





БОРИС ЮХАНАНОВ

ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ

Разомкнутое
пространство
работы

2017



«ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ» ДВИЖЕТСЯ ПО ДОРОГАМ ПЕЛОПОННЕСА...

Что такое священный стендап и брутальная поэзия, на территории которых мы находились до этого и в чьих качествах раньше существовали открытые сессии Модулей перед зрителями? Это был концертный труд по созданию художественной среды – совместная радость, не являвшаяся ни спектаклем, ни репетицией в прямом смысле. Эвристическое сознание не работало, а разыгрывалось, смыслы не порождались. Я вел работу по созданию художественного произведения, участники показывали свои Модули, и в сопряжении этих режимов возникал эффект спектакулярности, который мы обозначили «с 14:00 до 18:00».

Теперь произойдет перемена. Я больше не собираюсь вести все процессы в режиме концерта – структурные особенности происходящего изменятся, они приблизятся к подлинной репетиции. Не буду говорить никаких вступительных теоретических речей, сразу начну отзываться на показанные работы и говорить в первую очередь с вами, участниками проекта, а не со зрителями. Если я и буду обращаться к зрителям,

то буду это делать по моим правилам разговора с вами, участниками, а не так, как делал до этого, обращаясь к вам по правилам разговора со зрителями. Понимаете разницу? Какой-то зритель уйдет, потому что в нем будет уничтожаться потребление. А в каком-то зрителе, наоборот, раскроется доверие к происходящему, потому что он услышит его подлинность.

Я не хочу быть центром шоу. «Золотой осел» – это не Борис Юрьевич Юхананов и его художественно озаренные зайчики. Соблазн превратиться в шоу, конечно, идет от публики. Но мы организуем подлинное сопротивление этому соблазну – продолжим репетировать на территории происходящего шоу. В этом провокация. Те зрители, которые к нам ходят на открытые сессии, придут на шоу, которое я «накачал» в прошлые сессии, а правила уже поменялись. И тогда слова об эволюционном проекте окажутся истиной происходящих событий, а не пустыми разговорами про это. Посмотрим, как нам удастся это сделать, ведь соблазн перейти в шоу велик, мы все артисты. Постараемся удержать себя от этого и продолжить наш репетиционный путь. Это и есть драматургия Модулей – она располагается между репетицией и концертом, одновременно в их оппозиции и в снятии этой оппозиции.

АТТРАКЦИОН-МИСТЕРИЯ

Мы идем путями новопроецсуального искусства – вслед за технологией, в которой я создаю аттракцион-мистерию. Аттракцион – это актуализация настоящего времени через трюк. В тот момент, когда артист три раза переворачивается, совершая кульбит, в нас сотрясается наше сознание, мы ощущаем себя живущими здесь и сейчас и восхищаемся произошедшим актом – трюком. Трюк актуализирует настоящее время. Ритуал – это порядок, при установлении и реализации которого актуализируется вневременное пространство, то есть картина и устройство мира, в котором уже все случилось. Ритуал всегда связан с некатастрофическим бытием. Поэтому, когда мы оказываемся в пространстве, подчиненном ритуалу, в церкви, например, или в священном театре, мы выходим из под власти тех катастроф, которыми заряжено время. Ритуал актуализирует вневременное, и мы переживаем священный покой.

Моя технология существует внутри перемены, в которой аттракцион стал актуализацией вневременного пространства через трюк, а мистерия стала актуализацией настоящего времени через ритуал. Но одно не существует без другого. Невозможно актуализировать вневременное через трюк, если нет актуализации настоящего через ритуал. С ритуала начинается. А как это сделать? Нужно встать в определенную позицию, без которой новопроецсуальное искусство просто невозможно. Это позиция, где ты одновременно создатель мифа и его участник. Я говорю о художественной жизни человека. А что значит участвовать в мифе с точки зрения театральной практики? Это значит откликаться на тобой же создаваемый миф художественным сочинением. Новопроецсуальное искусство выводит нас в другую парадигматику театра, это не театр Станиславского, Арто или Васильева. Новопроецсуальность – другой вид искусства.

НОВАЯ ЭТИКА: ДИАЛОГ С ДРУГИМ

Как мы двигались внутри проекта в предыдущий этап? Важной составляющей этапа был творческий союз художников без доминирования какого-либо мастерства или идеологии. Мы приняли правила особой игры в «Золотого осла». Если коротко – участники показывали свои Модули, на которые я отзывался комментарием. Мы встречались на территории работы и через художнический язык обменивались нашими ощущениями, подсознаниями, образной природой, расцветало иррациональное. Сейчас начинается следующая игра, и мне предстоит участникам проекта объяснить новые правила. Одно из них выражается в том, что мое сознание стало доминировать над текстом. Я теперь разбираю апулеевский текст, то есть постепенно вхожу в проект со своей авторской системой, с одной стороны. А с другой стороны, вы уже накопили свои авторские Модули, и ваши работы «разогнались».

Я увлечен своим художественным проектом, испытываю потенциал альтруизма, на что редко решается режиссура. А ведь именно это является неким пенициллином. Альтруизм полезней эгоизма. Я вижу в альтруистических структурах построения продуктивных коммуникаций огромное будущее. Поэтому проект «Золотой осел» развивается в сторону прагматично-альтруистических правил. Я смотрю ваши работы с большим интересом. Мне занятно в них разбираться, потому что на этом пути я получаю возможность познания театра. Не реформирование его, а познание. Познание в самом акте осмысления развития происходящего на достижимых для моего сознания и для моей витальности территориях. Важно соблюдать равенство экономик. То есть ваши затраты, ваши амбиции, ваша самость – мои затраты, мои амбиции, моя самость. Человек не может без стимулов. С моей стороны все время остается одна и та же позиция – это разомкнутое пространство

работы, Портал открыт. Я взял на себя художественный альтруизм и готов встречаться с самыми разными людьми и их театрами, которые они носят в себе. И никакого эгоистического удовольствия от этого не получаю, только альтруистическое. Различение этого очень важно, потому что, работая над мистериальным проектом, с такими вещами надо сознательно обращаться. В этом своеобразном трении созревает новая созидательная музыка развития природы театра.

Очень трудно не навязывать артистам свою систему координат. Это стремление ненавязывания связано с попыткой существовать в новой этике в сегодняшнем времени. Не в этике псевдогуманизма, а в этике Другого, когда мы выходим за пределы тотальности, и в том числе античной онтологии. Я раскрою эту важную тему, чтобы мы все, и зрители, и участники, понимали код, по которому идет работа. Но немножко огрублю эту новую этику, созревающую в XXI веке. Она связана с Левинасом и его книгой «Тотальное и бесконечное», где он практически впервые выводит понятие Другого.

О чем идет речь? Если в истории развития нашего театра или, шире возьмем, страны вовремя не появится Другой, то тогда мы захлебнемся в самой страшной форме фашизма, какую только можно придумать. Кто этот «другой»? И что значит «диалог с другим»? Существует, например, античная онтология, то есть определенным образом выстроенные координаты мира, в которых есть все правила жизни. Как обычно строится диалог? Человек захватывает другого человека своей онтологией, или они оба уже в нее включены. Диалог происходит внутри существующих координат, в которых живут люди. Все сегодняшние процессы коммуникации построены на операциях с такого рода тотальностью. Коммуникативный акт не подразумевает наличие иной онтологии или иной системы координат. Он не может это принять.

Этика начинается с того, что ты изначально даешь возможность существовать чему-то или кому-то в другой системе координат, в другой форме. И для того, чтобы вступить в коммуникацию, нужно выйти из собственной системы координат, то есть преодолеть тотальность собственной онтологии. В нашем локальном случае – выйти из-под власти античной онтологии. И тогда перед тобой появится Другой, и возникнет надежда на коммуникацию.

Работа с Модулями – иногда тяжелая, иногда не очень приятная, глубоко сермяжная – связана с попыткой осуществления этой, назовем ее условно, новой этической позиции. В этом смысл. Не причислять их, срезая по пути инаковость, а попытаться с ней встречаться и, на глазах или без внимания зрителя, выходить на контакт. То есть зритель становится и свидетелем, и участником этого выхода на контакт с Другим.

С этим связан опыт нашей встречи. Это третья стадия, третья местность, в которую попал осел. Вот мы говорим, что он скачет по Пелопоннесу, скачет по такой местности, где будет каждый раз совершаться попытка выхода на контакт с Другим. В этом смысле здесь уже не может существовать раскатанный и мускулистый священный стендап с брутальной поэзией, когда излучение одного накопленного жизненного ментального опыта и вдохновенного материала, подчиняя себе все, превращает происходящее в шоу, концерт. Как только мы имеем дело с шоу, мы имеем дело с тотальностью. Спектакль – это тоже тотальность. Оставаясь на территории шоу, мы никогда не выйдем из-под власти тотального. Это я пересказываю вам книгу Левинаса в своем ракурсе. Ращение в слове «другой» первой буквы до большой – это то путешествие, в которое мы сейчас отправились.

