



БОРИС ЮХАНАНОВ

ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ

Разомкнутое
пространство
работы

2016

ПАРАДОКС АВТОРА-ПОТРЕБИТЕЛЯ

Что такое разомкнутое пространство сегодня на самом деле до конца никому не известно. Во всяком случае, мне. Может ли театр открыться? Или он всегда и принципиально закрыт? Представим себе, что мы открываем процесс диалога между режиссером и актером... Но что в нем может увидеть зритель? Ведь все, что происходит, находится внутри актера и невидимо. Но разве зритель может оказаться на репетиции? Ведь репетиция по определению не предполагает постороннего, чтобы не сказать «чужого», взгляда и недостижима для него. Можно ли совершить акт проникновения внутрь того пространства, в котором не может находиться посторонний? Только если с ним что-то произойдет, и он окажется включенным в процесс. Таким образом, оказывается, разомкнутость – это образ действий не только театра, но и зрителя, который, вступая в открытые отношения с театром, должен тоже измениться, открыться. То есть это взаимный процесс.

Извините за лекционный тон, постепенно я перейду к другой форме, к «священному стендапу» и «брутальной поэзии».

Какие мы знаем с вами образы зрителя? Например, зритель Константина Сергеевича Станиславского, чье имя с гордостью носит наш Электротheater. Все мы ослики, все мы на себе что-то носим – например, свои или чужие имена, бренды и так далее.

Вот уже начинается священный стендап...

Итак, зритель Станиславского определяется одним кодовым словом – «сопереживание», на которое, естественно, никто из вас не надеется, приходя в Электротheater. Никакого сопереживания здесь не будет.

Перемещаемся дальше и обнаруживаем еще одного зрителя – зрителя Брехта. Его кодовое слово – «отчуждение». Если у Станиславского зритель объединялся в сопереживании, переставая отличать себя от другого, то зритель Брехта разделялся в своих социальных или философских частностях. Ему до сопереживания уже дела не было, он располагался в особом рода социальном азарте, который присутствовал в нем изначально, то есть до театра. А театр только «вспарывал» этот азарт при помощи художественного инструментария – например, зонгов. Зритель Брехта, отстраненный, отчужденный, исполненный социальных страстей, приходит в театр и начинает разделяться, чтобы потом на основе разделения объединиться друг с другом. Далее – например, зритель Арто, которого никогда не было и уже не будет, но в театральной истории и культуре он есть. На чем объединялся зритель его «Театра жестокости»? Кодовое слово – «шок», то есть выход за реальные пределы и свойства восприятия. Итак, благодаря сопереживанию зритель попадал внутрь театра Станиславского, благодаря отстранению – внутрь брехтовского театра, а благодаря шоку (о чем Арто грезил в своих сумасшедших и потрясающих текстах) зритель мог попасть внутрь его никогда, – подчеркиваю это, – не существовавшего театра.

Получается, что вместе с изменением театрального подхода к зрителю меняется сам театр. Парадокс. Продвинутые теоретики драматического театра предполагают, что он трансформируется в связи, например, с изменением понятия «конфликт». А мы с вами сейчас просто ползем по истории XX века и видим, что изменения связаны с отношением со зрителем. Дальше еще появляется зритель Гротовского, ключевым словом которого является «свидетель». Он приходит и смотрит, как у него на глазах что-то происходит. Он отчужден от происходящего в той же мере, как брехтовский? Нет. Он надеется на сопереживание? Нет. У него есть хоть одна малюсенькая надежда испытать шок от увиденного? Таких надежд зритель Гротовского не испытывает. Он приходит, чтобы свидетельствовать подвиг, например, который совершает Ричард Чеслак. «Стойкий принц» был собран из 40 часов невероятно сложного и качественного материала. Потом Гротовский взял режиссерский топор и оставил от 40 часов 40 минут, которые были предложены для освидетельствования зрителю. XX век кончается именно в этом образе – «зритель-свидетель», если говорить о метаморфозах театра.

А кто же такие вы? А вы – участники кастинга, ведь я провожу отбор зрителей на роль зрителей. Я внимательно всматриваюсь в каждого из вас и думаю, – кто из вас ждет сопереживания, кто из вас хочет поговорить на социальные темы, кто пришел свидетельствовать? Ясно, что каждый человек с собой тянет весь воспринятый им мусор цивилизации.

Для того, чтобы со зрителем случился катарсис, должен существовать древнегреческий полис. Парадокс катарсиса, о котором пишет Аристотель, связан с парадоксами жизни того времени: люди жили все как один, – и рабы, и господа. Они не могли жить без единства, такова была

их реальность. А наша реальность зала? Сегодня зал состоит из индивидуальных клеточек. Какой катарсис возможен при таком восприятии? Катарсис сегодня – это иллюзия, на него рассчитывать не приходится. Есть созерцание. Зритель сегодня в праве отнестись к происходящему на сцене как к пейзажу, где он сам выбирает интерпретацию и отношение к происходящему. Мы живем в обществе потребления. Но кто кого потребляет? Общество потребляет нас с вами, или мы потребляем общество? Как вы считаете, есть у кого-то мнение?

Из зала: Взаимно.

Б.Ю.: А что значит взаимно – взаимно поедаем? Условно говоря, встречаются два члена племени и начинают друг друга есть? Вы такое можете себе представить?

Из зала: Да.

Б.Ю.: В принципе, это довольно гротескная картинка. Мне кажется, это не так. Еще мнения?

Из зала: Нас потребляют.

Б.Ю.: Можете встать, мы посмотрим на вас? Давайте посмотрим на человека, которого потребляют. Видите? Спасибо.

Итак, непонятно, что это такое зритель-потребитель. Зачем он приходит в театр? Наслаждаться? Во все времена театр и любое произведение искусства связано с наслаждением.

Из зала: Эмоции получить.

Б.Ю.: Вот. То есть зритель Станиславского – это зритель-потребитель. Он же хотел эмоции получать. А вот свидетель Гротовского – это потребитель?

Из зала: Нет.

Б.Ю.: Почему нет? Он потребляет происходящее в режиме «свидетель». То есть невозможно не потреблять. Понимаете, да? Человек питается – он потребляет пищу; человек смотрит на мир – он потребляет мир. Разговаривает с другим человеком – потребляет этот разговор, потребляет процесс общения. Сам по себе процесс жизни есть процесс потребления жизни. Согласны со мной?

Из зала: И созидание.

Б.Ю.: Созидание – это потребление созидания? Или в момент акта созидания что-то меняется?

Из зала: При созидании, наверное, происходит отдача.

Б.Ю.: То есть тот, кто совершает художественный акт, – отдает, да? Позволю себе вспомнить один мидраш из Талмуда. Вы, конечно, этого от меня и ожидали. Помните историю о Содоме и Гоморре? Лот и его жена, которая обернувшись на Содом, превратилась в соляной столб – все это вы хорошо помните. Но, знаете, как мудрецы определяли Содом? Очень просто. Они говорили: «В Содоме есть нерушимый закон». Суть этого закона: твое – твое, мое – мое. Знаете ли вы цивилизации сегодня, которые на самом деле подчиняются этому закону? Есть такие прекрасные страны – например, Швейцария. Попробуй там нарушь «твое – твое, мое – мое». Дальше, что говорили мудрецы об отличии Небесного Иерусалима от Содома? Они так же просто объясняли нам... Кстати, как тебя зовут?

Из зала: Алим.

Б.Ю.: Алим, твое – твое?

Алим: Да.

