

БОРИС ЮХАНАНОВ

# ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ

Разомкнутое  
пространство  
работы

2016



## НОВОПРОЦЕССУАЛЬНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

Проект «Золотой осел» связан с искусством, которое я называю ново-процессуальным. Именно оно поджидает театр в будущем, хотя началось в далеком прошлом. Когда в середине 80-х я вышел из ГИТИСа, то понял, что надо очень серьезно менять то, на что меня там, как стрелу, нацелили. Мои учителя, Анатолий Эфрос и Анатолий Васильев, были титаны, они вместе согнули медный лук Давида, натянули струну, заправили меня туда стрелой и выпустили. А я по дороге изменил маршрут и попал, как это всегда бывает в сказках про Ивана-дурака, в какое-то особое место, которое постепенно различил как ново-процессуальное искусство.

Проект – это нечто законченное, у него всегда есть финал, ясный для того человека, который занят проектированием. И, соответственно, у проекта есть стадии, которые подразумевают определенного типа развитие. Телеологическая перспектива естественна для нашей

современной цивилизации. В силу того, что отсчет ведется от финала, твои нервы, твои чаяния и устремления живут в связи с ним. То есть в любых проявлениях цивилизации во времени мы имеем дело с конечным. Новая процессуальность начинается тогда, когда возникает желание выйти в бесконечную перспективу.

Новопроецсуальный проект – это проект, запущенный в эволюцию. Важно не путать его с терминами из практики contemporary art. Более точным будет определение «проект с бесконечной перспективой»: начиная что-то делать, ты сознательно завариваешь проект, у которого нет и не может быть конца в твоём собственном представлении о нём. Конечно, существуют вселенский закон энтропии, обстоятельства жизни, связанные с развитием того или другого начинания, но финал ты не проектируешь сам, вот что важно понять. Ты отправляешься в путешествие во времени, имея дело с принципиально другой структурой проекта как такового.

Сегодня мы располагаемся в области слов, которые на рубеже 80-90-х годов были ненавистны театральному сообществу. Тогда пришло «ужасное» слово «проект», но еще хуже было слово «постмодернизм». Когда я рассказывал Славкину, что в моём понимании постмодернистская парадигма закончилась в конце 80-х, он шутил: «Вот опять что-то закончилось, а я даже не успел заметить, как это началось». Мы – прекрасная, благословенная деревушка, в которой что-то заканчивают, не успев заметить, как началось, где рождаются неконвенциональные термины, вызывающие поначалу всякого рода раздражение, а потом страстное приятие. Мы живем в атмосфере особенной любви.

Театр наделен трагическим измерением, суть которого заключается в том, что, выходя на территорию театральной работы, мы оказываемся в смерти. Она нас окружает и пронизывает. Делая спектакль,



мы в эту же самую секунду переживаем его смерть. Это знает каждый театральный практик. Стоит оторваться от спектакля, как возникает брак: здесь не совсем точно поставили на место партикабль, там свет включен не в той интенсивности, актер сегодня плохо позавтракал и так далее. Таким образом, как постоянный фон нашей жизни нас сопровождают процессы инволюции. Все оказывается в режиме постепенного умирания, угасания и каких-то неожиданных изменений, которым мы даже не успеваем придать значения, потому что они не заложены в самую плоть проходящих процессов и не связаны с теми тонкими энергиями, на которых творится труд репетиций, или с теми, подчас грубыми, но не менее энергетическими, полями, пронизывающими производство спектакля. Моя душа с какой-то отчаянной силой жаждала вырваться из этих режимов. К тому же наше отечество переживало вторую революцию.

Революционное настроение духа второй половины 80-х связывалось у очень многих людей с ощущением непереносимости самого по себе правила. Люди не хотели жить по правилам, потому что предыдущее семидесятилетие привело сознание к мысли, что любое правило – это правило смерти. Умирили слова, термины, категории – со всем этим невозможно было работать. Поколение конца 80-х годов создало особого рода среду, в которой правило не уживалось, его невозможно было инсталлировать, утвердить и жить в соответствии с ним. Вместе с тем огромная империя открылась цивилизации, живущей по очень четким правилам. Столкновение империи, в которой умирали не только понятия и слова, но и правила жизни, с хлынувшей сюда четким культуртрегерским шагом нормально существующей европейской цивилизацией определило тот каверзный этап, в который вступила культура нашей страны в начале 90-х годов. Потребовалось больше десятилетия на то, чтобы народилось поколение, которому правила необходимы.

Это стало очевидно из того запроса к обучению, к образованию, который сегодня существует в сознании и в душах молодых людей. Совсем другое поколение и совсем другие времена.

Одной из отличительных особенностей новопроцессуального искусства является индуктивная игра. Что такое индукция? Понятно, что она противопоставлена дедукции, движению от целого, когда деталь оказывается в рамках эскизно и априорно намеченного целого. Дедукция не может существовать без априорного. Индукция, в тех принципах обращения с этими терминами, которые выработались у меня на протяжении достаточно долгого времени, является игрой, которая постоянно развивается, и где правила меняются во время игры. От частного к целому. Но целое развивается совместно с игрой, которая так же, как и правила, всегда будет развиваться. Это я называю эволюционным проектированием.

В искусстве театра обучение артиста повторять – важная составляющая работы с актером, за этим спрятаны огромные технологии. По сути, любую театральную технологию мы можем объединить с этим благословенным словом «повтор», ведь каждый раз его надо заново во всей детализовке наделять живым чувством. Это общение жизни и структуры, жизни и смерти направляет театральное дело во всех его проявлениях. Повтор выражен, например, в позднем методе Эфроса, который до сих пор не воспринимается как техника в режиссерской методологии. Он говорил, что рисунок – это эмоциональная проволока, которой ты наделяешь диалог. Мне кажется, искусство мастеров русской традиции было связано с превращением диалога в игру. Кто-то это делал при помощи действенного анализа, кто-то – в приметах структурного анализа. Эфрос и Васильев строили психологический театр. Я имел счастье наблюдать их напряженный и непростой диалог









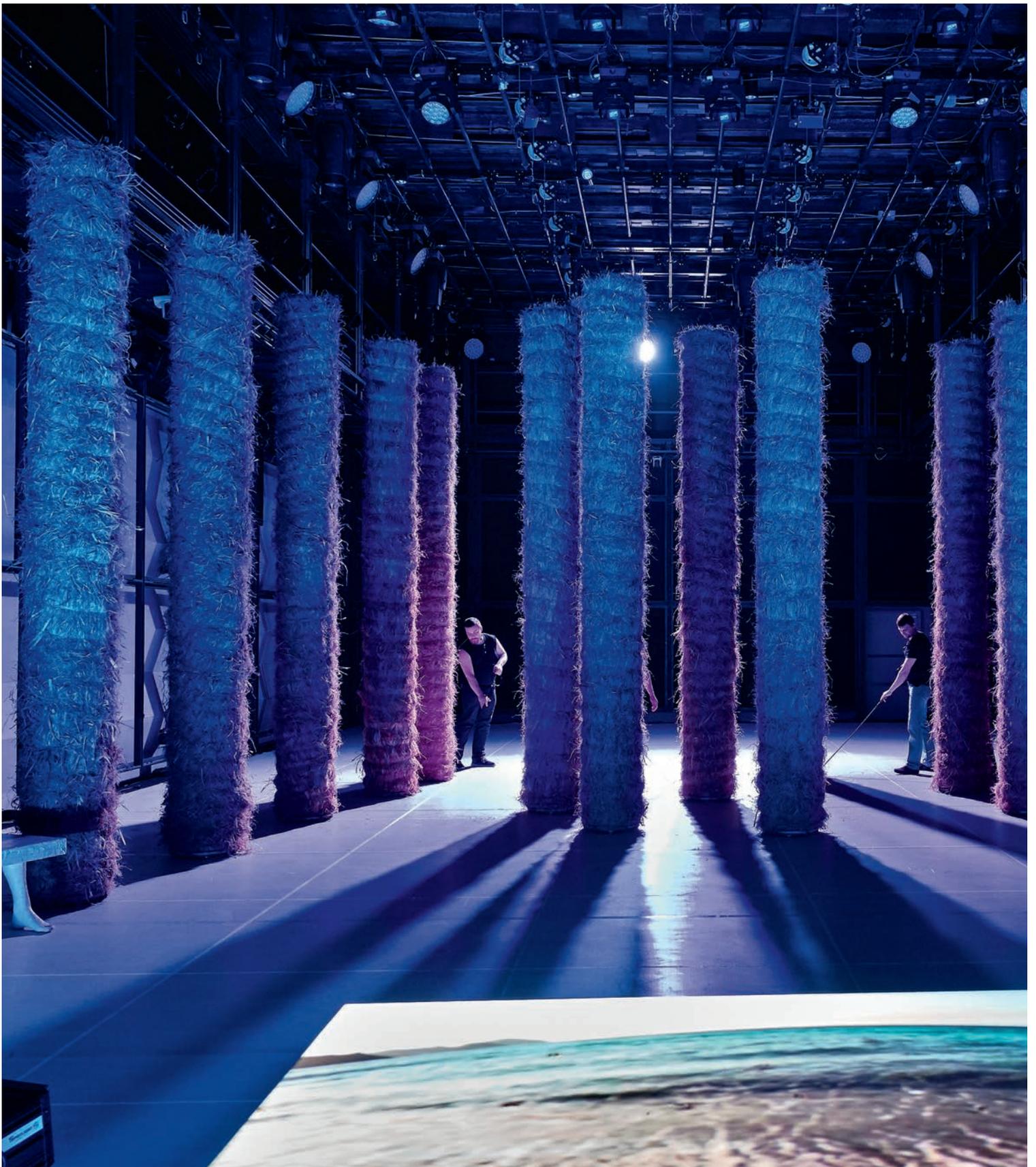














в начале 80-х годов – диалог между рисунком и структурой. Некорректно говорить «психологический». «Ситуативный театр» – более верное понятие – театр, подчиняющийся доминанте нарратива, игре ситуаций. На мой взгляд, искусство существования внутри игры ситуаций со всеми чувствами, которые это предполагает, и есть то, что было принято раньше называть «психологический театр». Когда открылись границы и к нам пришли восточный театр, contemporary art и другие проявления сценического искусства, стало ясно, что везде можно найти игру энергий, игру чувств, игру психики. Самонадеянно брать на себя прерогативу утверждать, что психологический театр – это тот самый «психологический пердеж», который мы принимаем за игру ситуаций на уровне наших пенатов. Ведь это не исчерпывает психологию человека: есть трансперсональная психология, есть аналитическая психология Юнга, есть многое другое, «Гораций, о чем наши мудрецы не хотели видеть сны».

