

СИНЕ ФАНТОМ

Э — Л — Е — К — Т — Р — О

СИНЕ
ФАНТОМ



#15/374 – #16/375 | 1 – 31 октября 2017 | 16+

Орган клуба СИНЕ ФАНТОМ и ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

ВЗРЫВ МОЗГА



ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ БОРИСА ЮХАНАНОВА «ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ»

15 июня состоялась мировая премьера спектакля Бориса Юхананова «Октавия. Трепанация» в рамках основной программы Holland Festival на площадке Muziekgebouw (Амстердам). Это крупное событие в жизни Электротеатра. Запланирован мировой тур спектакля, финальной точкой которого должны стать российские показы и премьера в московском Электротеатре. Опера Бориса Юхананова и Дмитрия Курляндского «Октавия. Трепанация» — первый опыт копродукции одного из крупнейших театральных фестивалей мира Holland Festival и российского театра.

Фестиваль выступил инициатором и заказчиком проекта, который посвящен столетию революции 1917 года и основан на двух текстах: эссе Льва Троцкого о Ленине и фрагментах пьесы Сенеки о римском императоре Нероне. Установленная на сцене гигантская голова Ленина, раскрывающаяся во время «трепанации», терракотовая армия воинов и колесница Нерона, превращенная в ванну, в которой покончил с собой Сенека, становятся объектами представления наравне с солистами. Музыка, написанная для спектакля Дмитрием Курляндским, представляет собой растянутые во времени фрагменты социалистических гимнов и речей Ленина. Автором сценографии к спектаклю стал художник Степан Лукьянов. Костюмы созданы главным художником Электротеатра Станиславский, обладательницей премии «Золотая Маска» Анастасией Нефедовой. Хореограф — Андрей Кузнецов-Вечеслов.

«В случае «Октавии» речь идет о совместной работе над новым спектаклем с нуля, что говорит о принципиально ином уровне доверия к его создателям и о возрастающем интересе Запада к актуальному русскому театру», — пишет критик Дмитрий Ренанский в газете «Ведомости».

Кроме «Октавии. Трепанации», в программе Holland Festival участвовали спектакли режиссеров мирового уровня — Петера Селларса, Робера Лепажа, Иво ван Хове, Димитриса Папаиоанну, Алана Плателя и Алексея Ратманского.

ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ

Опера для солистов, хора и электроники

Идея и разработка:

Борис Юхананов, Сергей Адоньев

Либретто: Борис Юхананов, Дмитрий Курляндский

Музыка: Дмитрий Курляндский

Режиссер: Борис Юхананов

Художник: Степан Лукьянов

Художник по костюмам: Анастасия Нефедова

Художник по свету: Сергей Васильев

Хореограф: Андрей Кузнецов-Вечеслов

Саунд-артист: Олег Макаров

Длительность: 90 минут

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Нерон (тенор): Сергей Малинин

Сенека (баритон): Алексей Коханов

Призрак Агриппины (меццо-сопрано):

Арина Зверева

Префект (бас): Василий Коростылев

Троцкий (актер): Юрий Дуванов



Участники постановки оперы «Октавия. Трепанация» на площадке Muziekgebouw (Амстердам).

Андрей Безукладников



Андрей Безукладников

Цветы и овации.



Ленка Кабанкова

Октавия: «Кариатиды» (женские голоса):

Мария Грилихес и Questa Musica

Надия Зелянкова

Людмила Ерютина

Анна Шавердьян

Дарья Белоусова

Екатерина Дондукова

Екатерина Коломина

Светлана Бараковская

Терракотовая армия (хор): 79 участников

Хормейстер хора Терракотовой армии:

Дмитрий Матвиенко (участвует в представлении как один из участников хора Терракотовой армии)

Подземные Красноармейцы (танцовщики):

Константин Матулевский

Роман Андрейкин

Игорь Бекагаев

Василий Мусихин

ВОЛШЕБНАЯ ГОЛОВА

Интервью с художником-постановщиком оперы «Октавия. Трепанация» Степаном Лукьяновым. Художник, дизайнер, арт-директор «Электротейтра Станиславский» ответил на вопросы главного редактора газеты СИНЕ ФАНТОМ Глеба Алейникова.

Глеб Алейников: Степа, добрый день!
Степан Лукьянов: Добрый день, Глеб!

Г.А.: Так, сегодня у нас 21 июня 1917-го, ой, 2017-го года. Ну оговорился я, похоже, не случайно, поскольку только что состоялась мировая премьера оперы «Октавия. Трепанация», посвященная 100-летию Октябрьской революции. Премьера прошла в Амстердаме в рамках крупнейшего театрального голландского фестиваля, который так и называется Holland Festival, в прекрасном здании Muziekgebouw. Я тоже присутствовал на этом мероприятии, как и все зрители впечатлен, потрясен. Я давно наблюдаю за творчеством вашей команды во главе с Борисом Юханановым, и потрясение для меня было ожидаемым. Но все равно то, что я увидел, с точки зрения масштабности и качества и учитывая, что это произошло не в Москве, а вообще за рубежом, потрясло меня в квадрате. Я поздравляю тебя с этим большим успехом.
С.Л.: Спасибо.

Г.А.: Хотел бы с тобой поговорить по поводу оперы. Как возникла идея, как ты к ней подключился?

С.Л.: Ну вообще ноги растут из конца восьмидесятых, когда Борис поставил спектакль «Октавия» с Никитой Михайловским, Евгением Чорбой, Авдотьей Смирновой. Holland Festival предложил в прошлом году сотрудничество. И у Бориса вместе с Дмитрием Курляндским возникла идея в связи с семнадцатым годом продолжить, ну как бы возобновить, идею «Октавии» уже в виде оперы. На основе древнеримской трагедии лже-Сенеки «Октавия» и эссе Льва Троцкого «О Ленине». Это было начало ноября, начались активные обсуждения, и как-то Боря меня пригласил на одно из таких обсуждений, мы посмотрели его спектакль конца восьмидесятых годов на видео. И когда мы метали какие-то идеи по этому поводу, возник образ, который был кратко сформулирован: череп Ленина, ну то есть череп, как содержатель мозга, мысли из которого повлияли на историю и жизнь не только нашей страны, но и всего мира. Возникла идея трепанации этого черепа, открытия этого черепа, как ящика Пандоры, взрыва мозга и так далее, и так далее, и так далее. Я быстро сделал эскизы, потому что эта идея в голове, формальная идея в голове возникла очень быстро. И пошло-поехало...

Г.А.: Это, конечно, нам, зрителям, непонятно, как концептуально у вас развивалось, в итоге вы обрастили череп мясом.

С.Л.: Просто стало понятно, что надо работать с тоталитарными образами, а, естественно, голова Ленина именно в монументальном своем воплощении — это абсолютный...

Г.А.: Один из мощнейших...

С.Л.: ...Один из мощнейших образов, и стало понятно, что надо работать со скульптурой, как с образом, то есть у нас по этому и возникла китайская армия, Терракотовая — это тоже скульптура, у нас возник древнеримский саркофаг — тоже скульптура, — из которого мы сделали ки-



тайскую же колесницу, запряженную тремя скелетами кентавров, ну то есть в принципе речь идет о работе с монументальными тоталитарными образами. Именно выраженными в монументальной форме. Буквально монументальной.

Г.А.: Монументальными в контексте всей истории?

С.Л.: Да, ну то есть Римская империя, Китайская империя, Советская империя.

