

УДК: 792.2.03 (474.5-25) (093.3)+821.161.1.09.

ББК 85.334.3+ 83.3 (2Рос=РУС)1

Ю 94

Идея и компоновка макета: Юрий Хариков, Борис Юхананов

В оформлении книги использованы фотографии из архива МИР (Мастерской индивидуальной режиссуры), архива Бориса Юхананова. Спектакли, хэппенинги, перформансы, открытые репетиции, проекты: «Мизантроп», «Монрепо», «Хохороны, или уловка мимикрии», Всемирный Театр Театр Видео (ВТТВ) (1986), «Вертикальный взлёт», «СПИД во время чумы» (1987), «Авиапилоты», «Наблюдатель», «Репетиция в Немчиновке» (1988), «Октавия» (1989), «Принцип Чучхе», «Сад», «Мистерия в Кратово», «Качуча», «Жизнетворческая энциклопедия» (1990), «Галерея-Оранжерея», «Жанр», «Артологический САД», «Каляка-Малыка» (1991), «Моцарт и Сальери», «Хлопчики идут», «Чайка», «Юность конструктора», «Канте-Хондо», «Дедушки», «Недоросль» (1993). Видеофильмы: «Особняк» (1986), «Сумасшедший Принц. Игра в ХО» (1987), «Сумасшедший Принц. Фассбиндер», «Сумасшедший Принц. Эсфирь» (1988), «Галерея-Оранжерея» (1991). Телепередачи: «Поп-культура» (1990).

Фотографы: Алейникова Вера, Алейников Игорь, Антонов Павел, Безукладников Андрей, Беляев Геннадий, Борисов Сергей, Брыляков Владимир, Буров Александр, Васильев Алексей, Деев Вадим, Колосова Инна, Кондратьев Евгений, Макаров Ярослав, Морозов Олег, Мукасей Михаил, Огарёв Леонид, Петров М., Поспелов Петр, Сердюков Роман, Столповский Максим, Шамонина Светлана, Шуранов Олег, Юфит Евгений, Яшкин Владимир, Зигмунт Рутка (Zygmunt Rytka)  
Рисунки и эскизы: Анжей Захарищев фон Брауш, Иван Кочкарёв

**Борис Юхананов. От «Театра Театр» до «Сада»** / Сост. Л. Тимофеева. – Москва: Издательство Электротеатра «Станиславский», 2017. – 160 с., с илл.

Книга составлена из эссе, статей, рецензий, дневниковых записей, фотографий – архивных материалов, в совокупности формирующих портрет режиссера и создаваемого им театра. Здесь охвачен период с середины 80-х – начала 90-х годов. Именно тогда была создана независимая театральная группа «Театр Театр», художественно-производственная компания ВТТВ (Всемирный Театр Театр Видео), Мастерская индивидуальной режиссуры (МИР), начались репетиции легендарного спектакля-проекта «Сад». В комплект издания входит флеш-карта с записями: видеофильм «Сфера» (Режиссер фильма\монтаж: Клим Козинский. Продюссер Борис Юхананов. Длительность 52 мин.), видеофильм «Особняк» (Режиссер\продюссер: Борис Юхананов. Длительность 1 час 15 мин.), видеофильм «Театр Театр» (Режиссер\продюссер: Борис Юхананов. Длительность: 37 мин.).

ISBN 978 5 9906112 7 6

© Борис Юхананов, Москва, 2017 г.

Леда Тимофеева

## Абсолютный статус существования театра

Конечной целью театра не является спектакль как таковой – одна из основ концепции *новопроцессуального искусства*, которую на протяжении всей своей художественной жизни развивает Борис Юхананов. В этой концепции финал не связан с пределом, а лишь определяет стадию. Целиковость или «готовность» спектакля не подчинены логике генеральной репетиции или премьеры, они различаются постепенно. От стадии к стадии сценическое представление переживает метаморфозы, предлагая воспринимать его как эволюционный проект, как путешествие, как абсолютный статус существования театра с мерцающими границами спонтанного и репетитивного, реальности и искусства. Спектакль раскрывается многомерным полотном, растянутым вдоль времени, окрашенным разными настроениями и переживаниями, интертекстуальными смыслами реализованного и потенциалами, сокрытыми в невоплощенном.

Структура и поэтика новопроцессуального театрального проекта не может открыться вся целиком одномоментно. Он возводится постепенно, с тщательностью архитектурной разработки, принимая на себя трансформации времени, актера и зрителя. Новопроцессуальное искусство – искусство бесконечного начала. Ускользая от временного, оно обостряет актуальное.

В тот момент, когда готовится к печати эта книга, новопроцессуальный театр Юхананова уже проступил: выговорен как концепт и методология в интервью, теоретических статьях, проявлен как технология в спектаклях, как школа в педагогической деятельности. В творческий период и в историческую эпоху, которым посвящено данное издание, он только начинал формироваться, прорастать в поисках нового образа театра.

О своих университетах Юхананов – ученик Эфроса и Васильева – рассказывает в небольшой автобиографии «Уникальный курс» (см. стр. 25 – *здесь и далее прим. редактора*), там же упоминает о ранних акциях и перформансах, студенческих спектаклях. Собственно, одной из акций режиссера можно назвать само поступление в ГИТИС. Получив диплом

актера в Воронежском институте искусств, отслужив в армии, преодолев эмигрантские настроения, он сделался затворником и молчуном, чтобы поступить на «уникальный курс». Как «механический перформанс» режиссер описывает начальную версию одного из первых своих спектаклей **«Версальский экспромт»** (по одноименной пьесе Мольера), работу над которым начал в ГИТИСе в 1982 году.

1 апреля 1986 года показ спектакля **«Мизантроп»**, балансирующий на грани катастрофы вольный, отстегнутый, отпущенный в один из двори-ков всегда шумного московского Арбата, ознаменует официальное рождение «Театра Театра» – первой не-зависимой театральной группы в СССР. Тем более что манифест для нее был написан еще в 1984 году – **«33 тезиса к театру подвижных структур»** (см. стр. 76). Здесь под выдвинутой Юханановым *формацией театра подвижных структур* подразумевался *вариативный театр*, где в разборе драматического текста предлагается не-сколько версий, логик его прочтения. Тогда актер ведет свою игру из целого ряда возможностей, куда он может направить действие. Это такой способ договора фактически без договора – «театр авантюры», в кото-ром все может развалиться, если, например, партнер не подхватит, не различит выбранные возможности, или же, наоборот, могут открыться совершенно неизвест-ные потенциалы актерской индивидуальности и текста,

вверенного ей. Актер здесь – автор своей роли. В этом предложении свободного движения чувствуются параллели с Васильевым, но в целом «Тезисы» зафиксировали и грядущее расставание с его режиссерским методом. В театре подвижных структур – *подвижная мизансцена*, которая обеспечивается вариациями внутри разбора. Спектакль может вбирать в себя смеси текстов разных форм, при этом все они будут структурирова-ны, как непрерывная линия со множеством самоответвлений и перепле-тений – театральная вязь, единство, записанное как множество.

В этом манифесте Юхананов в каком-то смысле классифицирует спо-собы взаимодействия с маской, усиливая и дополняя концепцию Юнга об архетипе, перенося ее в театр. Режиссер определяет маску как предель-

ное существование актера в момент игры. Каким будет качество этого су-ществования зависит от того или иного способа взаимодействия с ней, будет ли это традиционная маска, социальная, отражающая, «маска как преодоление индивидуальности». В этих тезисах Юхананов переосмыс-ливает, «театрализует» юнговскую теорию врожденных психических структур, архаики человеческого подсознания, откликающегося на сим-волику фольклорного обряда, мифа, ритуала. Отсюда – маска, опреде-ляемая как «попытка вечности», «экспорт себя в будущее». Обнаружить свою личность в маске – путь «Театра Театра».

«Театр подвижных структур» Юхананова, отрицавшего на этом этапе классические приемы «закрепления» и «повтора», предлагает искать но-вый стиль в пробах и репетициях, проходя сквозь несовершенства и «на-висающий провал». В этой провокативной позиции таятся два принципа, которые в определенный момент станут ключевыми в практике новопро-цессуального театра: отрицание режиссера как тоталитарной фигуры и превалирующая роль перипетий постановочного процесса в формиро-вании образа будущего спектакля. «Произведение таит в себе процесс своего создания» – это практически финальный, 31-й тезис манифеста «Театра Театра», определяющий легитимным любованию табуированной в театре территорией, доверяющий ему, любованию, быть проявленным.