Б.Ю.: И мое тоже твое, бери мой пиджак. И все, мы уже с тобой в

Небесном Иерусалиме. Достаточно изменить это «твое-мое не понимаю». А в нашем Отечестве есть еще один особый закон, о котором мудрецы не догадывались, но мы-то знаем очень хорошо: «мое – мое, и твое, извини меня, – тоже мое». Таким образом, вся наша ситуация описывается тремя простыми отношениями между двумя словами: «твое – мое».

А если выйти из-под власти местоимений? Возникает особого рода амбивалентная конструкция, столкновение. И тогда появляется новый зритель, имя которому – автор-потребитель. С одной стороны, я пришел получать, а с другой стороны, – могу давать, отдавать. Не есть ли это та самая позиция, о которой сегодня грезит, которую постулирует актуальный театр как таковой? Мы с вами проходим сквозь арку – туда, где проживают «священный стендап», «брутальная поэзия», «модули», где начинается особым образом обустроенная дорога, связанная с путешествием вместе с ослом в глубину этого проекта – «Золотой осел».

ОППОЗИЦИЯ «ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР – ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР – ПЕРФОРМАНС»

У нашего путешествия по дорогам Пелопоннеса нет ни начала, ни конца. А если нет ни начала, ни конца, то что делать с серединой? Мы скажем, что тогда все – середина. Таким образом, это срединный путь, как говорят в иудаизме, путь Иакова. То есть получается из моего рассуждения, что путь осла – это путь Иакова. Но это странное рассуждение, какое-то наглое даже. Хотя что-то в этом есть.

Сейчас я в более репетиционном режиме веду дело, которое называю «новопроцессуальное искусство».

Есть важный и уже сложившийся термин «постдраматический театр». Он описан в одноименной книге Ханс-Тиса Лемана, блестящей, но сильно недооцененной в мире. Мир не любит ботаников и каталогизаторов. Это труд осмысления, смотрения, вживания, объективных записи и анализа, которые требуются для точных формулировок, – такой труд сегодня мало кто делает. И вот Леман такой труд совершил. Он описал огромное явление, присутствующее в культуре последние сорок лет, и дал ему имя – «постдраматический театр». Что это за явление, я подробно рассказывать не буду. Но для меня существенны следующие аспекты в этом разговоре. Первое – выход из-под власти текста. Театр освобождается от драматургии. А разве драматургия держала его в плену? Да, держала. Даже те проявления театральной жизни, в которых текст атаковался театром, все равно были связаны с этой нерасторжимостью. Или те взрывы, которые совершала европейская драматургия, все равно были связаны с отношениями с текстом. Так или иначе текст доминировал в драматическом театре. Трудно было

представить себе в нашем отечестве еще десять лет назад, чтобы кто-то отказался от огромной традиции, связанной с массой инструментальных подходов, и вышел на территорию, абсолютно свободную от текста. Конечно, там, где существовал современный танец или перформанс, текста изначально не было.

Отношение перформативного и драматического давно меня занимало и занимает сейчас. Знаете, в русском языке слово перформанс как-то иначе звучит, чем в других языках. У нас отчетливо слышится разделение: я говорю «перформативные практики», и все понимают, что речь о чем-то совсем другом, не о театре. Или я говорю «драматическое», и все тоже прекрасно понимают – это что-то, связанное с театром. Я, в отличие от Лемана, внутри себя обобщаю драматическое и перформативное и вижу, что они располагаются в оппозиции друг к другу. Когда мы смотрим прекрасные спектакли, где выражают свое дарование художники, такие как, скажем, идущий у нас в Электротеатре спектакль Ромео Кастеллуччи, мы видим, как доминирует и даже полностью захватывает пространство театра перформативное. Источником перформанса, который основывается на концептуальном мышлении, является художник. Или, например, в спектаклях Хайнера Гёббельса источником властвующего в постановке перформативного является композитор. Но если театр позволяет себе ввести перформанс, или инсталляционную практику, или арт-объект вместо сценографии, или каким-то другим образом обращается с реквизитом и пространством, то тогда, конечно, театр доминирует. В этом случае перформанс живет во вполне расчетливых условиях, полностью подчиняясь доминанте драматического, и связанной с ней традицией разбора, игры, композиционной компоновки и так далее. Таким образом, оппозиция между перформативными практиками и драматическим как таковым в театре не снята.

Если говорить об играющем актере, то это оппозиция между изделием и творением. Актер, особенно в нашей отечественной традиции (это можно ясно проследить), всегда предстает перед режиссером в виде творения с тайной. И вся наша практика режиссуры изучает способы обращения с творением, от Константина Сергеевича Станиславского до Анатолия Александровича Васильева. Я сейчас ее описывать не буду, но она замечательная: в центре – творение.

А если мы говорим о человеке, который участвует в перформансе, то я бы сказал, что он предстает изделием. Он всегда там подчинен особому рода алгоритму. Таким образом, оппозицию между перформативным и драматическим можно обозначить как оппозицию между изделием и творением, которая располагается в будущем, не в прошлом. Ведь нам же предстоит этот симбиоз. И он уже происходит. Возможно, даже я сам – жертва этого симбиоза.

Думаете, я лекцию читаю? Загрустили. Я не читаю лекцию, а проговариваю заранее созданный текст. В незримом пространстве моего сознания сейчас, вот именно в эти секунды, началось сражение между сидящим во мне изделием и все более наглежащим во мне творением. Я просто чувствую, как они вступили в борьбу, и стараюсь вести для вас репортаж изнутри. Трудно балансировать внутри себя, не позволяя доминировать ни творению, ни изделию. Изделие я, естественно, понимаю как особого рода набор алгоритмов. Знаете, когда алгоритмы вырываются в общество, их называют «форматы». Поэтому я хотел бы сейчас провозгласить в вашем присутствии, дорогие авторы-потребители, что нон-форматная революция продолжается!

ПРОФАНАЦИЯ И МИСТЕРИЯ

Б.Ю.: Что такое сегодня «профанное»? Как ты думаешь? Каковы критерии?

Дмитрий Курляндский: Переход от профанного случается, когда между участниками начинается коммуникация и возникает общий язык.

Б.Ю.: Ты различаешь язык в работе благодаря взаимодействию?

Д.К.: Да, благодаря тому, что какие-то сигналы воспринимаются как сигналы и получают ответную реакцию внутри коллектива.

Б.Ю.: То есть перед тобой возникают новые медиа в виде коммуникации...

Д.К.: Да, коммуникативная среда.

Б.Ю.: И тогда ты начинаешь различать сигнальную систему. Но ты понимаешь законы тех сигналов, которые возникают?

Д.К.: Я начинаю обнаруживать факт их существования.

Б.Ю.: И тебе этого уже достаточно, чтобы испытать статус доверия?

Д.К.: Именно так.

Б.Ю.: Чего я сейчас избегаю? Естественно, я избегаю оценочных суждений. Внутри многих участников проекта «Золотой осел» существует постоянным фоном чувство, что они подвергнутся насилию в виде оценочного суждения, потому что думают о богине Изиде* как о травмирующей и репрессивной функции. Но боги не связаны с репрессиями и контролем. В сущности Изиды находится процесс формирования, то есть она осуществляет действия, связанные с развитием проекта. Плюс есть креатив, который вырастает из ее действий. И по пути формирующей работы происходит все остальное, обустриваясь в лоне

этой работы, – и комментарий, и дегустация, и порождение смысла, которые производит Изида, то есть я.

Итак, вот вектор формирующий, назовем его «созидательным», и вот вектор осознающий происходящее, назовем его «проявляющим». Внутри системы повторов происходит акт прояснения происходящего. Этот акт связан не с тем, что мне этот процесс ясен, а кому-то неясен, и тогда я при помощи повторов кому-то что-то проясняю. Нет, прояснение происходит через меня, как через формирующий и проясняющий орган, и во мне тоже. В этом смысле снимается оппозиция между «созидающим» и «проявляющим». По сути, это античный труд жреческой философии или философствующего жречества. То есть акт, имеющий прямое отношение к глубинным функциям текста Апулея. Вот где располагается Изида – фигура управления процессом.