Г.А.: Хорошо, а скажи, это же довольно сложное производство? Подробно можно рассказать про голову Ленина? Опиши ее технологические особенности, включая возможность существования там проекции определенной, возможности быть внутри головы, как на сцене, энному количеству людей, чтобы читатели и зрители будущие понимали, что это такое, сделать такую голову.

С.Л.: Ну изначально пропорции этой головы и размеры этой головы выбраны на самом

деле не случайно. Она не случайно семь с небольшим метров, потому что, собственно, основная задача моя была, чтобы в голове Ленина была размещено энное количество людей, то есть исходя из среднего роста человека, стало понятно, какой по размеру должна быть голова.

Г.А.: Здесь, прости, имеется в виду, чтобы человек, находящийся внутри, выглядел в определенной пропорции относительно всей головы?

С.Л.: Да, да, конечно.

Г.А.: Что это за пропорция?

С.Л.: Это просто пропорция, которую я подгонял под человеческий рост. Отсюда вышли размеры и отсюда, собственно, весь остальной конструктив. Мы сделали 3D-модель головы, которую в компьютере натянули, условно говоря, на металлический каркас. Ну дальше все внутренние механизмы и внутренний каркас были разработаны так, чтобы там могло спокойно размещаться, работать и появляться перед зрителями достаточное количество людей.

Г.А.: Там же лестница.

С.Л.: Там лестница, и там вообще три этажа внутри, три небольших этажа. При помощи электродвигателей поднимается лобная часть, открывая мини-сцену. Голова имеет возможность менять высоту. Для более низких театральных помещений мы убраем нижнюю челюсть, и у нас получается Ленин, утопленный в крови по усы. Вот. Но это мы в будущем, на самом деле эта версия сделана как раз для главной сцены Электротейтра. Я надеюсь, что все-таки когда-нибудь мы в Москве, именно в Электротейтре, этот спектакль покажем. Ну а дальше множество технологических приладок,

поездок в Петербург, где это все, собственно, производилось.

Г.А.: А скажи, вот этот внутренний каркас — это инженерное решение?

С.Л.: Да, конечно. Над этим работали конструкторы.

Г.А.: Чтобы обеспечить устойчивость и надежность с точки зрения эксплуатации?

С.Л.: Да, да, конечно. Это вообще довольно непростой инженерный продукт, учитывая электроприводы лобной части, поворотный круг, который является частью этой головы. Это не просто поворотный круг, на который поставлена эта голова, это как бы часть инсталляции. Учитывая размещение в голове света, звука, дым-машин и так далее, и так далее.

Г.А.: Это тоже внутри все?

С.Л.: Да. Учитывая подведение туда необходимых коммуникаций для света, видео, видеоэкрана, хочется добавить: канализации, водопровода. (Смеются.)

Г.А.: Многие люди же не понимают, ну то есть они приходят в театр и не понимают...

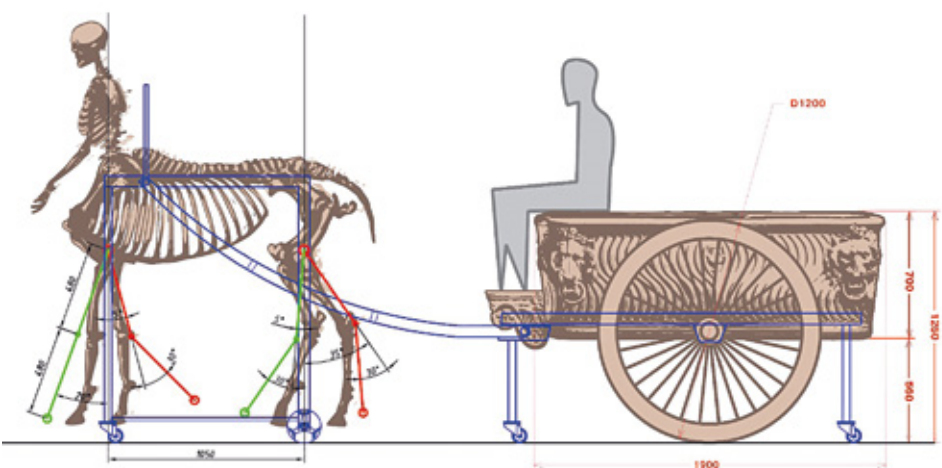
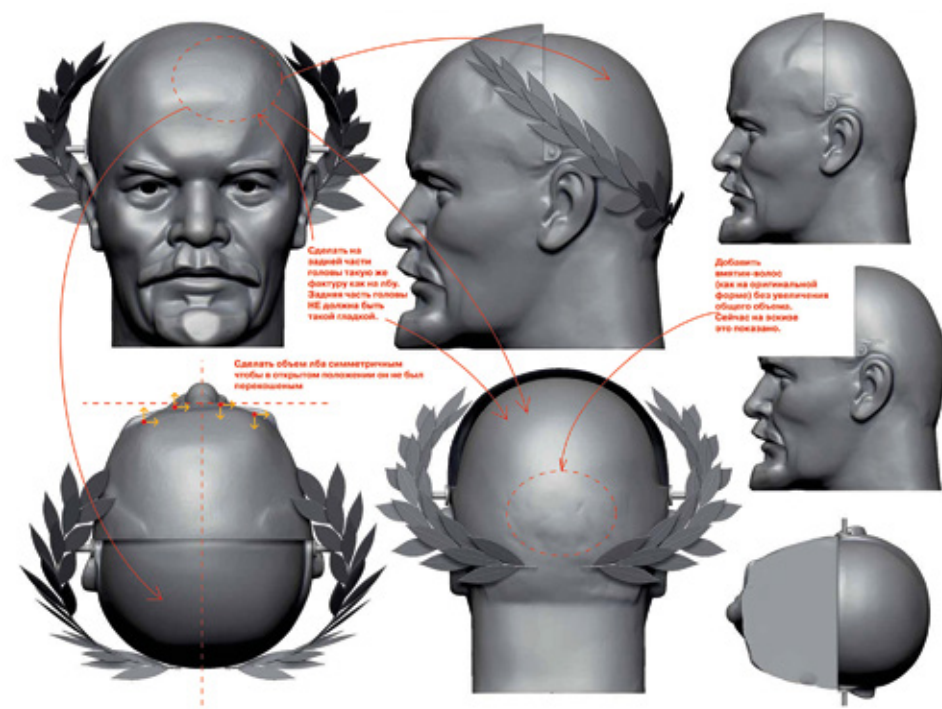
С.Л.: Что за этим стоит?

Г.А.: Да, что за этим стоит. А в данном случае, ну одно дело — какие-то простые задники, декорации, а тут инженерное решение, которое обеспечивает безопасность эксплуатации, высотой семь метров, между прочим.

С.Л.: Семь с половиной...

Г.А.: Да, соответственно оснащенная коммуникациями, вот только канализацию не провели...