К концу 80-х в нашем обществе стали доминирующими десакрализующие тенденции, они засели в крови. Я был активным участником процессов, связанных с десакрализацией. Нависшая над нашей страной масса, которая долгое время сакрализовала фикцию коммунизма и все остальное, требовала высвобождения из-под нее. Ирония и стеб, андеграундные провокации и спонтанные акции, рок-атаки и другие десакрализующие практики были призваны разрушить ложные хоромы нависшего над страной замка. В итоге вся эта деятельность как орудие разрушения оказалась тюрьмой.

Если мы возьмем начало XX века, то увидим, как нарождалась новая эзотерика, сакральность, то есть движение по вертикали. Потом это движение было перехвачено орлом тоталитарного и подменено на идеологию. Чуткие художники бились в этот потолок и, чтобы избежать

тоталитарной власти над собой, стали «разбегаться» по горизонтали. Так возникло струение, роение игровых энергий и структур. Родился постмодернистский акт, который всегда есть побег, выскальзывание из-под захвата и власти. Постмодернизм – это территория перехода, которая должна осуществляться на свободе, это искусство виртуозов ускользания, «колобковое искусство», как в 90-е годы говорили отечественные авангардисты.

К концу 80-х мы вдруг различили границы игрового сознания, они выразались в абсолютно необходимой, но разрушительной силе. Постмодернизм, с одной стороны, требовал искусства овладения и свершения этого перехода, но, с другой стороны, как бы захватывал тебя игровым сознанием и не давал тебе выхода. А выйти хотелось. Во второй половине 90-х это желание проявилось в том, как многие гении, участники андеграунда, обратились, например, в православие или буддизм, отправившись в очень разные приключения души, или отразилось в огромном количестве смертей, которые постигли мое поколение...

Возможность выйти за пределы игрового сознания давало то, что я называю новопроектным искусством. Я отправился в огромное исследование, которое назвал «саморазвивающаяся структура „Сад“» или «аттракцион-мистерия „Сад“». Оно длилось более десяти лет. Здесь я различил особую ситуацию – невозможность перетащить что-либо из прошлого. Трагический, на мой взгляд, опыт Гротовского особенно остро это показывает. С одной стороны, необходимость новой сакральности, а с другой – невозможность ее, потому что мы ничего не можем при помощи реконструкции, при помощи какого-либо заимствования из прошлого перетащить в наше настоящее. Об этом прекрасно писал в свое время Рене Генон, который оставил цивилизации только

интеллектуальную интуицию. Он показал, что даже в текстах мы не получаем доподлинной и точной информации, связанной с так называемой традиционной культурой, а уж тем более в ритуалах, в песнопениях. Все это мутации и искажения, подчас прямо противоположные тому, что имеется в виду, если внимательно его почитать. И, таким образом, остается интеллектуальная интуиция. А что в этом спрятано? Юнг отвечает на этот вопрос своим открытием архетипов. Он обращается к человеческому сознанию и «бессознанию», разворачивая сакральное поле внутри человека. В эту секунду он уходит из-под необходимости реконструкции. Как путь развития им был представлен анализ, а не реконструкция. Это отдельный и сложный разговор, хотя и невероятно важный для понимания того, о чем я говорю, рассказывая о новопроецессуальности, и, в принципе, для понимания того, что будет и уже сейчас начинает происходить в культуре, в том числе и театральной.

В новопроецессуальном искусстве много проектов, мной в нем выстроен целый архитектурный ландшафт, который образуется их взаимодействием. Вот его составляющие: «Парк», «Лабиринт», «Сад», «Дворец», «Гора», «Деревушка», в которой оказалась Лаборатория Ангелической Режиссуры (ЛАР), «Пустыня», где расположилась «Лаборатория», «Кристалл». И, наконец, «Дорога», по которой движется «Золотой осел»:

*Август ржавая трава  
По дороге к Эпидавр  
Горы редкие слова  
Переплавливают в дхарму  
В бесконечность льется пьеса  
Поворотам несть числа  
Вдоль всего Пелопоннеса  
Движемся путем Осла*

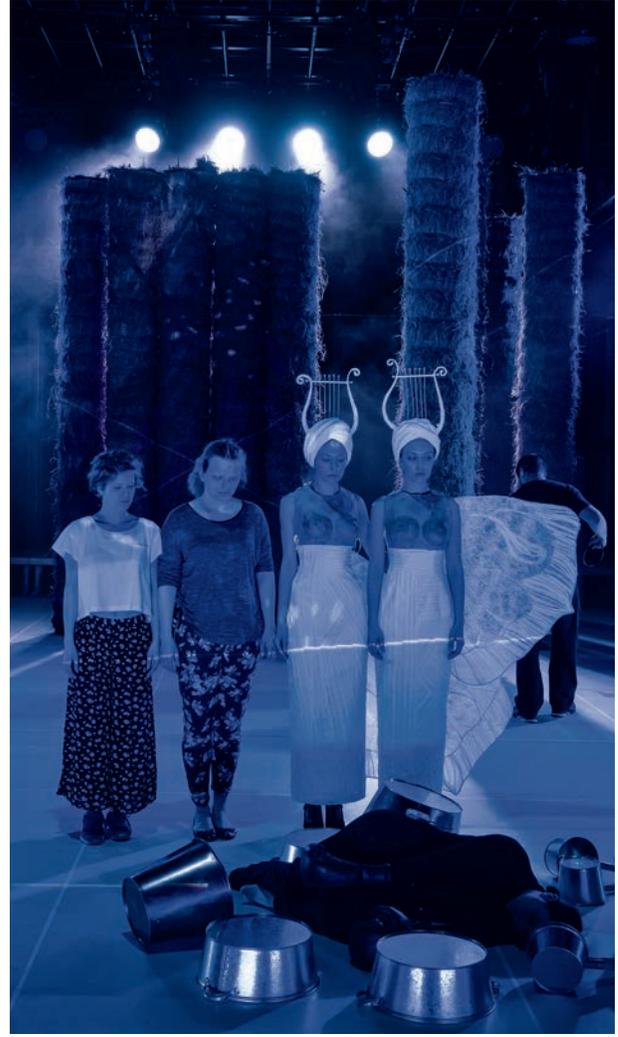


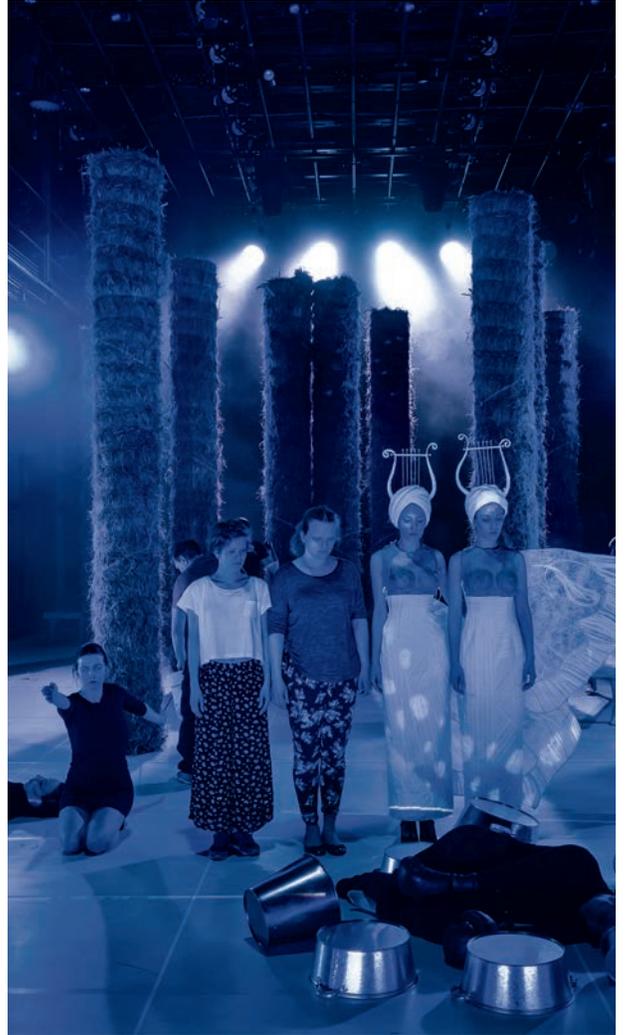
Стадии проекта, его тело хранятся во времени. Каждый раз, когда вы встречаетесь с проявлениями проекта в том или другом артефакте, в следе или в плоде, вы встречаетесь со стадией. Подлинным хранителем новопроектности является Архив, но не просто некий шкаф или компьютер, а что-то совсем иное.

В «Золотом осле» предельная игровая брутальность должна соединяться с глубиной психического переживания. Я хочу снять оппозицию между игровыми и психологическими структурами внутри проекта. Эта дутая оппозиция уже ушла из времени. Так я расстаюсь с 90-ми и 00-ми годами и предлагаю идти дальше, предлагаю, возвращаясь к ситуативному театру, различить его возможности, в которых спрятана игровая природа человека полностью, без отрыва. Психическая структура изначально и есть игровая.