МИР-МИФ. ПОЗИЦИЯ ДРЕВНЕГО ГРЕКА

На новопроцессуальной территории для того, чтобы создать художественное, нужно обязательно что-то сделать с собой. Это пограничная территория, где человек работает и живет, окутанный огромным количеством пут: обстоятельствами своей жизни, отношениями с близкими людьми, своими мыслями про то, про се, про третье, про десятое. Он обращается к культуре вместе с этими мыслями, с тайной своего существования, с дистанцией, которая ему дана. Если же человек отменяет самого себя на путях художественного созидания, то тогда не случается контакта, и все становится очень черствым. Он попадает под власть форматов, становится тем, что называется биомассой.

Я сейчас пытаюсь говорить о грани, на которой нерасставание с самим по себе процессом сопряжено с одновременным движением в иную сторону, как бы от человека. Сама эта грань очень важна, именно в ней происходит работа. Туда нацеливается новая процессуальность в своих истоках. Однако я говорю об идеях, которые созревают не там, где человеческие проблемы. То, что мы называем экзистенцией, то есть обнаженность, неприкрытость человека перед самим собой со всеми фобиями, страстями, на самом деле не отличает одного человека от другого. И если остаться только на этой территории, будет созревать Сологуб с его мелким бесом. В концептуальном экзистенциальное – яд, крайне опасный в наше время. Оно разъедает нам художественное дело, не дает выстроить коммуникацию и, по сути, является противником №1 для художника. Экзистенциальные переживания, из-под власти которых мы удаляемся в процессе работы, поджидают нас за углом, нам всегда приходится туда возвращаться. Это термин, который я надуваю как шар, до предела. Сегодня сталкиваются не идеальное с

естественным или искусственное с естественным, а художественное с экзистенциальным – вот две противоположности.

Считайте, что мои мысли – это персонажи, которые в напряжении постепенно разворачиваются в смысл. Возводя их в персонажи, я создаю определенный мир. Это часть нашей общей культурной позиции: мы, говоря о чем-то или о ком-то, понимаем, что мы это создаем нашей речью. Если же мы высказываемся напрямую, вступая в прямые отношения, как это позволяет себе фейсбучная цивилизация, тогда мы оказываемся в мусорном баке, где перепутаны акты воли с актами оскорбления, или актами каких-то толканий локтями, или еще какие-то прямые, внекоммуникативные жанры общения. За последние десять лет мы словно бы сами себя лишили свободы высказывания, понимаете? Территория свободного высказывания, не подвязанного к практике существования, частью которого являются электронные коммуникации, сейчас по большому счету отсутствует. А в чем суть такого неангажированного высказывания? В праве на создание персонажа, в праве на создание мира. Именно оттуда я брал энергию в начале 90-х годов на новую процессуальность. А дальше человек, создающий с помощью речи мир, может с удивлением обнаружить, что он этот мир оскорблял, думая, что создает. Это как пример. И тогда он лишается свободы в силу нежелания агрессивного жеста по отношению к кому-либо. То есть, приобретая мораль, он лишается свободы.

Вот тогда становится понятным, что кроме мира есть миф и связанная с ним необходимость оказаться в позиции античного человека. Вы же понимаете, что я сейчас древнего грека сочиняю, а не излагаю? Здесь стоит вспомнить Генона, который говорил, что, возможно, человеку выделена только интеллектуальная интуиция, для того чтобы встретиться со знанием. То есть невозможно почерпнуть знание, невозмож-

но даже из рук в руки передать. Надо вначале, как мне представляется, – во всяком случае, так со мной происходило, – оказаться перед невозможностью получения и пробыть внутри этой невозможности какое-то время. То есть потерять надежду на школу, на традицию.

Я обрываю и недоговариваю, потому что, мне кажется, сегодня сладкая выговоренность речи, как в музыке, так и в культуре, непереносима для души. Так созревают какие-то осязания нового стиля, но не во имя нового стиля, а во имя какого-то внутреннего комфорта, без которого невозможно заниматься тем, чем хочется. Имя этому комфорту еще не придумали. Один из ангелов, который сопровождает этот поиск, – каприз. Он имеет бесконечную ценность для художественного движения. Без него, как без тончайшей кисточки, невозможно работать с пыльцой времени.

Древний грек моей речи был увлечен созиданием, что бы за этим ни стояло. Это позиция человека, включенного в процесс. Она же является позицией нового универсального художника и обеспечивает новопроцессуальное развитие – человек одновременно создатель мифа и его участник. А при помощи каких аспектов «техники» (условно скажем «техники») осуществляется, набирает и разгоняет себя по путям жизни интеллектуальная интуиция, о которой говорил Генон?

ТЕКСТ. РЕЧЬ. ЯЗЫК

Есть три очень важных категории. Первая – это текст с его логоцентрическим захватом мира и с тем, как на его территориях развивается и размножается мифологическое. Это различено философией вчерашнего дня как особого рода опасность для мира, как приметы размножения власти. Поэтому производится атака на логос, на платоническое начало в культуре. В этом смысле можно сказать, что софисты выиграли у Сократа. Отрицание единственного, даже не занятого места истины и так далее – это всё следствие опыта фашизма. В силу текстоваания мира, его заморозки или структуризации возникает необходимость преодоления логоцентризма. Эта необходимость медленно-медленно распространяется в культуру. Текст содержит в себе мифологические конструкты и тем самым отправляет человека в сторону от различения реальности.

Дальше – язык, еще одна категория. О ней отдельный разговор. В русском языке мы различаем текст. И если мы просто всмотримся в категорию языка, то увидим, что это место, где происходит, например, рождение и смерть текста. И в то же время в языке преосуществляет себя речь, третья категория.

Что такое текст? Можно сказать, что это некая завершенная структуризация, если сейчас не вспоминать о франкфуртской школе Адорно, его теории о реципиенте, который достраивает текст в своем восприятии. А что такое речь? А речь – это принципиально незавершенная структуризация. То есть это саморазвивающаяся структура, которая, пока существует и продолжается, не является текстом. Но и текст, и речь существуют в языке. Как они там существуют? Как миф и древний грек. То есть, с одной стороны, язык ими создается, с другой стороны, они

в нем участвуют. Вот этот парадокс постоянно нас сопровождает – парадокс о тексте, о речи, о языке. Ведь театр всё время перемещается из бытия в образе текста в бытие в образе речи, и это его диалектика, но не в гегелевском смысле, а скорее в смысле постструктуралистов. Мы слышим здесь постоянное взаимодействие между текстом и речью, слышим их любовь друг к другу, их ненависть друг к другу. Взаимоотношения текста и речи оказываются невероятно актуальны в нашем времени, и особенно в театральных процессах.

Спросим себя: возможно ли производство речи, если личность отсутствует или оккупирована различными форматами? Ну конечно, возможно. Просто на нас буду катиться эти форматы. Так же, как и текст может существовать в форматах. А с помощью чего можно пробиться к личности? При помощи текста или при помощи речи? Где происходит этот акт, когда можно обнаружить личность? На территории речи, то есть в импровизации смысла, в процессе которого он хочет выговорить сам себя? Или на территории текста, где ты живешь не образом непрерывной реки, в котором есть циклы, повторы, но не возвраты, а образом, который выложен, как предмет перед тобой? Как вы думаете?

Из зала: Кому что легче.

Из зала: Речью.

Из зала: Пробиться к личности сложнее текстом.

Б.Ю.: А у нас есть место, где мы можем сегодня в культуре говорить речи? Нет такого места.

Из зала: Есть Facebook.

Б.Ю.: Нет, мы не говорим там речей. Мы лишены такого места. Оно похищено. Мы его уничтожили какими-то, в общем, вполне благовидными стараниями либерального или тоталитарного толка. Мы унич-

тожили место, где только и может произрасти личность как таковая, и продолжить свой путь. Так вот, новая процессуальность – это знак сопротивления. Это создание такой местности.

Высшей стадией проявления такой речи, открывающей надежду и возможность встречи с собственной интеллектуальной интуицией, является так называемая эвристичная речь, то есть речь, в процессе которой осуществляются реальные открытия.

Театр как спектакулярность, а я понимаю под спектакулярностью именно отделенность от репрезентативного, конечно же, лишен акта эвристики. Чтобы осуществить встречу с этим полетом души, по пути которого она набирается таких свойств, что может стать проводником новых смыслов и радостей, надо выйти из-под власти спектакля как текста. То есть выйти из-под власти структуризации, оказаться на принципиально спонтанной территории. Но в эту секунду сама по себе спектакулярность страждет. Это особого рода напряжение, в котором мы сегодня оказываемся. У такого рода процесса не может появиться потребитель, только соучастник. А вы, дорогие зрители, даже в самом своем благословенном виде, все-таки авторы-потребители. (*Обращается к Вадиму Радченко, который готовится на сцене показать свой Модуль «Мандрагора».*) Вадик, а ты играй уже свой Модуль.