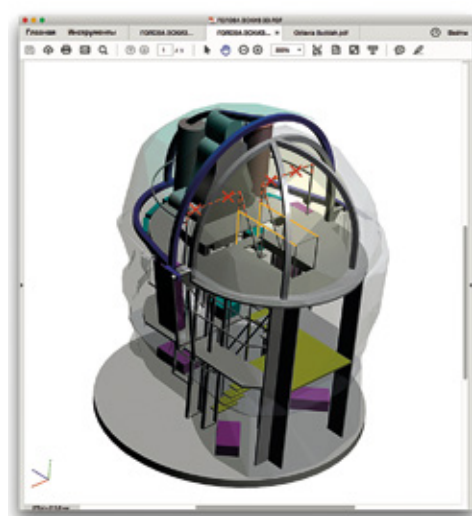
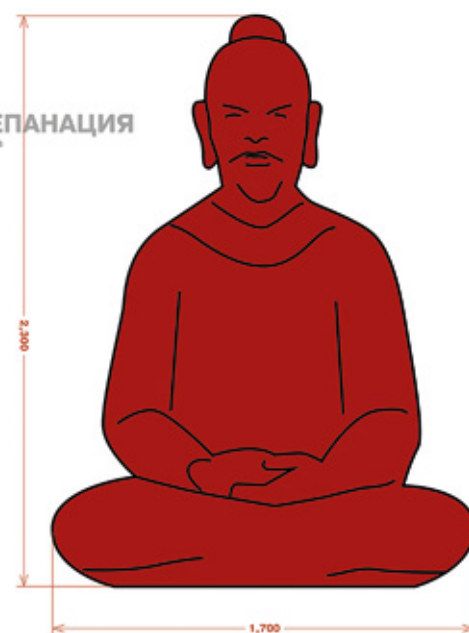
С.Л.: Да, водопровод и газ не провели.



ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ

Надувной Будда в голове Ленина

М 1:10



Чертежи и трехмерные модели к декорациям оперы «Октавия. Трепанация».

Художник-постановщик: Степан Лукьянов.

Г.А.: И также еще в этой конструкции есть очень важный элемент — это светодиодный экран.

С.Л.: Да, это уникальная разработка, сделанная специально по заказу. Это четверть-сферический экран светодиодный, который сделан конкретно под размеры головы. Светодиодными экранами нынче никого не удивишь, но просто сам факт того, что мы в эти сроки смогли сделать его — это уже, конечно, показатель слаженности технической группы.

Г.А.: Насколько я знаю, его производили в Китае.

С.Л.: Да, в Китае, поскольку вообще большая часть продукции такого рода делается в Китае. Китай, как известно, фабрика мира. За каждое направление отвечал свой подрядчик, видео — это одна компания; механизмы, металл, все инженерные разработки — другая компания; бутафория, скульптурные работы, то есть внешняя оболочка — третья компания, и я понимаю, что у технической дирекции стояла непростая задача — все это вовремя, в сроки, соединить воедино, то есть огромная ответственность была именно на технической дирекции спектакля.

Г.А.: А кто это у нас?

С.Л.: Александр Соломин — технический директор спектакля.

Г.А.: Да, Александр Соломин. Кстати, как они погрузили декорации после премьеры, все хорошо?

С.Л.: Да. Они потом все это разгружали в Берлине, где это все должно храниться до следующей поездки.

Г.А.: То есть удивительная, да, логистика?

С.Л.: Да.

Г.А.: А вот костюмы где произведены, тоже в Петербурге?

С.Л.: Костюмы солистов и пластической группы сделаны в Москве в мастерских Электротeatра под руководством Насти Нефедовой.

Г.А.: Терракотовая армия?

С.Л.: Терракотовая армия в Петербурге сделана, да, да, да, она тоже сделана в Петербурге, практически все декорации произведены в колыбели революции.

Г.А.: Надо отметить, конечно, сроки, за которые были реализованы все эти решения, включая, так, между прочим, перевоз всего этого в другую страну. Это же все непростая работа с таможней. Вот это тоже мало кто понимает. И далее сбор всего на месте в Амстердаме.

С.Л.: Сбор. Монтаж декораций и постановка оперы.

Г.А.: Это поразительно слаженная работа команды, которая приехала из Москвы. И сейчас это все хранится в Берлине, для того чтобы поехать дальше на ближайший показ куда?

С.Л.: Ближайший план — это Виченца, Театро Олимпико (Teatro Olimpico — прим. ред.), архитектор Палладио. И буквально через неделю мы поедем смотреть этот замечательный театр, в котором я был ранее, но я был как турист, посетитель, а сейчас мы будем изучать все возможности и естественные ограничения этой площадки, поскольку это мало того что действующий поныне театр, но это еще и музей. Это чудо архитектуры. 1580-е годы. Полностью сохранился. Там определенные свои условия содержания, и нам надо будет проверить, опять же, довольно сложную задачу по интеграции этого

спектакля в этот зал. Ну вчера мы с Борисом вроде приблизились к какому-то решению.

Г.А.: Мы не будем сейчас говорить про это решение, поскольку это будущее.

С.Л.: Нет, нет, нет. Но разработка уже идет.

Г.А.: Мы понимаем, что есть перспективы международного существования этой оперы?

С.Л.: Да. Мало того, она задумана как гастролирующий по миру спектакль.

Г.А.: Хорошо, а расскажи еще вот про эту конструкцию, которая называется колесница. Вот что это?

С.Л.: Колесница — это тоже непростое инженерное сооружение. Изначально задача перед конструкторами стояла так, чтобы при движении колесницы у скелетов кентавров двигались ноги. И при этом механизм я изначально не хотел скрывать, это очень красивый механизм, который очень красиво и с хорошим звуком — с лязгом и скрежетом — работает, то есть реально получилась адская колесница, и мы даже подвели туда звук и усиливаем звук вот этих механизмов, что, конечно, добавляет театральной выразительности.

Г.А.: А вот этот механизм, который заставляет ноги двигаться, это чистая механика? Всякие там шарикоподшипники?

С.Л.: Да, шатуны...

Г.А.: А это где разработано?

С.Л.: Это тоже в Петербурге.

Г.А.: Мы говорим о высокотехнологичном спектакле. Это современный театр, современная опера. Дальше, естественно, очень важный момент — это работа со светом. Можешь рассказать?

С.Л.: Да. Замечательный художник по свету — Сергей Васильев, мы с ним и с Борисом еще в Москве провели не одну креативную сессию по каждой мизансцене спектакля. Сергей прописал все в специализированной программе, то есть по сути создал виртуальную световую партитуру и эти данные передал в Амстердам. Поскольку у нас предполагался очень маленький репетиционно-постановочный период в Амстердаме — по сути полтора дня.

Г.А.: То есть он с помощью компьютера воссоздал помещение?

С.Л.: Конечно. Все это было сделано на основе 3D-модели зала, головы, воинов и прочих элементов. Но дальше он эту световую виртуальную партитуру перенес на пульт, и мы ее просто корректировали. Все было подготовлено, мы понимали наши сроки, мы понимали, что у нас будет очень мало времени в самом зале на выпуск.

Г.А.: Это же интересный момент очень современной технологии, когда реальное помещение создают виртуально.

С.Л.: У нас была виртуальная модель и у нас был макет физический в масштабе 1 к 20. Соответственно все мизансцены мы прорабатывали на макете реально, играя как бы в солдатиков. Все персонажи у нас были сделаны в виде фигурок, вся Терракотовая армия была тоже сделана. И вторая часть — это виртуальная реальность, в которой мы с Сергеем Васильевым прорабатывал свет и другие нюансы. Естественно, они были разработаны именно в виртуальном пространстве, отточены. И дальше это все просто было перенесено в реальность. Вообще, когда мы попали в этот зал и декорация начала постепенно вырисовывать-



Момент монтажа семиметровой головы Ленина.



Макет сценографии в масштабе 1:20.

У НАС БЫЛА ВИРТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ И У НАС БЫЛ МАКЕТ ФИЗИЧЕСКИЙ В МАСШТАБЕ 1 К 20. СООТВЕТСТВЕННО ВСЕ МИЗАНСЦЕНЫ МЫ ПРОСТРАИВАЛИ НА МАКЕТЕ РЕАЛЬНО, ИГРАЯ КАК БЫ В СОЛДАТИКОВ. ВСЕ ПЕРСОНАЖИ У НАС БЫЛИ СДЕЛАНЫ В ВИДЕ ФИГУРОК, ВСЯ ТЕРРАКОТОВАЯ АРМИЯ БЫЛА ТОЖЕ СДЕЛАНА. И ВТОРАЯ ЧАСТЬ — ЭТО ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, В КОТОРОЙ МЫ С СЕРГЕЕМ ВАСИЛЬЕВЫМ ПРОРАБАТЫВАЛ СВЕТ И ДРУГИЕ НЮАНСЫ



Сцены из оперы с колесницей, ведомой скелетами кентавров.