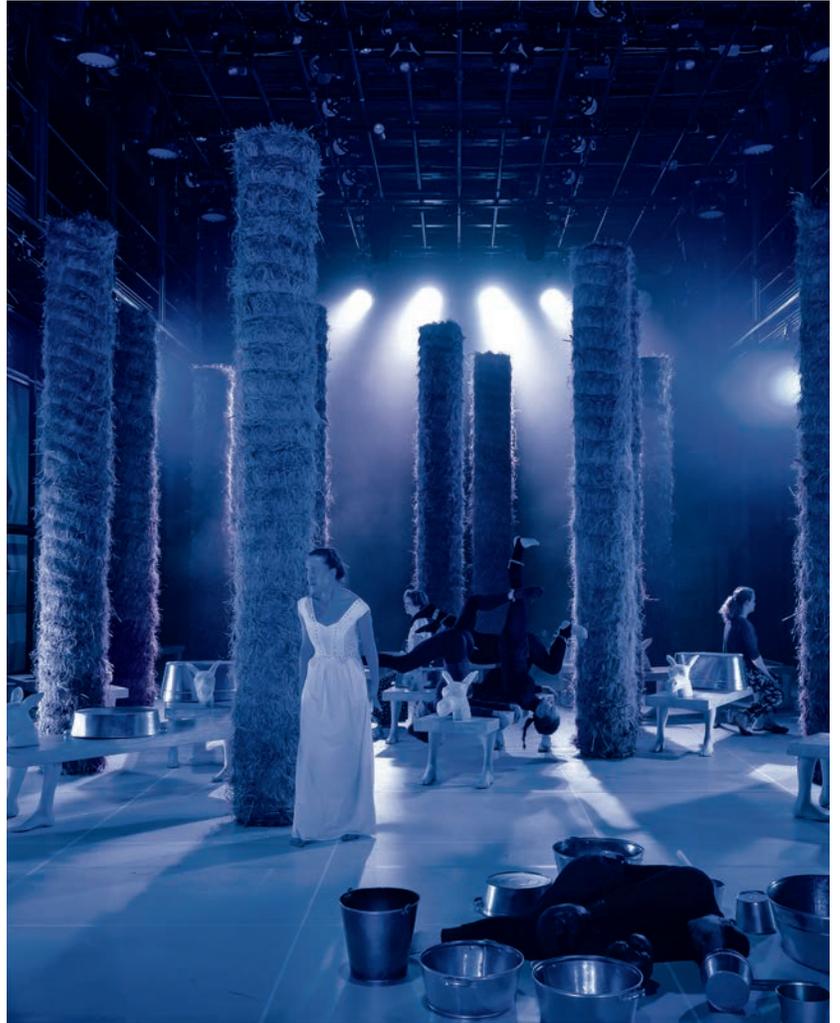
Здесь меня интересует диалектика изделия и творения. Понятно, что перформанс – это изделие, через артиста очень красиво можно это рассмотреть, ведь переходя на перформативную территорию, он должен научиться быть прекрасным изделием. А вот оставаясь на территории театра, он может быть безумным или безобразным, но творением. Все искусство работы с актером нацелено на работу с творением, только это мы знаем как нашу традицию. Нам казалось, что работой с изделием занимался Мейерхольд, но это не так.

Перформанс – это реализация человека в образе изделия. Дальше – пограничье, которое разрешить можно только через понятие плода. Мне пришлось это быстро осознать, потому что я взял на себя искушение плодоношением, я взял на себя вариативный театр, что означает работать без тоталитарных режиссерских технологий, отменяя в себе тренера, дирижера, дрессировщика, регулировщика. Внетоталитарная режиссура – страшный сон Товстоногова.









Режиссер тоже становится персонажем. Когда я делал «Театр Театр», я был Volpi nero (Nero Volpi) – Черный лис, потом стал Сумасшедшим принцем. Когда я стал делать «Сад», я понял, что я Гуманоид Иванов, (не гуманист, а гуманоид, хочу подчеркнуть). Потом я стал Королем во «Дворце», Алхимиком в «Кристалле», Магаралом в «Големе», так постепенно Сумасшедший принц стал Стойким. Это все новопроцессуальные проекты. Потом, правда, я был Феей, когда делал «Синюю птицу», это было вдохновение. А теперь в «Золотом осле» я стал богиней Изидой. Так что, друзья мои, делите все, что я говорю, на бесконечность, я – Изида. Возможно, вы в этом скоро убедитесь.

#### «ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ». ПРАВИЛА И ИСКЛЮЧЕНИЯ

У нас есть правила, по которым мы движемся вдоль апулеевского текста. Первое правило связано с тем, что мы играем эпическим и драматическим, мы исследуем, как и что из этого может получиться.

Эпическое действие – это когда я, актер, веду рассказ на дистанции. В центре располагается финал, как солнце, которое светит в каждую часть моего рассказа. Я двигаюсь вперед. Это может быть ситуативное или притчевое движение. По пути развития текста возникает драматическое действие, то есть движение внутри ситуации от лица персонажа. В ситуации накапливается чувство. Например: «Был вечер. Я шел к озеру, где плескались рыбы. Вдохновленный атмосферой вечера, я различил в открывшемся пейзаже нечто особенное. Не просто увидел озеро. В его отражении я заметил очертания перевернутого замка или даже города. Душа моя замерла перед этой таинственной















зеркальностью пейзажа. И тут нога моя попала в капкан. Твою бабушку! Больно! Тварюжная какая-то у меня судьба! В момент такой радости, специального испытания и наслаждения для души должна была моя нога попасть в капкан! Твою бабушку!» Слышите движение? Драматическое действие возникает из ситуации и отражается туда, где уже накоплено движение в эпическом. Доминирует эпическая перспектива, по пути я обретаю драматическую, могу ею закончить, могу вернуться в эпическую.

Я изначально беру драматическую перспективу после того момента, как вырвался из капкана. «Я все равно решил подойти к этому озеру. Я понимал, конечно, что уже ни при каких условиях никакие Фотиды, никакие иллюзии, никакая тварь меня не заколдует». Это драматическая перспектива.

«Озеро разливалось все так же. Солнце приходило и отражалось в белых, палевых, зеленых ромашках. Казалось, жизнь прекрасна. Все это давало какую-то удивительную возможность вернуться к нормальному иллюзорному восприятию мира. Но нога! Тварь!» Что я начинаю делать? Я начинаю играть драматическим и эпическим действиями. В этой игре можно очень далеко уйти. Но начальная точка – простая грамматика, которую я сейчас продемонстрировал на уровне схематичного движения.

Актер работает с незримой стороной дела. Он должен заделать движение по рассказу. Мое же предложение такое – заделать движение по рассказу в эпическом, расставив точки в переходе на драматическое действие, двигаться в перспективе драматического, из которого выходить на эпическое, возвращаясь на драматическое. Надо, чтобы личность актера, то есть вы сами присвоили себе рассказ, о котором идет речь в отрывке. Если это не сделано, если он присвоен каким-то





муляжом или маской, не имеющей к вам отношения, то вы не будете получать энергию для рассказа. Надо поменять фундаментальные основания техники – двигаться без себя невозможно. Например, сочинение – это тоже присвоение, только через образ. Присвоение – неоднородное пространство, у него много разных регистров и возможностей личного участия.

Мы добавляем свободную фантазию, слыша текст Апулея как историю формирования жреческого сознания и получения статуса жреца. Мы различаем здесь связь с античной мистериальной структурой, в частности с Элевсинами. Второе правило – правило синхронизации. На территории этого проекта, который я предложил делать молодым и талантливым людям (моим ученикам из МИР-4, которые собираются быть режиссерами), естественным образом произошла синхронизация. Точно так же, как герой романа, имеющий определенные цели, очарованный зовом своей судьбы, современный молодой человек начинает работать над своим спектаклем, и в результате он получит статус режиссера. Тогда я обращаюсь в Изиду, а они оказываются Луциями, то есть ослами. Осел – выючное животное, он все время работает. Что делают и мои ученики в проекте. Эту жизнетворческую игру мы обнаружили в самом начале. Я, как Изида, организовываю для них побои жизни из соображений того, что ощутить реальность можно только пройдя сквозь нее, не просто прикасаясь к ней. В структуре романа эту функцию несет Изида, выдавая устройство и природу вещей в их полноте. В проекте эта ответственность на мне.

«Золотой осел» имеет свои стадии. Вместе с участниками МИР-4 я начал заниматься темой трикстера. Трикстер – это плут, то есть очень актуальная позиция в культуре. Но не всякий понимает, что в трикстере спрятана еще особого рода функция, которая позволяет ему сме-

шивать небо, землю и подземный мир. Мы с ребятами стали заниматься европейской традицией, плутовским романом, взяв как основной источник «Золотого осла» Апулея. Ребята сами играли, изучали этот текст. Тогда я впервые раскрыл возможность «разомкнутого пространства работы», и мы выпустили в город несколько открытых сессий-репетиций.

Ребята, осваивая режиссерскую профессию, показывали свои первые опыты. Это были сценически свободные работы. Они еще не были ориентированы на то, чтобы превратиться в театр или превратиться в кино. Они находились в стадии «до». Там, где человек исследует, что такое «сделать игру с диалогом», что такое «разобрать», что такое, в принципе, «населить действие собственной образностью». Вот это исследовалось участниками МИРа в цикле «Разомкнутое пространство работы» в 2012 году. Они осваивали позиции «режиссер как создатель контекстов» и «режиссер как создатель игры». Была еще и третья позиция – испытание. Я бы ее так назвал – «режиссер играющий». Одно дело – создать игру, другое дело – ее выносить, воспитать, то есть играть самому. Это обязательное качество, без которого, в моем понимании, режиссер не может существовать, особенно сегодня. А что это значит – «играть»? Это значит, в каком-то смысле встать на конфликтную по отношению к режиссеру территорию.

Когда я пришел в «Электротheater» вместе со своей командой, я им предложил все, что они накопили, сами играя, отдать артистам «Электротheater». Здесь опыт «Разомкнутого пространства работы» оказался крайне важным. Режиссер должен сам пройти текст душой, хотя он не будет его играть потом для зрителя, ведь у него нет для этого средств. Но он должен пройти этот путь, иначе он мучитель актеров. Многие работы, которые ребята ставят сейчас, они сами прошли в игре. Другое

дело, что игра у них могла не получаться. Но в этом и заключен метод – они обязательно проходят собой. А как иначе? Иначе большая опасность заимствований. Ведь в чем беда русского сценического искусства сейчас? В том, что вся молодежь находится под чудовищным воздействием очень обаятельных стилей, не принадлежащих этому отечеству: они не рождены и не выращены здесь. А родные свойства души отчуждены на периферию, в маргинальное состояние. И это огромная проблема времени. Она такого мастера, как Анатолий Васильев, режиссера и психологического, и игрового театра оставляет в ситуации без театра, без работы, вообще нигде. Так вот, чтобы молодой человек обретал свой путь, он с самого начала должен иметь ответственность за собственный стиль, он должен его открыть.

Так мы получили довольно древнюю театральную традицию, согласно которой актер, уже сыгравший свою роль, передает ее другому. Тогда мы перешли на второй этап проекта и образовался особого рода Портал между театром и городом, благодаря которому я впустил к нам множество разных людей, готовых трудиться в новопроцессуальном проекте «Золотой осел».

Я не могу сказать, что этот проект является исключительно моим авторским проектом. Он состоит из массы маленьких и больших спектаклей разных режиссеров, создающихся на основе множества других текстов, никак не связанных с произведением Апулея, которые постепенно будут входить в репертуар. Такая игра. «Электротheater» помогает проекту, помогает состояться некой территории, где разворачивается игра, помогает созреть декорациям, костюмам, но правила здесь другие.

Работа над самим текстом «Золотого осла» – «проект соавторов». У нас есть арсенал работ, из них мы можем складывать разные композиции.