Неофициальное рождение «Театра Театра» Юхананов связывает с на-писанием манифеста «33 тезиса к театру подвижных структур». В репе-тиционных дневниках «Мизантропа» различаются замыслы «подвижных мизансцен», в которые вторгаются их же собственные вариации, пред-ложенные как музыкальные интермедии, например. В более ранний, чем арбатская вариация, показ спектакля Эфросу в Театре «На Таганке» (1985 год) была включена мизансцена с Моцартом и Сальери, которых играли Константин Кинчев и Юрий Наумов. Сам Мольеровский текст трактовался как аллюзия на поколение, которому принадлежали создатели спектакля. В конфликт французских аристократов была вписана история последнего пира разваливающейся империи и обреченность ее последних наслед-ников: «Нам невозможно выпутаться из путаницы, в которой мы оказа-лись, нам предстоит запутываться дальше!» (Б. Юхананов. «Мизантроп». Репетиционный дневник (см. стр. 100)).



Владимир Брыляков, Борис Юхананов, Мария Пыренкова на съемках фильма «Игрушка». 1983 год. Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неиз-вестен).



Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неиз-вестен).

Судьба у «Мизантропа» не очень складывалась: сначала он не понравился Эфросу, потом Юхананов продолжил работать над ним в формате открытых репетиций в Питере и Москве, последний раз целиком он был показан на Арбате весной 1986 года. Можно сказать, что существовали три его вариации: та, которая была представлена Эфросу на студенче-



6 Антон Адасинский проводит занятие. Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).

ском показе, «арбатская», созданная при участии сокурсников, и питерская, игравшаяся с актерами «Театра Театра».

Летом 1986 года магистры «Театра Театра» (Борис Юхананов, Никита Михайловский, Евгений Калачёв, Анжей Захарищев фон Брауш, Иван Кочкарёв) приняли резолюцию о его рождении. Одновременно с этим был организован печатный орган «Журнал Журнал», назначением которого стало обеспечение теоретической базы деятельности «Театра Театра», развивавшейся первое время преимущественно в Ленинграде.

Первая независимая театральная группа в секунду стала центром притяжения андеграундной культуры: музыканты, художники, поэты, искусствоведы так или иначе участвовали в деятельности «Театра Театра»

практически всю вторую половину 80-х. В ДК санатория для ветеранов партии на Каменном острове в Ленинграде, где располагалось одно из убежищ группы, не только репетировали, но проводили акции, хэппенинги и перформансы совместно с известными представителями арт-подполья, формулировали эстетические концепты движения «новой эротики», организовывали *новоаристократические* балы, окончательно разрывая связи с укладом «корчащейся советской империи». Здесь устраивал выставки Тимур Новиков, появлялся Цой, Адасинский осуществлял тренировки с актерами.

«Театр Театр» стихийно вторгнулся в бытийные течения города. Одно из художественных звеньев независимой группы – «Квартет спонтанной поэзии» – осуществляло акции *спонтанной поэзии*. В общественном транспорте, в раздевалках катков, просто на улице на прохожих вдруг обрушивалась импровизация или заранее заготовленный поэтический текст. Отдельное подразделение «Театра Театра» – Театр ужаса «Doors» – мог с той же внезапностью ошеломить интермедией в духе сцены из триллера или фильма ужасов. Особенного эффекта Театр ужаса достигал, оказываясь в пространствах ленинградских квартир (отсюда и получил свое второе имя – Квартирный театр), где любой дверной проем становился «сценической площадкой» для стремительно развивавшейся и разыгрывавшейся страшной истории с участием зомби-монстров, сочинявшейся на ходу.

Магистры «Театра Театра» организовали Академию болтологии, в которой ими изучалась технология болтологической речи, импровизированной игры словами и морфемами этих слов. Это не было акынством или даже потоком сознания – это была речь, выскальзывающая из-под смысла, не нацеленная на производство идей, но индуктивно обнаруживающая их. В Академию принимался тот, кто мог порождать болтологическую речь в течении часа, кто умудрялся «прогнать телегу на час». Для своих занятий академики организовывали специальные вечера. В лингвистических играх магистров «Театра Театра» отразились настроения 80-х, связанные с усталостью от идеологий, захвативших культуру, театр, человека, его речь. В Академии болтологии как акция проговаривалась смерть закрепощенного слова, смерть несвободного языка (пример болтологи-



7 Юрий Хариков, Борис Юхананов, Андрей Кузнецов-Вечеслов на презентации выставки хоум-арта. Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).

ческой речи можно найти в эссе Бориса Юхананова «Основания „Театра Театра“». (см. стр. 92)).

В спонтанных акциях «Театр Театр» взрывал реальность, пространство, уклад троллейбуса или уличного закоулка, изменял, перекодировал их и, безусловно, в то непростое время запечатлевался на суровых лицах горожан (отдельные фрагменты этих акций и реакции на них можно увидеть в кадрах видеоромана «Сумасшедший принц»). Спонтанность и репрезентация здесь не просто встречались, они в буквальном смысле образовывали взрывную волну, вторгаясь в интимные зоны пребывающих в инерции бытийного потока прохожих. «Театр Театр» сознательно оказывался за пределами театрального здания, там, где случайный человек становился зрителем неожиданно для самого себя. Организовывая «непреднамеренные» пространства, он в естественное внедрял искусственное. Лингвистические игры Академии болтологии в определенном смысле тоже отталкивались от спонтанности, невозможности предопределить дальнейшее. В эти времена Юхананов как раз разрабатывал стратегию *индуктивных игр*, где правила придумываются в течение игры. Если сильно утрировать, это когда спонтанное превращается в репрезентативное в процессе игры, пробы, репетиции – случайность может стать ритуалом, системой, законом, по которым дальше будет развиваться тема или действие, незапланированное становится частью процесса, оказывается внутри четко разработанной структуры. Так и «подвижная» мизансцена может состоять из разных этюдов, сценок, импровизаций, но при этом все в ней будет подчинено единой структуре, гармонии смысла и соотносимого с ним актерского существования.

Осенью 1986 года, продолжая взрывать границы между жизнью и искусством, Юхананов с «Театром Театром» открыл для зрителя репетиции спектакля **«Монрепо»**, состоявшего из коллажа сценок по текстам Набокова, Бродского, сюда же вошли фрагменты из мольеровского «Мизантропа» – работу над ним «Театр Театр» продолжал. По сути, «Монрепо» был первым в России иммерсивным спектаклем, вовлекавшим в театральное приключение. Помимо литературных текстов, там игрались сцены, основанные на подлинных историях из жизни. Тогда, в 86-м году зрители оказывались в ситуации путешествия внутри спектакля. Их встре-

чал проводник, в его роли выступал сам Юхананов, подводил к заброшенному дому, особняку. Дальше в его сопровождении зрители бродили по комнатам, в каждой из которых непрерывно разыгрывалась какая-либо сцена. Проводник освещал помещение фонариком, выхватывая происходящее практически из темноты. Иногда группы зрителей пересекались, удваивая эффект присутствия, разрушая привычные границы восприятия спектакля.

В финале «Монрепо» проводник вел гостей к башне, где в окне виднелась часть крыши. С нее Никита Михайловский, одетый в белый плащ, читал «Рождественский романс» Бродского и бросался вниз. Когда зрители, ошеломленные тем, что казалось трагическим происшествием, выглядывали из окна, они видели человека в таком же белом плаще, скрывающегося в переулках. Естественно, «самоубийство» было иллюзорным. Проводник исчезал, и зрителям приходилось выбираться на улицу сквозь опустевший, замерший дом. Иногда во дворе их ждали актеры, расположившись у костра с гитарами и глинтвейном. В финале, проходя по помещениям обезлюдившего здания, зритель двигался уже по обнуленной территории, нейтральной и неуютной. И здесь снова сталкивались две реальности – та, которая была до, подлинная живая, и та, которая оказалась после и превратила все произошедшее путешествие в мираж.

Спектакль «Монрепо» родился из легенды, связанной со знаменитым Выборгским пейзажным парком. Юхананов увидел в нем образ театра как ландшафта. За красотами искусственно созданного пространства проступала жизнь человека, когда-то его создавшего – прогулка по парку словно бы оборачивалась путешествием по другой жизни. В соавторстве с Юрием Хариковым сочинился целый миф о Принце и его заповедной «стране» Монрепо, который станет не только образом для спектакля, но и сюжетом для сценария и небольшого романа.