ся, ощущение было, что мы попали в наш макет. Абсолютно. То есть странное было такое чувство.

Г.А.: Ну мы опубликуем и чертежики конструктивные, и макет опубликуем. Это интересно.

С.Л.: Основная сложность — это. безусловно, непростые инженерные и виртуальные решения и потом соединение всего этого в один момент, как паззл, уже на площадке. И это надо было очень точно рассчитать. И это, безусловно, конечно, художественная задача, но в большой степени это, конечно, задача логистическая, техническая и прочая, прочая, прочая.

Г.А.: Надо говорить о том, что, правильно эксплуатируя современные технологии, за полгода от идеи можно дойти до премьеры в Европе.

С.Л.: Мы знали, что премьера будет на Holland Festival'e. Собственно, это было причиной, это было железобетонным поводом для того, чтобы это сделать. Но Holland Festival же проводится на разных площадках, и мы еще какое-то время выбирали эту площадку. И все-таки остановились на пространстве не стопроцентно театральном, а это, скорее, концертно-театральная площадка, которая нам позволила максимально выразительно все воплотить. Дальше у нас, конечно, будут самые разные интерпретации и вариации на эту тему, потому что все пространства разные. И надеюсь, это будет жить и как просто инсталляция в экспозиционных пространствах, без актерской игры. И мы уже с продюсерами это все обсуждаем, и это изначально так было заложено, что это будет и театральный, и экспозиционный проект.

Г.А.: А инсталляция уже предполагается где-то?

С.Л.: Инсталляция предполагается. Где — пока рано говорить.

Г.А.: Хорошо. Скажи, по поводу костюмов терракотовых — это Настя Нефедова?

С.Л.: Да, конечно, это направление вела Настя. Естественно, базовые вещи и размеры мы определяли вместе, потому что надо учитывать, что это безголовые воины и там внутри находятся люди — это вообще очень непростая была задача. То есть я могу как-то это прокомментировать, но, конечно, подробности воплощения расскажет Настя. И вот эти воины — это по сути тоже скульптура и это как бы гибрид сценографии и костюма, потому что это костюмы такого размера и в таком количестве, что они уже являются сценографическим элементом, так как масса из семидесяти с лишним терракотовых воинов высотой 2 метра 30 сантиметров — это не просто массовка.

Г.А.: Там же в самом спектакле так и происходит, что вначале хористы находятся внутри костюмов, потом они их покидают и костюмы уже просто стоят как часть сценографии.

С.Л.: Они стоят как часть сценографии, когда они ушли на задний план в арьер. Это очень интересный момент. Конечно, Настя расскажет технологические подробности, потому что там имели огромное значение вес, вентиляция, технология воспроизведения формы.

Г.А.: Вплоть даже до системы сигналов для связи с внешним миром.

С.Л.: Система сигналов для связи с внешним миром, да, да, абсолютно точно. У них были свистки, белые сигнальные платки, и если

у хориста возникали проблемы, то он сбрасывал на пол платок, и специальный волонтер должен был подбежать и эвакуировать персонажа с поля боя. То есть по сути у нас было такое поле боя и боевые санитары.

Г.А.: Скажи про свои впечатления от работы внутри голландской системы.

С.Л.: Мы, безусловно, находились в определенных рамках и правилах конкретной площадки. И правила там довольно строгие, хотя, в общем, мы находили общий язык и все прошло довольно неплохо. Единственная очень интересная и как бы смешная, на мой взгляд, история — это то, что они все время запирали все двери в зале. Ну то есть из зала наружу в фойе можно было выйти, а обратно попасть уже невозможно, а поскольку мне надо было ходить на балкон, в партер и постоянно бегать смотреть все с разных точек и так далее, и так далее, например, там рубка находилась за пределами зала. Это было неудобно. Просили — ну пожалуйста, не запирайте. Нет, мы не можем, у нас вот такие правила. Ну а так мне кажется, что весьма слаженно все проходило. В какой-то момент, правда, голландские монтажники, увидев размеры и поняв вес деталей обшивки Ленина, отказались помогать поднимать лобные части.

Г.А.: Отказались?

С.Л.: Ну да, они просто сказали: «Не, ну это слишком опасно» — и сели наблюдать. В итоге наши монтажники это все смонтировали самостоятельно.

Г.А.: Так сказать, поплевав на мозолистые ладони...

С.Л.: Ну в общем, я так понимаю, судя по результату, что в общем-то все сложилось. И в отношениях с ними тоже.

Г.А.: Хорошо. Что мы еще можем вспомнить?

С.Л.: Видео контент!

Г.А.: Да, кстати, по видеоконтенту. У него же определенная логика, последовательность развития?

С.Л.: Когда я предлагал эту форму экрана, я исходил из того, что видеоконтент, который будет туда заводится, должен иметь некий не нарративный, а скорее стихийный, абстрактный, эмоциональный, нежели повествовательный, характер. Отсюда и возникли образы — взрывы мозга, войны, вулкан, биение сердца, орнамент из колючей проволоки и так далее, и так далее, и так далее. Ну просто специфика у него такая, что он изогнутый и заводит туда какие-то конкретные изображения с искажениями не очень точно. Хотя у нас там появляются орлы имперские, и это, кстати, еще один элемент именно Римской империи, который очень важен. То есть сочетание римского орла с монументом Ленину, конечно, довольно сильно. Создает сильный образ.

Г.А.: А там в проекции были тени еще, да?

С.Л.: Да, опять же, при работе с макетом, когда мы подсвечивали смартфонами, имитируя сценический свет, фигурки отбросили вот такие тени, и Борис за это очень ухватился, ему это очень понравилось. Это такие переходные связки между сценами. Такое царство теней, Тартар.

Г.А.: Да, это работает.

С.Л.: Мы конкретных актеров одели в костюмы, сняли на хромакее и на основе этого сделали силуэтные тени. В них узнаются персонажи. Даже осанка актеров видна, например, Арина Зверева — исполнительница арии Агрипины — она очень



узнаваема в этом силуэте. Так что работа с видео была проведена огромная, спасибо большое Илюше Старилову, который, как всегда, сделал отличную работу. Мы с ним работаем не на первом проекте. Мы делали и спектакли, и какие-то другие шоу, так что вот.

Г.А.: Скажи, а какое у тебя впечатление от волонтеров, которые участвовали в хоре? Еще stuff был волонтерский?

С.Л.: Ну да, были волонтеры, которые, собственно, регулировали этот хор, то есть одевали, раздевали. Сам человек без посторонней помощи не может надеть на себя этот панцирь.

Г.А.: А сколько человек помогает, двое?

С.Л.: Там, по-моему, десять было человек, которые по очереди всех одевали, но я, честно говоря, точно не знаю, это вот Настя лучше знает. Ну впечатление какое? Непросто организовать 70 с лишним человек, которые почти ничего не видят, при этом им надо построиться на плацу. В этом есть образ — слепое обезличенное стадо.

Г.А.: Соответственно, голландские волонтеры были и в хоре внутри костюмов, и...

С.Л.: Да, и те, кто обеспечивал их.