При этом мы не производим здесь кирпичи для постройки некоего храма, который замрет в одной форме, нет. Это подвижная материя, никто не построит себе скульптуру на наших телах. Именно поэтому внутренняя этика этой работы оказывается ее месседжем. В какие-то моменты способы репрезентации будут меняться, проект будет разворачиваться на город, и мы откроем двери зрителю. Вы, зрители, пройдете через Портал и окажетесь на территории новопроектного проекта.

Вы должны понимать, дорогие зрители, что происходящий сейчас процесс не репетиционный. Вся сессия «Разомкнутого пространства работы» не является открытой репетицией. На репетиции зрителю пребывать практически невозможно, она очень быстро вытесняет потребление. На репетиции можно существовать только в очень ясно очерченной созидательной перспективе, для этого нужно иметь серьезные внутренние стимулы к участию. А вы сейчас захвачены стимулом присутствия. Это то, что определяет границу между перформансом и театром. Наш диалог этому предназначен – определить границы.

Традиционная репетиция всегда скрыта и предшествует спектакулярности как таковой, поэтому невозможно ее вынести на зрителя, открыть, разомкнуть. А здесь, на территории проекта «Золотой осел», мы ее размыкаем, и она начинает участвовать в процессе становления, который вы наблюдаете.

Процесс этот полон диалектики Метаморфозы и Трансформации. Различить их очень просто. Метаморфоза – это то, что заложено Творцом в природу, в состав наших сознаний и естества мироздания. Если не искажать мир, а относиться к нему с чутким контактом, частью которого является внимание, участие, доверие и старание, тогда происходит Метаморфоза, и мы имеем счастье ее наблюдать при помощи разного рода



















практик, в частности, при помощи искусства. А Трансформация – это процесс принципиального, подчас сущностного изменения, в котором человек берет на себя ключевую позицию, вмешиваясь в природу вещей и неся за это ответственность.

Отношения Метаморфозы и Трансформации ярко проявляются в новопроцессуальном искусстве. Это путь Одиссея, в котором надо приучить свое бытие к постоянному взаимодействию между Сциллой и Харибдой, умению идти срединным путем. Процессы Метаморфозы на уровне разомкнутого пространства работы вы сможете наблюдать и естественно отмечать для себя этапы и стадии становления того, что будет открываться вам на протяжении этих нескольких дней. А вот процессы Трансформации – это всегда сокрытый процесс, и репетиция – одно из его проявлений.

Напомню вам, что мы уже начали рисовать левое крыло бабочки – «Мохнатая» композиция. Крыло окончательно проступит на «Белой» композиции. В композиции «Город» появится гусеница-тельце. Потом мы нарисуем правое крыло бабочки, повторим «Мохнатую», а после – «Белую». Дорисуем бабочку, и тогда она взлетит. Суть этой сессии заключается в образовании бабочек-спектаклей, которые свободно разлетаются в репертуарный цикл «Электротеатра». То, что вы наблюдаете в модулях – это стадия кокон. Мы таким нелинейным способом сопрягаем все три стадии – гусеница, кокон, бабочка.

## РАЗОМКНУТАЯ РАБОТА СО ЗРИТЕЛЕМ

**День первый. После показа композиции «Мохнатая» (3 мая 2016)**

Мы с вами постепенно окажемся в таких невероятных связях и приключениях, которые предсказать из начала нельзя. Я хотел бы это объяснить зрителям, пришедшим на показы этой серии «Разомкнутого пространства работы». Мы не находимся на территории постмодернизма. У нас часть не репрезентирует целое. Очевидно, что все мы жертвы постмодернистского сознания: мы приходим, окунаем палец в суп, пробуем и решаем, что в этом ресторане мясо плохое, готовить не умеют, и уходим. Но театр, новопроектное искусство – это не ресторан, это большое, сложное, коварное, полное изменений путешествие, в котором нельзя сразу все решить и понять. У человека, спешащего с оценочным сознанием или входящего на территорию новой процессуальности с раздражениями жизни, возникает много проблем. В композициях я решаюсь на непривычный способ формирования единства целого из составляющих его частей, не поддающийся нарративной логике и тому, что принято называть смыслом. Он не утоляет зрительского ожидания привычного и начинает дразнить сознание, изматывать своей чуждостью, тем самым переформатируя его. То есть этот способ обращается с театром очень нетривиальным образом. Это и есть мое чаемое ожидание от композиций и от проекта.

**Из зала:** Добрый вечер, меня зовут Марк. У меня будет тезис и вопрос, которые не связаны друг с другом. Тезис – здесь затрагиваются вопросы взаимоотношения актера и режиссера. И в связи с этим я вспомнил о стадиях дрессировки животных, как бы это ни звучало. Есть три стадии: сначала животное воспринимает человека как бога, потому что тот его не убивает, и оно его боится; во второй стадии животное

считает себя богом, потому что большой и опасный хищник-человек его кормит и заботится о нем; на третьей стадии животное влюбляется в человека. В частности, я сейчас говорю о птицах. И вот этот тезис в процессе обсуждения трансформировался у меня в понимание отношений текста и режиссера. Потому что лично я, человек неискушенный в театральном деле, запутался во втором акте спектакля. Я поделился своими переживаниями. А вопрос у меня будет об Изиде-штрих, в чем была смысловая нагрузка этой роли?

**Б.Ю.:** А как вы думаете?

**Из зала:** Я это увидел как представление о представлении. А какой ваша задумка была?

**Б.Ю.:** У меня нет задумок, я же не задумчивый. Я буду избирательно отвечать на вопросы. Давайте дальше.

**Из зала:** Добрый вечер. Меня зовут Виктор. Спасибо за возможность наблюдать этот проект. Мой вопрос – видите ли вы какую-то функцию для непрофессионального зрителя, который присутствует на этом процессе? В чем его задача?

**Б.Ю.:** Мне кажется интересным то, о чем вы говорите. Я думаю про зрителя, сейчас я знакомлюсь с ним, ведь я с ним не знаком. У меня есть такое понятие – «кастинг зрителей на роль зрителей», я его провожу по-своему. Вы задали очень чуткий вопрос про себя. Мне интересен источник этого вопроса в вас. Поэтому мне надо подумать. Но вот вы, Виктор, хороший зритель, вы мне нравитесь – вы не устали, вы смотрели до конца, в вас не живет оценочное сознание, вы не интерпретируете. То есть вы, в принципе, нормальный человек, что большая редкость. У меня есть задумки про зрителя.

**Из зала** (*Гера Грищенко, участник МИР-4, режиссер*): Борис Юрьевич,

















а почему возникает необходимость складывать композицию? Откуда исходит этот импульс? Мне интересна его природа в контексте разговора об индуктивных играх.

**Б.Ю.:** Как ты сам думаешь? Не надо складывать композиции?

**Гера Грищенко:** Мне понятна работа над модулями в проекте.

**Б.Ю.:** А куда эта работа нацелена? Бесконечный сизифов труд, бесконечное обучение? Нет, работа нацелена на следующую стадию, а следующая стадия нацелена на следующую, что тут сложного?! Я до конца не понимаю твой вопрос, Гер. С чем он связан? Представь, что у нас есть игрушки. Есть прелестные игрушки одного типа. Теперь возникает «Лего» – игрушка другого типа. Почему бы ее не сделать? Потом, благодаря тому, что ты исчерпаешь желание сделать игрушку другого типа, то есть сделаешь ее, возникнет желание сделать игрушку третьего типа. Разве это не эволюция? Вот тебе и ответ. Это не имеет какого-то концептуального вектора – «дальше будет так». Если прикоснуться к тому, о чем ты спрашиваешь, то я отвечаю: на мой взгляд хорошо и то, и второе, и третье, и то, что мы с вами сейчас сидим и разговариваем – тоже хорошо. Когда ты работаешь с модулями, ты очень многого лишен, практически всего. Многое присутствует в модулях в виде своего отсутствия, в перспективе назревающего сгустка спектакулярности, которая выражена в двух актах композиции, что мы посмотрели сегодня. «Мохнатая» композиция – это начало, а будет еще «Белая» и «Город», и все, что вы сейчас думаете и ощущаете, перевернется. Становление, происходящее с вашим сознанием, только началось. Вы оказались на территории, которая неизвестна. Фактически все, кто высказывались, говорили о чем-то, что не соответствует абсолютному зрителю внутри вас. Между вашим восприятием, которое я прекрасно слышу, как дыхание зала, и вашей артикуляцией происходящего на

сцене или в вашей оценке располагается огромное количество трагических, на мой взгляд, для современности искажений. Вы воспринимаете одним образом, а высказываетесь другим, как будто по пути вы что-то заглатываете, что меняет вас. Поэтому обратная связь происходит в очень сложном режиме, что я прекрасно слышу, а вы – нет. Поэтому мы с вами конфликтны. Одно из свойств новой процессуальности – это конфликт со зрителем. Я его переживаю, причем я знаю, что я вас люблю, а вы – меня, вы – хорошие люди, досидели до 11 часов вечера, все хорошо. Но я располагаюсь на конфликтной по отношению к вам территории. Я не конфликтен с театром, который это обеспечивает, с артистами, которые в проекте участвуют, с самим собой, но с вами, зрители, я конфликтен. А почему? Когда я вас слушаю, мне кажется, что одного из нас нужно лечить. Возникает вопрос кого – вас или меня? Но вы абсолютно невинны в этом поклепе на мою жизнь. Но я не могу с ним согласиться.

**Гера Грищенко:** Борис Юрьевич, а зачем нужен кастинг зрителей?

**Б.Ю.:** Это поэзия. Мне просто нравится выражение «кастинг зрителей на роль зрителей». Дальше давайте.

**Из зала:** Добрый вечер. Я хотела бы поблагодарить за возможность присутствия на этом интересном процессе. Я не буду говорить о впечатлении, хотелось бы досмотреть другие композиции. Мой вопрос о расписании. Там указано, что две композиции будут повторяться. В квантовой физике присутствие наблюдателя меняет результат эксперимента. Присутствие зрителя как-то меняет эти композиции? И если да, то как?

**Б.Ю.:** Зритель – это участник происходящего процесса. Например, сейчас вы говорите. И меня формирует этот процесс. Может оказаться



















так, что в результате на территории новой процессуальности мы все окажемся зрителями. Напрямую на ваш вопрос я отвечать не буду, вы сами лучше меня знаете. Увидите.