Вадим Радченко: Но они издеваться будут надо мной. Я намерен акт совершить художественный. А они, наверное, будут издеваться.

Б.Ю.: Ты уже играешь? У тебя текст такой есть?

В.Р.: Нет, его не было. Но он оказался. Что я могу поделаться? Я просто собирался взять и сменить комедийные башмаки на трагические котурны.

Б.Ю.: Но мы же сменили твои башмаки на котурны моей речи. Ты это не заметил?

В.Р.: Заметил. Но мне нужно было их найти в себе, сперва обнаружить, а потом уже сменить.

Б.Ю.: А как ты их обнаружишь в себе?

В.Р.: Я не знаю, как-то надо изыскивать их, находить.

Б.Ю.: Ну вот, я же тебе предложил путь: отказаться от спектакля. Тогда-то ты и сменишь комедийные башмаки на котурны. Ты как бы обретишь трагическую позицию включенности в фатум.

В.Р.: Я был намерен рассказать трагическую историю. И для этого мне нужно было...

Б.Ю.: А почему был? Почему ты говоришь об утрате?

В.Р.: О чем? Нет, я говорю о трагической истории. У меня было такое намерение. И оно есть, оно осталось.

Б.Ю.: А что значит «намерение к трагической истории»? Что это значит? Ты можешь всмотреться в это намерение? В чем оно?

В.Р.: Конечно, могу. Увидеть там судьбу человечества. В этой истории.

Б.Ю.: Ты считаешь, достаточно увидеть человечество, чтобы проникнуться трагизмом?

В.Р.: Нет. Надо услышать движение этой истории. Сложный момент, действительно, это очень сложный момент.

Б.Ю.: У тебя виноватая интонация речи.

В.Р.: А?!

Б.Ю.: Эта виноватая интонация твоей жизни.

В.Р.: Если вы меня спрашиваете: «Как ты чувствуешь трагическое?» Тогда я вам скажу открыто и откровенно – оно во мне размыто, оно разрушено во мне.

Б.Ю.: А тогда чего ты приходишь сюда нас обманывать?

В.Р.: Я никого не обманываю, я говорю правильно, открыто, честно, я ж ничего не прячу.

Б.Ю.: То есть ты говоришь: «Я хочу сменить комическое на трагическое. Но оно во мне размыто. Поэтому я что-то хочу, а, в общем, не знаю, чего я хочу». Это репетиция до пробы. Понимаете, да? Я уже репетирую с парнем, а он еще, собственно, не показал, что я с ним репетирую. Это тоже свойство новой процессуальности. Иначе зачем говорить об интеллектуальной интуиции? Интуиция опережает реальность. Только тогда она имеет смысл, тогда туда придет какое-то послание. А если ты будешь по-научному – сделали опыт, осознали – о какой тогда мы говорим интуиции? Ладно, играй свой Модуль.

ПАРАДИГМА АНТИЧНОСТИ

Б.Ю.: (После показа Модуля «Мандрагора» Вадима Радченко.) Что мы здесь видим? Первое – работу с художественной интуицией Вадик не хочет делать. Он не хочет поверить в художественно одаренные фибры своей души и режиссерски сочинить некую работу. Дальше. Текст выучить толком он не хочет. Он хочет проехать по жизни нашего художественного путешествия, не затрачиваясь, все время преосуществляясь в отсутствии совершенной работы, поэтому-то он так гнусно бормочет.

В.Р.: Нет.

Б.Ю.: Подожди, у тебя будет время сказать. Затрачивается Вадик на что-то глубоко для себя привычное, то есть на структуризацию текста. А это есть тот зомби-эффект, который за всю свою жизнь Вадик приобрел от своего великого учителя. Не пора ли из-под власти этого эффекта выйти и пуститься во все тяжкие? Разве шок, который испытала мачеха в новелле, которую сейчас нам пытался рассказать Вадик, не такого же порядка? Она же совершает что-то преступное, она делает что-то, что находится за рамками установленной в ней программы. Поэтому мы говорим: то ли природа, то ли судьба. Природа – это программа? Установлена ли программа в природе зрелой женщины в определенный момент полюбить несовершеннолетнего юношу и хотеть его? Есть ли такое в природе, если социальные вещи не мешают этому? А судьба может воспользоваться такой природной программой и усилить ее?

Значит, наше размышление о соотношении природного начала и судьбы – важное. В данном случае они совпадают. Вспомните тайные силы управления миром, которые устроили судьбу Психеи. Они время от времени переключают гашетку-ручку на прерыв эволюции в виде революции; то есть ускоряют процессы с опасными последствиями. Это

мойры, мы их туда относим. Мы же в этот момент создаем свою систему мира, понимаете?

Значит, в этой новелле о мачехе опять про судьбу. Но если мы уже движемся по всему роману и, таким образом, кодируем понятие судьбы, то на территории начавшегося процесса разбора я говорю, что это все та же самая судьба. Что у Психеи, что у мачехи. Она, как римский водопровод, проникает в самые залежалые местности новой географии и в этом смысле является чудом техники. Перед нами милетские басни, казалось бы, никак не связанные между собой, но их понятийный аппарат непрерывен и един. Таким образом, мы обнаруживаем важный закон построения апулеевского текста. Да, истории в романе разные, их человеческое и драматическое наполнение связано с разными ситуациями и аспектами. А понятийный аппарат, который течет и развивается вместе с тем, что мы называем эпическим рассказом, един. Мы не знаем и не сможем реконструировать, восстановить, что такое подлинные мистерии, вот то, что делает Дитер Лауэнштайн в своем реконструктивном тексте об Элевсинских мистериях. Советую вам всем прочесть, но без какой-либо надежды с ним встретиться. Мы никогда это все не восстановим, мы не перетащим сюда, в наше время, уже произошедшие в культуре события древних таинств. Надежда на такую возможность закончилась вместе со смертью Гротовского.

А что же тогда нам остается? Мы говорили сегодня об интеллектуальной интуиции, о каком-то внутреннем праве на озарение, которое может выделить для себя даже не самый гениальный в мире человек и отправиться в это путешествие, в котором он окажется в позиции древнего грека. Мы имеем право на совершение собственного мифа, и одновременно нам выделена возможность участия в нем.

Таким образом, я позволяю себе рассуждать дальше. Я говорю о том, что это эпическое наполнено своим языком, который состоит из си-

стемы понятий: судьба, Афродита, она же Изида, Аид и так далее, они всей вереницей в конечном итоге должны пронестись сквозь наше сердце и стать частью нас, чтобы мы стали частью языка. А как можно стать частью языка? Участвуя и создавая его, потому что такова природа театральной игры, и в этом смысле театральная игра очень сильно смахивает на жизнь древнего грека, недаром там театр и произошел.

Но сегодня мы находимся в ситуации пересоздания, не восстановления, а зарождения. Я противопоставляю возрождение и зарождение. В зарождении все происходит заново, у нас нет предмета, который мы восстанавливаем, в отличие от, например, флорентийских гуманистов, которые восстанавливали имеющийся перед их глазами предмет. Например, Бела Хамваш потрясаяще сказал о греческой скульптуре: «Греки никогда не изображали женщин, они всегда изображали богинь». Хочешь быть греком – имей дело с богинями и с богами. Прекрасная мысль!

А образ чего мы перед собой держим, какой предмет нас бы так соблазнял, как соблазнили итальянцев греки? Ничего мы перед собой не держим, кроме эфемерного будущего, наполненного иллюзиями, причем уже в душе нашей давно обреченными. И как может возрожденческий импульс проникнуть в наше время, в нашу культуру? Никак. И что нам делать? Ничего не делать и в первую очередь не переживать по этому поводу.

Итак, Вадик, я из-за тебя вырождаюсь в лекцию.

В.Р.: Ну и прекрасно.

Б.Ю.: Это тебе кажется, что это прекрасно, а на самом деле это и есть самая большая иллюзия в театре. Лекция ничего не добавляет. Слов много, но мысль моя простая – сквозь эпическое текут понятия, и с ними придется работать.

«ТЕЛЕФРОН» (РЕЖ. АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ). РАЗБОР МОДУЛЯ

Б.Ю.: Хорошо, ребята, садитесь. Может быть, кто-то из зрителей хочет поделиться впечатлением? Вот вы, например? Возьмите микрофон.

Из зала: Нет, я, наверное, пока промолчу. Ведь прежде, чем высказываться, надо время, чтобы все успокоилось, чтобы все было более-менее осознанно.