Г.А.: То есть они на одном языке говорили, то есть с точки зрения организации — это мудро, я все понял. Я просто видел, как один раз надевали один костюм. А тут 70 с лишним...

С.Л.: Так что организационно, по-моему, все прошло неплохо.

Г.А.: Я был на втором спектакле и не увидел ни одной помарки.

С.Л.: В театре регулярно случаются накладки, главное их преодолевать.

Г.А.: Ну естественно, это живой процесс.

С.Л.: Потом, голова Ленина все-таки, а не чья бы то ни было, со своим нравом.

МЫ, БЕЗУСЛОВНО, НАХОДИЛИСЬ В ОПРЕДЕЛЕННЫХ РАМКАХ И ПРАВИЛАХ КОНКРЕТНОЙ ПЛОЩАДКИ. И ПРАВИЛА ТАМ ДОВОЛЬНО СТРОГИЕ, ХОТЯ, В ОБЩЕМ, МЫ НАХОДИЛИ ОБЩИЙ ЯЗЫК И ВСЕ ПРОШЛО ДОВОЛЬНО НЕПЛОХО. ЕДИНСТВЕННАЯ ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНАЯ И КАК БЫ СМЕШНАЯ, НА МОЙ ВЗГЛЯД, ИСТОРИЯ — ЭТО ТО, ЧТО ОНИ ВСЕ ВРЕМЯ ЗАПИРАЛИ ВСЕ ДВЕРИ В ЗАЛЕ

Г.А.: Ну что, ждем возвращения головы на родину. Чтоб из Берлина к нам заехала. Так сказать, все ждут, когда Ленина закопают, а мы ждем возвращения, чтобы он доставил радость и российским зрителям.

С.Л.: Еще же у нас там в конце оперы в голове Ленина надувается фигура Будды. А это важный образ. Будда с лицом Ленина. И он реально делает этому спектаклю такую разрядку, облегчение, освобождение, потому что, в общем, весь спектакль — это достаточно тоталитарное действие, которое неожиданным образом, причем даже, может быть, с небольшой иронией, что важно, заканчивается.

Г.А.: Я тебе могу сказать, что это действует эмоционально, когда возникает Будда, и дальше вот эта лобная часть захлопывается, и этот ящик Пандоры опять закрывается, неизвестно на сколько веков. Помнишь, «Индиана Джонс: в поисках утраченного ковчега»? Когда фашисты его открыли — и понеслась...

С.Л.: Да, да, да. Вскрытие гробницы Тамерлана в 1941 году, опять же... Театро Олимпико, где предполагается следующий спектакль, — по сути ренессансный театр, но это предтеча барочного театра. И я вспомнил про барочные декорации — Левиафан с открывающейся пастью, это очень часто используемый образ в барочном театре. И даже были типовые механические конструкции Левиа-

фана с открывающейся пастью. Так вот, когда лоб у Ленина открывается и становятся видными перила ограждения, получается абсолютный кашалот, то есть Левиафан. Получается интересная коннотация.

Г.А.: А это пришло или так задумывалось?

С.Л.: Нет, я это увидел уже на площадке.

Г.А.: Сильный образ.

С.Л.: Ящик Пандоры, Левиафан...

Г.А.: Череп открывается, у него — раз — и зубы.

С.Л.: Ну это намеком, но это интересная история. В общем, можно там много еще чего найти. Там сочетание, например, важнейшее — Ленина и венка у него на голове. Лавровый венок — это античный образ, в частности образ именно Римской империи. Лаврового венка на Ленине я не видел раньше. Наполеон в лавровом венке — да, Муссолини — да, я думаю, что даже Гитлер мог изображаться в свое время в лавровом венке. Ленина же в лавровом венке я никогда не видел, и это неожиданное сочетание.

Г.А.: Причем оно естественно смотрится.

С.Л.: Да, но ведь голова вначале повернута затылком, и мы видим некий обобщенный образ императора в лавровом венке. Это оборотень, он оборачивается лицом Ленина. Ленин — император. При этом мне интересна работа с советской иконографией, связанной с Лениным, которая воплощалась в монументальном искусстве, в суперграфике, в плакате. У меня мама — скульптор, а отец — художник-плакатист, который внес немалый вклад в дело создания и продвижения образа Ленина в советское время. Поэтому мне эта изобразительная система известна не понаслышке.

Г.А.: Мне кажется, что мы можем завершать.

С.Л.: Прекрасно поговорили.

Г.А.: Желаю тебе творческих успехов.

С.Л.: Спасибо, тебе тоже.

Г.А.: Сейчас, я знаю, ты готовишь как художник-постановщик выход следующего спектакля, который называется «Songs of Oblivion. Песни Пца».

С.Л.: Даже двух.

Г.А.: Даже двух. А какой второй?

С.Л.: «Galileo. Опера для ученого и скрипки». Режиссер Борис Юхананов. На музыку пяти композиторов.

Г.А.: Прекрасно. Спасибо, дорогие друзья, за то, что нас прочитали.

С.Л.: Спасибо за внимание.

Г.А.: До свидания.

Интервью провел и подготовил:
СИНЕ ФАНТОМ.



1. Плакат «Народ и партия едины». Художники: Мирон Лукьянов (отец Степана Лукьянова) и Вилен Каракашев, 1970 год.

2. Плакат «1917». Художник Мирон Лукьянов, 1980 год.

3. Илья Хржановский, Степан Лукьянов, Глеб Алейников и Борис Юхананов перед премьерой оперы.

АРМИЯ ОДНОЙ ГОЛОВЫ

У Анастасии Нефедовой, главного художника «Электротeatра Станиславский», СИНЕ ФАНТОМ поинтересовался спецификой производства костюмов для оперы «Октавия. Трепанация».

Глеб Алейников: 24 июня 2017 года. Я, Глеб Алейников, беседую с Анастасией Нефедовой. Тема нашей беседы — премьера оперы «Октавия» в Амстердаме, в рамках Holland Festival. Премьера состоялась в прекрасном здании Muziekgebouw. Настя — один из идейных соучастников проекта — создала все костюмы для этого спектакля. Настя, есть такое ощущение, что сегодня мало анализируется работа художников по костюмам, художников-постановщиков, сценографов. Поскольку мы в первую очередь будем говорить о костюме, не могла бы ты рассказать нам, что включает в себя работа художника и что она значила для данной постановки? На мой взгляд, те костюмы, которые были представлены, особенно огромная Терракотовая армия, — конечно, уникальная история.

Анастасия Нефедова: Привет, Глеб. В этой работе я очень ясно поняла для себя, как структурируется работа над костюмами. Наш проект создавался как опера-инсталляция, где представлены отдельные объекты. Задача же художника состояла в том, чтобы эти отдельные объекты — артефакты — представить в замкнутом синтезе, отражающем общую задумку. Постановка стала ярким, ударным манифестом, который, на самом деле, очень тонко устроен внутри себя.

Пока я готовилась к нашей встрече, я думала о том, что в жизни есть две профессии, приводящие меня в восторг и благоговение, — это хирург и архитектор. И в этом проекте мне, как ни странно, посчастливилось побыть и тем, и другим. Поскольку это опера-операция, все, кто над ней работал, были хирургами. Даже работу над расчленением скульптурных воинов Терракотовой армии, где ты то голову кому-то отрежешь, то руку пришьешь, то кисть отрубишь, — конечно, ее можно сравнить с хирургической операцией.