В «Монрепо» впервые зазвучала *архитектоническая идея театра* как территории разнообразных ландшафтов-проектов, располагающихся в некоей цельности, едином теле растянутого во времени процесса. Как альтернативу театру-дому, театру-школе Юхананов предложил театр-архитектонику, где каждая новая фигура композиции проявляется постепенно. Вот открылся **«Парк»**, по которому прогуливается Принц, который



через секунду (в 1987 году) станет Черным Лисом, увлекающим в новое, еще более запутанное путешествие по «Лабиринту», в начале 90-х он трансформируется в Гуманоида Иванова, выращивающего в таинственном «Саде» нездешних неуничтожимых существ... А пока – «Монрепо», где в работе начинает проступать еще один важный для новопроцессуального искусства концепт – *мир-миф* – мифологизация основного для будущего спектакля-проекта сюжета, мифологизация, точнее сказать, ритуализация процесса постановочной деятельности. В полном объеме эта новопроцессуальная стратегия проявится в проекте «Сад». В работе над «Монрепо» она была открыта Юханановым, но еще не была до конца сформулирована.

Следующим спектаклем ленинградского периода «Театра Театра» стали «Хохороны» (декабрь 1986 года). В его основе пьесы Теннесси Уильямса «Говори со мной словно дождь и не мешай слушать» и Виктора Славкина «Картина», к ним были добавлены и импровизации на тему Альцеста из «Мизантропа». Здесь некрореалисты во главе с Евгением Юфитом делали перформанс «Самоповешение» и показывали свои фильмы. В спектакле было два пронзительных женских монолога – Маши-Ларисы Бородиной о смертельном одиночестве из Уильямса и Ады Булгаковой о пережитом насилии, в котором она использовала личные фотографии. «Хохороны» игрались в ленинградском Дворце молодежи.

Спектакль включал в себя сцены в жанре вербатим, который станут обожать в нулевых. Юхананов продолжил исследовать границы, проходящие между искусством и жизнью. Здесь они были тщательно замаскированы среди почти кинематографических трюков с самоубийцей и мини-трагедий, которыми дышало все пространство ленинградского Дворца молодежи, одного из пристанищ «Театра Театра». Личные фотографии «документировали» мольеровский текст, истории личной катастрофы совмещались с классической драматургией. Театр оказывался на мерцающей границе жизни и репрезентации, где невозможно было различить, что является частью игры, а что связано с настоящими переживаниями актера, запланирован ли тот или иной жест заранее, или он возник в данную секунду. Несколько сцен из «Хохорон» сохранились в видеофильме «Особняк».

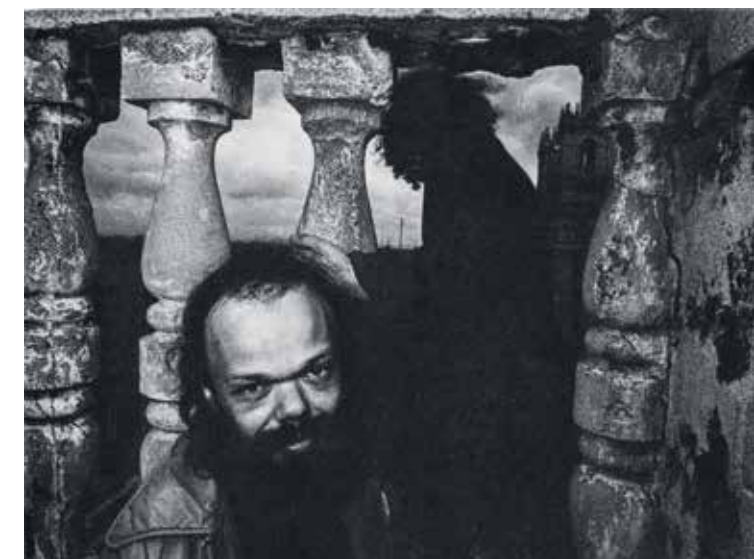
«Монрепо» был сыгран три раза, а «Хохороны» всего один. У «Театра Театра» постоянно отбирали забытые в ремонте дома, стоило только ему

вдохнуть в них новую жизнь.

В 1986-1987 гг. был запущен еще один важный для будущего новопроцессуального искусства проект – **ВТТВ** – Всемирный Театр Театр Видео. В фильмах ВТТВ постановочные, организованные по предварительному сговору сцены оказывались на видео рядом с бытовыми. Снятый видеоматериал в полном объеме существует в виде так называемых «матриц». На протяжении нескольких лет в «лабораториях» ВТТВ Юхананов создавал видеороман в тысячу кассет «Сумасшедший принц». В начале 80-х, во время армейской службы он написал роман «Моментальные записки sentimentalного солдата» (Б. Юхананов. Моментальные записки sentimentalного солдата, или Роман о праведном юноше. – М.: БММ, 2015), где лишенная рефлексии, почти прагматичная фиксация жизни превращалась в жанровую игру, в которой литературный текст пишется жизнью. Тогда в ней постепенно начинает различаться композиция, нарративность, сюжетные перипетии. В каком-то смысле видеофильмы, которые создавались Юханановым в рамках проекта ВТТВ «Сумасшедший принц», развивали эту технику *текстования* реальности. Неслучайно одна из глав видеоромана была посвящена Райнеру Вернеру Фассбиндеру, кинорежиссеру, стремившемуся отобразить человеческую жизнь в ее предельных стадиях.

Каждый фильм видеоромана «Сумасшедший принц» сам по себе так или иначе отражает особый тип существования, в котором различимы и подлинная действительность и дистанция к ней, репрезентированные в актерской игре, в том, что попадает в «поле зрения» камеры. Реальность здесь воспринималась как непрерывная линия, жизнь как текст, как вдохновенная речь. Она, оказываясь в рамках видеокадра, превращалась в искусство.

Возможно, благодаря этим играм Юхананова в непрерывно текстуемую жизнь возникнет концепт *театра-речи* с его эвристическими основаниями.



Кадры из фильма «Сумасшедший принц». Валерий Светлов и Борис Юхананов (на заднем плане). Из личного архива Бориса Юхананова.



Евгений Калачёв, Валерий Светлов, Анжей Захарищев фон Брауш на съемках фильма «Сумасшедший принц. Фассбиндер». Из личного архива Бориса Юхананова (Фото – Андрей Безукладников).

Здесь режиссер – курирующая, направляющая фигура, которая организует среду для актерской игры и вместе с актером участвует в разработке ее свойств. Это подхватываемая контролем спонтанность, подчиненная структуре, теме, но развивающаяся свободно, подчас интуитивно.

Организованная среда, где проявляются свойства игры, где создается атмосфера спектакля и проступают его качества, немалую роль сыграла в спектакле **«Наблюдатель»** по одноименной пьесе Алексея Шипенко. Работа над ним началась еще в 1985 году в Москве. С этим спектаклем связан «московский период» «Театра Театра», участники которого влились в репетиции, можно сказать, уже второй редакции. Параллельно с этой работой в Москве «Театр Театр» инициировал многочисленные спонтанные акции совместно с разнообразными арт-группами.

«Наблюдатель» сначала создавался вместе с актерами Театра им. Моссовета. Для постановки пьесы, посвященной рок-музыке, Юхананов создавал искусственную рок-группу. Актеры должны были научиться играть на музыкальных инструментах, освоить образ жизни рок-идолов. Руководство Театра им. Моссовета отказалось в какой-то момент покупать необходимое оснащение, и тогда, уже после серии репетиций в Ленинграде и в Москве, Анатолий Васильев предложил Юхананову возобновить работу над «Наблюдателем» в только что открывшемся театре «Школа драматического искусства». В конце февраля 1987 года основной состав «Театра Театра», некоторые актеры из Театра им. Моссовета приступают к репетициям «Наблюдателя» в Москве в пространстве «Квартиры № 4».

Создание спектакля стало своего рода реконструкцией особой среды, целого образа жизни: некоторые сцены были зашифрованы в песни, разыгрывались как блюзовые композиции, актеры внутри написанных драматургом монологов делились собственными воспоминаниями, связанными с рок-музыкой, накопившимися во время репетиций. Анекдот о «чукче», побывавшем на паре концертов группы «Аквариум» и организовавшем после этого новый коллектив «Кино», соседствовал с якобы реальной историей о наркомане, нанявшем художника, чтобы нарисовать на стене своей квартиры портрет Джимми Хендрикса и поставить рядом с ним «лампадку с звездикой». В мизансценах периодически возникали излюбленные среди участников «Театра Театра» индуктивные игры в «реверс» и в «замри!» – один герой спектакля мог заставить (отказаться было

нельзя) другого героя повторить что-то или замереть до того момента, пока не услышит «отомри!». Семиотическое театра постоянно атаковывалось феноменологической реальностью. И, да, актеры сами себе аккомпанировали в сценах, где исполнялись рок-хиты.