Б.Ю.: Это вы рассказываете, почему вы не будете говорить? Можно долго рассказывать, кстати. Я вдруг подумал, что это хороший жанр. «Вы знаете, я, конечно, мог бы высказаться... Но все-таки я считаю, что надо серьезно высказываться, ведь это достаточно ответственно – говорить публично. Поэтому надо сначала переварить увиденное...». Вы слышите, как здесь спрятана фигура представления о публичном высказывании со своими правилами и координатами? А стоит эту фигуру вытащить из себя, изменив правила и преодолев ее фикцию, и станет возможно спокойно разговаривать. Вы не согласны со мной? Дорогие авторы-потребители, вы готовьтесь. Я подойду с микрофоном к любому из вас... (*Обращаясь к Емельянову.*) Андрюха, а ты мне скажи, почему, когда Телефон обратился к вдове: «Я хочу быть твоим слугой», его стали бить, да он потом с этим еще и согласился? Что там, собственно, произошло?

Андрей Емельянов: Что он, по сути, сказал? «Каждый раз, как ты будешь отравлять своего очередного мужа ради прелюбодеяния и наследства, всегда зови меня стеречь его тело».

Б.Ю.: Да. То есть это что? Ирония? Или он хотел, чтобы его побили?

А.Е.: Да нет. Это непонимание их игры, я бы сказал так. У жителей Фесалии есть определенная игра со своими правилами.

Б.Ю.: Как и у жителей Содома? Вы так берете?

А.Е.: Да, абсолютно. И они все время меняются.

Б.Ю.: Но от чьего имени ты говоришь? От имени ангела, или от имени Лота, или от имени несведущего человека, постепенно осваивающего правила *tabula rasa* путешественника? Ведь здесь метафора Содома, дорогие зрители, вернее, то, что мы обозначаем ею на нашем внутреннем «деревенском» языке, это то, что, по сути, дает энергию и структуризацию данной работе-модулю. То есть, в принципе, главный момент из разбора. Андрей, так откуда он спрашивает?

А.Е.: Здесь Телефрон не от Содома спрашивает, он от простодушия спрашивает.

Б.Ю.: То есть я спрашиваю, и в зависимости от того, как мне ответят, в дальнейшем буду так жить и так себя вести?

А.Е.: Да. Тут еще парадокс заключается в том, что ему в результате назначают жизнь. Она ему предназначена, но он об этом не ведает.

Б.Ю.: Сейчас, подожди. Ты уже дальше пошел, к финалу. А этот момент в чем заключен? В центре этой истории есть движение в сторону Содома, то есть принятие правил, какими бы они ни были?

А.Е.: Да. Но это еще связано с такой фигурой, как адвокат. Мы разбираем от адвоката.

Б.Ю.: Про адвоката позже. Содом и принятие его правил – это важнейший момент, который находится в ядре вашей работы. Дальше. Ты начинаешь рассказ с конца. Ты начинаешь со слов, что ты больше об этом рассказывать не хочешь. И завершаешь тем, что обнаруживается участь этого героя-содомитянина в реальности – ходить с закрытым чадрой лицом, потому что Телефрон лишился носа и ушей. Вот точ-

ки, которые я просто хочу обсудить. Вы все делаете очень забавно и нормально, мне нравится. И компания у вас хорошая собралась, и все чудесно, и все как-то правильно.

(Обращаясь к Павлу Шумскому, актеру, участвовавшему в Модуле.) Я хочу тебе одну вещь сказать, Паш. Мой приятель Марат Гельфанд, сейчас мультимиллионер в Америке, в свое время участвовал в съемках моего видеофильма «Игра в XO». Его участь была в том, что он должен был играть «подснежника», то есть труп, который замерз осенью, а к весне взошел. Он играл это как особый ритуал перед тем, как эмигрировать. Это была зима 1987 года. То есть он как бы прошел сквозь смерть, через реанимацию, и буквально через две недели после съемок улетел в Америку. И дальше ему пришлось очень счастливо там жить. Во-первых, он придумал аппарат для реанимации, заработал свои первые миллионы, а потом ему пришла в голову одна идея, которую он продал за невероятно большие деньги. Он стал очень богатым человеком.

Я хочу вам рассказывать историю, как он в первый день решил пойти в супермаркет в Нью-Йорке. К нему на улице подошел негр, т. е. афроамериканец, который хотел его ограбить, но, посмотрев на Марика, спросил: «Ты откуда?» Марик ответил: «Из России». Негр достал десять долларов и отдал ему со словами: «Расслабься, парень». И Марик расслабился.

А.Е.: Интересно, что вы начали с обращения к Паше.

Б.Ю.: Итак, у нас есть вот такой финал, и есть вот такое начало. Андрюш, просто расскажи мне, с чем связан у вас финал?

А.Е.: С началом.

Б.Ю.: Скажи, Андрюшечка, а вот начало связано же с финалом?

А.Е.: Безусловно. (*Смех в зале.*)

Б.Ю.: Замечательно. В центре располагается Содом и попытка принять на себя его правила. А чем же эта история принятия на себя правил Sodoma завершается? Вот мой вопрос. Я рассказал, например, историю про Марика с очень счастливым завершением. Это параллельная история, которую я могу для себя соотнести с движением осла по Пелопоннесу. Это какие-то соразмерные истории. У Марика история с хеппи-эндом. Дальше можно сказать: «Хеппи-энд нам не нужен, я буду жить здесь в России бедно, зато чудесно и душевно». То есть мы по-разному можем соотнестись с его историей. Но финал нам эмоционально и чувственно понятен. А у истории Телефрона какой финал?

А.Е.: Финал неоднозначный.

Б.Ю.: Да. А как понять в смысле перспективы игры его неоднозначный финал?

А.Е.: Тут важно, что эта история рассказывается для Луция, с которым завтра случится нечто очень похожее.

Б.Ю.: Это аттракцион интриги, саспенс, которым ваш рассказ пронизан, и мне это здесь очень понравилось. Он как бы отправлен в перспективу всего движения романа. Этот Модуль нормально сработан всей вашей компанией как одной хоккейной командой. Шайба в этом смысле едина для вас всех, и это хорошо. А у меня вопрос как бы немножко не из театра, то есть он не напрямую имеет отношение к театру. Мой вопрос связан с содержательной стороной дела. Вы берете целиком завершённую новеллу. С одной стороны, в ней есть функция – пустить Луция дальше по сюжету. А сама по себе новелла? Что Луций внутри нее получил, в чем урок, условно говоря? В чем стадия инициации? Каков финал здесь, а не всей истории? Ты говоришь, что он неоднозначный.

А.Е.: Да.

Вадим Радченко: Мы говорили, что опыт приобретения связан с опытом потери, то есть это тоже своеобразный обмен. Если ты что-то получаешь, то ты должен что-то отдать.

Б.Ю.: Да, понятно. Это то, куда вы отправляете Луция, потому что ему предстоит стать ослом. То есть для вас рассказ Телефрона – это некий предшествующий началу инициации акт? Это нормально, этого достаточно. То, о чем я хочу поговорить сейчас, не касается игры. Я как бы на секунду вместе с вами выйду за пределы вашей работы в некую философию свободного размышления, снимая с себя ангажированность необходимостью играть и быть театром. Позволю себе такую наглость по отношению к практике. Потому что в практическом смысле у вас все хорошо. И вот там, на этой свободе чистого размышления продолжу задавать свой вопрос – так что же это такое, этот финал и это начало? Вот такая саспенсная матрешка произошла, Телефрон в результате ходит без носа и без ушей. Понятно, что это рифмуется с Луцием-ослом, который лишился речи. Но что кроме этого? В самой истории Телефрона я хочу открыть спрятанную там мысль. В ней же много всего. Чем-то эта новелла очень серьезно сказала на путях развития искусства. Мы слышим ее мотивы в огромном количестве произведений. От гоголевского «Носа» до «Человека-невидимки» Герберта Уэллса. У Телефрона нет носа, нет ушей. Это начало человека-невидимки. Дальше могут пропасть остальные части тела. Я сейчас просто размышляю, свободно задаю вопрос. Что это за исчезновение написано Апулеем? Что там с ним случается, когда он идет в царство мертвых, возвращается, не помнит? Дальше происходит какая-то интрига жизни, также связанная с неизвестностью, неразличимостью лжи и правды, – вот все то, что вы разыграли перед нами. И в результате выясняется, что

у него восковой нос и поддельные уши. Я просто задаюсь вопросом. Я задаюсь им, не спеша сделать работу. Другой режим вопрошания, понимаете? Вот у меня есть идея, я хочу сделать работу. Тогда возникает целая серия вопросов, благодаря которым ты работу делаешь. Но есть серия вопросов, не ангажированных нашим искусством. Просто сами по себе возникающие вопросы в связи со взятой новеллой, из которых, еще неизвестно, появится ли что-нибудь. Они не обязательно имеют созидательный вектор. Просто мне интересно, поэтому я задаю этот вопрос. Мы говорили о Содоме. Это одна история. А что там в тексте все-таки написано? Андрюш, как звучит эта фраза, скажи ее?