Узор, с которым мы имеем дело на территории самого романа Апулея, связан с жизнью. Иногда происходят события узора, требующие действия. Событие новой процессуальности происходит на трех кругах – жизнедеятельном, жизнетворческом и профессиональном.

Почти никому неизвестно, что это за территория – «Новая процессуальность». Через проект «Золотой осел» я привожу к этому искусству, не настаивая на нем. Оно создается в трех кругах. Первый круг – профессиональный, то, о чем мы говорим, когда смотрим модули, режиссерские пробы, и я делаю по ним разборы. Здесь я задействую опыт работы с психологическими и игровыми структурами. Я опираюсь на фундаментальные труды Анатолия Васильева, на его практику. Также я добавляю практику Эфроса, которого считаю мелодистом, равного которому больше не было. Есть ли у новопроектного искусства своя практика, связанная с методикой игры? Да, но я сюда ее сознательно не пускаю. Я не собираюсь ее осуществлять как игровую практику на профессиональной территории.

Второй уровень – жизнетворческий. От этого уровня здесь остается игра в мистику, то, что вы все ослы, а я – Изида. На самом деле, жизнетворческий уровень – это огромная территория, на которой можно развернуть совершенно поразительные вещи. Например, некрореалисты, их деятельность – это только жизнетворческий уровень. Или символисты. Или Гарик Бикапо – он весь располагается на жизнетворческом уровне. Это целый пласт, выхваченный из Серебряного века Платиновым, то есть 80-ми годами, подробно «отпрактикованный» в России и ушедший в небытие, то есть он перестал быть различим



где-то в середине 90-х годов, он подменился на социальное. Многие сегодня не понимают, что ведут все те же жизнетворческие игры, только уплощенные, девальвированные до социальных форматов, сделавших их пленниками очень тупой мистерии по имени «актуально современное». Будучи пленниками, они идут на демонстрации с той или другой стороны, в тюрьмы с той или другой стороны, в политику с той или другой стороны, а это не что иное, как дурной сон жизнетворческого художника.

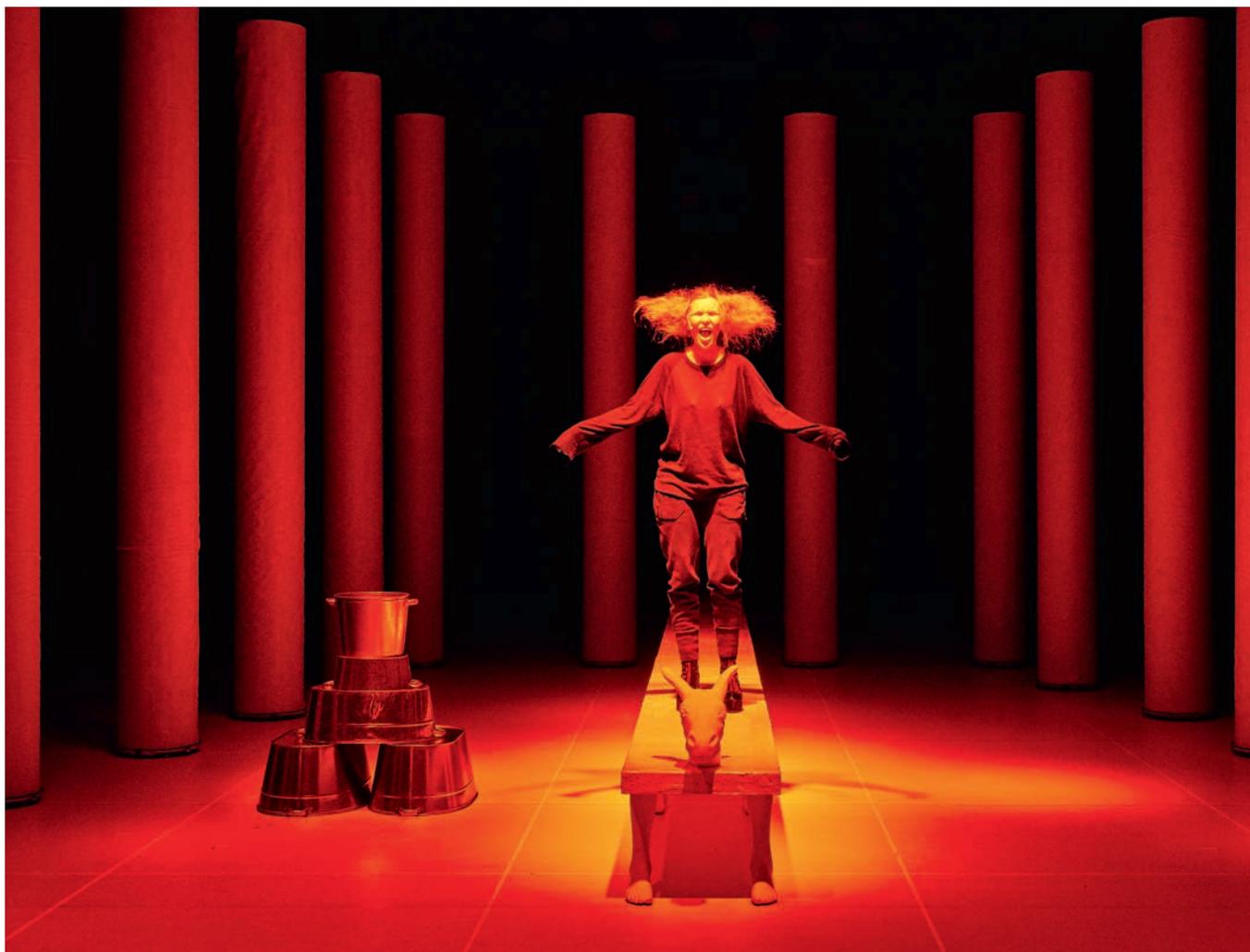
Третий уровень – жизнедеятельный. Это то, как организовано дело, потому что организация дела – это тоже часть новопроцессуального проекта.

И вот в какой-то момент, как это происходит в астрологии, выстраиваются определенным образом планеты, и узор сигнализирует: «Действуй». Ты принимаешь на себя этот сигнал и начинаешь действовать. Любой новопроцессуальный проект живет законами узора. Слушать этот закон в данном случае приходится мне, Изиде. Слышать и формировать его. Благо для этого у меня есть инструмент, есть команда – Ваня (*Кочкарев, художник-постановщик*), Андрей (*Кузнецов-Вечеслов, хореограф*), Настя (*Нефедова, художник по костюмам*), Митя (*Курляндский, композитор*). То, что может показаться экстремальным (поставить три композиции за несколько дней), для меня является естественным. Я начинаю видеть, как в воздухе моей судьбы и жизни театра возникает Портал, в который надо пройти. По пути я оцениваю, насколько было правильным чутье. Возник Портал для этой майской сессии. Я чувствую себя на белом коне победителя, мне кажется, мы делаем гениальный проект, что наши композиции невероятны, интересны, в них столько свежих возможностей и огромный потенциал. Я нахожусь в раже вдохновения. Дальше я вижу, как это смотрит зал,

он откликается на это неожиданным для себя образом, он так другие спектакли не смотрит. То есть зал встречается с территорией театра, которая ему неизвестна... Потом я слушаю ваши отзывы, и у меня вянут уши. Я реально думаю, что я, наверное, сумасшедший. Люди откликаются в основном на чудесную и важную часть процесса – работу с модулями. А ведь с точки зрения художественного акта в модулях еще ничего не происходит. Потому что территория модулей – это дохудожественная территория, она реальная. Получается, люди только на реальность откликаются. Есть реальность: человек прервал играющих людей, люди переживают. Зритель откликается на работу. У меня ощущение, что зал состоит из каких-то пролетариев! Я сейчас ругаюсь не для того, чтобы вас обидеть, а для того, чтобы обострить проблематику. Возможно, что все совсем не так, как мне сейчас на территории моей речи кажется. Но почему такое восприятие? Я не хочу с ним воевать, оно мне интересно. Я хочу понять, почему то, что вижу и понимаю я, не видите и не понимаете вы? Вы что, не я, что ли? Вы – не я, вы – другие?! Так возникает огромная история выхода на встречу с Другим. Но идти путями ваших восприятий, ваших удивлений, ваших реакций невозможно, так можно оказаться неведь где. Приходится уперто вместе с огромной компанией людей идти своим путем.

#### **День второй. После показа композиции «Белая» (4 мая 2016)**

Проект развивается так, что увиденные вами сейчас модули, будут дальше созреть и обращаться в новые композиции, которым предстоит пройти основные этапы постановочной работы. Новопроцессуальный узор продолжается. Я хотел бы подчеркнуть, что вы видите сейчас не первый и последний вариант спектакля «Золотой осел», а постоянно располагающийся в эволюции процесс. Днем вы наблюдаете



работу над модулями, который есть некий этап движения, путешествия. Вы, зрители, по сути, оказываетесь в ситуации путешественников, на какое-то время примкнувших к некой компании, достаточно странной, занимающейся вот таким делом. Сейчас мы вышли наружу, нашу процессию можно встретить в городе. Что-то я вам по пути объясняю, какие-то комментарии оказываются инсталлированы перед вами в том или ином режиме. Это может быть грубый, воспаленный или веселый «концерт», в центре которого находится злобный лик богини-матери Изиды, как вчера. Сегодня по-другому.

Естественно, я не хотел бы вас ограничивать в высказываниях, тем более что наверняка их и не будет. Опыт уже начинает созревать. Сейчас мы перешли в ландшафт нижнего мира, где, собственно, мы с вами живем. Соответственно, то, что возникает перед вами в сценографии в виде четырехгранника, состоящего из колонн, – это храм Изиды. В пространстве «Золотого осла» есть еще храм Афродиты и намеки на иные храмы. Они перестраиваются, и вы слышите, как постоянно мигрирует действительность из одного храма в другой. Мы слышим звук этой миграции, видим, как узор плетет это действие... Были бы мы с вами сейчас где-нибудь за городом, на берегу моря, очень бы пригодился чай с глинтвейном, пили бы его и слушали плеск волн, а иногда так покивали по-ослиному. Трудно ослиный имидж ввести в моду. Я, конечно, хотел бы. Может быть, вы мне в этом поможете, не знаю. Так хорошо было бы, да? Нам требуется какой-то правильно аранжированный, предприимчивый, плодоносящий, созидательный покой, в котором можно было бы встретиться друг с другом в тишине, находясь по разные стороны океана, и сопрячься без средств массовой коммуникации... Я так... плещусь как море... вы как бы на бережку, а я такое море, я плещусь чуть-чуть. Вот в такой внутренней интонации я сейчас существую, чтобы подарить вам ощущение берега этого моря,

которого у нас нет, ни берега, ни моря. Может быть, что-то вы хотите спросить, например, или сказать? Нет желания? Герочка хочет спросить: «А почему композиции, а не модули?» – что-нибудь в этом роде. Дайте Гере, лысому жрецу Изиды, микрофон.