Ленинградские приключения «Театра Театра» и его союзы с деятелями андеграунда, с представителями новой культуры стали частью исторического контекста для «Наблюдателя». Происходящее больше напоминало настоящий квартирник, постепенно проявляющий нависшую поколенческую катастрофу. Целый пласт музыкальной культуры, возникший в 60-х годах, манифестировавший судьбы и чаяния неравнодушной молодежи, воспевавший трагическое и в чем-то жертвенное восприятие мира, к концу 80-х приближался к своему финалу, к трансформации, за которой проступала тотальная коммерциализация территории идеалистической борьбы и протеста.

В «Наблюдателе» музыкальная культура олицетворяла судьбу поколения. В этом спектакле наиболее конкретно за весь период «Тетра Театра» проявилась имиджевая стратегия, озвученная в манифестальных «33 тезисах». «Рок-площадка – царство имиджа», имидж – незафиксированная маска, миф, судьба, отправная точка для импровизации. Имидж здесь рассматривается как некие основания, уникальность, которые влияют на актерскую игру иногда больше, чем текст или репетиционная работа. Некоторые участники «Театра Театра» являлись проявленными фигурами, героями, «имиджами» в музыке, арт-среде, поп-культуре того времени.

Премьера «Наблюдателя» состоялась в 1988 году в Западном Берлине в рамках программы театра «Школа драматического искусства» («Портрет А. Васильева») на фестивале Berlin Festspiele. Там же Юхананов показывал фильмы «Сумасшедший принц. Игра в XO» и «Сумасшедший принц. Фассбиндер» в кинотеатре «Арсенал». Позже, после ссоры с Васильевым



Игорь Кечаев, Борис Юхананов рядом со студией на Поварской работают с макетом сценографии к спектаклю «Наблюдатель». Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).

он снова лишается пространства для театра, хотя уже начинал репетировать свой репертуар: шекспировского «Гамлета», «Школу для дураков» по роману Саши Соколова и новую пьесу Шипенко «Смерть ван Халена».

«Наблюдатель» был последним спектаклем ПАРКового ландшафта, внутри которого располагались также «Мизантроп», «Монрепо», «Хохороны». Поколенческие игры в аристократизм, новое эстетство и полуккетливый, саркастический флирт с советской империей выговорили себя достаточно. «Парк» – территория юности, полная энергий и идей, – был покинут.

К этому моменту за Юханановым уже закрепилась слава режиссера-теоретика. Привыкая к режиму самопродюсирования, он имел свои наработки в области и хэппенинга, и перформанса, и видеорежиссуры, и, собственно, театра, поскольку его «Театр Театр» в каждой своей работе так или иначе взаимодействовал с этими практиками. В 1989 году декабрьский номер «Театральной жизни» Молодежная редакция отдала на откуп Юхананову (как редактору выпуска) и команде «Театра Театра». Выпуск представлял собой «ди-версию в 12 монологах». Монологи принадлежали шестерым театральным Критикам, одному Режиссеру (Юхананову, конечно), Поэту (Татьяне Щербине), Балетмейстеру (Андрею Кузнецову-Вечеслову), Фотографу (Андрею Безукладникову, точному и верному глазу постановок Юхананова). Жанр «ди-версии» был определен как «комедия предложений».

Продвинутая, свободная в способах самовыражения МТЖ, стремившаяся максимально точно отразить все, что происходило в конце 80-х – начале 90-х с русской культурой, искала и находила язык для того, чтобы почти через 30 лет звучать громко и внятно, им удалось вербализовать искусство и философию новых форм и лексики. Ленинградское профессиональное сообщество предпочитало интересоваться консервативным искусством. Для них будто не существовали не только кипучая деятельность Юхананова и «Театра Театра», но и питерская рок-тусовка, полуподвальные театральные лаборатории-мастерские – вся новая культура. В какой-то момент и остальная критика отстранилась от них, от «имиджей» андеграунда, обрекая того же Юхананова самого свидетельствовать о своем существовании. И если его видеорежиссура получила свои рецензии, то о театральных работах и открытых репетициях ходили слухи

и легенды, томные и противоречивые. Подпольный, экспериментальный, эстетский театр 80-90-х довольно бедно отражен в театроведческой публицистике. Несколько глав ему посвящает Наталья Якубова в монографии «Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е – 2000-е годы». Больше всего в этом смысле повезло Климу. Несколько лет назад была издана его драматургия, в 2015 году искусствовед Игорь Вдовенко опубликовал о нем монографию «Клим. Опыт сквозной биографии». Потребовалась дистанция, чтобы различить значение и пророческое новаторство неофициального театра 80-х – 90-х.



**1988 год, когда Юхананов** окончательно завершив этап ученичества, снова остается без пространства для театра. Он возвращается в Ленинград вслед за приглашением братьев Горошевских возглавить одну из кафедр в создаваемом ими Свободном университете. Там же и тогда же открывается «универсальная саморазвивающаяся структура» Мастерская индивидуальной режиссуры (МИР-1), которую Юхананов организует совместно с братьями Алейниковыми, критиком О. Хрусталёвой, балетмейстером А. Кузнецовым-Вечесловым, художником Ю. Хариковым. В МИР-1 было 30 учеников, часть из них составляли участники «Театра Театра». Главной педагогической новостью в Мастерской Юхананова являлось то, что в процессе обучения преобладающая роль отдавалась практике, сквозь которую постигалась теория. МИР с первых дней своего существования был противопоставлен академической системе художественного образования – Мастерская создавалась для того, чтобы «производить» универсалов. Режиссура определялась фундаментальной территорией, как вид искусства, а режиссер – гармонизирующей фигурой, способной «порождать индивидуальные лексики» и обнаружить себя на любой территории, будь то массмедиа, театр, кино, арт. Учебный процесс в МИР и сейчас проходит интенсивно, в него входят не только этюдная, репетиционная работа в театре, но и продюсирование, осуществление акций и перформансов, освоение видеорежиссуры и мультимедиа. Как раньше, так и сейчас, студентам предлагается самим осваивать все сопряженные с режиссурой профессии: операторское мастерство, взаимодействие с цехами, художником, сценографом и т. д.

С МИР-1 Юхананов начал обустривать новый ландшафт своего архитектурного театра – «**Лабиринт**». Первой работой с Мастерской



стал спектакль **«Борхес»** 1989 года, в котором в единой структуре располагались акции, перформансы и драматическое действие. Он основывался на рассказах Борхеса – Юхананов предложил, не углубляясь в авторское лабиринтовое шифрование культуры, в сложных прозаических фантазиях обнаруживать простые истории, жизненные, человеческие. Действо разыгрывалось во всем пространстве двора Дома общества «Знание», использовались даже подземелье под канализационными люками и специально подогнанный грузовик. Спектакль сопровождала живая музыка, исполнявшаяся одновременно со сценами, которые по методу «подвижного мизансценирования» могли играть одновременно или входить одна в другую. В какой-то момент действие вместе с участниками из двора «перемещалось» на улицу, врвалось в течение города, врезалось в прохожих, потом снова возвращалось в исходное пространство. «Борхес», как и «театр ужаса», спонтанные поэтические и прочие акции «Театра Театра», поработал реальность, преображал ее в искусственную среду. Позже эти действия Юхананов назовет *«арт-терроризмом»* и будет несколько иначе, правда, не менее радикально, использовать в постановочной работе.