А.Е.: *«Изувеченный таким образом не мог я больше вернуться в родные края. Постыдное отсутствие ушей прикрываю я, распустив свои длинные волосы по бокам, а позорный недостаток носа прикрываю вот этим платочком, который теперь всегда ношу с собой.»* Как бы Телефон перестал существовать, пройдя через эту историю.

Б.Ю.: Он находится в реальности, да? Вот слово «постыдное» принадлежит ему или потенциальной оценке его состояния другими? Он действительно считает себя позорным? Или он понимает, что он позорный с точки зрения всех людей?

А.Е.: Второе.

Б.Ю.: То есть у нас история про то, как в результате некоторых событий герой выделился, да? Вот у нас есть некий персонаж, вот он зашел в Содом. Нам рассказывается история, как он принял его законы, так?

Павел Шумский: Нет, можно сказать, что он шел мимо. Он же шел на Олимпийские игры.

А.Е.: Но проехал специально через эти земли.

П.Ш.: В результате он не попал ни на Олимпийские игры, ни домой, а остался здесь.

Б.Ю.: Вопрос заключается в том, что с ним там случилось. Он оказался в определенном месте, в котором он совершил путешествие в загробный мир и вынырнул оттуда. Каким-то образом вместо Олимпийских игр, которые являются праздником проявления гармонии и красоты, наш персонаж попал в другое место, им противоположное. Экзотерика – эзотерика, место открытое – место скрытое. Территория, где все массово, публично, и особое место – центр магии. В этом особом месте с ним случилась история, которую можно обозначить как посвящение.

А.Е.: Да. Мы об этом и говорим.

Б.Ю.: А в чем суть этого посвящения? Он говорит: «И теперь позор мне. Я хожу, прикрывая волосами отсутствие ушей». Что он прикрывает? Кто он? Вот что это вообще все такое?

А.Е.: Мы говорили еще о финале всего романа, а не только самой истории Телефрона, о природе посвященного. В финале мы видим тайного жреца Осириса, который рассказывает весь этот роман. И только он и может его рассказать. Сутью его является посвящение в какую-то квантовую природу вещей, непривязанность к конкретной форме, постоянная череда метаморфоз. И вот эта метаморфоза с носом и ушами как бы бьет в корень. И так же Луций, появившись в Гипате, не услышит ни от кого прямой магической методологии, а услышит историю, притчу, коан, потом сам станет персонажем притчи. Здесь как бы и начинаются метаморфозы, в точке этой новеллы.

Б.Ю.: У меня такое ощущение, что Паша не до конца это слышит. У него с тобой, Андрей, вот в этой точке не то что несогласие... нет у вас здесь согласия, я бы так сказал. Это не плохо. Это ваша дуга. Слышишь, Паша?

П.Ш.: Да.

Б.Ю.: Вот об этом я тебе хотел сказать. То, о чем говорит Андрей, спря-

тано в его опыте. Я сейчас говорю о людях, о человеке. А твой опыт с этим не связан. Поэтому ты участвуешь здесь хорошо, замечательно, но не в этом опыте, как бы не из него. Андрей же рассказывает из этого опыта. Он рассказывает об амбивалентности, двойственности. Хотя я думаю, что надо рассказывать о недвойственности. Но это следующий этап.

А.Е.: Да.

Б.Ю.: А для тебя, Паша, это что-то означает? Потому что Андрей имеет опыт посвящения, буддистского в его случае. И я сразу слышу, что он, пользуясь своим довольно серьезным жизненным опытом, может об этом говорить. А ты не говоришь про это. И по тому, как ты участвуешь в Модуле, я вижу – ты про это не говоришь. То есть ты хорошо по театру обеспечиваешь, все нормально делаешь, но тематически – я не слышу. Как бы у тебя это еще не разработано. Паш, вот что я говорю тебе. Теперь ты скажи?

П.Ш.: Мне кажется, что как таковая двойственность мной еще не понята, возможно. Во всяком случае, я понимаю, где находится разговор сейчас, в данный момент. Но мне кажется, что Андрей говорит что-то противоположное вашему размышлению. Вы же спрашиваете о том, где на самом деле оказался Телефрон, какой такой знак мы видим под его платочком и под его волосами? Что на самом деле с ним случилось.

А.Е.: Вопрос был – в чем суть его опыта.

П.Ш.: Ну, как если бы мы увидели человека с татуировками, которые он прикрывает. И мы понимаем, что у него за плечами какая-то жизнь, а какая именно, не понимаем.

Б.Ю.: Паш, Андрей правильно говорит. Я говорю: Телефрон получил опыт, и мы имеем частично замененного человека. У вас финал, во всяком случае, в Андрее, финал в том, что наверху рассказ идет о

причиненном уродстве в форме античного анекдота, а на глубине рассказа идет о посвящении. В этом та двойственность, о которой говорит Андрей: человек вместо Олимпийских игр получает дыру Аида, то есть подземного царства. Выныривая оттуда, не поняв, что с ним произошло, этот человек теперь, живя в этой реальности, скрывает что-то, что этой реальности не принадлежит. В нем остались знаки небытия, в ушах, в носе, он их прикрывает, и он с этими знаками небытия так и путешествует. То есть это рассказ о частичном превращении. Но я сейчас не назначаю. Я просто говорю с вами пока.

А.Е.: Да.

Виктор Тереля: Эта двойственность задается как предложение выбора или просто как метаморфоза? Если твоя дорога идет там, где слава человеческая, а попадаешь ты туда, где позор? Я имею в виду то, что сказал Андрей, что это запускает Луция вперед: «Вот тебе, брат, выбор». Как у русского героя – пойдешь налево – коня потеряешь... Вот эта двойственность задается как выбор, как предложение?

А.Е.: Выбора уже нет. Если брать этот образ с камнем. Добрый молодец стоит перед камнем. Пойдешь прямо – смерть, направо – смерть, налево – смерть. «Куда ни пойду, везде смерть.» – «Думай быстрее, а то прямо сейчас смерть.»

П.Ш.: Мне кажется, здесь двойственность дается в конце как целое. Я еще услышал следующий момент...

Б.Ю.: Какой?

П.Ш.: Просто по пути образ возник, как и опускаемый Деметрой в огонь царский ребенок, Телефрон как бы недоделанный, недоинициированный. И, может быть, он это скрывает?

Б.Ю.: Там другой миф все-таки, Паш.

П.Ш.: А что он на самом деле скрывает?

Б.Ю.: То есть доделкой явилось бы его полное исчезновение. Ты об этом говоришь?

П.Ш.: Нет.

Б.Ю.: А в твоей логике – да. Тут же важно экзотерическую логику свести к логике внутренней. Если она не сводится, то все равно будет неправильно.

А.Е.: Тут возможна как бы роза логик, как роза ветров.

Б.Ю.: Да, или не сводить и вообще не беспокоиться. Ладно, друзья мои, хорошо. В данном случае моя задача не дать вам ответ, а просто задать вопрос. Я это сделал. Еще вначале, когда вы собираетесь, у вас там есть экспозиция, вы сидите и о чем-то говорите. О чем? Что является предметом в первой части вашего разговора? Какая тема?

А.Е.: Магия.

Б.Ю.: Ну да. А что это?

А.Е.: Что в этой прекрасной, свободной, чудесной содомской жизни есть один неогибаемый...

Б.Ю.: Ну почему содомской? На самом деле тема Содома неточная. И поэтому я ее убрал в процессе разговора. Если я сейчас буду вести к Содому, мы окажемся с вами не в античности, а в противоположной территории. Мы оказываемся в иудаизме, понимаете? В этом смысле я бы не хотел туда сворачивать. Я просто взял эту метафору на время, чтобы обнаружить и получить тему в разговоре и дальше от нее оттолкнуться. Я не советую вам двигаться в сторону Содома. Значит, это свободный город, наполненный тайной античной мистерией, да? Что является темой, вокруг чего вы говорите в экспозиции?

А.Е.: Магия.

П.Ш.: Магия как путь для познающего сознания. Является ли она путем для жреца или нет? Такой вопрос ведь задается в целом романе? Луций заинтересован в быстром результате. А получает длинный. Мы находимся на территории быстрых результатов, каких-то быстрых ответов, ускоренных программ обучения.

Б.Ю.: Давайте я вам подскажу одну тему. Вот есть болтовня, а есть опыт. Можно болтать о чем угодно, и очень правильно болтать. Но если это не проведено через опыт, то ты этого не знаешь, хотя говоришь правильные слова.

А.Е.: Ну да. Мы говорили об этом, кстати.

Б.Ю.: Да? Может, тогда и не надо?

А.Е.: Я просто выражаю солидарность.