Самых воинов в спектакле было 79. Первичная задача и идея исходила от режиссера, Бориса Юхананова, который с Митей Курляндским придумал, что хор должен состоять из огромных фигур безголовых терракотовых воинов, внутри которых располагается хор. Хористы издают определенные сложные звуки, производящие, на мой взгляд, абсолютно медитативно-зомбирующее психофизическое воздействие, погружающее зрителя в определенный транс, чему безусловно помогает их странное покачивающееся из стороны в сторону движение, колебание.

Моя задача была скорее художественно-технологическая, чем креативная, и, как сказал наш итальянский продюсер, Франко Лаэра: «Для вас, как для художника, сделать такую армию — вызов». Потому что костюм фактически является музыкальным инструментом, то есть не просто инсталляцией, артефактом, частью декорации. Мне повезло, что Митя Курляндский — очень открытый к диалогу композитор, готов услышать предложения художника и двигаться вместе, все получилось именно благодаря какому-то интуитивному и тонкому, но, одновременно, невероятно стремительно-про-

дуктивному диалогу с Юханановым, Курляндским и Лукьяновым.

Костюмы прошли разные этапы апробации. Прототип был сделан в Москве. Позже мы всячески его тестировали, приглашали хормейстера Дмитрия Матвиенко, который мерил наш костюм и помогал разобраться, где какие отверстия сделать, на какие вещи обратить внимание, как жить и как петь в новообретаемом теле. Для реализации в масштабе этой задачи мы не сразу, но неожиданно счастливо нашли прекрасную фирму Hemland в Питере. Им было интересно вместе с нами заниматься лабораторным поиском максимально эргономичной технологии изготовления, придумыванием термообработки пластиковых форм, разработкой художественной палитры и фактур

ВЫСОТА ЭТОГО КОСТЮМА — 2 МЕТРА 30 СМ. НА УРОВНЕ ГРУДИ ВОИНА И ГЛАЗ ХОРИСТА ВНУТРИ СДЕЛАНЫ ОТВЕРСТИЯ В ВИДЕ ПЕРФОРАЦИИ, РИСУНОК КОТОРОЙ СТИЛИЗОВАН ПОД ДОСПЕХИ. ТАКИМ ОБРАЗОМ Я ИНТЕГРИРОВАЛА ПЕРФОРАЦИЮ, ЧТОБЫ ОНА СТАЛА ЧАСТЬЮ ОБЩЕГО ДИЗАЙНА. И ЭТО ПОЛУЧИЛОСЬ, ПОТОМУ ЧТО ДАЖЕ НА ОЧЕНЬ БЛИЗКОМ РАССТОЯНИИ НЕ ВИДНО ЧЕЛОВЕКА. ТЫ ВИДИШЬ ТОЛЬКО ЧУТЬ ИСТЛЕВШИЙ СКЕЛЕТ

вместе с художником-бутафором Ириной Адриановой из нашего театра, сделать максимально комфортным пребывание в априори некомфортном скафандре.

Г.А.: Давай чуть поясним: визуальным прототипом костюмов являются безголовые терракотовые воины. Сами костюмы были придуманы как сложные, жесткие конструкции, в которые человек облачается подобно рыцарским доспехам. Все актеры, находящиеся в этих костюмах, — участники хора, и все они издают звуки, которые должны быть слышны, а голова исполнителя находится в области груди костюма.

А.Н.: Да. Высота этого костюма — 2 метра 30 см. На уровне груди воина и глаз хориста внутри сделаны отверстия в виде перфорации, рисунок которой стилизован под доспехи. Таким образом я интегрировала перфорацию, чтобы она стала частью общего дизайна. И это получилось, потому что даже на очень близком расстоянии не видно человека. И это очень интересный эффект. Ты видишь только чуть истлевший скелет. Так работает мерцающее свойство этих призраков и призрака Агриппины, которая потом с ними взаимодействует.

Г.А.: Расскажи, чтобы закончить описание, как устроена нижняя часть костюма.

А.Н.: Внутри на человека надета разгрузочка, как альпинистские рюкзаки с металлической рамой. Здесь рама определяет высоту костюма, и, какого бы роста хористы ни были, костюм все время получается 2 метра 30 см за счет ее регулировки на разных уровнях. На этот каркас монтируется ска-

фандр и фиксируется. У актера также есть специальные брюки, на которые надеваются и крепятся «голени» — псевдоглиняные ноги. Получается, тело — скафандр, голени и отдельно обувь.

Г.А.: Костюм жесткий?

А.Н.: Это все один материал — пластик, который называется ЭВА (этиленвинилацетат — прим. ред.). В основе он достаточно мягкий, но после формовки и нанесения на него разного типа грунтовок, чтобы сделать фактуру, становится жестким. При этом общий вес скафандра — 5,5 кг. Так что даже один человек справлялся, надевая его на хориста (без внешней помощи костюм не надеть — прим. ред.). В результате голландские костюмеры так наводрились, что лишь одна хрупкая девушка могла надеть этот костюм на исполнителя.

Г.А.: Костюм при этом выглядит, как будто он весит 40 кг.

А.Н.: Да, так получилось за счет фактуры, мы добивались полного ощущения вековой глины. Ботинки же сделаны из настоящей кожи. Они разработаны реконструктивным способом, именно такие были у китайских воинов. Только пропорции соответствуют нашему воину — где-то 48-й человеческий размер. Актер встает в них в кедах, так чтобы не вывалиться из этой обуви.

Г.А.: Это уже другой мастер изготавливал?

А.Н.: Да, это все разные мастера. Основной костюм делала замечательная питерская фирма во главе с Юрием Швидок, а обувной мастер Тимур Дягеев шил нам всю об-



Анастасия Нефедова с костюмами Терракотовой армии.

Подземный
Красноар-
меец.

Префект.



Кариатида.



Кариатида.



Нерон.

Призрак
Агриппины.

Сенека.



Нерон.

увь со своей мастерской. Есть еще внутренний костюмчик с секретом: черная майка, на которой написано имя конкретного хориста. Для меня это было очень важно, я Боре предложила эту идею во время наших креативных сессий еще в Москве, и он ее по-особому, по-бориному, вдохновенно принял. Интересно, что во многих статьях про это пишут, потому что получилось законченное высказывание, в финале на сцену выходит «народ», настоящий, живой и очень конкретный, благодаря именам и лицам хористов. Это видно в конце, когда происходит освобождение.

Сложная история была... Голландские хористы все время менялись—все-таки непростое испытание для человека находиться в закрытом пластиковом костюме. А если учесть, что хористы были все за 60 почти... Но невероятно бодрые и воодушевленные Бориным проектом. Некоторые физически не смогли. Поэтому имена мы ждали до последнего. И до последнего откладывали печать. И все равно в Амстердаме мне пришлось некоторые майки расписывать вручную, потому что эти ребята появились в последний момент. И было очень трогательно: весь хор аплодировал, когда им принесли майки. Потому что они искренне благодарят за все, что для них делаешь, они это ценят. После премьеры мы им майки подарили, потому что на каждой—имя конкретного участника. И у нас идея такая, что в каждой стране, куда мы будем путешествовать, это будут реальные люди, реальные имена.

Г.А.: А вы написали имена на каком языке?

А.Н.: На латинице.

