

Наталия Шевченко

театровед (Киев)

Игра с неИЗвестным Исходом

(Борис Юхананов. Проект «ЛабораТОРИЯ. «Голем»)

— На что смотрит «классический» театровед?

На то, как хорошо играют актеры.

— Что значит «хорошо»?

Красивым поставленным голосом четко произносят текст.

(диалог из спектакля «Голем»)

Лучшим эпитафием к целокупной художественной деятельности московского режиссера Б. Юхананова был бы монолог Заречной из чеховской «Чайки». Тоска единой Мировой Души по новым формам, по воплощенности, чаяние всеобщей гармонии духа и материи. В отличие от персонажа Треплева, который, как известно, наступил на горло собственной песне, Юхананов, с упорством одержимого или пророчески озаренного человека, пытается прочертить вертикали и горизонталы смысловых натяжений, создать технологии, чтобы эта Мировая Душа когда-нибудь могла обрести жизнь.

А. Чехов, надо сказать, — знаковая фигура для Юхананова, символическая — Махатма, как нарекли писателя в созданной Юханановым Мастерской Индивидуальной Режиссуры (МИР). В конце 1980-х, когда Юхананов начинал в МИРе свой многосоставный, саморазвивающийся, мистериальный проект

САД, на основе текста пьесы А. Чехова «Вишневый сад», он провозгласил выход художника из Дома как искусственного, замкнутого пространства, в пространство Сада [1; 2]. Образ Сада был притягателен в силу того, что в его открытом пространстве соединяется естественное и искусственное (культивируемое) в живом, органическом единстве. Это именно то универсальное пространство счастья, где и могла бы обитать Мировая Душа.

За этой, казалось бы, отвлеченной образностью кроются годы художественно-технологической работы, множество художественных, образовательных, исследовательских проектов, инициированных Юханановым. Документирование, архивирование, анализ и обязательный перманентный (само-)комментарий проекта происходили даже не параллельно с созидательным процессом, а были включены в эстетику саморазворачивающегося творческого высказывания. «Новая мистериальность», «новая универсальность», «новая коллективность», «фундаментальный инфантилизм» и др. — основные рабочие понятия эстетико-технологической стратегии Юхананова, сформировавшиеся в те годы.

Если верно то, что у каждого художника есть доминантная тема, проходящая сквозь все творчество, то у Б. Юхананова это «возвращение блудного сына десакаральной цивилизации в отчий дом живой духовной культуры». Это несколько велеречивое определение не претендует на предельную точность и исчерпанность, но вектор движения современного сознания, ищущего, творческого, лежит именно в этой плоскости. И это не уход от «греховного» мира в «скит» уединенного самопознания, а суммирование опытов (культурного и цивилизационного, духовного и мирского). Это умение пребывать среди мира, не вовлекаясь в его иллюзор-

ные мифотворческие стратегии, и создание многовекторного креативного поля, арт-общины, способной культивировать духовные смыслы через художественное творчество. Отсюда исследование «сложности» и «процессуальности» как художественной технологии в саморазворачивающихся («запущенных в эволюцию» по определению Юхананова) многосоставных проектах режиссера — исследование различных сопряжений: структуры, импровизации и спонтанного в единой ткани спектакля; игрового, психологического и мистериального в технологии актерской игры; смыслового, эстетического и этического высказывания всего творческого проекта. Подобное художественное проектирование не только созвучно постнеклассической рациональности XXI века, но и во многом предвдвывает и воплощает ее научно-философские постулаты (нелинейность, открытость, динамичность, непредсказуемость, недугальность, взаиморефлексивность мира и человека) именно за счет профетического, прогнозирующего характера художественного как такового.

Как театральный режиссер (курс А. Эфроса и А. Васильева) Юхананов редко делает просто спектакль. За что ему и «достаётся» от традиционного, «узкопрофильного» театроведения, приученного мыслить в «жанре» эпиграфа к данному тексту и рыночными категориями успеха/неуспеха. Зачем на территории театра реализовывать долгосрочные исследовательские художественные проекты — остаётся за скобками описательной арт-критики.

Взять хотя бы первый масштабный художественный и образовательный проект Юхананова — Мастерская Индивидуальной Режиссуры (МИР). В самом названии заложен синтез различных стратегий: это и обучение режиссуре как отдельной, фундамента-

льной профессии, соединяющей в себе театральную, кино-, телережиссуру и т. д; это и жизнетворческая работа «режиссирования» своей творческой и личностной судьбы; это и диалог художественного, вневременного пространства нового Мифа с линейным, бытийственным пространством Мира на территории проекта «САД» с его множеством самодостаточных подпроектов.

