, что это увлекательный рассказ. Но потому, что эта история содержит внутри себя приключения, притчи, новеллы, под брутальным слоем которых скрываются подчас удивительные, глубинные для античной культуры вещи.

Есть прекрасный немецкий исследователь Лауэнштайн. Он реконструировал Элевсинские мистерии в одноименной книге. Здесь таится важный и полезный контекст для нашего проекта. Для того, чтобы приобщиться к тайне Элевсинских мистерий, Лауэнштайн сделал их реконструкцию.

Что такое проект «Золотой осел»? Я называю его спектакль-репертуар. В чем

его идея? Я предлагаю особый подход – не сокращать текст Апулея, а, наоборот, увеличить. В этом есть особенный расчет.

Этот текст устроен как особого рода ковчег, который способен принимать на себя любое качественное европейское произведение. Так же как это сделал театр, возникший из мистерии. Наш проект спокойно примет в себя, внутрь своей стяжки разного рода композиционные внедрения от Шекспира до Мрожека. Благодаря нашим организационным и художественным усилиям, постепенно будут добавляться новые авторы и новые сцены. Они станут всходить и располагаться внутри единой художественной ткани, начнут накапливать себя, переходя в статус внутренних спектаклей. Постепенно у нас на глазах будет вырастать целый образ театра и его репертуар.

Фигура актера в проекте «Золотой осел»

Где располагается игра? В актерах, конечно, только в них. Она не может в вещах располагаться. Если художник говорит: «Я вам сделаю всю игру!», надо ясно понимать, ничего он тут сделать не может. Он просто сделает замечательную инсталляцию, но инсталляция по определению лишена игры. Игровое сознание на территории художнического практикума вырождается в аттракционное сознание.

Игровое сознание, которым наполнен театр, может принять в себя потрясающие возможности драматического, конфликтного или даже эпического переживания мира, то есть особого рода притчевого рассказа, того, что дано литературе, например, но не дано практикуму арта. Практикум арта имеет другие возможности, но он не может транслировать игровое сознание. Часто режиссер надеется на художника, на образ, лишившись при этом своей собственной территории, где он завязывает действие игры, приняв на себя много от художника, от литератора. Он теряет свою территорию, потому что в



актере может жить только тот образ, способный дать ему энергию игры, а не какой-то другой. Если это образ, который он должен носить на себе и просто обслуживать, тогда он уже теряет свой статус – актер – и тогда он получает какой-то другой статус: модель, часть инсталляции, участник перформанса или еще что-либо.

Как отличить, например, перформанс от спектакля? Только через актера. В перформансе актер лишен игры, он не играет там. Более того, он там по определению не может играть. А в спектакле играет. В этом смысле современное спектакулярное начало находит своего подлинного героя и реализацию именно в актере. Он может быть без драматурга? Может. Он может быть без режиссера? Может. Но без актера игры не будет.

В перформансе есть действующее лицо, и там может осуществляться действие. Но только там не может быть этого особого рода мастера трепета. Так я бы мог охарактеризовать актера. Мастер осмысленного трепета. Этот трепет рождается в глубине души. Это результат особого рода оплодотворения, таинства, мистерии.

Итак, у режиссера несколько ипостасей. Ипостась автора проекта, инициатива выбора того или другого произведения, инициатива собирания компании, инициатива разбора, то есть наделения смыслом, инициатива темы, то есть определение и артикуляция того источника, из которого будет взята энергия для игры актером. Тема – это не для критиков и не для публики. Тема – это для актеров. Это источник глубинного смысла, откуда будет браться энергия игры. Тема теснейшим образом связана со структурой, с тем, как режиссер предлагает разворачиваться смыслу в конкретности действия, вереницы испытываемых чувств и способов взаимодействия друг с другом. Все это заделывает режиссер. Но осуществляет актер, привнося свое авторство.

Надо искать совместный путь к открытию. Надо встречаться, чтобы про-

изведение было соавторским, нужно отстаивать или вместе познавать путь к реализации, разделять ответственность за игру. Режиссер и актер, притом что это конфликтные профессии, существуют на одной художественной территории. Что нужно делать? Надо просто всмотреться в текст и внимательно разобрать, что там происходит, принять его на себя. И постепенно из самой природы действия начнет вырастать образ: не настырный, не верхний, не внешний, не из кривляния или банальности, или штампа взятый. Этот правильный образ будет постепенно в вас создаваться, а вы при этом будете изучать действие, душа будет учиться двигаться по ситуации, исследовать ее. И тогда актер открывается. А если он сразу снаружи принял на себя некую фигуру, то дальше эта фигура не дает возможности зрителю смотреть на что-то еще.





Что происходит с артистом в этом проекте? В этих простых сценах я начинаю различать, видеть артистов, безоценочно примечать диапазон, индивидуальность человека, свойства его души. Ведь театр должен быть прозрачным. Если при помощи тех или иных средств человек оказывается в нем заслонен, значит, он поработан для развлечения, для идеологии или другой дряни.

Иногда диалог с просто внимательным человеком может для актера оказаться полезнее, чем общение с очень умелым режиссером. Потому что у актера тогда возникает инициатива сделать что-то самому. Это может быть полноценным сотворчеством, потому что инициатива будет для разработки, для прохождения. Здесь правильная позиция для актера.