**Гера Грищенко:** Ну, вот, Борис Юрьевич, у меня как раз соображения относительно модулей и композиций. Я хотел бы об этом поговорить. (Смех в зале.) Мы вчера не договорили об этом, поэтому я сегодня пришел.

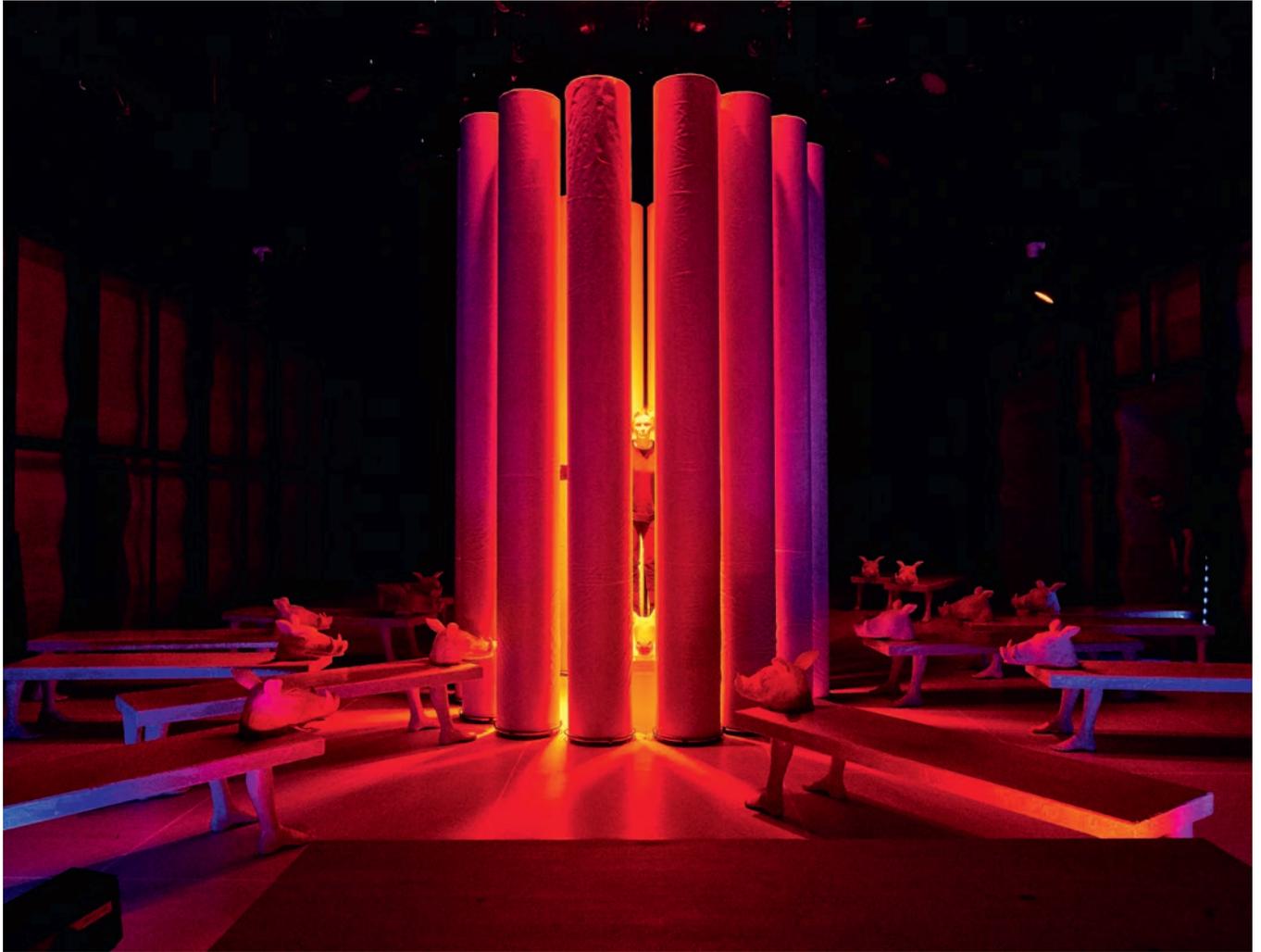
**Б.Ю.:** Слышите, как Герочка стал присоединяться к плеску? Особенно когда он сказал: «Я сегодня пришел», – вдруг – раз! – брызги моря прошли. Да, Герочка? Зябко, закат...

**Гера Грищенко:** Ну, и я хотел бы поделиться, потому что вопрос, возникший у меня вчера... Я его повторю: какова природа возникновения композиции в контексте формирующегося коммуникативного поля, смыслового поля проекта и его особенностей? Само понятие «спектакль» для меня в привычном его понимании соотносилось с какой-то конечной перспективой, с чем-то завершенным и представленным. Сегодня, прислушиваясь к тому, как движется процесс, мне кажется, я услышал, что формирующееся и накапливающееся коммуникативное и смысловое поле этого проекта на самом деле идет сквозь композицию, и в этом смысле она действительно становится некой следующей стадией. А перспектива на самом деле та же, что и была. Таково мое ощущение.

**Б.Ю.:** Ты спрашиваешь, согласен ли я с твоим ощущением? Да, это так и есть.

**Гера Грищенко:** А какой может быть следующая стадия?

**Б.Ю.:** Это путешествие разворачивается во времени, не в пространстве.





Но во времени путешествия разворачивается пространство. Этап, на котором мы оказались сейчас, сформирован тем, что пространство созрело, благодаря работе Вани, – хочу вам представить художника-постановщика Ивана Кочкарева. Мы начинаем обживать это пространство. Возникают композиции, чтобы обустроиться в режиме «спектакль». Но это не то, что производит театр. Это режим «спектакль», который производит жизнь. Поэтому я говорю «тотальность спектакулярного». Важно не путать две эти категории. Я говорю сейчас закрыто, чуть-чуть косвенно по отношению к теме, которую держу внутри своего внимания. Но я это делаю осознанно, потому что – я вот сразу вам скажу – сейчас не время для открытых формулировок. В этом смысле природа самих композиций – ты не задаешь этот вопрос, но я на него отвечаю; он, возможно, в тебе или в ком-то еще существует – иррациональная. Все рациональные области логики, при помощи которой должна формироваться композиция, особенно если она еще вербализируется, мы минуем. Вы же понимаете, что любая серьезная карта, маршрут, путеводитель, например, Тора, выстроены нерационально. Прислушиваясь к узору священных книг, мы понимаем, с чем нам предстоит расстаться на путях художественного путешествия. И вот где-то здесь располагается работа с этими композициями. Ответил на не заданный мне вопрос.

**Из зала:** А вы не думаете, что зрители, которые обливают сцену красками и реагируют агрессивно, могут к вам просочиться...

**Б.Ю.:** Окстись, ведьма! Окстись! А с чего вдруг? Что их сюда может заманить? Они же не кидают краску в море. (Смех.) Представляете, они с выпученными глазами стали бы в море кидаться краской. Это была бы уже художественная акция.

**Из зала:** А энергии?

**Б.Ю.:** А энергии у моря прекрасные. Представляете политиков, они сговариваются, восьмой ход на пятом киселе, шахматная партия. Один звонит другому: «Пусть все думают, что мы воюем, а на восьмом ходе мы вот это перекинем туда и всех сделаем». Партии потрясающие. Это какой-то блеск рациональности, да? На все это смотрит Господь или силы добра, природы, как хотите назовем, и говорит: «Так, цунами. Включаем». Цунами смывает шахматную доску. Людям опять есть чем заниматься, ведь воспитательный процесс дольше, чем история... Ответил я на ваш вопрос? Хорошо. Я сейчас хороший, добрый?

**Из зала:** Да! *(Смех.)*

**Б.Ю.:** Отлично. Дайте, пожалуйста, вот этой милой девушке микрофон. Как вас зовут?

**Марина:** Меня зовут Марина. Я хотела бы узнать, есть ли у вас планы по завершению того действия, что мы сейчас наблюдаем...

**Б.Ю.:** Спектакля, композиции?

**Марина:** Да, спектакля. Будет ли у него какое-то завершение, или это будет какой-то бесконечный процесс?

**Б.Ю.:** Я отвечу на этот прекрасный вопрос, я вам за него благодарен. Ну, во-первых, вы же слышите, что вы приходите в семь часов вечера, перед вами на протяжении определенного времени, с антрактами и объявлениями, разворачивается спектакль. Новая процессуальность как минимум создает спектакль. То есть это спектакль, который в репертуаре театра. Но фокус заключается в том, что появится следующий.

**Марина:** Он будет немножко другой?

**Б.Ю.:** Нет, не этот другой. Ведь в чем технология производства









спектакля? Надо поставить свет, надо до секунды измерить все ритмы, надо сделать эскизы костюмов, потом их сшить, создать сценографию и реквизит. Дальше организовать уклад жизни таким образом, чтобы этот спектакль мог бы оказываться в нужное театру время в нужном месте. А этим нужным театру местом является сцена. Вы же понимаете, что за всем этим стоит огромный производственный процесс. Любая композиция – это спектакль, и на него будут продаваться билеты. Кстати, давайте, ребятки, оплатим мое время. (Смех.) Шучу. То есть вы смотрели спектакль, можете быть спокойны. А вот дальше начнется беспокойство, потому что вы смотрели спектакль, а он ускользает из-под вашего внимания, и возникает следующий спектакль. Вроде бы вы уже избавились от «Золотого осла», слава тебе господи, можно не ходить, не смотреть, но там будет совершенно другой спектакль. А на этот вы можете прийти и опять посмотреть. Это же не просто бесконечная перспектива, а еще стадии жизни проекта, причем не иерархически расположенные по отношению друг к другу. Они постепенно формируют репертуар. Поэтому, коли мы говорим о спектакулярности, я вам в ответ скажу так: это спектакль-репертуар, вы посмотрели три первых композиции из бесконечного репертуара, который называется «Золотой осел» в «Электротеатре». А репертуар тоже развернут на бесконечность. Еще дебюты ребят будут.