В 1988-1989 гг. новая культура всячески стремится проявить себя в медийном пространстве. Совместно с признанными и непризнанными деятелями, «имиджами» андеграунда в Москве проходит акция «Ночь союзов», презентующая «параллельную культуру», в Ленинграде – Конференция, посвященная «молодой культуре», организованный Сергеем Добротворским Всесоюзный фестиваль параллельного кино. Независимые художники и их сообщества вполне осознавали пограничность своего существования, т. е. практически полного несуществования для «официальной культуры». Наступил период созревания андеграунда, попытка прорваться на свет, выйти из подполья и камерных групп. Он, конечно, инициировал волну интереса, особенно в Ленинграде. Правда, в большей степени в кругу неофициальной критики. Все теоретические обобщения, отражения независимой культуры 80-х наиболее полно и адекватно отразили: «Сине Фантом» (еще под редакцией Игоря Алейникова), «Третья модернизация», «Родник» (Андрея Лёвкина), «Митин журнал» (Дмитрия Волчека). В последнем, кстати, публиковались материалы Конференции

о «молодой культуре», в частности, фрагменты лекции Юхананова «Теория видеорежиссуры», статья участника «Театра Театра» Евгения Чорбы «Медленное видео Бориса Юхананова». Позже, в 90-е годы все идеи и художественные проявления новой культуры будут транслироваться в уже разбавленном иными смыслами виде. Сама она замкнется, захлопнется после череды смертей или отрицания прошлых опытов и образа жизни.

Следующий свой спектакль – **«Октавия»** – Юхананов посвятит расставанию с андеграундом. Новый закоулок Лабиринта будет символизировать целый комплекс тем, связанных с новой культурой. Одна из сквозных линий трагедии Сенеки – обреченность постаревшей империи – «ученик (Нерон) казнит своего учителя (Сенеку)». В репетиционных дневниках Юхананов пишет, что «Октавия – образ «тусовки», поколения. Она принимает на себя «тусовку» в той же мере, что и Нерон. Мы связаны историей наших отцов и матерей, и нашего Отечества, в жизни которого мы никогда не участвовали, мы участвовали в его смерти» (Б. Юхананов. «Октавия». Комментарий к композиции (см. стр. 205)) Он предлагал «репетировать катастрофу детей». К тексту трагедии Сенеки Юхананов добавил эссе Троцкого о Ленине, с одной стороны, актуализируя тему разрыва поколений, с другой, «вскрывая механизм перебора злодеяний» – «империя совка» началась с кровавых революций и ими же кончится.

Репетировали «Октавию» в тесном пространстве московского ЖЭКа. Там же летом 1989 года будет сыграна первая версия спектакля. «Октавия» – последняя постановка, в которой участвовал «Театр Театр». Ленина играли Никита Михайловский и Евгений Чорба, в свое время сыгравшие Сумасшедших принцев в двух разных главах видеоромана Юхананова. Музыка писал Камиль Чалаев, а Юрий Хариков создал проект декорации к спектаклю с перевернутой римской волчицей, силуэт которой напоминал очертания Кремля. Правда, на воплощение сценографии денег найти не удалось.



Фрэнк Заппа и Борис Юхананов. Перформанс «Октавия». Из личного архива Бориса Юхананова (Фото – Андрей Безукладников).



В процессе репетиций спектакль начал как бы принимать на себя будущее – «рассказывать» не о том, что происходит, а о том, что грядет. «Октавия» как парафраз «лениниане» советского театра игрался силами андеграундной культуры, о чем свидетельствует публикующаяся в данной книге программка. Будто бы спектакль предсказывал и «смерть» этой культуры, и революции 90-х.

Хотя четкая структура драматического действия в «Октавии» была превалирующей, Юхананов характеризует этот спектакль как акцию. Возможно, в большей степени по причине обостренного идеологического накала происходящего, который реализовывался через ритуализацию действия. Там возникала очень насыщенная среда, обрамлявшаяся ритуальными перформансами, мизансцены будто бы перемежались ими. Когда спектакль показывался зрителю, в импровизированном «фойе» разыгрывались аллюзии на гладиаторские бои. Костюмы для «Октавии» создавались двумя художниками каждый раз заново. Ирэн Бурмистрова работала в стилистике, напоминающей смесь советского авангарда с экспериментами андеграунда. Эти костюмы превалировали в драматической линии спектакля. Екатерина Рыжикова, являвшаяся исполнительницей в ритуализованных акциях, вписанных в действие, шила для них костюмы с элементами языческого обрядового облачения. В одной из сцен будущий любимый кинорежиссер питерских интеллектуалов, Авдотья Смирнова произносила монолог, порожденный перипетиями отстегнутой тусовки, периодически сплевывая свои слова, будто заклиная «демонов андеграунда». В финале действие спектакля перемещалось во двор, превращаясь в перформанс, где Сенека-Чорба обращался в монстра Кинг-Конга, пока сжигались костюмы, в которых только что играли актеры. В этом слышалась аллюзия на ритуальное самоубийство – самосожжение, самоуничтожение как поколенческий жест.

Идея о *мире-мифе* как стратегии, развивающей спектакль-проект, обозначенная в легенде о Парке во времена «Монрепо», в «Октавии» получила более конкретное, методологическое применение. Актеры пытались реконструировать некую реальность внутри себя, в игре, в репетиционной среде, в которой они взаимодействовали друг с другом. В неопубликованных архивах Юхананова встречаются записи о намерениях организовать для актеров занятия по латыни, древнеримской культуре.

«Октавия» стала последним спектаклем «Театра Театра», закончившего свое существование в 90-м году. Александр Соколянский, подводя итоги сезона, писал, что «Октавия» – «лучшая работа Юхананова – засвидетельствовала распад тусовочного мира»<sup>1</sup>. «Тусовкой» критик называл примкнувших к «Театру Театру» художников, музыкантов, искусствоведов – «зону полуинтимного, полупоказного существования в своем кругу. Именно это – беспредметный уют, нетворческая жизнь творческих людей (не быт, не искусство – нечто третье, почти призрачное) – стало предметом наблюдения и обыгрывания»<sup>2</sup>. Надо сказать, что Соколянский был одним из немногих театральных критиков, обративших тогда внимание на «Театр Театр» как особый феномен, «самое радикальное, самое зыбкое и для многих самое отталкивающее из театральных порождений „новой культуры“»<sup>3</sup>, территорию блаженства «бездельной свободы» и «радости цельного и полностью независимого бытия», где художник оказывался в специально организованной среде и становился «фактом делающегося искусства».

В 1990 году «лениниану» Юхананова продолжил спектакль **«Принцип Чучхе»**, который создавался им уже совместно с МИР-2, новым набором Мастерской. Этот постмодернистский коллаж был новой стадией театральной борьбы с тоталитаризмом не только политическим, но и художественным. Например, одной из индуктивных игр этого периода стал «Советский союз» – разработка спектакля «Гамлет», в который по распределению ролей входила вся политическая элита того времени. «Принцип Чучхе» – своеобразная арт-атака на вождизм и его всевозможные проявления в культуре: насилие бесконечными биографиями Ленина, где он появлялся во всех мыслимых и немыслимых ипостасях, течения октябрат и пионерских галстуков, культ бюстов и памятников Владимиру Ильичу.

«Принципе Чучхе» игрался на одном из этажей московской школы им. Достоевского. Зритель периодически переходил из коридора в класс – из интермедий в основную композицию спектакля. Каноническая кондовая литература о вождях перемежалась легендами о персидском царе Ксерксе, стихами Пушкина и фрагментами из «Героя нашего времени»<sup>3</sup> з уст актеров все это звучало уже в совершенно других энергиях, где, например, тому, что изначально имело политический пафос, присваивалось комическое



Борис Юхананов и Александр Соколянский. Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).

<sup>1</sup> Соколянский А. Жизнь после школы // Литературная газета. - 1991. - № 36.

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> Там же



Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).

Пространство в классе было оформлено Юрием Хариковым как инсталляция: с одного края располагались открытые ретро-чемоданы, где «выставлялись» вещи, предметы с воспоминаниями, посередине – стол с выложенными узором овощами (капустой, морковью), за ним невысокая сцена. Все это было задействовано в игре. Например, в одной из мизансцен, где голодающие за столом умозрительно дегустировали ресторанные блюда, позади них, на маленькой сцене, разыгрывалась интермедия. Разность текстов нивелировалась ироническим настроем, направленным против тоталитарного, которое в таком прочтении становилось беззубым, безобидным и уморительным. Чего стоила одна из сцен «Принципа Чучхе», где под медитативное чтение идеологически выверенной биографии Ленина времен его ссылки в шалаш будущий генеральный продюсер «ТНТ» Александр Дулерайн (участник МИР-2) играл интермедию в духе буржуазного театра!

Можно сказать, что «Принцип Чучхе» был последним постдраматическим спектаклем Юхананова. Постдраматический театр – современное определение всей той художественной жизни, которую осуществлял Юхананов совместно с «Театром Театром» и которую завершил своим первым спектаклем с МИР-2. В этот период в единой структуре театрального действия соединились различные перформативные практики, типы текстов и способы обращения с ними. В этих спектаклях превалировала всегда некая формообразующая идеология, недраматический текст – театр-приключение как в «Монрепо» или «Хохоронах», театр-концерт как в «Наблюдателе», ритуализованный аттракцион как в «Октавии».