УЖЕ ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ МНОГИЕ ХОРИСТЫ РАССКАЗЫВАЛИ, КАК КАЖДЫЙ ВНУТРИ КОСТЮМА ПРОХОДИЛ СВОЮ ПСИХОФИЗИЧЕСКУЮ ПРАКТИКУ, ЧТОБЫ ОСВОИТЬСЯ. ЭТО ФАКТИЧЕСКИ ИНИЦИАЦИЯ. Я САМА ХОДИЛА В ЭТОМ КОСТЮМЕ, ЧТОБЫ ПОНЯТЬ, КАК СЕБЯ ЧУВСТВУЕШЬ. И ЭТО ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ СЕБЯ ВНУТРИ КРОШЕЧНОГО ПРОСТРАНСТВА, С ОДНОЙ СТОРОНЫ, А С ДРУГОЙ—ОБРЕТЕНИЕ НОВЫХ ГРАНИЦ ТЕЛА И ПОЛНОЙ АНОНИМНОСТИ ПРИ АБСОЛЮТНОМ ПРИСУТСТВИИ!

Г.А.: Коммуникация с уже погруженным в костюм-скафандр «космонавтом» непростая, тем более когда он на сцене. Я слышал, что была выработана система знаков, в том числе и на случай, если человек себя плохо почувствовал.

А.Н.: Да, у нас была разработана целая иконография этих моментов. Внутри костюма мы поместили много гаджетов: специальный пластиковый вентилятор, свисток на шее, чтобы свистнуть, если станет плохо и длинные резинки-браслеты с белыми платочками. Но так как свист—дополнительный звук, это был крайний случай на репетициях. Борис Юрьевич предложил выбрасывать белый флаг, поднимать его из шеи воина как знак «помогите», «сдаюсь». А потом мы решили, что проще выбрасывать вниз белый флажок, потому что, когда человеку плохо, опустить руку ему будет гораздо проще, чем поднять. И это работало. В кулисах дежурили костюмеры, которые следили за тем, что происходит, и помогали. На прогонах у нас несколько человек скосило таким образом. А на премьере все продержались и никто не упал, армия вся уцелела...

Г.А.: Ну был же отбор.

А.Н.: Был отбор, и была тренировка. И уже после премьеры многие хористы рассказывали, как каждый внутри костюма проходил свою психофизическую практику, чтобы освоиться. Это фактически инициация. Я сама ходила в этом костюме, чтобы понять, как себя чувствуешь. И это очень интересное переживание себя внутри крошечного пространства, с одной стороны, а с другой—обретение новых границ тела и полной анонимности при абсолютном присутствии!

Первые 3 секунды страшно хочется его сбросить. Ты заключен в маленьком пространстве, возникает клаустрофобический эффект. Ты беззащитен, потому что сам этот костюм снять не можешь. Ты смотришь на мир как сквозь тюремную решетку. И нужно еще адаптироваться, чтобы видеть нормально, а не в клеточку с полосочкой. К тому же из-за замкнутого пространства—определенное кислородное состояние. Через минуту приходит понимание, что ты в новых условиях, что у тебя новое тело. Обретение новой телесности—целый путь инициации. Я подумала: «Классно! Меня никто не видит,

я вижу всех, и у меня свой защищенный домик». Вообще в нем уютно, я защищена и могу по-другому взглянуть на происходящие события.

Г.А.: Каким образом доходит звук до зрителя в зале? Это чистая акустика? Или там все-таки микрофоны?

А.Н.: Внутри костюмов их нет, это было бы очень дорого—79 микрофонов. Подзвучка идет сверху из-за того, что есть отверстие в шее, куда звук выходит.

Г.А.: То есть по сути звук выходит вверх?

А.Н.: Да. Вначале подразумевалось, что будет только верхний звук. Но потом мы поняли, что нужен обзор и нужно дышать. Поэтому сделали довольно много перфорированных мест, на плечах, на груди, на спине. За счет чего звук рассеивается. Митя фантастически придумывает звукоизвлечение под разные условия и разную акустику, поэтому для него это нормальный ход. Так же как и хористы. Я спрашивала, почему он работает с непрофессиональными певцами. Митя же говорил, что чем они проще, тем больше голоса народа. Многие участники изначально вообще не пели, но, тем не менее, Митя смог их привести к такому красивому знаменателю.

Г.А.: В ходе спектакля Терракотовая армия (от 70 до 80 воинов) совершает перемещения. Для перемещений у них есть некие «поводыри», не знаю уж, как вы их называли...

А.Н.: Поводыри—хорошее слово. Пусть будут поводыри, это точно. Но они же еще и надзиратели. Конвой в каком-то смысле. Это Красноармейцы, и на самом деле воз-

никили они из необходимости переносить Агриппину на крышке гробницы и вообще работать с колесницей. Изначально мы думали, что это будут монтировщики, но стало понятно, что в той мезансценической структуре и культуре, что разработал Борис Юрьевич, каждый появляющийся элемент становится артефактом.

Г.А.: То есть они появились функционально, а я их скорее воспринимал...

А.Н.: В смысловом контексте. Да. Интересно, что образ пророс из функции. Во время операции же тоже возникают помощники-ассистенты. Это профессиональные балетные артисты, в основном из балета «Москва». Костя Матулевский, который является студентом МИРА-5 Бориса Юрьевича, собрал своих коллег; группа очень слаженно, мужественно, здорово работает.

Их костюмы сделаны из натуральной глянцевой кожи. Я очень долго искала этот материал, чтобы он соответствовал покрытию красного глянцевого линолеума, который придумал Степа (Степан Лукьянов, художник-постановщик — прим. ред.). Чтобы они были плоть от плоти от этой кровящи, которая разлита по всей поверхности. Очень долго согласовывали со Степой цвет и фактуру линолеума, потому что у него тоже не было образца. Но так как еще работает художник по свету, прекрасный Сережа Васильев, то мы смогли все синтезировать в одну картину.

Когда я придумала, что Красноармейцы будут полностью красными, с головы до ног, я решила углубиться в историю Красной армии. Каково же было мое удивление, когда в реконструктивных рисунках одного художника (он реконструирует по воспоминаниям и мемуарам революционную униформу, это не фотографии, а именно эскизы) я обнаружила, что форма новой Красной армии была надергана из складов Царской армии. Это можно сравнить, наверное, только с бразильским карнавалом. Там был полный треш и китч, и наша авангардная мода отдыхает по сравнению с тем, что там творилось. И оказалось, что охрана Троцкого была одета в красный цвет с головы до ног. Глеб, ты можешь себе это представить?

Г.А.: Я это чувствовал. Когда я увидел эти костюмы, вспомнил, скорее ассоциативно, чем буквально, картины позднего Малевича.

А.Н.: Ты можешь себе представить, насколько авангардны были наши революционеры, которые могли сделать и внедрить такую униформу? Нужно обладать сумасшедшей дерзостью, когда одеваешь армию во все красное.

Г.А.: Революционный неадекват — послать в бой войска, когда их видно за 20 км.

А.Н.: Да, в красном цвете, понимаешь! И у Малевича как раз есть картина, где конница — маленькие красные фигурки — несется по полосатому полю. В качестве материала для костюмов я взяла кожу, причем довольно толстую кожу, это тоже конструктивный момент. Мою задачу можно практически приравнять к архитектурной; в этих костюмах возникает архитектура пластики.

Г.А.: И третья линия костюмов — это солдаты. Она основана на римском стиле?

А.Н.: Здесь, с одной стороны, была очень ясная задача. Сделать римского императора, Сенеку, его учителя, Троцкого — это реконструктивный момент с элементами известного безумия и гротеска, который вносит наш удивительный артист Юрий Дуванов. Потом идут женские образы, и они абсолют-



1

но и кардинально вываливаются за реконструктивный момент. Агриппина, призрак матери, которую убил Нерон в терракотовом кринолине-скорлупе, из которого она и вылупляется со своим необыкновенным призрачным телесным пением, Октавия — жена Нерона, которую он сначала выслал, а потом убил, но при этом в опере они клонированы — 8 артисток хора — развосьмеяются на такое количество голосов и становятся хором в полупрозрачных туниках с окровавленными крыльями-рукавами. Одевания солистов — это памятники-курганы, довольно эпические образы, понятные и ясные. При этом в них нет прямой реконструкции, это переосмысление, манифестация этих образов, как, например, в Нероне. Мы же придумали сначала, что он часть Красной армии, у него полушинель, на которой разбрызгано большое чернильное пятно. Потом он сбрасывает эту шинель и оказывается императором-солнцем, весь в блистающих золотых доспехах. Сенека — тоже не реконструкция, это — моя личная ода римскому костюму, как философскому соединению свободы и воительства.