Понятие «проекта, запущенного в эволюцию» включает много саморазвивающихся стадий. В рамках этого текста не представляется возможным целенаправленно проследить этапы хотя бы одного проекта Юхананова. Нас интересует общий механизм разворачивания открытого динамического многоуровневого процесса в художественном пространстве. И в этой связи стоит указать на самое начало такого самопрорастающего проекта. В отличие от «классической» модели начала коллективного творческого труда, театрального спектакля или кинокартины, эволюционный проект или «универсальное проектирование» может начинаться с предложения работы над определенным текстом или рядом текстов. Принципиально отсутствует так называемый кастинг, к работе «допускаются» все желающие. Первоочередной задачей режиссера является создание условий, при которых возможно существование совместного художественного, творческого путешествия группы людей, изначально не объединенных ничем другим, кроме как потребностью раскрытия собственного творческого потенциала. Так зарождался проект «САД», который, свершив большой круг восьми регенераций, парадоксальным образом продолжился, «реинкарнировался» в новом проекте «ЛабораТОРИЯ». Б. Юхананов признается в интервью, что те духовно-худо-

жественные технологии, которые он интуитивно нащупал и впоследствии сознательно разрабатывал с «мировцами» в «САДе», оказались родственными древним технологиям мидраша, иудаистской традиции устного толкования Торы [3, 59].

Пресловутое определение театра как синтеза искусств, возникшее в эпоху Просвещения, только намекает на синтез как процесс внутренней трансформации, превращения видимой множественности, оппозиционности в невидимую общность энергетического пространства. И наоборот. Театр — это такая транзитная площадка, которая дана человечеству как бы в напоминание, что и само человечество есть переходной величиной, а человек — странником в мирах, ищущем самого себя. Социум часто «использует» театр для своих утилитарных потребностей, культура — для своих стратегических экспериментов и как компенсаторный механизм снятия социальных напряжений, стягивания смысловых разрывов. Театр может стать трибуной, кафедрой, амвоном, выставкой, кабинетом психоаналитика, газетой, академией и т. д. В эпоху «развитого социализма» театр выполнял функцию культурного диссидентства (из режиссуры почему-то уходили «лирики», а приходили «физики»), в «перестроечном» разломе — религиозной общины или научной лаборатории (в конце века в театр пришло поколение, которое, словно ошибаясь дверью, попало не в монастырь, а на подмости).

Среди предков Б. Юхананова были раввины. Но сам он никогда не позиционировал себя человеком еврейской традиции и вообще — религиозной традиции, хотя всегда обращался к духовному пространству, но через художественное, исследовал мистериальную природу театра. Но то, что он пришел к проекту «ЛабораТОРИЯ» (Работа Торы), не выглядит слу-

чайным, а скорее — закономерным. Юхананов вступил на территорию номадической духовной традиции, в которой не было места театру как искусству автохтонно оседлого народа. Более того, иудаизм — умозрительный тип религиозности, он как бы не нуждается в визуализации, чуждается представления. В этом случае можно говорить о том, что театр оказался на «чужой», неизвестной территории. Здесь не было наперед заданного формата априори. Как раз ситуация для излюбленной Юханановым его авторской «индуктивной игры», то есть игры, правила которой складываются в ее процессе¹.

В основе семинара, который начался в 2002 г. в Еврейском культурном центре на Никитской (Москва) — лежала работа со священными текстами иудаизма (Н. В. Для участия в проекте необязательно быть евреем). Но если для театра присутствие в священном пространстве Торы было «в новинку», то для Юхананова работа с сакральным текстом и его игровая интерпретация — один из технологических фундаментов режиссерской профессии в школе Анатолия Васильева (как и в традиции мидраша). Так и сомкнулись в одном пространстве театр и Тора, искусство и религия, игра и аналитический семинар, репетиция и толкование. Б. Юхананов так описывает этот процесс: «Действие, речь и мысль, как говорили мудрецы, — три оболочки души. В работе с каждым фрагментом текста театр оказывается на территории действия. В действии театр обнаруживает свои возможности, превращается в речь. Причем в речь не только осознающую, разбирающуюся в смыслах слов или букв, различающую порядки нарративности, но и в речь, раскрывающую еще

¹ К вопросу методологии см.: [4; 5].