Что такое «дебюты ребят», да и кто такие «ребята», о чьих дебютах я сейчас говорю в будущем времени? Это молодые режиссеры, в основном мои ученики из МИР-4, которые дебютируют. Все они так или иначе являются осликами. А что это значит? Я что, их обижаю этим словом? Нет. Они проходят путь осла, потому что – и я уже об этом говорил – я сопрягаю в каком-то внутреннем своем видении историю Луция, просвещенного дегустатора жизни для начала, а потом уже – осла, а потом уже – жреца Изида, с процессом становления режиссера.

Это такая поэтическая строчка. Те же самые этапы в инициации. Их дебюты, для которых в «Электротейатре» строится Малая сцена, это отдельные спектакли. Не модули, где им как бы приходится мычать вместо высказываний, да? А полноценные спектакли, которые они делают, их имя начинает светиться на афише, начинается судьба молодого режиссера. Для меня это невероятно важный и существенный момент. Расскажу через образ. У «Электротейатра» есть две полусферы. Одна полусфера – Фабрика. Вторая полусфера – Сад. На Фабрике все четко: конечные проекты, контракты, априорное знание того, как и что, в меру нашей цивилизованности и возможностей, будет сделано. Приезжает или мировая знаменитость, прекрасный, замечательный мастер изделий в виде спектакля, или молодой, но нацеленный на реализацию на Фабрике молодой режиссер. В центре нашего театра располагается внимание к режиссуре как к искусству во всех его проявлениях. А вот Сад. Там нет априорного, он подчинен новопроеессуальным законам. Как в биотехнологиях сейчас выращивается дом, выращивается Фабрика, Сад. Это и есть та часть проекта «Золотой осел», которая называется «Дебюты». Остановлюсь. Какие еще у вас вопросы? Пожалуйста. Дайте микрофон этому юноше.

**Из зала:** Добрый вечер. У меня вопрос комплексный.

**Б.Ю.:** А он из комплексов, что ли, твой вопрос? (Смех.)

**Из зала:** Кстати, возможно, да.

**Б.Ю.:** Ну его, этот вопрос, давай поговорим о твоих комплексах? (Смех.)

**Из зала:** Ну, давайте все-таки в применении к увиденному. Интересно понимать, какую роль в этом процессе вы отводите лично себе. Вы режиссер, вы монтажер, вы продюсер, вы Изида...











**Б.Ю.:** Вообще, я согласен: понимать – интересно. А если я отвечу, то интерес пропадет.

**Из зала:** У вопроса есть продолжение. Можно, я к чему-то приду, а потом вы решите, хотите вы отвечать или нет. Вы вступаете в сотворчество – это же не принципиально ваша работа, или это работа ребят, которых вы контролируете. Но, положим, ваше представление о прекрасном не соотносится с их представлениями, вы давяте или вы миритесь с этим?

**Б.Ю.:** Вы знаете, один из важных принципов новопроцессуальности связан с понятием «Неизвестный Автор». Автор происходящего неизвестен. Я точно не автор его, поэтому я не могу претендовать на авторские права, например. Но точно так же никто здесь не автор происходящего. Эта тема идет от высокой схоластики, от Фомы Аквинского, у которого есть такое высказывание: «Неизвестный архитектор Вселенной». Мы учимся у высоких схоластов. В этом смысле – Неизвестный Автор Проекта. У каждого появляются функции, но никаких прав на происходящее. На Фабрике, которую мы выращиваем, должна быть марка, там всегда есть автор. А здесь происходит совершенно другой процесс, мы же имеем дело с новопроцессуальным проектом в виде разворачивающегося узора. Здесь надо принять на себя позицию «Неизвестный Автор» и спокойно выполнять свои функции. Амбиции – в сторону. Хотя функции и связанные с ними необходимости все равно существуют. В частности, одна из моих функций – говорить человеку: «Пошел вон из проекта». Или: «Хорошо, продолжай участвовать». Ты думаешь, меня радует эта функция? Нет. Ты думаешь, я кому-нибудь сказал: «Пошел вон из проекта?» Пока нет. Но это моя функция. Это не потому, что я автор. Автор как раз не может сказать «пошел вон». Автор ограничен. А я – нет, но у меня есть функции, я их и выполняю.

**Из зала:** А неизвестный автор – это коллектив авторов или никто?

**Б.Ю.:** Нет-нет-нет, это у коммунистов были коллективы авторов. (Смех.) Это Неизвестный Автор, как еще сказать? И это освобождает людей к сотворчеству. А дальше есть правила. А кто устанавливает правила? Правила устанавливает Неизвестный Автор, но есть посредник у этих правил – тот, с чьей помощью они создаются, необязательно, кстати, через меня. Правило – это очень важная, сокровенная категория в новопроцессуальности. Заметить, что оно созрело, моя обязанность. Я – зритель. Когда я вижу правило, я им делюсь. Возникает режиссерский персонаж. У меня их целая вереница. Они как бы являются тем инструментом, который, обретая плоть и лицо, ведет по дорогам игры. Я бы сейчас не хотел об этом говорить, вы не заслуживаете такой обиды, которую я мог бы вам нанести, если бы, пользуясь вашим вниманием, начал бы разрабатывать теорию режиссерского персонажа. Я не буду этого делать. Но в каждом моем проекте обязательно созревает внутри меня особого рода персонаж. Мне кажется, это часть новомистерияльной практики. Он как бы источник пьесы. Без него трудно узор делать. Вот Изида сейчас. В «Синей птице» Фея была.

Почему я стал женскими персонажами – мне сложно сказать. Я, в принципе, счастлив. Это открывает простор для встречи с другим сознанием, с тайной женщины, например. Я вдруг понял в последнее время: мы, мужики, вообще про женщин ничего не знаем. Такой космос! «Золотой осел» – это вообще начальная книжка по выяснению природы женщин. Об этом наш спектакль. Вместе с этими словами маркетинговая сила у проекта увеличилась в несколько раз. Ребят, я могу дороже продавать билеты. Спасибо твоим комплексам. (Смех.) Есть еще вопросы? Хорошо, спасибо вам за внимание. Путешествие наше продолжается.







## ЛАНДШАФТЫ «ЗОЛОТОГО ОСЛА». ФАБРИКА И САД

Думаю, что мы вступили в такое время, где человек неизвестен, художник неизвестен, театр неизвестен, актер неизвестен. Он неизвестен, потому что на него все время накладывают какие-то воли: накладывают волю режиссера-постановщика, волю некой традиции и так далее. В результате передо мною открываются гаснущие экраны, как будто было потрясающее обилие невероятных фильмов, экранов жизни театра, а теперь они все гаснут. В чем природа этого угасания? От актера не ожидаешь новость. Прекрасный он актер или не прекрасный. Будь он даже Смоктуновский, ты все равно от него новости уже никакой не ожидаешь, потому что понимаешь, что он подчинится какой-то старости режиссуры или старым технологиям, он сыграет то, что ему скажут играть. Более того, этот актер в принципе исчезает как таковой, и театр в самом себе исчезает, происходит уход в перформативные практики. А там неизвестно, нужен ли вообще актер...

Прекрасна и замечательна встреча открытого режиссерского и актерского сознаний, когда они вместе создают сложную ткань игры. Редки эти встречи. Но характер технологий на территории, на которой они происходят, по-своему обречен. Вот этот характер технологий я называю «Фабрика». Эта обреченность еще может продлиться лет сто, а потом оказаться совсем и не обреченностью. Фабрика устроена понятным образом. Актеры – полурабы-крепостные в деревеньке, которая называется репертуарный театр. Приходит режиссер, где-то там за пределами добра и зла, известности и неизвестности сговаривается и плохо или хорошо делает с ними спектакль. Актеры получают спектакль и дальше как могут, его играют. Спектакль постепенно умирает, ну, как и все на свете. В общем-то, в России вот эта Фабрика есть то, во что превратил-

ся театр-дом, театр-община. Она может быть классной, замечательной, ее можно делать очень культурно, внятно, по-человечески, соблюдая корректность и профессиональную отчетливость в планировании, в мышлении. Именно это – то первое и важное, что я стал разворачивать в «Электротеатре» как одну полусферу. Это потребовало напряжения, концентрации работы. Здесь есть понятия штат, профсоюз, государственный театр, финансирование – очень много простых вещей, идущих еще из империи, из того уклада жизни, который складывался в России на протяжении ста лет, и который надо сохранять, потому что в нем очень много замечательного, на мой взгляд.

Я более двадцати лет изучал другую технологическую модель существования театра и процессуального искусства, которая позволила мне, будучи абсолютно независимым человеком, не питающимся у государства и не участвовавшим в системе премий, актуально и интенсивно существовать художественно не только в рамках производства, но еще и педагогической практики. Я условно называю эту модель «Сад». И когда я сюда пришел, в «Электротеатр», я сразу услышал возможность сопряжения двух моделей в единой сфере, что может дать инновационную форму уклада театральной жизни.

«Золотой осел» является моделью Сада. Что здесь существенно? Здесь меняется соотношение, сама природа контакта «режиссер-актер»: режиссер перестает быть человеком, утверждающим идеологию, а актер перестает быть только приемщиком на себя режиссерской инициативы. Время сейчас требует личности даже в большей степени, чем мастерства. А место для проявления личности, кроме как в режиме негодования, претензий или режиме ущемленности, в общественном пространстве почти отсутствует. Личность оказывается в раздвоенном положении. Еще с советских времен: на работе один человек,



в своей личной жизни – другой. Эта трещина, раздвоение определяет очень многое в судьбе человека. Раньше оно было идеологическим, теперь оно витальное, экзистенциальное. Если ты имеешь дело изначально с таким раздвоенным человеком, то его участие в профессиональном деле очень сильно ограничено. И театр запирает людей на территории профессиональных отношений. Остальные где-то на телевидении торгуют чаще всего лицом, или в кино, которого все меньше у нас. А в личной жизни не до творчества – быть бы живу! Получается, огромная зона не высвобождена для творчества. Искореживается человечность на территории театра, который, казалось бы, призван способствовать ее расцветанию. Восстановить цветение человеческой души, выпростать ее из меркантильных режимов выживания, расширить круг художественной реализации человека, исследовать диалог, который на этих путях может развиваться, предложить как материал, так и способ и образ взаимодействия – к этому в своих начальных устремлениях призваны новопроцессуальные технологии. Сейчас, благодаря «Разомкнутому пространству работы», мы получили один из поводов углубиться в основания новопроцессуального искусства и вообще об этом говорить.