Потихоньку перемещаюсь на территорию, где репрессивное и контролирующее отсутствуют вовсе. Хотя иногда Изиде хочется совершить репрессивный акт. Это случается, когда она видит, как внутри участника обитают жирные лярвы амбиций. И пока они там играют, с человеком невозможно вести диалог. Как Изиде реагировать? На территории романа «Золотой осел» Изида постоянно воплощается в самые разные фигуры, которые встречаются на пути Луция, проходящего через посвящение. Эти превращения богини связаны со свойствами и аспектами инициации, без которых вывести его в жреческий статус, предполагающий контакт с небесным свойством коммуникации, невозможно. Акт насилия над несовершенством и есть путь мистерии, а не акт познания, как мы думаем.

В священных текстах ничего про физический план никто никогда не пишет. Под телом подразумевается система желаний. Желания связаны с намерениями, значит – система намерений. Здесь возникает

очень существенная позиция, которая в монотеизме (иудаизме, христианстве) называется свободой воли. В ту секунду, когда свобода воли подвергается определенного рода насилию и закреплению, происходящее перемещается в размер алгоритмики, творение превращается в изделие. Возникает болванка, Голем.

Вспомним мудрецов, которые говорят о четырех царствах, располагающихся в нас. Царство минералов – это наши простые физиологические желания. Царство растений связано с желанием разбогатеть (тот самый внутренний потребитель, о котором я иногда говорю). Царство животных – это наше желание власти. Царство человека отличается от остальных трех простой вещью – желанием знать, то есть способностью познания. И когда мы слушаем сказки, на самом деле мы слушаем уроки на тему внутренней структуризации человеческой души. Душа эта стремится куда-то дальше сквозь абстрактные истины, литературу и прочую ерунду, не переносимую сегодня для того обжига, который совершает с нами время, стирая все наносное за целые тысячелетия. Мы должны принять этот очистительный ад времени, потому что без него не начнет проявляться подлинная, извечная структура души.

Но куда же направляется структурированная четырьмя царствами душа? Если, отвечая на этот вопрос, мы пользуемся общелитературными эмоциями сентиментального или, наоборот, гневного эмоционального содержания то, в общем, застреваем в месте, откуда душа пытается вырваться. И тогда случается профанация, источником ее является неадекватность. Вот эта неадекватная тщета на тему, которую ты называешь, но которая на самом деле тебе неизвестна, я обозначаю как территорию профанации. Сегодня эта территория крайне опасна, и театр погибает под ее неистребимой фиктивностью и не может ее преодолеть в силу ограниченности своего интереса к самому себе.

Современная композиторская мысль и практика, освободившись из-под власти фиктивного, опередила всех остальных: художников, погрязших в отношениях с властью, и театр, утопающий в нескончаемом автореферентном онанизме и борьбе с жупелами, которых давно не существует. Мы можем и дальше с вытаращенными глазами разговаривать друг с другом про основные и исходные события, но из всего этого даже мультфильма не сделаешь. Поэтому надо перестать болтать! Как при этом дальше оказаться продуктивным, свободным, возбуждающим речь у людей по отношению к себе и друг другу? Как перестать болтать, не избавившись ни от речи, ни от текста? Как выйти из-под власти фиктивной болтовни?! Это огромный вызов театру.

Современное искусство очень часто безоглядно обращается с темпоральной, то есть временной, составляющей процесса. Сама по себе структурация процесса – это уже аттракцион. Когда приходит зритель, он совершает по отношению к представлению естественную деконструкцию. По сути своей театр пребывает в этой тотальности деконструктивного: в силу разнородности сегодняшнего зрителя, его освобожденности от тех или других форматов восприятия, отсутствия у него доминирующих критериев и так далее. Но время само по себе, тотально обращаясь с восприятием, преодолевает эту деконструкцию. Оно как бы освобождает зрителя от самого себя, от сознания. И зритель переходит к физиологическому восприятию. Акт физиологического восприятия сегодня доминирует в поиске, который объединяет как перформативное, направляющееся в драматическое, так и перформативное, остающееся в рамках своих практик, в том числе музыкальных: обращение с голосом, обращение со звуком, обращение со временем как таковым, которое осуществляется сознательно и невзирая на зрителя.

В тот момент, когда зритель присоединяется к такого рода практикуму, возникает особого рода вызов, связанный с проблемой «экономики» времени, «экономики» высказывания. То есть имеет ли право порождаемое нами на свободное обращение со временем? Или требуется аттракцион, благодаря которому мы оставляем его в пределах того допустимого, что принято называть развлечением? Учитываем ли мы зрителя-слушателя-наблюдателя? Кого мы учитываем? И имеет ли это какое-либо значение для свершения акта процессуального, в частности перформативного?

С такой точки зрения я сейчас предлагаю одну из множества смотровых площадок, на которых формируется вся универсальная полнота современного театра. Полнота формируется там, где происходит практика, но не там, где она отражается в социокультурном пространстве, где продолжают литературный треп, игра интересов, культурологический бред и общественный хаос. То есть там, где полнота формируется, наличествует уже другая цивилизация. Хочу обратить ваше внимание, что две эти цивилизации практически не совместимы. За одним прилавком стоят всякого рода оценщики, выхватывающие детали из собственного восприятия мира, которыми торгуют или сражаются. Здесь идет война критериев, не имеющих никакого отношения к роисходящему в реальности практикуму.

За другим прилавком располагается, собственно, сам по себе практикум, где этот треп восприятия прекращен, и существуют совершенно иная территория смыслов и особая жизнь критериев, за которой очень интересно наблюдать, понимая собственную дистанцию по отношению к ней. Мой ответ на невнятицу и неопределенность космоса, живущего в режиме несовместимости двух этих пространств, – это каприз. Я не вижу другого пути, я должен при помощи каприза приникнуть

к тем глубинам собственной интуиции, где я на самом деле могу осязать. Должна воплотиться новая сенсорика, где я могу осязать не при помощи рефлексии, не при помощи каких-либо форматов восприятия, не при помощи внутренних магов, которыми набита моя душа и так далее. Каприз является источником какой-то новой вселенной восприятия и снятия оппозиции между двумя царствами: царством социокультурного трепа с его рыночными интересами и царством становящейся, зарождающейся на территории театра практики. Я говорю горько и, возможно, нагло, но так и только так я могу сегодня говорить.

ДВИЖЕНИЕ ПО ДОРОГЕ «ЗОЛОТОГО ОСЛА». МОДУЛИ И КОМПОЗИЦИИ

Хочу рассказать о некоторых свойствах процесса, с которым мы имеем дело. Я взял книгу «Золотой осел», кто-то ее читал, кто-то – нет. Мы с моими учениками-режиссерами начали работать. Это было давно. Весь тот период я сейчас оставлю закрытым для рассказа.

Когда мы вошли в Электротheater, я решил завести сюда существенную (но не единственную) для меня стратегию, которую называю «новая процессуальность». Пространство государственного театра даже в страшных снах не видело такого рода процессов. Но я сейчас говорю не о себе и не об этом, а просто хочу чуть-чуть приоткрыть двери в принципы самой работы. В этом проекте спрятана очень радикальная игра, связанная с очень многими аспектами сегодняшней цивилизации, начиная от понятия авторства, заканчивая понятиями интеграции с множеством других категорий, которые оказываются под нашим художественным вопрошанием.