не существующие смыслы через *открытый публичный акт мышления*, в речь, обретающую возможность тех или других игровых подходов к тексту. Аналитический семинар, возникающий на территории свободной беседы, вбирает в себя, как это свойственно общению на территории общины в древнем понимании этого слова, или как это свойственно бейт-мидрашу, самые разные чувства, чаяния, представления участвующей компании. Все это постепенно превращается в опыты на площадке, которая оказывается пространством беседы. Сцена, репетиционная площадка — все это существует внутри беседы, мгновенно уходит в речь, образуется как действие и отзывается смыслом» [3, 57—58]. Так, в течение нескольких лет участники семинара работали с различными священными текстами (Тора, Танах, Талмуд), а также — с пьесой Г. Лейвика «Голем», создавая индивидуальные и коллективные этюды — драматические, пластические, музыкальные. Из всего этого сложилась индуктивная игра «Диапорическая симфония»². Многочасовые показы были переплетены комментарием Бориса в реальном времени, из чего складывалась сложная ткань взаимодействия игры и комментария. «Комментарий постепенно перемещался с периферии в

² Параллельно к проекту подключались другие люди, образуя внешний круг, равнины и художники, возникали новые, уже международные семинары:

2004 — «Зачем евреям театр, если у них есть Тора?»

2005 — «Игра и Священное»

2006 — «Вера и искусство».

В 2007 г. стартует новый совместный проект Центра «Меламедия» при Институте изучения иудаизма в СНГ (Израиль, под руководством Р. Адина Штейнзальца) и «ЛабораТОРИИ» — «Общинная режиссура как инструмент неформального еврейского образования», двухгодичная программа которого включает изучение священных еврейских текстов, освоение азов режиссерского искусства, опыт авторского проектирования. О проекте можно прочесть на сайте Института:

<http://www.judaicaru.org/cneo/courses_or.html>.

центр, где ему предназначено существовать в сегодняшней культуре. Это особая жизнь комментария отвечает тому, как развивается традиция. В иудаизме, например, комментарий принимает на себя особую роль, он оказывается устным или письменным продолжением традиции — так живет корпус Талмудических текстов. По сути, устная Тора рождается как комментарий к письменной Торе на протяжении тысячелетий. Внутри проекта стал возникать спектакль. И возникнув, он стал *писать для себя пьесу*» [6]. Впоследствии он получил название «Голем. Венская репетиция». Хотя название здесь тоже переменный элемент — к 2010 г. спектакль уже называется «Театральный сериал в 6-ти частях „ЛабораТория. Голем“». Драматическое произведение неизвестного автора».

В марте 2007 г., в Вене, на театральном фестивале был сыгран спектакль, в котором движение по пьесе Лейвика (это не была постановка пьесы, а показ отдельных эпизодов, выбранных самими участниками) переплеталось со спонтанными акциями открытого театрального процесса, запущенного по страницам Торы. После показа состоялось обсуждение со зрителем (с аналитическим и игровым комментарием Юхананова), которое было записано на видео, расшифровано, уложено в текст и стало пьесой. Уже сама по себе эта пьеса представляет сплав различных текстов-и-реальностей: пьесы Лейвика, Торы, игры-импровизации, комментария к ней, перевода с языка на язык... И спектакль по такой пьесе, которая пишет себя сама (т. е. палимпсестом самонаслаивается по мере разворачивания проекта, фиксации новых проб и т. д.), представляет собой довольно провокационное зрелище. Провокационным не в смысле психологической и смысловой агрессии, а как зрелище, порождающее

когнитивное смятение, переворачивающее привычные причинно-следственные связи: ведь как это — вначале был спектакль, а потом — текст и т. д.?

Что видит зритель? (За основу я беру, естественно, свои непосредственные ощущения сентября 2008 г.) Зритель видит некое многослойное действие, которое напоминает репетицию спектакля. Режиссирует этой «симфонией» активный персонаж Мегамарагал, узнаваемо персонифицирующий Б. Юхананова. Юхананов сидит тут же в зале и, время от времени включается в происходящее: пространственным монологом, чаще всего — провокативным: мол, все, что вы показываете — фигня, нужно закрывать «лавочку», на что я трачу свою жизнь и т.п. Причем непонятно, происходит ли это по сценарию или спонтанно (даже для людей, которые близко знают режиссера и его методы работы). Потом зритель осознает (допустим, что это все-же происходит), что он каким-то чудом вдруг обрел некое панорамное видение: он смотрит спектакль, который еще только рождается, но это уже полноценный спектакль, который еще сам себя и анализирует. Одновременно, накатывает странное ощущение схлопывания времени или пребывания вне времени. Потом приходит формулировка: это спектакль, который искусно *изображает, имитирует* репетицию, которой... и *является* в своей глубинной сути. Далее зритель начинает различать разные уровни объемного пространства действия. Например, он слышит, что актеры так играют заявленный текст пьесы Лейвика «Голем» о создании пражским раввином Магаралом искусственного человека Голема, а не только рассуждают о природе творчества как такового. Эта «рассуждающая» часть спектакля — суть воплощение