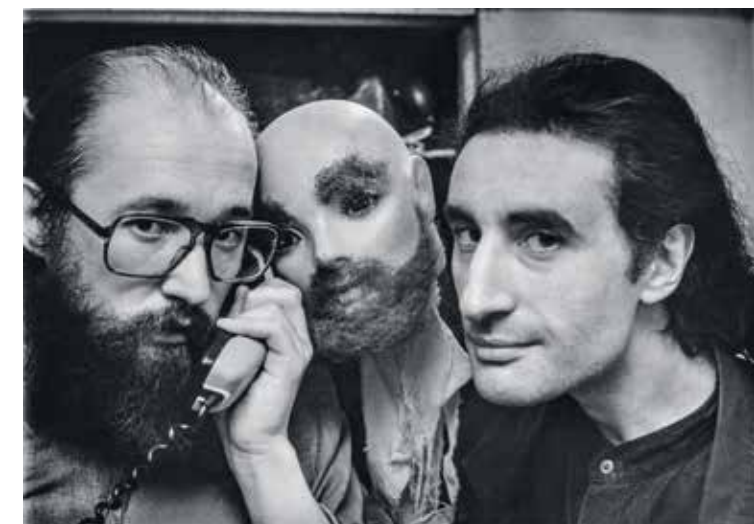
«Принцип Чучхе» ознаменовал собой выход из Лабиринта. Следующей территорией архитектурного театра, которую Юхананову предстояло открывать вместе с участниками МИР-2, стал **«Сад»**, куда все они отправились в июне 1990 года. Здесь начинается история и метод *новопроцессуальности* и связанных с ним понятий *спектакля-проекта* и *теории*

*проектирования, жизнетворческого образа и жизнедеятельного круга, новомистериального искусства и мира-мифа.*

**«Сад»** стал спектаклем-проектом, пережившим в течение десяти лет 8 регенераций, каждая из них получала уточненный разбор источникового драматургического текста, сценографические вариации, новых участников. Он начался с разбора самой, возможно, поэтической пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад», которую Юхананов предложил прочесть не как элегию к «исчезающей красоте», а как оду нездешнего, неуничтожимого пространства счастья, где живут неуничтожимые существа, Садовые.

«Сад» – был определен как «новоуниверсальный, новомистериальный проект», что означало – он создан как некий универсум, мифологизированная театральная среда, в которой актер становится персонажем, начинает действовать, говорить и практически жить от имени своего персонажа. Актерская индивидуальность, участвуя в этом процессе, обостряла нюансировку характера, прибавляя к нему себя, собственный авторский взгляд на решение роли. «Сад» инициировал актера как героя большого многоуровневого приключения (*мир-миф*), который как аватар сначала обустроивался в нем, присваивал-«обживал» его, принимая *жизнетворческий образ*. В персонаже могли проявляться индивидуальные черты характера актера, участвующего в *спектакле-проекте*. В какой-то момент жизнетворческий образ выскальзывал в реальную жизнь (*жизнедеятельный круг*), начинал определять стиль в одежде, манеру поведения, будто заставлял действовать от себя. Эти импульсы рождали инсталляции, акции и перформансы, осуществлявшиеся от лица Пети Трофимова или Лопихина, например.

Для Садовых их «Сад» стал заповедной территорией, местом, куда участникам можно было ускользнуть от времени и его перипетий, но при этом игра и ее правила не сливались воедино с реальностью актеров проекта, не подчиняли ее себе. «Сад» был образом жизни, философией,



Борис Юхананов и Юрий Хариков.  
Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).



В «Галерее-Оранжее». Из личного архива Бориса Юхананова (фотограф неизвестен).

выплескивавшейся наружу играми Садовых персонажей в других персонажей, спектаклем, в котором драматическое действие соприкасалось с жизнью арт-общины. Там действительно возник мир-миф, а каждый из участников пережил его как прохождение через таинство театра, поэтому проект мерцал мистериальными свойствами.

Почти десятилетие изучая новую культуру, ленинградский и московский андеграунд, в своих постановках Юхананов предрекал ее смерть. В результате из столкновения с темой катастрофы родился проект неуничтожимого спектакля и театра. «Сад» – заповедная арт-территория, где ранее названные стратегии: индуктивные игры, театр как речь, мир-миф – получили свое развитие и воплотились в полную силу.

Как спектакль «Сад» проявился в Кратово (так называемая «Мистерия в Кратово»), где он показывался, игрался, жил, обустроивался как нечто живое на крохотной уютной дачке, заросшей крапивой и декоративным

виноградом. Чеховские мизансцены протапывали в колючем бурьяне аренку, на которую стали выходить Садовые, только начинавшие постигать свою неуничтожимость. Они, какое-то время изучавшие и разбиравшие на репетициях в Москве салонную драму как театральный текст, уже начинали обживать здесь и сейчас творившийся миф. Мир.

«Сад» задействовал практически все пространство кратовского домика: полянку, покрытое виноградом крыльцо, небольшой зальчик внутри дачи, двор с поленницей – театр окутывал реальность, преображал ее, превращал типичную уютную советскую дачу в дворянский особняк с цветущим садом. Площадная, рассыпающаяся игра вдруг подхватывалась здесь и сейчас создававшейся музыкальной средой, которую выкраивали из настоящей скрипки, игрушечного пианино и губной гармошки. Там пили шампанское, поднимая бокалы с тонконогих резных столиков, там будто проступал другой параллельный мир. Возникающая среда была

чрезвычайно естественной, без декламации, поставленных голосов, закрепленных сцен. В этой среде рождались спонтанные ритуалы: так классическая чеховская пауза обратилась в обряд любования пролетающим с соседнего аэродрома самолетиком, когда все актеры-неактеры замирали, даже неизменно активный Юхананов (Гуманоид Иванов), и тарасились в небо, оглушенные гулом авиационных двигателей.

Для «выходов в город» «Сад» использовал проект «Галерея-Оранжее», где бывшие участники МИР-2, т. е. Садовые выставляли созданные ими арт-объекты. Там, например, были представлены интерьеры лавки Лопахина, стол и окно Пети Трофимова, предметы, необходимые для проведения Садовых ритуалов. Так реализовывалась педагогическая стратегия Юхананова по воспитанию универсальных художников. В инсталляционно-экспозиционном пространстве «Галереи-Оранжее» для зрителя игрались фрагменты спектакля «Сад», или проходили открытые репетиции.

Еще одним обращенным к городу Садовым проектом была «драматическая игра Жанр». Здесь участники МИР-2 не всегда как Садовые изобретали новые жанры или жонглировали уже изобретенными, например, играя мелодраматическую сценку как триллер. «Жанр» окончательно закрепил пришедший из «Театра Театра» «арт-терроризм» как один из способов структуризации драматического действия, только здесь искусство сталкивалось с реальностью несколько иначе. Режиссер-педагог Юхананов в процессе исполнения той или иной сцены мог вторгнуться в нее со своим комментарием, разбором отрывка, а потом она продолжалась дальше.

Вот пример одной из сюжетных экспликаций «Цена любви»\* (Реж. А. Дулерайн, М. Троицкий): «Он и она любят друг друга. Но, увы, муж неожиданно возвращается из командировки. Улики бесспорны. И там, где только что звучали слова любви, разыгрывается кровавая драма». Одна из сквозных тем «Жанра» – люди, живущие в сюжете. И так тоже реализовывалась педагогическая стратегия по воспитанию универсальных художников, а в этом случае еще и режиссеров блокбастеров, сценаристов, создателей первых в России реалити-шоу...

«Сад» – один из многих новопроцессуальных проектов Юхананова, о котором сложно говорить академической лексикой. Здесь даже темпо-

\* Из неопубликованного архива Б. Юхананова. Спектакль «Жанр» (Композиция; Либретто отрывков; Общий список работ). 1991.



ральность существовала в совершенно других, почти забытых современном сценическим искусством, свойствах – время спектакля подчинялось циклам. Можно найти множество аллюзий в истории театра, сложить их в поэтическую рецензию, но тогда получится то туманное и томное, что смогла сформулировать официальная критика 80-х, говоря о новой культуре. Поэтому «Сад» – это, правда, другая история с длинным списком действующих лиц и осуществленных художественных практик.