Б.Ю.: Нет, ты не выражаешь солидарность, ты говоришь – вы болтали. Это нормально. Я хочу сразу тебя атаковать в этот момент. Послушай, почему. Чем опыт отличается от болтовни, вот вопрос. И в новелле рассказывается об этом. Но если здесь рассказывается об этом, тогда перспектива к Луцию другая.

А.Е.: Почему?

Б.Ю.: Потому что она не связана с интригой событий романа, она связана с природой и с сущностью, с содержанием метаморфозы, а не с тем, что ему предстоит метаморфоза. Тогда ты открываешь содержание метаморфозы. Содержание в том, что опыт придется получить. И тогда финал связан с тем, что Телефрон теперь ходит с этим опытом и получает его, понимаешь? И тогда это совсем особый финал: человек рассказывает о том, что он находится в опыте сейчас, и получает его. То есть под всеми словами и театрами скрывается что-то, что без

слов не получишь, но в словах не содержится, понимаете? Именно этот коан о том, где это содержится, и есть ядро новеллы о Телефроне, так мне представляется. То есть она написана человеком, который понимает, что такое мычание, постболтологическая жизнь души. То есть она там располагается, где чваниться уже не приходится. То есть она после осла, а не до него. И тогда действие – послать интригу в развитие, или толкнуть историю, или предупредить Луция – становится меньше, чем сама новелла. То есть театральное содержание у вас есть. А вот содержания, которое спрятано в этой новелле, нет. При этом, Андрюш, можно ничего не менять в работе. Как бы оно само. Подлинное содержание располагается в иррациональной территории. Оно, как магнитом, держится другим сознанием. Вот о чем я говорю. Чтобы это играть, надо иметь дело с тем, куда я хочу указать, понимаете? Поэтому Телефрон отказывается вначале об этом говорить. Он говорит: «Только вы не смейтесь. Хотите, чтобы я рассказал о том, о чем невозможно рассказать? Это значит, я должен буду сейчас совершить что-то, что находится не в системе слов». Вот с этим связано начало. И дальше он туда ведет, ведет, ведет и получает то, что находится не в системе слов. Понятно? И это посылается Луцию. А иначе получается такое веселенькое дель арте. Оно хорошее, все забавно, но вы немножко вырождаетесь в более привычную историю. А содержательный момент ускользает. Слышите?

А.Е.: Да.

Б.Ю.: Вот таким сложным образом, почти мычанием мы до чего-то добираемся, что очень опасно формулировать. Но так все время с этим «Ослом». Это трудно. Ты вдруг понимаешь – чтобы что-то сказать, надо мычать. А если ты не пройдешь через мычание, то уж точно ничего не скажешь. Вот такая вещь, которая в простом знаке называется отношением опыта и знания.







