практического театроведения, живая, увлекательная «лекция» по истории и теории театра от Юхананова, режиссера и аналитика. Актеры еще время от времени поют (романсы или другие песни) и танцуют рок-н-ролл (глянув в программку, догадываешься, что это пространство внутреннего мегаполиса или Египта, его звуки и ритмы, которыми окружен современный человек диаспоры, все же отправившийся в сакральное путешествие). А также в общей ткани действия присутствуют священные тексты или наоборот — все участники присутствуют в них. Параллельно ведется синхронный перевод текстов не только с русского на английский (звучит также иврит и идиш), но осуществляется «перевод» с одного семиотического «языка» на другой: смена игровых моделей, смысловых уровней и т. д. Можно сказать, что тебя постоянно куда-то «переводят», даже если ты не вполне понимаешь куда именно, постоянно играют с твоими ожиданиями. Ты находишься где-то, что не имеет начала (и конца) и тебе не дают никаких точек опоры для ориентации. Сакральное кажется профанным, а искусственное — естественным, и наоборот (кстати, словно вторя твоим мыслям, об этом же актеры говорят со сцены). Потом эта опора все же обнаруживается в очень тонком различении фактур и вибраций того, что раньше ощущалось целокупным. И приходит чувство, что, несмотря на различие элементов (сделанного и случайного), это единый живой, то есть непредсказуемый организм, возможно, даже — предсказывающий, провоцирующий тебя, зрителя, на пробуждение, работу твоего шестого чувства.

Однако ты все еще не понимаешь, как это сделано. И почему для тебя это, в конце концов, так важно? Твой мозг работает на холостом ходу. Спек-

такль, который сам себя и описывает, закольцован, как гладкая отвесная поверхность, за которую невозможно зацепиться привычными приспособлениями. Зритель мог бы, пожалуй, даже в исследовательском исступлении «вломиться» на сцену (тем более что такие двусторонние миграции через «рампу» постоянно осуществляются актерами и зрителями). Но это не сделает его автоматически «причастным». Здесь должны включиться какие-то другие механизмы.

На что смотрит зритель в театре? — переформулируем вопрос из нашего эпиграфа. На что смотрю я, зритель на спектакле «Голем»? В результате осознаешь, что следишь за собой, за сменой своих же эмоциональных реакций, мыслей, чувств и бесчувствий в состоянии познавательного коллапса (иронию, что это может напоминать «внутреннюю полицию», по Пелевину, опускаем). Настоящий театр происходит не на сцене, а внутри твоего сознания. Да, это мистериальная формула театра как такового. Но в проектах Юхананова она технологически обостряется до концентрированной реальности. Театр — это всплеск в пустоте, как говорили древние китайцы. Качество двойной «пустотности» очень важно для того, чтобы магическое действие состоялось. Два пустых зеркала, направленных друг на друга. Сознание человека и сознание спектакля как некой сдвоенной сферы, настроенной на улавливание тонких мыслеформ, спектакль как хрустальный шар для визионерских практик. В «Големе» нет привычного психологизма, линейной истории, даже персонажа (!), с которыми зритель может отождествиться, то есть перейти на автоматический, щадящий режим восприятия. В спектакле «Голем» много воздуха, того сое-