Предложить текст в театре – значит его преодолеть, то есть предложить путь в то пространство, где текст поддастся превращениям. Невозможно просто взять текст и поставить его, это исключено. Надо или внедрить туда разбор, чем занимается традиционная школа. Или сделать вначале инсценировку, потом обязательно в нее внедрить разбор, или применить какие-то иные стратегии. Даже когда мы работаем с превосходной драматургией, все равно нам приходится – и любой зрелый режиссер это понимает – будто бы создавать новую пьесу. Иначе текст не поддается, не возникнет энергия и игра, будет иллюстрация. Мимесис, о котором мы грезим, когда говорим о реализме, на самом

деле абсолютно фиктивен. Древние под мимесисом имели в виду совсем другое, не отражение, а особого рода пение.

Итак, было необходимо предложить текст, а значит - свободу от него и одновременно с ним. На этапе, который мы сейчас наблюдаем восходящим в виде Модулей и Композиций, я совсем не стремился к разбору текста романа от себя. Как только бы я это сделал, в ту же секунду я перехватил бы идеологию работы тоталитарным жестом режиссерского разбора. А дальше очень искусно начал бы проникать внутрь собственных актеров, формируя в них назначенную мной структуру игры. Слышите, как я люблю этот процесс, как я чаю за него? Я весь дрожу от предвкушаемого наслаждения режиссерской деятельности! А главное, этого ждут и актеры. Наше дорогое, сладоточивое инь-янь, наша тоталитарненькая эротика без фруктов, но со смыслом. Вот этого в «Золотом осле» не было изначально.

Здесь создается очень сложная территория, которая наполнена игрой универсальных вибраций, которую я называю «среда». Насчет среды у меня есть образ-метафора, который я люблю приводить, как пожилой режиссер. Вот эта игровая стихия, какой бы она ни была и какой бы логикой она ни искалась, напоминает воду в ванночке, где купают младенца. Это так красиво, можно наблюдать бесконечно, как купают младенца. Но иногда что-то происходит, и игровая среда выключается. Это все равно, что вылить воду из ванночки, а купать младенца продолжать. Представляете, что это такое? Это становится избиением младенца, смотреть на это невозможно. То есть ты должен стать постоянным аккумулятором, источником. Внутри этой умной и постоянно формирующей саму себя среды начинает возникать система вибраций и, затем, система коммуникаций, при помощи которой живет огромный проект. Подлинная работа ведется внутри такой среды. Она не

комментируется, про нее ничего не говорится на репетициях. Среда невидима, но абсолютно ощутима в проявлениях как на режиссерской, так и на территории, где находятся участники проекта. Вот это первый, важнейший момент.

При этом мне пришлось вырастить то, что сегодня в моем любимом жанре киберпанковской фантастики называется «Портал». Сквозь него я предложил пройти тем многочисленным детям, воспитанникам нашей отечественной театральной традиции, которые бесконечно много обращались ко мне с просьбами их посмотреть. Это особого рода сигнал из далекого, благословенного античного рабовладельческого рынка, который образовался в нашем отечестве в 50-80-е годы, когда актер приходил и, сверкая не артахусной улыбкой, как у меня, а хорошо отточенными судьбой зубами, телом и голосом, предлагал себя во всеуслышание в рамках партийной эстетики, разворачивавшейся в нашем отечестве те самые семьдесят лет, пока благоухал и озонировал рабовладельческий рынок русской театральной традиции. Поразило меня то, что желание участвовать в рабовладельческой культуре (то есть в высокой античной культуре) у молодых людей остается на том же уровне, они наивно полагают, что именно это даст им возможность карьеры, денег, заработка и счастья. В сердцах и душах людей созрела новая античность, и, как мы жаждем в наших эротических снах встречи с философом Кантом или композителем Бетховеном, она жаждала копыт ослиной метаморфозы. Я, ощутив себя богиней Изидой, образовал Портал, по которому двинулись толпы невменяемой молодежи в иллюзорной надежде на свершение. Попробуйте встать между рейками под аркой и говорить им, что зря они на что-либо надеются, срывайте с них одежды надежды, оставляйте их перед голой и беспощадной к их иллюзиям и фикциям реальностью, пока они не выработают невменяемый огляд Осла. Те, кто умудрился услышать зов проекта и

подчиниться радости адекватного отношения с культурой, прошли сквозь Портал и оказались внутри.

Здесь некое сознание знатока, умеющее создавать контекстуальные игры, связанное с традицией и понимающее, откуда ноги растут, встречается с принципиальной, бесшабашной, ни на что не рассчитывающей новостью человеческого проявления того самого человека, который прошел сквозь Портал, не пользуется фиктивным восприятием происходящего и готов к адекватной встрече. Человек, освобождаясь от реакций, от критериев, от амбиций, заново начинает выяснять самое себя. В таком режиме просветленной безнадежности продолжается труд – движение по дороге «Золотого осла». Люди обращаются к тексту, люди обращаются к себе, люди обращаются к неизвестной им стадии так называемой актуальной культуры. Формируется практически универсальный диапазон инструментария – от традиционного аналитического разбора через чувственность ситуативного до сумасшедшего шизоразбора, который иногда позволяет себе Изида в частные и сокровенные часы репетиций. Процесс этот долгий и очень непростой.

Осел медленно семенит копытами по дорогам Пелопоннеса. В результате появляются Модули, встающие на путь метаморфоз. Эту работу мы размыкаем для зрителя в «Разомкнутом пространстве работы» с 14:00 до 18:00. В пустом пространстве этого куба сцены, где Модули прибывают, постепенно происходит зарождение особого театра – театра «Золотого осла».

Дальше мы делаем перерыв, и с 19:00 часов начинается более сложный процесс следующего этапа, который состоит не просто из воспаленной и освобожденной от репрезентативного спектакулярности. Модули отправляются на дальнейшее взаимодействие с Изидой, которая,

не озираясь ни на что, начинает формировать из Модулей лирическое высказывание своих Композиций. Модули – это дикий сад, а Композиции – это ухоженный парковый сад, когда естественное и искусственное начинают взаимодействовать. То есть Композиции – это следующий этап цивилизованности. В Композиции каждая сцена, оставаясь живой и свободной, служит этой Композиции. В таком процессе сознание формирующее, сознание порождающее, сознание комментирующее, сознание экспертирующее руководствуется античным блаженством объединения с другими сознаниями, почти не передаваемым счастьем единства во всем многообразии.

Новопроецессуальный проект разворачивается разнообразными включениями, каждое из которых является не просто следом идущего процесса, а произведением, артефактом. Мы не знаем, сколько будет продолжаться проект «Золотой осел» – сколько ему отпущено жить, столько будет. Но мы точно знаем, что мы не знаем конца. История с новопроецессуальными проектами растет из России, она не растет из Европы или США, там просто не могло появиться такой мысли, это не «эволюшен прожект». Новопроецессуальное искусство – идея глубоко российская. И одновременно с этим – это технология, которая позволяет осуществлять сложные вещи, которые в производстве на Фабрике просто не сделаешь. Зайдя в Электротетатр, новопроецессуальная технология проверяется на индустриальной открытой площадке.

Результатом этого процесса оказывается выход из-под постмодернистского захвата, в котором часть репрезентирует целое. Только способность двигаться – вот эта ддящаяся и ветвящаяся дорога Пелопоннеса – открывает возможность соучастия. В этом смысле сопряжение и осознание Композиции возникают как особого рода завершенности в продолжающемся путешествии и, таким образом, претендуют назы-

ваться спектаклями. Фокус связан с тем, что Композиции формируются не рациональным или тематическим образом, а с помощью иррационального и подсознательного подхода. Поэтому летят кувыркком, разрушаются и растворяются все форматы восприятия нашего дорогого московского театрального зрителя, внутри которого, конечно, располагается абсолютный зритель.