Первое – на территории новопроцессуального искусства повышается индивидуальная инициатива артиста. Он как бы вырастает из привычных отношений «режиссер-артист» и предлагает свою инициативу. Он встает на путь, в котором он может узнать, обнаружить себя, ему же самому неизвестного. При этом путь этот может происходить на территории известной. Ну, например, есть такое понятие в драматическом театре как этюд, когда при правильном подходе к игре на территории ситуативного или психологического театра артист отправляется в этюд с неизвестным ему концом, и только в реальной пробе, по предварительному сговору, он узнает, как он чувствует себя вместе

со своим персонажем. Это же обнаружение неизвестной территории, но в рамках известной территории. В конечном итоге он получает известную, качественную формулу. На этой территории авторское актера останется в рамках, которые подразумеваются столетним укладом жизни. Именно эта практика и привела в конечном итоге к образованию Фабрики, что парадокс. С одной стороны, практика вроде бы глубокая, но вот это вечное занятие психологическим театром привело к тому, что над нами над всеми выстроилась Фабрика – «иди, торгуй, только не своей рожей, как в кино, а душой, как в театре», или, так сказать, «служи».

В Саду я ускользаю из-под диктаторского разбора текста, я не говорю: «Вот это надо играть так». И в этом смысле я не встаю за станок, не засучиваю рукава и не подчиняю актера на территории этого проекта условиям своего разбора, жестко ориентированного на уже, как это мне свойственно, придуманный спектакль. Когда я фабричный мастер, я вначале придумываю спектакль, проведу креативную сессию, изначально, априорно сочиню его, после этого произведу правильный кастинг. И мы, воспользовавшись возможностями Фабрики, сделаем спектакль, что прекрасно. Если ты можешь делать это ровно в восемь недель от начала договоренности и контракта до выпуска, то езжай по Европам и ставь – это и есть режиссерская профессия: ставь себе и ставь.

Теперь, на секундочку, исключим из этого процесса актера. Все то же самое: априорная часть, ты все придумал, как, например, Ромео Кастеллуччи, чудесный, гениальный режиссер, на сегодня №1 в театральном авангарде. У него вообще нет актеров. Он все придумывает при помощи языка. Это абсолютно тоталитарный образ театра. С одной стороны, Эфрос, мягчайший человек, предлагает тоталитарный образ театра, ведь хореограф тоталитарен. С другой – Ромео, нежнейший





и чудеснейший, предлагает тоталитарный образ театра, где все априорно готово, иди туда и вложись. Или Анатолий Александрович Васильев, который очень сильно раскрепостил, освободил театр, раскрыв массу его возможностей.

Итак, необходимость повтора в театре, в постановочной работе приводит к диктатуре. А можно ли иначе? Вот вопрос.

«Иначе» – та территория, куда мы отправились в «Золотом осле». Но это не новая идеология, это постидеология. Идеологий может быть много, мы не соперничаем в идеологиях. Режиссер перестает быть законодателем идеологий. Он предлагает, как инновационно заряженный человек, технологию организации процесса. Проектирование – это первая функция режиссера, хотя она вообще не учитывается. «Электротheater», например, с его укладом жизни тоже был кем-то спроектирован. Мы ходим мимо портретов проектировщиков, толком не понимая, что и зачем они спроектировали. Мы принимаем это без обсуждения. Тут в «Золотом осле» мы решаемся заново спроектировать фундаментальные процессы, на что в других сферах жизни – в медицине, в компьютерных технологиях – люди давно уже решились. Если ты их заново не спроектируешь, то на что же ты рассчитываешь?

Мы все говорим о новых технологиях для жизни, но в театре-то они тоже требуются. Но в чем они заключаются? Никто не говорит. Реальное предложение театральному делу в том, что поиск и проектирование нового происходит не где-то в отрыве, а внутри государственного театра, работающего на полную катушку, продающего билеты, имеющего штат людей. Это предложение не противоположного или альтернативного. Ведь компьютер не альтернативен телевизору. Если бы он был альтернативен телевизору, тогда бы ничего не было, был бы просто другой телевизор. Так одновременно во времени существует

и телевизионная сеть, и цифровое кабельное телевидение. Понятно, что со временем телевидение умрет, а компьютеры будут развиваться, и будет развиваться виртуальный театр. Так вот, новая процессуальность – это и есть та территория, на которой мы начинаем разворачивать другой театр, не альтернативный, и в этом смысле прекрасно сосуществующий, как в квартире сосуществуют телевизор, радио, граммофон и компьютер, не выжигая друг друга, а переключая. Новый уклад, который я предлагаю, не противоречит Фабрике.

Другой момент. Когда артист оказывается соавтором, он не просто реализует чей-то замысел или идеологию, он реализует свое видение. Он возвращается в детство, когда еще не был артистом, когда мог быть художником, предпринимателем, музыкантом, режиссером – когда еще не сделал выбора. Это особого рода этап, выход в параллельную реальность, там он может рисковать. Ведь кто такой сегодня авангардный художник (хотя это не совсем корректное определение)? Что такое современный театр, и кто его создает? Вот Ромео Кастеллуччи – художник, который делает театр. Или Хайнер Гёббельс – композитор, который стал режиссером.

А если актер стал режиссером? Но не на Фабрике, как, например, некоторые актеры, ставшие художественными руководителями театров. Ведь им приходится расставаться с актерской профессией. И вот здесь парадокс. Если говорить с точки зрения карьеры, то это правильный путь для карьеры – стать продюсером, выйти из театра, начать рисковать. Карьера в этом случае уже за плечами, уже состоялась. Теперь актер стал режиссером – здесь тоже речь идет о карьере. Правда, она все равно будет оставлять тебя как бы на месте, просто ты будешь лучше или хуже преуспевать на той же самой территории – в «телевизоре». Карьера для образования новой художественной территории, о которой я говорю, не является стимулом. Здесь пат, тупик.



Если моя речь пропагандистская, то я должен пропагандировать территорию новопроецессуальности, и тогда у меня нет аргументов с точки зрения карьеры. Я бы не стал гнать на людей иллюзию, что, занимаясь новопроецессуальным искусством, удастся сделать карьеру на Фабрике, это совершенно неочевидно и необязательно. Скорее всего, надо признать, что, занимаясь «Золотым ослом», оказываешься в обреченной, но очень продуктивной ситуации. Если вы расстанетесь с зависимостью от карьеры на Фабрике, то произойдет чудо, и шансы карьеры на Фабрике повысятся. Почему так происходит, я не знаю. И я не стал бы выдвигать это как рекламный лозунг: «Идите в Кремниевую долину, тогда у вас будет больше телевизоров!». И я не говорю о том, что актер непременно должен стать режиссером. Актер остается артистом в самом величественном смысле этого слова.

Амбиции человека на новопроецессуальной территории подчиняются испытаниям, так же как чувства автора. Если ты хочешь выйти на новые технологии, при этом оставить старые переживания авторства, ничего не получится. Я говорю сейчас только о художественном пути. Здесь с амбициями, принадлежащими художественной территории, происходят изменения, они мутируют и в этот момент освобождают человека от себя. Это происходит постепенно, но неотвратно. За счет того, что амбиции отмирают, освобождается огромное количество креативной и авантюрной энергии в человеке. Ведь амбиции, как Чужой, засевший в человека, требуют не только себя носить внутри, но еще охранять себя, обслуживать, радовать и кормить. И огромное количество времени у художника уходит на то, что он носит в себе этих захватчиков.

Что же тогда происходит с авторством? Кто автор этого проекта, кто получит авторские права? Неизвестный Автор. Парафраз Фомы

Аквинского. Это означает, что автор есть, но он не может быть до конца нами познан. Понятие «Неизвестный Автор» избавляет от излишней, переполняющей тебя спермы авторства. В чем тут доверие к процессу? Как мы знаем из христианства, «отдавай, и будешь получать». Но ведь это закон не сугубо христианский, это закон обмена, по которому устроена Вселенная. Я как советский-постсоветский человек обижен от рождения, у меня украли будущее, что будто бы позволяет мне тоже красть.

Странная история. Обмен нарушен. Ну, кому от этого хуже? Мне же, и понятно почему. Я получил и не отдал, еще и украл, и тогда у меня закупорилось развитие, начала происходить стагнация, возникла остановка. Очень простая вещь, которую может переживать любой актер в любом театре. Но реальность такова, что не удается преодолеть этот образ неучастия. Неизвестный Автор связан с образом обмена, с доверием.

Мы с вами встречаемся на уровне наших функций. Вы, режиссеры и актеры, как инициаторы и авторы самостоятельной работы-модуля, а я как постановщик композиции. Это другая техника в своем универсальном потенциале – я и автор, и участник, и играющий человек, и разбирающий человек. В этой как бы детской стадии, еще до начала профессионализации, то есть фабрикации, актер возвращается в универсальность своих дарований и предлагает. Я встречаюсь с этой целиковостью универсального проявления артиста и тоже со своей стороны предлагаю, но не априорно, не сидя в одиночестве своего дневника или креативной сессии, задумывая ту или другую работу. Повышается образ неаприорного участия, постструктурация. Это мобильная жизнь авторского начала. Возникает природа композиции, то есть спектакля, рожденного из сопряжения, она постепенно



выясняется, поэтому начинают меняться местами – постановка после спектакля, пьеса после спектакля. Границы исчезают, возникает другая эстетика, чувствуются другие причины возникновения художественного произведения, и тогда атмосфера становится очень свободной.

Почему зритель так свободно в этом участвует? Потому что мы вышли на другую территорию, здесь нет форматов создания, а, значит, нет и форматов восприятия. У зрителя появляются более мобильные отношения с коммуникациями и информацией, как это, например, происходит с компьютером или с телефоном. До этого человек должен был войти в будку, набрать, позвонить, уйти. И если он не хотел заходить в будку, он ничего не мог сделать. А тут у него в кармане телефон – взял, позвонил. Новая технология, но одновременно новый образ жизни, новая свобода, выраженная в системе коммуникаций.



Борис Юхананов

**Золотой осел.**  
**Разомкнутое пространство работы**

Художник: *Иван Кочкарев*

Редакторы: *Люся Артемьева, Леда Тимофеева,*

Дизайн книги: *Валерий Козлов*

Корректурa: *Юлия Бронникова*

Цветокорректировка, препресс: *Виктор Шарахов, Борис Кащеев*

Фотографы: *Андрей Безукладников, Олимпия Орлова*

Автор рисунка на 4 стр. обложки: *Иван Кочкарев.*

Тираж: 200 экз. формат: 195 × 215 мм

шрифт: Minion Pro

типография:

© Борис Юхананов, 2016

© Фонд поддержки и развития

Московского драматического театра имени К.С. Станиславского, 2016