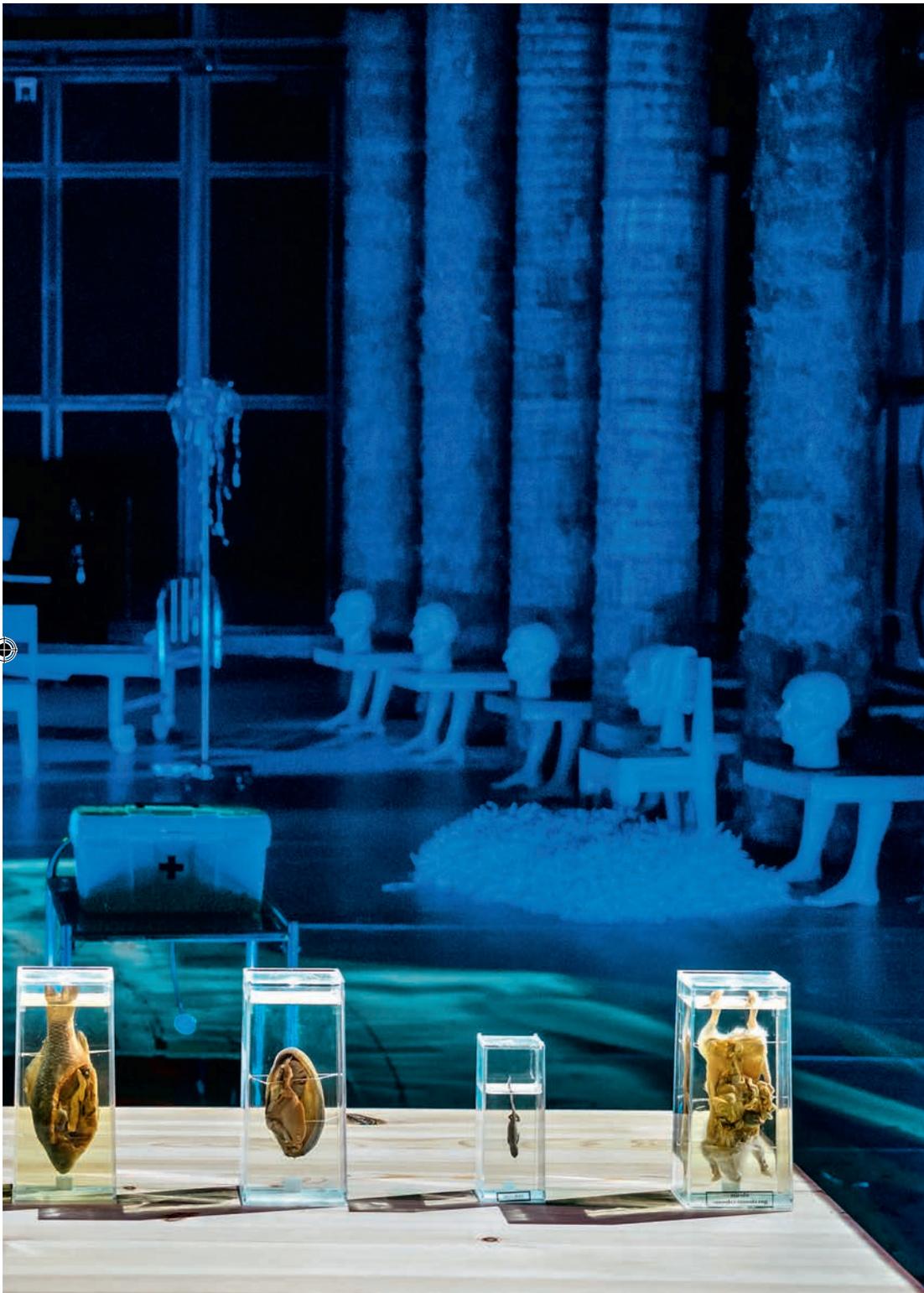








56



57

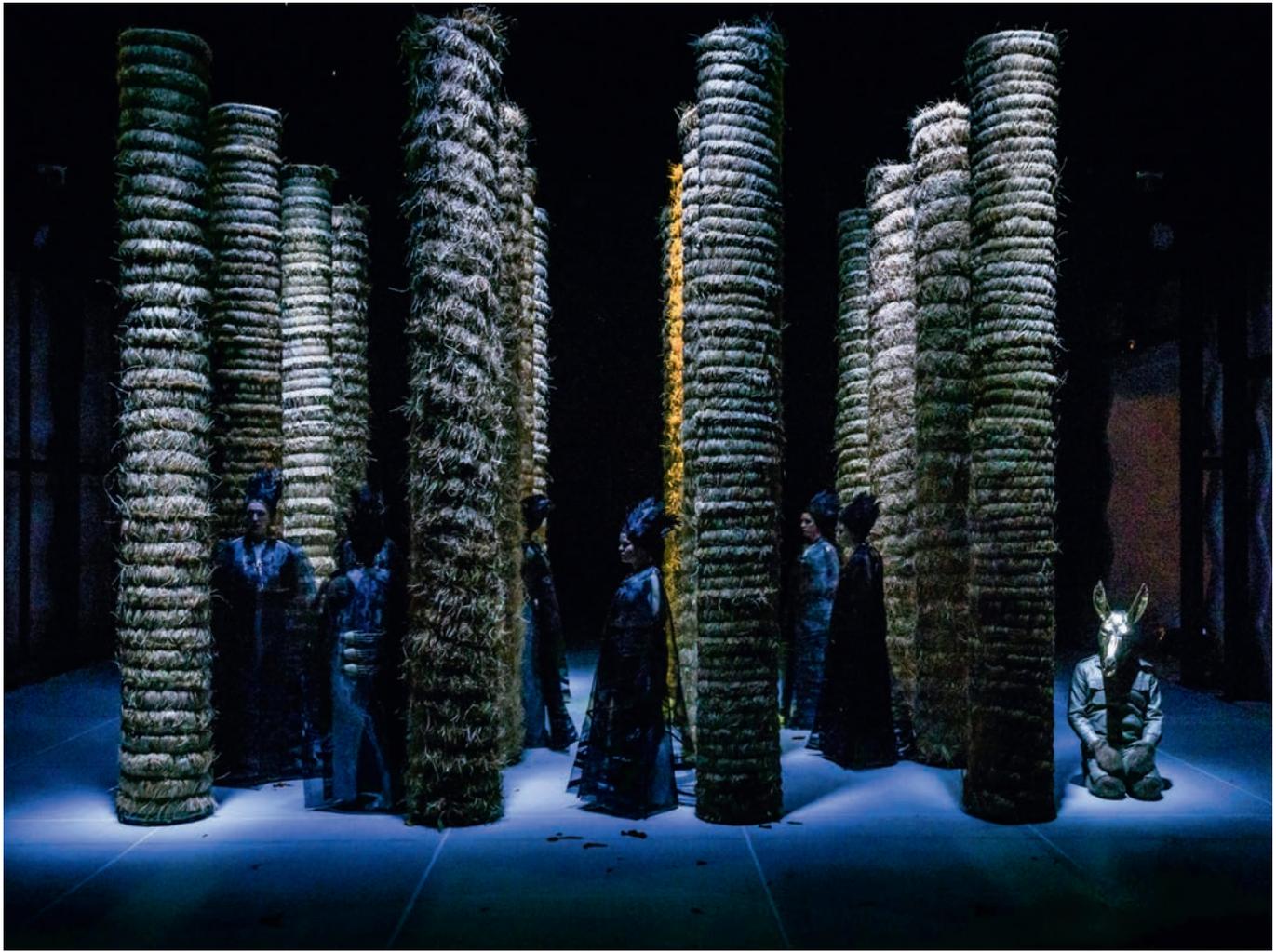


























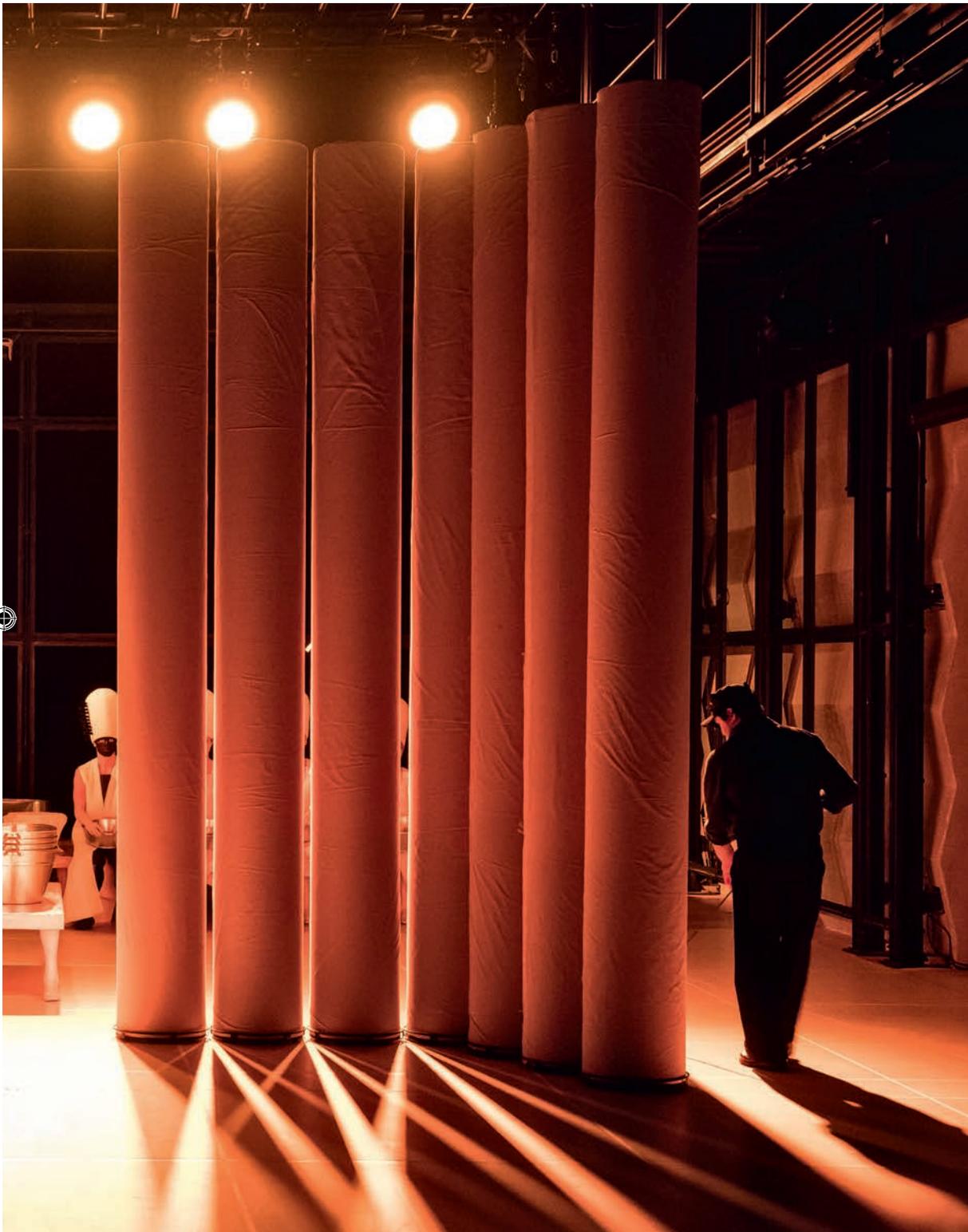










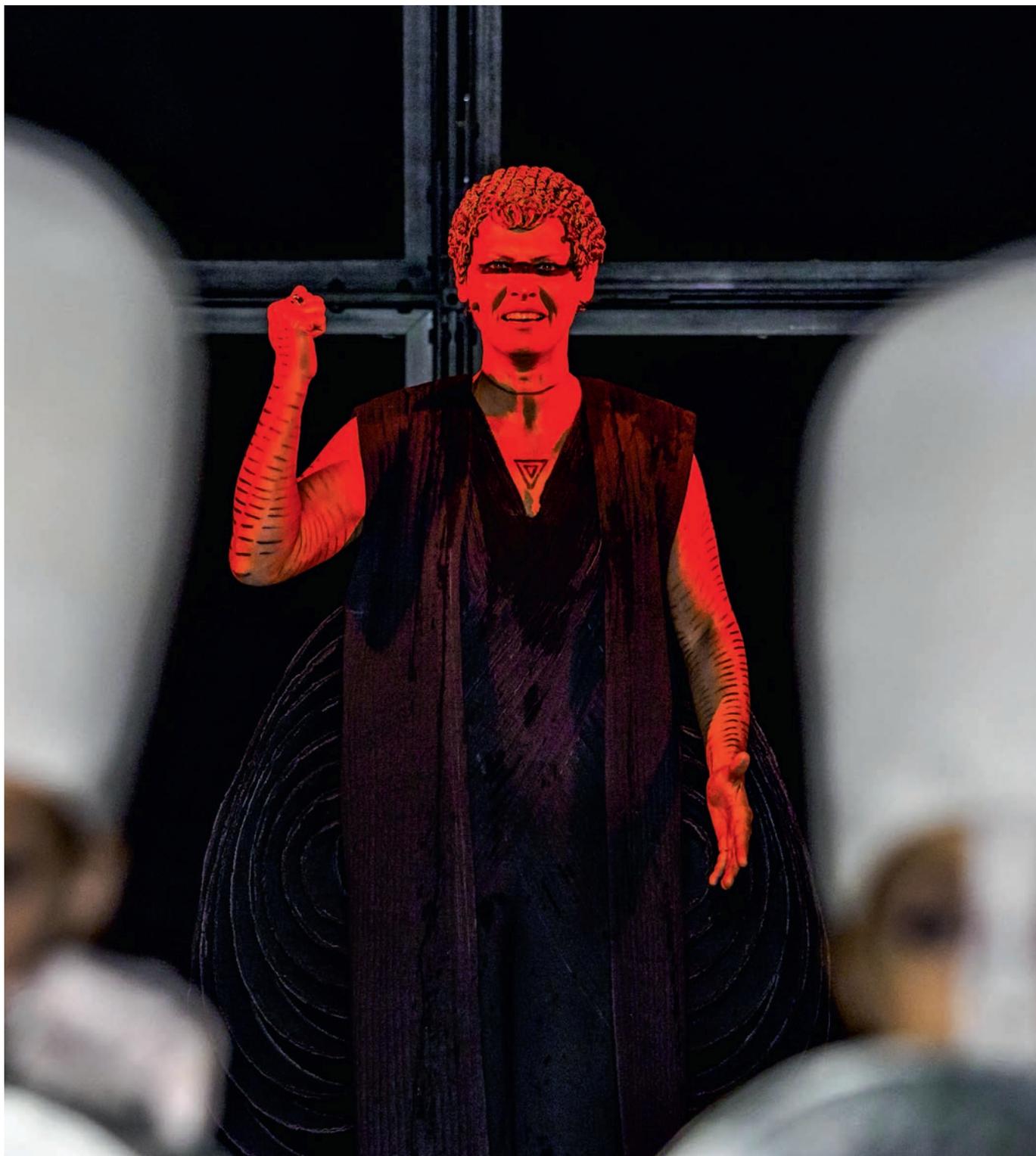




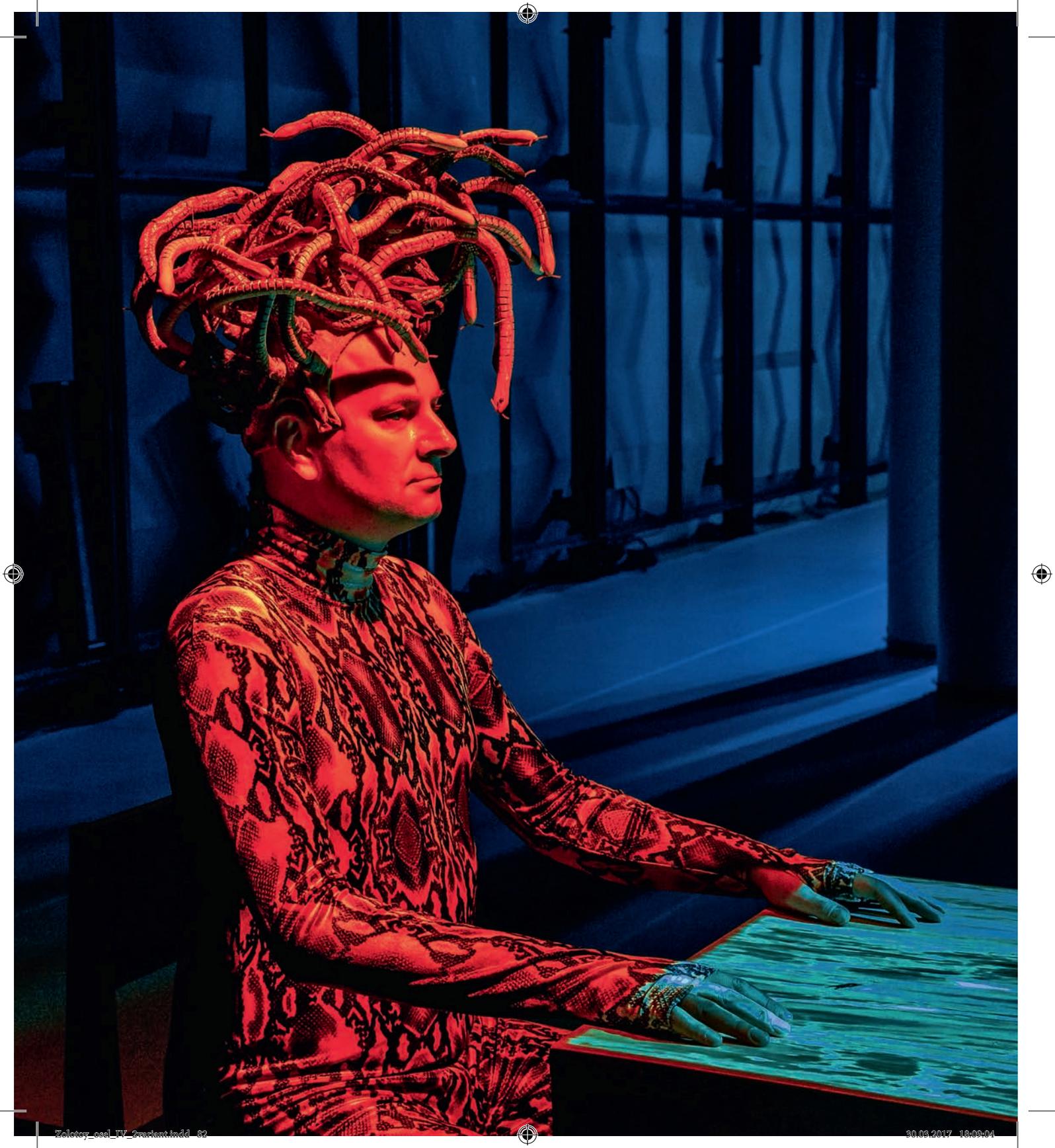


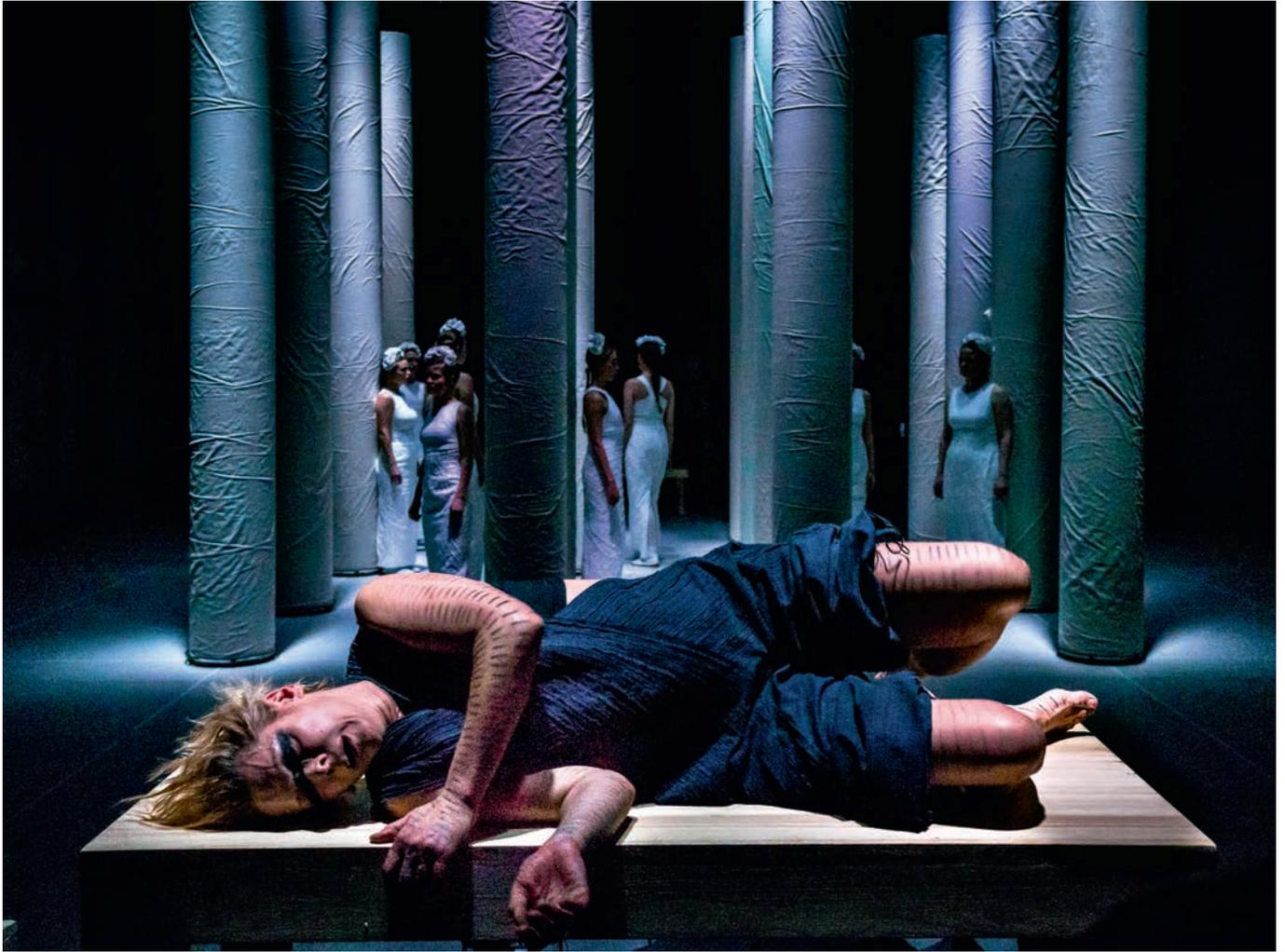




























































Борис Юхананов

Золотой осел.
Разомкнутое пространство работы

Художник: *Иван Кочкарёв*

Редакторы: *Люся Артемьева, Леда Тимофеева*

Дизайн книги: *Валерий Козлов*

Корректурa: *Юлия Бронникова*

Цветокорректуровка, препресс: *Виктор Шарахов, Борис Кащеев*

Фотограф: *Андрей Безукладников*

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

Тираж: 100 экз. формат: 195 x 215 мм

шрифт: Minion Pro

Подписано в печать:

Типография: «Радуга»

© Борис Юхананов, 2017

© Фонд поддержки и развития

Московского драматического театра имени К. С. Станиславского, 2017