Сегодняшний актер живет такой жизнью, что если он не умеет сам для себя создать роль, он проиграет жизнь. Актер, который умеет разобрать текст, сыграть, помочь другому, сразу становится звездой. В результате концепция постановки должна оказаться у актера. Он это играет, он отвечает за концепцию. Позиция актера должна быть – «это я разобрал, не режиссер». Ему нужно похитить у режиссера его концепцию. Ведь задача в том, чтобы сделать концепцию своей, отвечать за нее даже больше, чем за нее отвечает режиссер. Потому что именно актеру отвечать за нее всю оставшуюся художественную жизнь спектакля.

**Фигура режиссера
в проекте «Золотой
осел»**

Этот проект я делаю так: между собой и артистом Электротeatра ставлю своего путевого или непутевого ученика из Мастерской Индивидуальной Режиссуры как посредника в диалоге. С одной стороны, он продолжает учиться, с другой – дает мне необходимую дистанцию, с которой я могу со стороны наблюдать за происходящим процессом, при этом входить в него и поддерживать. Таково изо-





бретение этого проекта, где тридцать режиссеров – это тридцать моих ассистентов. Что из этого выйдет?

Представьте, что мы в академии, и я профессор. Что нужно студенту академии? Разве ему нужен рынок? Нет. Разве ему нужен диплом? Возможно, его родителям нужен, а ему диплом напрямую не нужен, хотя он его получит. А что ему нужно? Рисовать этюды независимо ни от чего. А еще что ему нужно? Чтобы кто-то, кого он считает для себя авторитетным, делал продуктивные комментарии и замечания к тому, что он рисует. Все. Это и есть форма и принцип академического образования. А мастерская чем отличается от академии? Никто вам замечания не будет делать. А кто рисует? Рисует профессор, а студенты должны помогать, подрисовывать, подносить краски и кисти. А можно академию и мастерскую продуктивно смешать друг с другом? Да. Как это называется? Проект «Золотой осел».

Режиссер возникает тогда, когда он на самом деле говорит вещи необычные, подчас даже шокирующие, только так можно оказаться в новом опыте. Художнику, например, в своей работе часто приходится опираться на свой уже прошлый опыт. Так же с режиссером и актером. Но, на самом деле, нужно оказаться на новой неизвестной территории. Это риск – путешествие по неизвестному маршруту. Но в этом и есть наслаждение труда и опыт познания. Театр тогда становится не просто местом, где люди собрались, чтобы придумать, как развлечь публику за хорошие или плохие деньги. Театр становится чуть больше, чем на самом деле является. Он становится местом, где происходит художественное познание. Конечно, это не семинар, не наука. Но если оказываешься на этом маршруте развития, тогда появляются другие энергии, другой тип разговора, художественного диалога, другой тип отношений на творческой территории.

Функция режиссера, к сожалению или к счастью, интегральная, особенно сегодня. Недостаточно просто поставить спектакль. Если ты хочешь «просто ставить», то есть делать индивидуальную карьеру, то тогда ты окажешься в лапах конъюнктуры. Если ты талантлив, ты будешь это делать звонко, если не очень – будешь делать не звонко. Театр при помощи желания конъюнктурного участия во времени построить невозможно, его можно только разрушить. В этом парадокс о конъюнктуре – это оружие, при помощи которого разрушаются театры. Хотя она может быть актуальной, получающей отзыв во времени и утоляющей зал.

Раньше было что-то, что утоляло партию и правительство. Потом, когда люди поняли, что в театр партия и правительство ходят редко, а он все равно наполняется людьми, они утоляли людей при помощи разных техник. Это был замечательный театр. Советский театр был одним из величайших театров XX века. И это надо признать. Те, кто сейчас это не признает, в очередной раз лишились всего – театр обнулился полностью. У меня интерес к советскому театру не меньше чем, например, к Серебряному веку. Это был замечательный театр, во многих своих проявлениях. И были совершенно грандиозные артисты, они и сейчас есть, очень много потрясающих артистов. Но почему их не видно? Произошло разделение, режиссура отказалась работать с артистом, новое режиссерское поколение оказалось просто не способно работать с артистом. Все эти примочки, что режиссер всегда прав, что он должен быть тираном, дайте мне то, дайте мне се, приводит только к одному – теряется контакт с тем, кто собственно представляет театр. Только в контакте, только в совместном движении можно где-то оказаться. Постдраматический театр, который активно вошел в русское пространство в виде книг и знаний, обречен, и мы это все видим. Это просто условное наименование чего-то, что происходило в параллель с 60-ми – 90-ми годами. У этого театра можно взять кое-что, но ни в коем случае нельзя лишаться артиста. Но нельзя оставаться

и без цивилизации, ее надо принять и очень свободно в ней расположиться во всем блеске тех возможностей, которые она предлагает.

«Золотой осел» – это не фабрика по производству изделий, это сад. Чеховский вишневый сад располагался рядом с домом. Сегодня никакого дома уже давно нет. Театр-дом – важная идея для XX века. Она кончилась. Имение купил промышленник Лопухин, поэтому дом превратился в фабрику, дом-оборотень. А сад как был, так и остался. И рядом с этим садом я сегодня создаю усадьбу.

Борис Юхананов
Золотой осел.
Разомкнутое пространство работы

Художник: *Иван Кочкарев*
Редакторы: *Люся Артемьева,*
Леда Тимофеева, Александр Никитин
Дизайн: *Валерий Козлов*

Корректурa: *Юлия Бронникова*
Цветокорректурa, препресс: *Виктор Шарахов*
Тираж: 100 экз.

© Борис Юхананов, 2016
© Фонд поддержки и развития
Московского драматического театра имени К.С. Станиславского, 2016