В одном из опубликованных здесь текстов имиджи и персоны «Театра Театра» метафорически именуются ростками-альбиносами, прорезавшимися сквозь кости крысиных скелетов отмирающих идолов времени и культуры. Первая независимая театральная группа в советской еще России рождалась в бесконечных границах «подвижной мизансцены». Случай или рок – этот особый *deus ex machina* определял судьбу спектакля, рождал ощущение вольности, свободы, проявленности индивидуальности в художественном акте. Театр как процесс творения, в котором естественное сравнивается с искусственным и наоборот, точнее это таинство неопределенности и неотделенности одного от другого в середине 90-х станет формулироваться Юханановым как новомистериальное искусство.

И театр подвижных структур, и индуктивные игры, и манифестация зыбких границ между жизнью и искусством, новомистериальное, новоуниверсальное – все эти игровые стратегии Юхананов обозначил в период от «Театра Театра» до «Сада», возможно, не реализовал их в полную силу в каком-либо из спектаклей этого периода. Так или иначе они присутствуют, но как частные, отдельные техники. И только в проекте «Сад» накопленная за этот период, сформулированная теория начинает проявлять себя в практике новопроцессуальности, особом типе театрального производства, которое не стремится к конечному результату, абсолютизируя статус существования театра.

Борис Юхананов

## Уникальный курс

Опубликовано в сборнике «По направлению к школе» – М.: 1998

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

На картошке я сделал первый свой перформанс – «симуляцию театрального действия», который привел Васю Скорика, декана режиссерского факультета, в дикую тревогу. Он сказал, что если бы Эфрос это увидел, ему бы это не понравилось. Мы неделю ходили с веревочками, с ниточками, что-то как бы жарко репетировали. Весь народ был страшно заинтригован. В результате перед собравшимися зрителями обнаружилось такое зрелище: был выключен свет, все сидели, была установка такая сделана, какие-то люди ворочались на полу, а поверху, снабженные армейскими фонарями, ходили «товарищи». Помню пульсирующий свет, тревожную музыку и объединенный единым порывом наш курс с вытаращенными глазами и наэлектризованную ожиданием чего-то невероятно публику. А в результате была выставлена группа людей с надутыми щеками. Мы решили стоять столько, сколько продержимся. В публике была истерика, периодически кто-то в истерике или в гоготе от сотворенного с ними рефрейминга выскакивал из зала, а мы стояли. Глаза наливались

диким, с трудом удерживаемым весельем, щеки дрожали от напряжения. Тот, кто лопался, – падал и уползал. И за ним открывалась телогрейка, с телогреечными штанами, сидящая на стуле. И так, когда последний лопнулся, открылась, наконец, центральная телогрейка – справа и слева тоже сидели телогрейки, но центральную венчала огромная, с голову величиной картошка, которую мы нашли в поле. И вот она, освещенная фонарями, открылась негодующей публике, а мы заходились в хохоте за дверьми. Так началось мое обучение. Потом мы приехали в Москву. Отдельно нужно рассказать о поступлении.

Я помню, что когда вернулся из армии, где писал роман «Моментальные записки сентиментального солдата», решил, что уеду куда-нибудь в Америку, делать мне в России нечего, но тут узнал, что набирают два таких мастера. И подумал, что это не имеет значения, где обучаться режиссуре, и, наверное, правильно все-таки попробовать поступить. Режиссура, любовь моя, была уже к этому моменту для меня любовью перезревающей. Я много уже на этом поприще пережил всяческих перипетий, в частности, подрался с главным режиссером Брянского драматического театра, за что меня и сослали в армию. Помню, что бил я его на 8 Марта прыгалками в фойе театра, где играл знаменитую роль Кощея Бессмертного. И вот оттуда из армии уже вернулся в Москву и решил поступать. Для этого подерживал свое бритое наголо существование (как говорил один мой приятель армейский, я был бритый под алмаз), и в таком алмазном состоянии понял, что все-таки поступлю на этот раз. Дело в том, что мне не везло в Москве, я всегда доходил до каких-то самых последних собеседований, и меня всегда не принимали. Табаков мне, например, сказал: понимаешь, малыш, хороший ты парень, но у меня уже компания собрана. То же самое мне сказала Лиознова во ВГИКе. Специалист по абитуриентскому существованию, я чувствовал себя Миклухо-Маклаем: изучал абитуру как аборигенов. Во всяком случае, здесь уже было время такое предельное, последнее, надо было поступать, поэтому я развернулся на 360 градусов вокруг своей оси, перерезал все связи, все коммуникации с людьми и, объявив бойкот миру, уселся в квартире своего брата в Новогиреево, в общем, перестал говорить. Шептал я одно стихотворение про себя: Юлиана Тувима – «Зимний вальс». Еще сам не понимая того, я делал его в законах эфросовского подхода к тексту. То есть сотворил алмазную су-

тру – алмазно-эмоциональную проволоку. Каждое слово было превращено мною в переживание, и вот вереницу этих отчетливо выбранных переживаний и представляло из себя чтение этого стихотворения. Вначале я удивлялся слову «снег», как будто негр, увидевший его впервые. Затем я начинал изучать его свойства и обнаруживал, что он «падает». Дальше я прислушивался: «падает» он «тихо». Потом я обращался к своему другу негру и говорил: «Глянь, снег». Дальше мы уже вместе узнавали его основное свойство: «на душу твою ложится». Мы искали, как же он ложится, и выясняли, что ложится он «как белый мех». Продолжая сакральную дегустацию, мы понимали, что он ложится «тихо, светло» и «счастливо». Потом мы повторяли, уже тревожно обращаясь ко всему миру: «снег, глянь». И вдруг потрясенные осознали, что происходит: «слезою в душе отзовется зимняя рань» – это конец то ли жизни, то ли времени, то ли любви. И тогда вот, после этого я обращался к нему, как к своему другу, джазовому музыканту, которому, как и мне, уже нечего больше терять: «тогда заиграй, печалься, «valse triste», потому что «падает снег», потому что «закончен последний лист».

Совершенно не волнуясь, ничего от этого не ожидая, я пошел на встречу со своими кумирами. Парадокс заключался в том, что Эфроса я знал хорошо, а Васильева никогда не видел и ничего у него не видел. В этом смысле Эфрос был для меня настоящий кумир, а Васильев – виртуальный кумир, то есть кумир абсолютный. Но в искусстве по звуку имени ты слагаешь свои шаги. Ты ходишь не по годам, а по именам. Вступая в имя, ты вступаешь как бы в новый снег, в новый континент. Так я впервые вступил в имя Васильева (потом имя превращается в личность) и, по сути, впервые вступил в личность Эфроса. Эфрос слушал нас в физкультурном зале – в чем-то таком типа большого пустого склада юных дарований. Там была длинная скамья, как в гимнастических залах в школе, на этой скамье мы все такими Чебурашками сидели. Школа – фантазмагорический баскетбол, а Эфрос – лунка, в которую надо закинуть собственное дарование. В общем, я помню, как шел вдоль ботинок, смотрел только в ноги, потом развернулся и увидел Эфроса. Он сидел передо мной, как лист перед травой, такой хороший, добрый. Слева от него сидела Яковлева, а справа – кто-то еще. Он мне сказал: «Ну, давайте» и улыбнулся. «Дело уже сделано», – подумал я. По-моему, это же подумал и он. А при-

нимал он так: кто к нему выходил, не успевал произнести, например, «Маяков...» – он говорил: «Спасибо. Я все понял. Садитесь». То есть это был просто лазерный прием. Он не тратил ни доли секунды лишней, работал на особом режиме восприятия. Я произнес: «Я хочу прочесть маленькое стихотворение. (Сейчас скажет «спасибо» – нет, не сказал.) Юлиан Тувим (Сейчас поблагодарит – нет.) Зимний вальс (Нет.)» И так вот, окутанный неблагодарностью воспринимающего меня Эфроса, длящейся неблагодарностью, торжествующей, я начал читать, сказал: «снег», забыв о своем друге джазисте. Сделал большую очень паузу: «Ну сейчас он мне скажет “спасибо”» – он не говорит. Тогда я решил, что другом-джазистом будет Эфрос. И он как-то мгновенно у меня почернел, подобрел и стал моим свинговым братом. И я ему: «падает, падает тихо, глянь, – говорю, – снег, на душу твою! ложится, как белый мех, тихо, светло, счастливо» – Эфрос говорит: «Спасибо». И я чувствую, что хоть стихотворение я и не дочитал, – но он как-то в свинге это «спасибо» произнес. «Садитесь. Я все понял». Далее комментарий, вся гимнастическая лавочка вздрогнула и обратила внимание на происходящее, он сказал: «Вот я могу посадить, хотя это совсем не значит, что мне не понравилось. Или что мне понравилось. Нет. (Он любил говорить о себе, как Король-Солнце, в особой дистанции комментария.) Это значит, что я все понял!» И все как-то свято вздрогнули на удивительность, полноту того процесса, в котором они участвуют.