Абсолютный зритель есть жертва цивилизации, с которой мы постоянно имеем дело. Он живет, если успевает родиться, только на самом спектакле, а потом выходящее из зала существо под именем зритель – Коля, Марфа, Сара – начинают его уничтожать внутри себя. Мы имеем дело с потрясающими эффектами: человек смотрел с замиранием сердца, души и полным отключением собственного сознания, но дальше он вышел и что-то наговорил другому. Эти отклики, которые ловит непредвзятая душа, начинают формировать раковые опухоли на теле абсолютного зрителя, разъедать метастазами его невинное, только что родившееся и уже корчащееся в смерти общественных коммуникаций тело. Сгибается он где-то к ночи, как раз к моменту, когда пора приступить к сладострастию Фейсбука. От абсолютного зрителя ничего не остается, даже воспоминания, даже осознания пережитого процесса на спектакле. Так возникает и размножается в нашем отечестве фиктивное.

Вот как устроено восприятие? Мы спешим убедиться в том, что мы ничего воспринять оттуда или отсюда не можем. Обратите на это внимание. Этика восприятия словно защелкивает перед нами происходящее, а не открывает. Куда спешит наше сознание в акте восприятия чего-то, с чем еще толком дело не имело? Оно спешит нагнуть происходящее к известному и в этом смысле расстаться. Происходит это потому, что мы перекормлены. И не просто информацией, а ее отсутствием, беско-

нечными ловушками пустотных провокаций. Мы все время оказываемся в ситуации, когда мы рассчитываем, но не получаем. И так давно происходит, это не связано с социокультурной территорией, скорее с какими-то более глубинными, витальными и, может быть, фатальными вещами. Рассчитывали, очаровались, не получили. Все-таки нашли в себе альтруистические зоны для оказания внимания – опять не получили. Пустотная мозоль раздута сейчас в людях до чрезвычайности. Притом, что они жертвы этих режимов восприятия, они сами оказываются размножающими пустотные мозоли. Вот это есть подлинный витальный контекст, в котором сегодня разворачивается, в частности, театральное искусство. А ведь оно не может обойтись без оказанного ему жеста восприятия. Сегодня коммуникативный акт связан с необходимостью завоевать доверие. А завоевать его невозможно, потому что оно исчерпано. Как можно завоевать несуществующий город? Как можно завоевать состарившуюся, умершую и уже исчезнувшую женщину? Как вообще здесь и сейчас можно что-то завоевать в этой нескончаемой войне, в которой нет противника?! С кем сражаться?! С кем? Нет противника! Первыми это поняли современные композиторы. Вторыми были современные композиторы. И третьи, кто в этом убедился, – современные композиторы.

ТЕАТРАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ

Мы продолжаем путешествие. Видите, руины вокруг? Это Пелопоннес. Существует огромная проблема – что делать с руинами? Что руины представляют нам? Никогда не задумывались?

Из зала: Останки былых цивилизаций.

Б.Ю.: Ну да. А можно ли цивилизацию воспринять через ее останки? Вот мой вопрос. Есть два принципиальных подхода. Один выражен наиболее явственно в Кносском ансамбле на Крите. Там один впечатлительный и очень крупный ученый-археолог – Артур Эванс – взял и восстановил все, как было, по его мнению. Единственное, что он не восстановил, – это образ жизни, который там происходил. Другой подход выражен в остальных частях греческой цивилизации. Мне ближе Кносс, мне кажется – надо все восстанавливать. Я вообще себя чувствую таким археологом, который каждый день восстанавливает останки вчерашней цивилизации. Театр ведь так и живет, понимаете, руины, потом восстановление.

На территории «Золотого осла» мы не спешим сделать. Ведь для того, чтобы быстро сделать, обычно берется то, что под рукой, и заимствуется чужой стиль. Никогда нельзя спешить с формой, ведь тогда возникает опасность не различить уникальность. А для нас важно достать уникальность существования из самого текста, из автора, из наших отношений с ним. Найти то, чего еще не нашел никто, обнаружить новую форму, присущую данному произведению именно при встрече конкретного индивидуального дарования с ним. В поисках этого мы движемся в репетициях, а не в реализации уже известного формата.

Наш разбор начинается с ответственного чтения, которое заключается в полном доверии к поэту, драматургу, писателю. Надо как минимум

прочсть и принять на себя, разобраться в том, что в тексте на самом деле написано, положить это в себя, открыть в игре, но не спешить со своими эйфориями и представлениями. Медленное чтение – особый режим. Театр обычно не живет в нем, хотя он подчас абсолютно необходим. И надо смело идти в этот режим, потому что клич времени и наших душ, приученных к скоростям, крайне опасен для нас самих. Наше сопротивление начинается там, где мы медленно читаем текст. Но ведь вся практическая деятельность, на самом деле, связана с медленным чтением. А мы куда-то летим, спешим. Это такой полет над собственной отключкой, которая приводит к абсолютной фикции, больше ни к чему. Новая процессуальность начинается в месте, где люди сознательно научаются быть медленными.

Вот сейчас в нашем путешествии мы находимся на территории Модуля «Испытание» (*реж. А. Антосик – прим. редактора*)... И что мы видим? Этап работы над Модулем закончен. Потому что, как его ни брать – или через стиль «угрюмый Каа», или через стиль «ласковый садист» – все равно через внешнюю форму взять нельзя. Вот где вы, ребята, оказываетесь? Вы оказываетесь в пространстве изначально абсолютно обесточенном, то есть в пространстве в лучшем случае детского утренника по жанру, где вам приходится кривляться и имитировать. А не в пространстве, в котором располагается текст Апулея. Театр не может быть до текста, он должен оказаться после него, или внутри него, или в отношениях с ним. А значит, надо разбираться с текстом. Сейчас вы разбираетесь с ним как? На уровне детского утренника, то есть на уровне выпаривания из него его самого. Остается некая конструкция, которая похожа на страшную новогоднюю елку, посвященную концу света. Можно бы было, например, начать год с подобных спектаклей и постепенно разгоняться, каждый день возводя выше и выше воспаление последних дней цивилизации. И вам бы там, в общем, нашлось ме-

сто, я считаю, и мне бы тоже. Но, похоже, что этому время и место еще не пришли, поэтому надо говорить о тексте. А говорить о тексте – это значит, надо репетировать. Напомните мне текст. Просто произнесите его.

– *«Как только Венера увидела, что Психею привели и поставили перед лицом ее, она разразилась громким хохотом, затрясла головой, принялась чесать правое ухо и говорит: Наконец-то, ты удостоила свекровь посещением своим. Или, быть может, ты пришла проведать мужа, который мучается от нанесенных тобою ран?»*

Б.Ю.: Читай медленно. Снова «Как только Венера...»

– *«Увидела».*

Б.Ю.: Увидела что?

– *«...что Психею привели...»*

Б.Ю.: «Что Психею привели».

– *«...и поставили перед лицом ее...»*

Б.Ю.: Вот «поставили перед лицом ее» – что это вообще такое? Мы читаем сейчас неправильно, в театре так не читают. Но мы запоминаем эти слова. «Как только Венера увидела, что Психею привели и поставили пред лицом ее», да? Представим, что мы снимаем голливудский блокбастер. В принципе, большая сцена. Но вот как вы считаете, насколько она потянет?

– По времени?

Б.Ю.: Какое время? Эта сцена миллиона на два – там дворец Венеры и так далее.

– Миллионов на шесть.