динительного эфира, который не дает распасться клеткам, телам и галактикам, и в процессе разворачивания спектакля становится более ощутимым, чем физическая реальность. И зритель вглядывается в этот разреженный только зарождающимися смыслами воздух, хотя вынужден «играть» обычного зрителя, ведь он и даже его реакции уже включены в текст пьесы и спектакля. Более того, зритель тоже становится автором спектакля через «Книгу отражений», зрительских отражений, изданную «Лабораторией» [7]. Если в центр исследовательского интереса поставлены такие понятия, как «новая универсальность», «новая коллективность», то именно невидимые процессы синтеза переходят в разряд ведущих. Чем воскресать будем? Чем объединяться в чаемую Мировую Душу? Как это — опираться на воздух? Душевность в «Големе» не имеет психизма, того «влажного», пригибающего к низинам чувства, она совсем другой земной природы — шутовская, веселая, которая другим своим полюсом вертикали уходит в светлый покой и мудрую беспристрастность. Взгляд из Небесного Иерусалима, взгляд человеческой души из своего будущего. И на спектакле «Голем» удастся испытать почти мистическое чувство, что туда, хоть ненадолго, приоткрывается дверца и в твоей собственной душе. «Знаете, почему я счастлив?», — говорит Мегамарагал в спектакле «Голем». — «Потому что меня под дых ударила реальность. Я ощутил ее удар. Я чувствую, как что-то реальное происходит».

Ответ на вопрос «как это сделано», отчасти, лежит в плоскости организации не только художественного, но и жизнетворческого пространства. Используя понятие «арт-общины», Юхананов считает создание

таких «творческих коллективов» нового типа вызовом времени: «Сегодня человек, лишенный работы с группой, это человек, лишаящий себя подлинных возможностей для саморазвития. <...> Но при этом мы будем сохранять право Другого на самоопределение, не совершая по отношению к нему, так называемого, «онтологического захвата», о котором писал философ Эммануил Левинас. Попробуйте, не зная Другого, пребывать с ним во взаимодействии, быть свободным от априорного знания о Другом» [4]. Иными словами, арт-община — это не общность людей, объединенных индальгированием собственных слабостей под видом творческой деятельности, не клуб по интересам, ибо единственным интересом, объединяющим очень разных (по профессии, социальному статусу, образованию и т. д.) людей, есть творческое, а не догматическое приобщение к священному пространству (Торы, в частности)³. С другой стороны, эта художественная реальность изначально создается по законам самой реальности, а не налагается на нее извне. Это и создает тот головокружительный эффект «несделанности», «нерукотворности» происходящего на сцене. И исчерпывающе понять «как это сделано» означает понять, как прорастает росток из земли, повинувшись заложенному в нем Творцом импульсу жизни. Этот открытый творческий процесс скорее помогает человеку, его участнику и творцу, встретиться со своим потенциалом, но хранит тайну о себе самом.

³ В контексте создания новой универсальности представляет интерес внутренняя эволюция художественно-образовательных, исследовательских проектов Юхананова, относительно режиссуры как целостной методологии творчества, жизнотворчества и жизнедеятельности: «инди-видуальная режиссура» (проект «МИР», «Сад»), «ангелическая режиссура» (проект ЛАР, «Повесть о прямостоящем человеке») и «общинная режиссура» (проект Лаборатория, «Голем»).

Смею предположить, что «Голем» — это не только пьеса о создании искусственного человека и спектакль о взаимоотношениях Творца и его творения, а «искусственно созданная естественным путем» художественная реальность для опыта максимально полного пребывания современного человека в собственной универсальности. А «режиссер в проектном театре — вовсе не постановщик, а, скорее, законодатель. Он задает систему координат и блюдет чистоту процесса. Кто куда пойдет во время действия и что скажет, решают сами действующие лица», — утверждает Юхананов [8, 74]. Актер в Лаборатории «Голем» — режиссер своего художественного и жизнетворческого хода. Он не играет персонажа, а выступает на сцене под собственным именем, обнаруживая в себе и Голема, и Магарала. Актер как бы делегирует себя персонажа в общую историю, тем самым отыгрывая собственную судьбу под маской лицедея.

Для себя же Б. Юхананов исследует две «законодательные» ипостаси режиссера: Фараона — владельца театра, контролирующего его производство, и Моисея, ведущего свой театр через пустыню: «Игра этими ипостасями, Моисея и Фараона, проявляется в энергии и в том животворящем импульсе, который передается от меня к арт-общине. По сути, на репетициях я работаю с помощью этого режиссерского персонажа. Фараон — текст, а Моисей — речь, в оперировании ими спрятана особого рода брутальная поэзия, текст, который я называю священным стэнд-апом. Дело в том, что моя речь и Текст, в который она превращается, синхронизированы, я ответственен за речь, как будто пишу текст. Когда я вклиниваюсь в игру, я не просто даю совет, а предлагаю персонажа, дающего совет» [6]. Есть две основные