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

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

Итак, я был такой лысый, стриженный «под алмаз», в велюровом сером костюме, купленном мне моим папой в магазине «Березка» еще до армии, и вот когда я пришел из армии, я надел этот костюм и больше его не снимал (привык в армии надевать что-нибудь и уже не снимать) – и когда пришел в гитисовский дворик, я увидел каких-то очень солидных людей, на этот курс был самый большой конкурс за всю историю ГИТИСа, 250 человек на место или 400, была густая, праздничная, электрическая, особенная атмосфера. Я видел вокруг себя серьезных, солидных мужчин, бородатых... женщин, и я среди них такой тщедушный салага, ветеран ар-

мейский с маленьким стихотворением Юлиана Тувима в зубах – как-то несолидно, несерьезно. За несколько месяцев своего сидения в Новогиреево я насочинял, наверное, штук десять экспликаций на разные совершенно темы – вдруг меня спросят: «Что вы хотите поставить?» – и тогда я им дам. У меня была экспликация на «Джан» Платонова. Это, наверное, самое лучшее из всего, что я тогда придумал. Но так мне и не удалось ее никому рассказать. Эфроса это совершенно не интересовало. А Васильев, он вообще как-то иначе на все смотрел. В общем, выйдя из этого гимнастического зала, я сидел на ступеньках, курил «Беломор», где-то среди толпы ходили бородатые женщины, в глазах четверилось, и я ничуть не нервничал. Вышел Васильев – вот тут я его разглядел, может, это было в другой день, когда шло собеседование именно с Васильевым, но для меня все собралось сейчас в один день, – вышел такой, как мне показалось, невероятно мягкий человек, мягкий, длинноволосый, с удивительно ярким лицом, в нем было что-то орлиное, большие глаза: я подумал, вот, да, это великий режиссер. И сердце мое потеплело и исполнилось любви. Я подумал: как жалко, если я не поступлю. Так вот звонко: Эфрос, Васильев. Какие-то такие мысли ворочались во мне, и ничего другого не было. И я так же тупо – а все как-то встали, потому что когда ты поступаешь, ты участвуешь в каком-то особом стадном сознании, ты присоединяешься к нему, и я вот – тоже присоединился и вижу, как какие-то особи нашего стада встали и пошли туда, к Васильеву, что-то спрашивать, и подумал: я тоже должен встать, и пошел спрашивать вот в этом расчлененном мире. И Васильев как-то так отбрыкивался от наседающего на него стада, и помню, что на меня как-то посмотрел, я спрашиваю: «Ну, что?» – Он говорит: «Все нормально», как будто мы совместно с ним задумали ограбление банка. Вся ситуация мгновенно лопнула, стала нормальной, нормой, в которой есть элемент авантюры, и все понятно. С этой секунды, собственно, мне до конца дней, наверное, стало все понятно в театре.

На самом деле, все нормально. Вдруг все нормализовалось. Я увидел нормального человека. Наконец, я встретился с нормальными людьми. Мое сознание посмело быть опять нормальным. Не надо было ни в какую из сторон перенапрягаться. Оказалось, что просто, соответствуя самому себе, своим представлениям о мире, о душе, о людях, о надеждах, о карьере и об искусстве, – можно себе доверять, это и есть норма, которой я



не находил до этого никогда и нигде. Вот с этого понимания началось мое обучение. Я понял, что я попал в нормальный мир. Конец первой серии.

Эфрос начал «Сон в летнюю ночь» репетировать. Васильев обронил такую фразу: «Эфрос потрясающе умеет разминать актеров». Мы были очень разгоряченные тогда, в эти полгода. Правда, началось все немножко с другого. «Версальский экспромт» предложил нам Эфрос сделать. Пару занятий он попытался заниматься с нами какими-то этюдами. Но очень быстро сказал, что это не имеет никакого смысла и надо заниматься тем, чем мы будем заниматься всю жизнь, а всю жизнь мы будем заниматься рисунком, то есть разбираться в диалоге, поэтому надо начинать разбираться в диалоге и просто сразу заниматься тем, чем надо заниматься, и просто заниматься и заниматься и, наконец, мы научимся это делать. Ну, абсолютно джазовый подход. При всей мелодичности самих принципов. И совсем иной – академический, сложный, в общем-то классически изощренный разбор предлагал Васильев. При всей джазовости его подхода к диалогу. Вот этот парадокс дальше удивительным образом стал срабатывать и обнаруживать свои потенциалы. Тем временем я заставил одну художницу, подружку Кати Толстой, рисовать два метра на два метра портрет Мольера. Она его нарисовала в цвете, такой выпуклый (это был первый портрет Мольера, из всех тех многочисленных портретов Мольера, что я за свою жизнь инспирировал). Гениальный портрет Мольера уже много позже, в 1986 году, нарисовал Ваня Кочкарёв для спектакля «Мизантроп», который я делал в первые годы жизни «Театра Театра» в Петербурге, он нарисовал Мольера абсолютно лысым космонавтом, от которого всякие проводки уходили в лунный пейзаж, – невероятной красоты портрет. После чего я разрезал портрет на такое же количество частей, сколько у меня было актеров, и стал делать балет со словами: актеры ходили с этими частями и в результате медленно собирали портрет, говорили слова, потом замирали в изысканных позах. Постановка спектакля – это очень серьезное дело. Надо все про все знать. Поэтому я ночами не спал, готовился к какому-то самому ответственному экзамену в моей жизни – учил историю семнадцатого века, рассматривал картинки, сидел в библиотеке, там обнаружил картину мольеровского времени: улица на сцене из домов, уходящих в перспективу, люстры со свечами у каждого

дома и вереница, в разных позах, знаменитых актеров семнадцатого века. Слева крайний – Мольер. Эти позы я перенес в этюд, расположил вокруг портрета. Почему я сделал композицию такой, а не другой – совершенно неизвестно для меня, у них в руках были нос, ухо, кусочек волос, шея, глаз, лоб Мольера, они при этом говорили слова из «Версальского экспромта» и медленно составляли лицо. Все репетиции заключались в том, что надо было научиться говорить свои слова, делать точные движения, изображая позы с картины, и вовремя вставить нужный листок тогда, когда предыдущий лист уже вставлен. Довольно сложный аттракцион, довольно интересный перформанс. Для меня тогда идеальным театром был механический перформанс, который надо было просто очень чисто делать. Я до сих пор думаю, что это самое натуральное представление о театре из всех, которые могли возникнуть в голове юного младшего сержанта конца XX века. Волосы мои постепенно обрастали. Перформанс мой всем понравился. Дело пошло. Все было нормально. Конец второй серии.

Я помню, как Васильев однажды сказал, что собирает завтра всю режиссерскую часть для обсуждения. Он сказал: «Ну, вот Боря показал, наконец, то, что можно обсуждать. Вот я вижу, что он что-то про это знает». Видимо я на самом деле его понял тогда, у физкультурного зала. Наш художественный контакт, пожалуй, с этого момента, во всяком случае, с моей стороны не прерывался никогда. Нам пришлось пережить очень много всего, была страшная ссора, потом примирение, были разные типы отношений, но художественный момент, момент ясного понимания того, что я делаю, идущий от Васильева, и приятие всего, что делает он, у меня – был все время. Просто я постепенно понимал его метод, разбирался в нем, разбирался в его эстетике и так далее, принимал на себя его личность, все это было невероятно интенсивно, интересно, увлекательно. Вообще, может быть, это свойство времени: в начале восьмидесятых годов, мне кажется, в воздухе московском выделился какой-то специальный наркотик. Театр – это все-таки наркотик. У него есть наркотические какие-то особенности. Потому что эйфория, которую я испытывал, от самих звуков «театр», «режиссура», она ни с чем не сравнима. Я как бы сразу оказывался тогда (как и сейчас я оказываюсь на территории своих воспоминаний) в воздухе непрерывного счастья. Наверное, это похоже на