Б.Ю.: А вот ты с чего вдруг? Ты что у нас, считать умеешь? Как про деньги, так каждый чувствует себя соучастником. Понимаете, да? Криминальная цивилизация в отсутствии присутствия. А как про творчество, так все вроде бы отсутствуют... Так. «Как только Венера увидела, что Психею привели и поставили перед лицом ее...» То есть, смотрите, Венера... Здесь же спрятан особый способ видеть. Мы читаем это, как будто это стихи Рильке. То есть специальным образом – в какой-то экзальтированной, повышенной, даже воспаленной системе доверия. Это и есть медленное чтение, умноженное на то, что можно обозначить как дегустацию. А дегустация – это наслаждение работой свободного познания, в котором вдруг из аналитического начинают выныривать искорки созидательного. При том, что здесь спрятаны некие концентрации, принадлежащие исчезнувшей цивилизации, которые, в общем-то, опасны для существующей. В момент таких концентраций как будто работает сверхигла особого рода внимания, источая во все стороны травмирующую современность влагу. Я призываю вас различить работу этой иглы и этой швеи, которую я сейчас через себя пропускаю и присоединяю к которой – не зачем и не почему – этих чудесных детей, то есть этих серьезных ребят-актеров.

Итак, «Как только Венера...» Тут, во-первых, в языке возникает вот это самое «как только». Что это за «как только», какое «только» или что за «как только»? «Как только», «кактолько». Слышите, как звучит язык? «Как только Венера увидела...» Вот сейчас будет что-то совершенно невероятное (я даже сяду для этого на стол)! Что же она увидела – эта подлая, или какая она там, Венера? Хотя неважно, мы не знаем, какая она. Мы только знаем, как она видит. «Как только Венера увидела, что Психею привели и поставили пред лицом ее...» Ну, невероятно! Понимаете, невероятно! Давайте доверять Кузьмину как переводчику?! Давайте представим, что он и есть искомый Рильке нашей дегустации.

Возникает невероятный эпизод: «Как только Венера увидела...». Язык подсказывает нам во всей игре своих ипостасей.

Надо сказать, что текст Апулея содержит в себе полноценную игровую радость обретенной эпоптеи, то есть высшую степень посвящения, суть которой заключается в созерцании божества и обретении блаженства через это действие. Созерцание начинается с искусства дистанцирования. Итак, «Как только Венера увидела, что Психею привели и поставили пред лицом ее...». Давайте посмотрим, как живет эта строка. Что до этого видела Венера? Если возможность видеть и есть наше существование, то тогда до этого момента она не существовала? То есть, как только Психею поставили перед лицом ее, Венера возникла. Можем так сказать? Или она отворачивалась, потом повернулась и увидела? Как вы думаете? Вы что-нибудь по этому поводу думаете? Да, пожалуйста, дайте микрофон парню.

Из зала: Да, ее не существовало раньше. Она возникла именно в этот момент.

Б.Ю.: То есть речь идет о возникновении Венеры при помощи Психеи пред лицом ее? Мы можем различить здесь глубокую связь между Психеей и Венерой. Недаром нам говорили несколько глав раньше, что Психея заменяла собой богиню на земле. Нам дается намек при помощи этого дегустационного и, естественно, ошибочного рассуждения (потому что дегустационное рассуждение принципиально ошибочно). Что вы хотели сказать?

Из зала: У меня возникло предположение, что это не Венера, а какой-то лик ее, или изваяние, или что-то еще. А сама Венера просто наблюдает откуда-то издали на то, как Психею привели к ее лику.

Б.Ю.: Посмотрите, два разных предположения, но какое богатство! Вот на что оказывается наше сознание способно, если оно внимательно-

но обращается с текстом. На маленьком кусочке – не наивно огромном, когда вы, артисты, поливаете бешеной энергией собственного отсутствия в присутствии вашей сцены огромное количество текста, толком не разобравшись даже с первыми тремя словами. Это я вас не ругаю, а наоборот, вы просто не понимаете, как я вас люблю. Нам необходимо выпростаться из-под власти сегодняшней цивилизации, которая нас одаряет собственным отсутствием и лишает возможности даже последней надежды на присутствие. Вот если мы все это из себя выдавливаем при помощи, например, свехиглы или техники медленного чтения, то тогда это медленное чтение оказывается некоей дорогой вдоль Пелопоннеса, как я это называю, во внутренней мифологии проекта. По ней тогда начинается этот, пусть вначале невзрачный, но неотвратимый скак осла на пути своего предстояния Изиде. Фокус дороги в чем? В том, что он по ней идет, а дорога расширяется и увеличивается. Дорога, идущая сквозь ландшафт, сама становится ландшафтом, а ты оказываешься на дистанции к нему, хотя живет она твоими усилиями. Итак, у вас возник лик Венеры, а у вас – сама Венера, которая до этого вообще не существовала. Это два разных пути и два разветвления дороги. Каждый, двинувшись по своему, может сделать отдельный и уникальный Модуль.

Дегустация – это путь к созиданию, анализ – нет. Когда надо заниматься анализом, засыпаешь в скуке от самого себя, вдруг видишь сон, записываешь его, и тогда опять возникает надежда на созидание. А дегустация, то есть то, чем мы сейчас занимаемся, раскрепощает душу, наполняя ее особого рода струениями кайфа от творящегося процесса. Именно отсюда, из этого наслаждения, из зон, где оно накапливается, мы можем встретиться с отсутствующей античностью. То есть мы можем выйти из-под власти руин над собой, мы можем оказаться где-то

там, где происходит реконструкция никогда не существовавшего мира, то есть мы можем с вами отправиться на Крит.

Давайте еще – это увлекательный процесс. Мы его только начали, а он уже начался. Он начинает нас поддерживать, игла начинает строчить, а наша воля, принимая работу иглы внутрь себя, отправляется в свободные приключения, где форматы начинают отпадать или, консервируясь, превращаться в банки для росписи и так далее. Говорите дальше, что там происходит?

– *«Ну, наконец-то, ты удостоила свекровь посещением своим».*

Б.Ю.: Прислушайтесь. Начинается какой-то совершенно другой образ скока. Возникает речь Венеры в режиме особого рода оборота. А обращение к Психее – вот сама эта речь: «Ну, наконец-то, ты удостоила свекровь посещением своим». Что в этом эпизоде скрывается? И что тут начинает нам рисоваться? Опять для дегустации принимаем некую нулевую территорию – как будто бы нам осталась только руина этого текста, остального мы как бы не встречали. Мы же читаем, например, Гераклита в осколках, мы реконструируем его в нашем сознании. Почему бы эту технику руинированного чтения не применить к другим текстам? Например, к собственному подсознанию – является ли оно текстом? Почему нам так не читать, куда мы спешим? Я сейчас попробую руинировать свое шоу. «Да пошли вы все!» А дальше – через сто страниц: «Але, мамочка, как поживаешь?» Все, что осталось от Юхананова.

Руинированная речь – это высочайший уровень приобщения к античности. Это сложно.

Итак, я вернусь к собственному предложению. Первое – мы имеем дело с руиной в виде текста, культур и цивилизаций. Мы можем ее бережно

сохранить, то есть ничего не сделать. Или мы можем ее реконструировать, то есть сделать очень много, но абсолютно виртуального, восстановив из руин, условно, Кносский дворец. Мы можем при помощи дегустационного сознания как механизма противостояния сопротивлению времени и цивилизации, отправиться в предприимчивый путь превращения, метаморфозы существующего-несуществующего в руинированное, то есть в начинающее существовать.

В чем предположение? Руина – корень, руина – источник, до которого еще надо добраться. Путь, при помощи которого можно добраться до руины, – это путь дегустации. Вот сейчас нам достался единственный фрагмент из всего романа Апулея. Как он звучит? Просто произнесите всю фразу бережно, потому что это руина, а вы можете ее сломать во рту, и нам этот текст уже не достанется. Видите, я копаю, я археолог.