силы, действующие в мироздании: сдерживающая, инерционная и ведущая, провоцирующая изменения. Именно они, в дуэте, слагают ритм пути, Исхода. Человек «исходит» из себя, прошлого, знакомого, обыденного — в себя неизвестного, постепенно проявляющегося в свете Творца, его замысла о тебе. Сам же процесс Исхода — это пребывание в Ничейной земле, пустыне, пребывание на границе, которая не только разъединяет, но и объединяет в некое «неликанное единство». Можно предположить, что целокупный месидж «Голема» не в стирании границ и иерархий, присущем постмодерну, а в труде их постоянного обнаружения, различения и размыкания. Человек определяется своими границами (восприятия, мышления, представления) и постоянно сдвигаемым горизонтом своих возможностей. Именно на своей границе, на пределе (вот откуда — переводчики!) человек встречается с Другим и с Другим-в-себе, размыкает себя неизвестному, говорит ему «здравствуй». Только присутствие Другого позволяет человеку различить самого себя, а также многомерность мира и его единство. Только на пределе, на краю, на горе Моисей получает Закон освобождения, который в низинах похож на новый вид рабства. И это так похоже на любовь...

P.S. Из спектакля «Голем»:

«Мы пытаемся избавиться от рабства, медленно переводя естественное (*бросает веточку на пол, и резко наступает на неё*) в искусственное, принимая на себя сам вид игры, постепенно одухотворяя законом каждый жест, каждое действие, — это похуже иного театра. Это утром встал, помолился, потом благословение на омовение рук, потом благословение на

еду, потом опять помолиться после еды, а когда ты должен ложиться спать, Господь скажет тебе на какой бок *(переходит на крик)* повернуться! Каждый кусочек моей жизни! превращён в искусственное существование! *(Мягко)* Но это потом, после получения закона, когда естественная свобода, кажущаяся свободой жизни, раздутая в Египте... дух-то мой вроде как свободен! это только тело подчиняется фараону! а дух свободен! *(Снова шагает)* И вот я ступаю на раскалённый жар пустыни. И с каждым шагом я направляюсь туда, где ждут меня скрижальная тюрьма, в образе которой является мне Сад, из которого я выпал... по воле Господней... по воле Господней. Из сада в сад. Из праха в прах. Пойдём дальше. Будем всматриваться! Будем вслушиваться! В историю этого творения! этого существа! этого Голема! То есть! Будем всматриваться! *(обеими рукам показывает на себя)* в нас самих!!! В нас самих!!!»

Литература

1. Юхананов Б. Эскиз «Вишневого сада» // Театральная жизнь. — 1990. — № 24.
2. Юхананов Б. Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. — 1993. — № 11/12.
3. Зельцер Г., Юхананов Ю. Лаборатория — создание пространства новых коммуникаций в еврейском искусстве // Общинная жизнь. — 2008. — № 7.
4. Юхананов Б. Театр Театр: Заметки к истории, методу, жанру // Театральная жизнь. — 1989. — № 18.
5. Юхананов Б. Перформанс и театр // Декоративное искусство. — 1991. — № 5.
6. Борис Юхананов: на территории «Нового еврейского театра» / интервью Марысе Никитюк // <http://teatre.com.ua/modern/borys_juxananov_na_terryto-ruu_novogo_evrejskogo teatra/>.
7. Книга отражений. Фотографии и тексты 2007—2009 гг. // <<http://www.readoz.com/publication/read?i=1020538>>.
8. Андреева О. Ольга Андреева: «Назовите это театром» // Русский репортер. — 2008. — №17.

Анотація

Розглядається театральний проект московського режисера Бориса Юхананова «ЛабораТОРИЯ. Голем» як продовження низки його неомістеріальних художніх проєктів. Висловлюється припущення, що проєктний театр є найбільш адекватною мистецькою формою сучасного соціокультурного процесу і вписується в контекст постнекласичних наукових практик.

Аннотация

Рассматривается театральный проект московского режисера Бориса Юхананова «ЛабораТОРИЯ. Голем» как продолжение ряда его неомистеріальных художественных проєктов. Высказывается предположение, что проєктный театр является наиболее адекватной художественной формой современного социокультурного процесса и вписывается в контекст постнеклассических научных практик.

Summary

The article analyzes the theatrical project LaboraTORIA. Golem by Moscow director Boris Yukhananov within the series of his neo-mysterical artistic projects. It is supposed that a project theater represents the most adequate artistic form of the contemporary social and cultural process and fits well into the context of post-nonclassical scientific practices.