– *«Как только Венера увидела, что Психею привели и поставили перед лицом ее...»*

Б.Ю.: Стоп-стоп-стоп! Во-первых, какая-то благодать сейчас во мне существует – последний остаток великого романа!..

– *«...она разразилась громким хохотом...»*

Б.Ю.: Как громким хохотом? Этого мы не видели в предыдущих раскопках! Каким? Громким? Что ты говоришь?!

– *«Ну, наконец-то!»*

Б.Ю.: Эти слова до громкого хохота или после?

– После.

Б.Ю.: Чего это она? Видите, да, ребята? Невероятная вещь! Идем вдоль по тексту и почти пропустили... Могли ведь затоптать варвары! Варвары же могли затоптать!

Который час? Я чувствую, что надо остановить раскопки. Археолог в задумчивости удалился, потому что начались уже варварские набеги. Тем более, что все сказано. То есть мое предложение вам, ребята, так поиграть и никуда не спешить. Нет никакого действия, поверьте мне. Уже давно его нет, все это фикции. Нет никакой необходимости играть. Есть авторский текст и твое сочинение. А текст может состоять из двух-трех слов. Сколько ты руин обработаешь и изучишь, столько и будет у тебя Модулей.

...Когда-то давно в греческих Афинах существовало особого рода действие, которое пришло от крито-микенской культуры. Мы можем наблюдать это в определенных свидетельствах, например, на фресках Кносского дворца. В этом действе участвовали в основном молодые люди. Для того, чтобы оказаться внутри действия им приходилось прыгать через быка, после чего им позволялось принять участие в процессии, которая шла из Афин в небольшое местечко Элевсины. Их называли мистами, а те участники, которые их «гнали», назывались мистагогами. Они приходили в Элевсины, место, овеянное историей о богине Деметре, богине плодородия и земли, одной из высочайших богинь. По легенде, она попыталась подарить бессмертие сыну царя, обжигая его огнем.

Элевсинские мистерии были в центре древнего мира. Эти мистерии проходили более тысячи лет, они стали обязательными для римских императоров. Императоры в качестве мистов прыгали через быка, шли в процессиях, заходили в определенное место, где их клали во гроб. Во гробе мисты пребывали три дня, где им открывалось устройство мира через путешествие в Аид. После чего они вставали из гроба и получали посвящение. Эта чудесная древняя мистериальная структура подробно описана Лауэнштайном в книге «Элевсинские мистерии». По его

мнению, центральным из свидетельств этих мистерий является роман Апулея «Золотой осел». Сегодня мы с вами через искусство можем услышать это древнее дыхание именно там, где в нас располагается художественная душа. Античность дает возможность этой душе цвести. Иногда я вдруг ощущаю себя этим мистом, идущим сквозь время по путям из Афин в Элевсины. Мы приобщаемся к этому переживанию внутри нашего театрального путешествия.











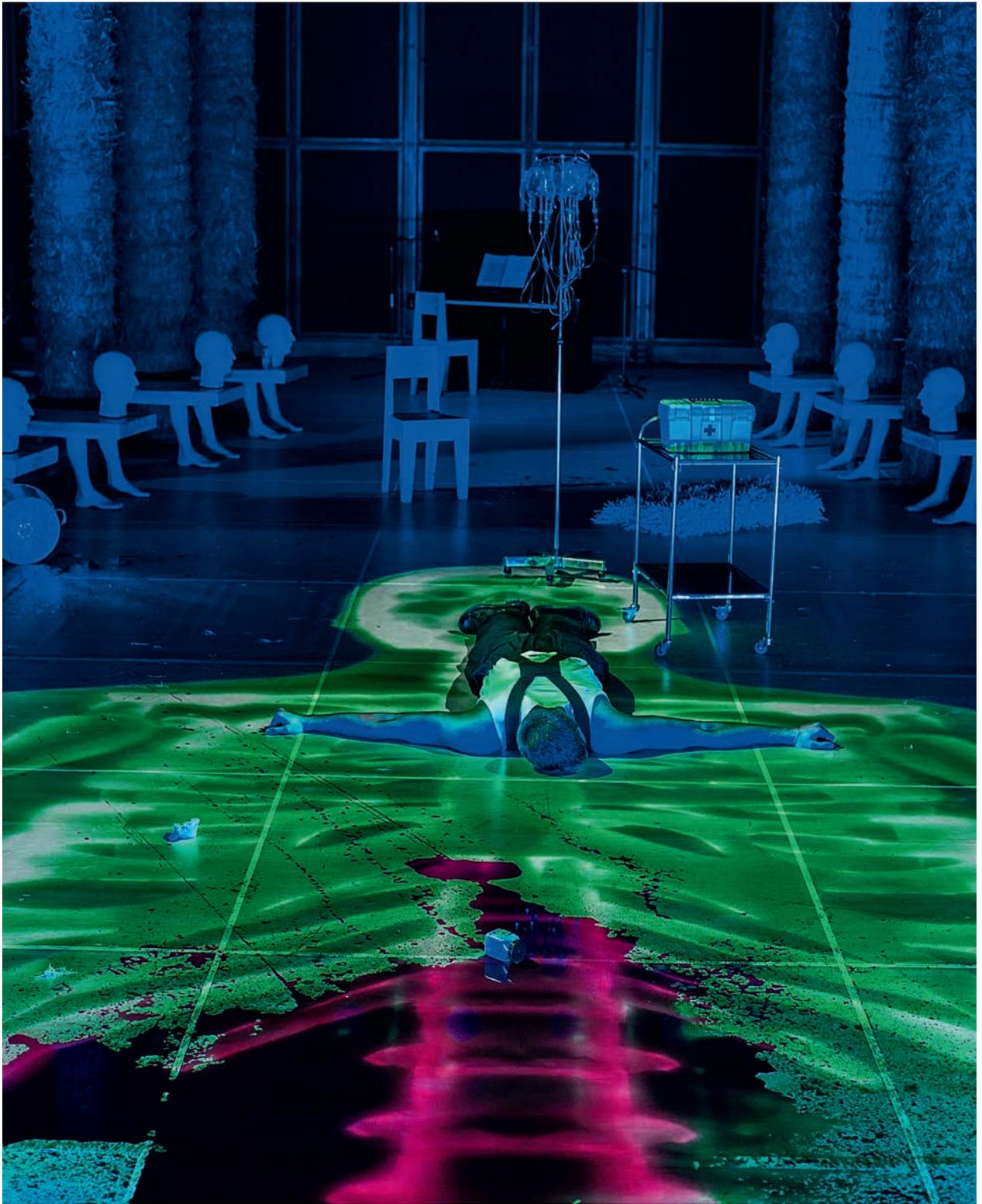


























































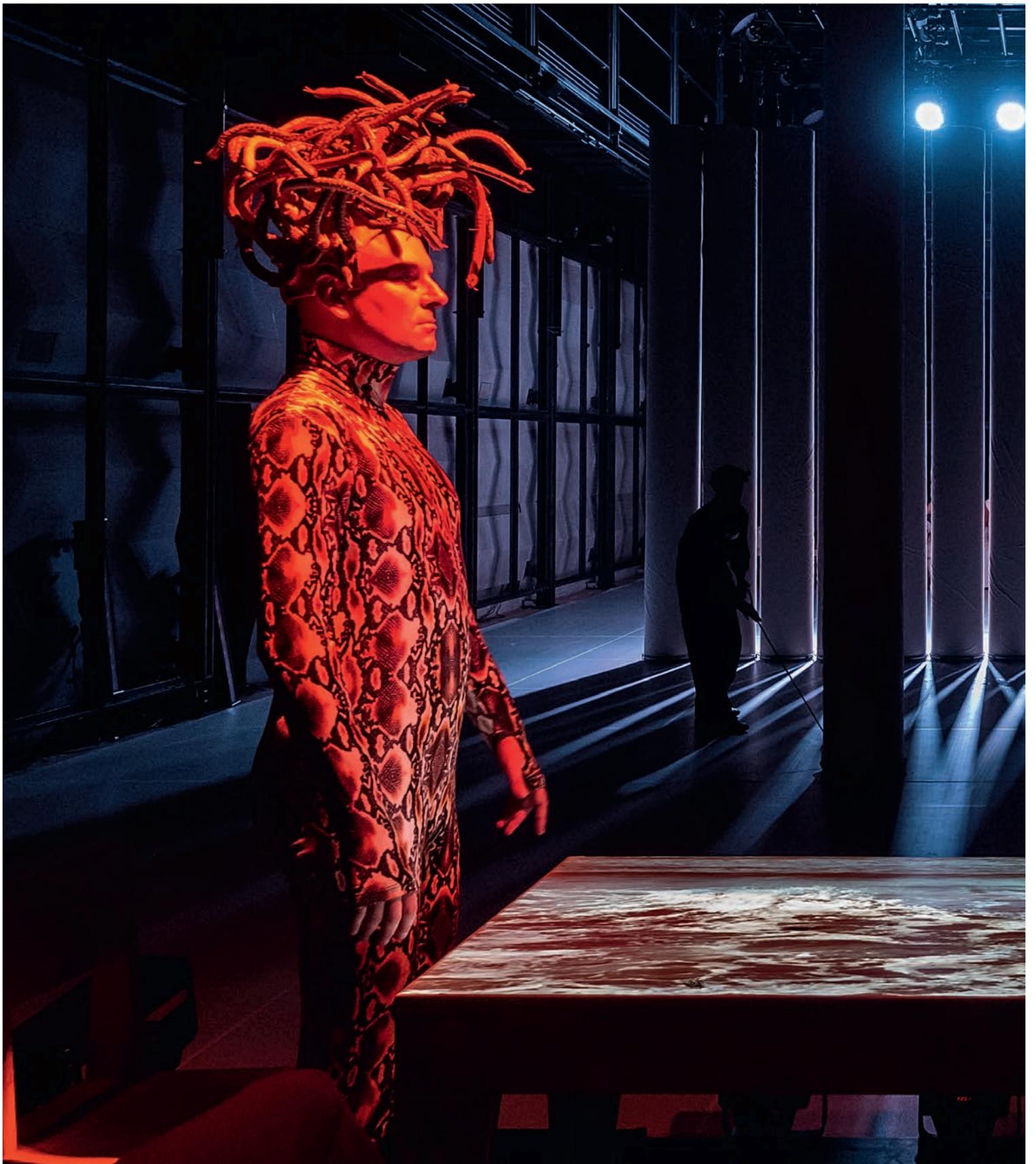


















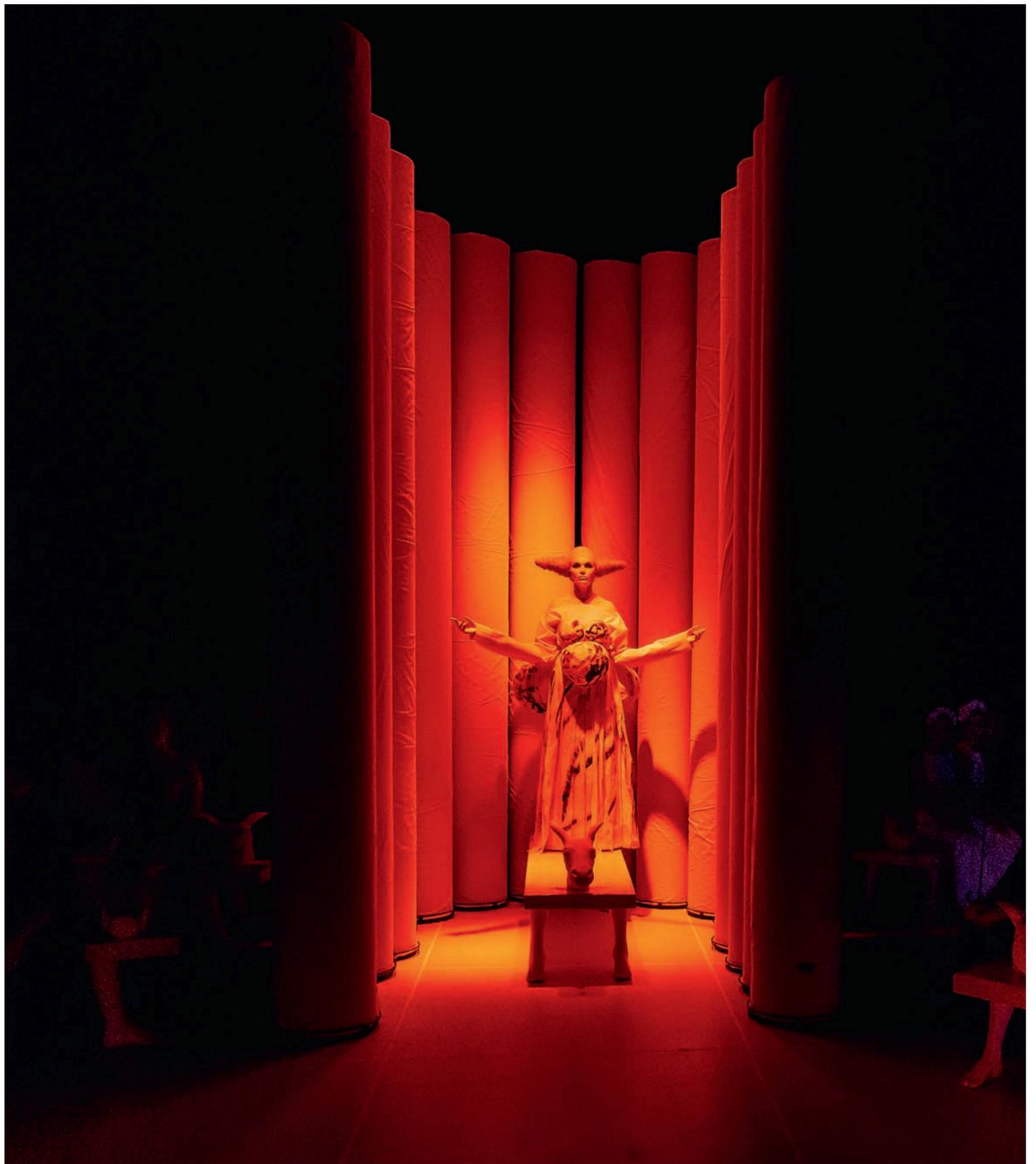
























































Борис Юхананов

Золотой осел.
Разомкнутое пространство работы

Художник: *Иван Кочкарев*

Редакторы: *Люся Артемьева, Леда Тимофеева*

Дизайн книги: *Валерий Козлов*

Корректурa: *Юлия Бронникова*

Цветокорректуровка, препресс: *Виктор Шарахов, Борис Кащеев*

Фотографы: *Андрей Безукладников, Олимпия Орлова*

Автор рисунка на 1, 4 стр. обложки: *Иван Кочкарев*

Тираж: 200 экз. формат: 195 x 215 мм

шрифт: *Minion Pro*

типография:

© Борис Юхананов, 2016

© Фонд поддержки и развития

Московского драматического театра имени К. С. Станиславского, 2016