Г.А.: Реконструктивный костюм — это основанный на...

А.Н.: Прямой исторической цитате, где полностью воспроизводятся и материалы, и технологии, и конструктив.

Костюмы к опере «Октавия. Трепанация».

Художник по костюмам: **Анастасия Нефедова.**

1–2. Голландские волонтеры, участники хора осваивают костюмы Терракотовой армии во время репетиций.



2

Г.А.: Для этого спектакля это было бы странно. Скорее, какие-то мотивы...

А.Н.: Да. У Октавии получились парики-капители, они как Кариатиды, но с трепанированными, фактически, черепами. Потому что парик устроен как срезанная капитель с кроваво-красной платформой.

Г.А.: Когда ты говоришь, это, конечно, не воспринимается буквально. То есть воспринимается как снова отсылка к Малевичу, какие-то «Квадраты» появляются.

А.Н.: Ну это же классно, когда возникает столько сложных ассоциаций. Собственно, для этого и нужны были такие ходы.

Г.А.: А как долго костюмы делались?

А.Н.: Мы их сделали очень быстро — за полтора месяца... Проект придумали, и было понятно, куда двигаться в эскизах, но я все откладывала, ходила вокруг да около, не могла найти тот самый язык, а потом, в результате, буквально за день все нарисовала. И отдала в мастерские.

Г.А.: Поразительно, что в этом спектакле была стенирована идея, поставлена общая задача, и в разных концах света вы сделали параллельно и быстро элементы, которые были свезены, как конструктор, проверены, опять разобраны, отправлены в другую страну. Меня это поразило. Когда Боря говорил, что хочет поставить «Октавию», да еще и за границей, я подумал, что это нереально. Оказывается, все реально.

А.Н.: Я, если честно, тоже. Я не могла себе представить, что мы это сможем сделать, может, поэтому все делалось на кураже и беспечно, как игра в солдатики. Терракотовых воинов мы тоже осуществили за невозможные сроки — за 2 месяца 80 костюмов! Мастера дневали и ночевали в мастерских, все были невероятно воодушевлены и творили армию, в буквальном смысле этого слова застраивая ею длиннющие коридоры питерского бывшего завода. Это же не только костюмы, но и часть декорации в итоге.

Г.А.: Да, это важный момент, что костюм одновременно может сам себя инсталлировать, становится декорацией.

А.Н.: Когда мы были в Голландии и репетировали только с хором, без декораций, без солистов, в огромном ангаре — это было черное пространство с дежурными черными станками — сама репетиция стала сумасшедшим действием, армией, которая стонет. Одна армия могла бы стать интересной отдельной звуковой инсталляцией. То, что ты говоришь про конструктор, — получается, что и сам проект можно разобрать на отдельные конструкты, и он будет жить. Опера-операция записана в каждом элементе. Работа с гримом тоже была молниеносная — в стиле фаст-фуда, но вкусного!

Г.А.: А гримом ты занималась?

А.Н.: Центральные идеи придумываю я, отражая в эскизах и описаниях, а дальше мы реализовываем его с Ксенией Горчевой, волшебным художником по гриму, с которой мы делаем все спектакли в нашем театре. Я страшно довольна, что мы находимся с ней в абсолютном взаимопонимании и неизменном развитии. Девочки этого цеха готовы сутками придумывать, пробовать и создавать, я всегда уверена, что, какой бы сложной задача ни казалась, мы найдем неожиданный, дерзкий выход!

Здесь была задумка — сделать восковой грим. Так как это памятники скульптуры, фактически каждый персонаж существует в статуарном соотношении

со сценой и декорациями. Ксюша нашла определенный состав, который наносится на тело, на лицо и на руки, то есть на все открытые части тела, и имитирует матовую парафиновую фактуру. И, конечно, это тоже испытание для солистов, потому что слой грима у них приличный.

Г.А.: Непростая у них работа. Издеваются над ними художники как хотят.

А.Н.: Да, это точно. Самая нелегкая судьба, пожалуй, у Арины Зверевой — прекрасного нашего призрака, — у которой тоже сложный, архитектуобразный костюм. На ней — подобие глиняного кринолина, то есть фактически кусок расплюсненной скульптуры.

У нее очень красивое, сумасшедшее, инопланетное пение, построенное на иллюзии путешествия звука по отдельным частям тела. Любому ее движению в звуке соответствует движение тела, рук, шеи, головы, отдельных мышц, все микроспазмы и микрожесты следят и отзываются на голос и его путешествие по телу. Поэтому ее грим помогает путешествию звука по телу.

Она работает как человек-музыкальный-инструмент. Ей было сложно привы-

кнуть к парик-дымке, потому что голова у нее работает как мощный резонатор, и ей в каком-то смысле он мешал, несмотря на то, что он очень легкий. И мы нашли выход. Она предложила, что, когда она уже ложится на гробницу, она будет снимать парик. Арина очень красиво это делает, словно она в действии забирает с собой волосы, скальп с себя снимает.

Г.А.: Я вообще подумал, что «Октавия», хоть спектакль и не игрался в Электротетре, абсолютно символизирует пластику самого Электротетра, как такого универсального трансформера. И я понимаю, что «Октавия» так и будет в разных пространствах трансформироваться, адаптироваться.

А.Н.: Это, получается, как фантом Электротетра, запущенный в мир как комета. Да, это красиво.

Мне хочется сказать еще про костюмерный цех, в первую очередь мастерские пошивочные нашего театра, именно те, что за кадром, и мы их не видим, а также команда, специально собранная для выезда. Художник-технолог Лена Данилова, которая ездила на репетиции на всех этапах,

ЗДЕСЬ БЫЛА ЗАДУМКА — СДЕЛАТЬ ВОСКОВОЙ ГРИМ. ТАК КАК ЭТО ПАМЯТНИКИ СКУЛЬПТУРЫ, ФАКТИЧЕСКИ КАЖДЫЙ ПЕРСОНАЖ СУЩЕСТВУЕТ В СТАТУАРНОМ СООТНОШЕНИИ СО СЦЕНОЙ И ДЕКОРАЦИЯМИ. КСЮША НАШЛА ОПРЕДЕЛЕННЫЙ СОСТАВ, КОТОРЫЙ НАНОСИТСЯ НА ТЕЛО, НА ЛИЦО И НА РУКИ, ТО ЕСТЬ НА ВСЕ ОТКРЫТЫЕ ЧАСТИ ТЕЛА, И ИМИТИРУЕТ МАТОВУЮ ПАРАФИНОВУЮ ФАКТУРУ. И, КОНЕЧНО, ЭТО ТОЖЕ ИСПЫТАНИЕ ДЛЯ СОЛИСТОВ, ПОТОМУ ЧТО СЛОЙ ГРИМА У НИХ ПРИЛИЧНЫЙ



Красноармеец, Префект и Терракотовая армия в действии.

работала с Терракотовой армией, общалась с голландскими костюмерами, отлаживала костюмы, самоотверженно хранила терракотовое войско, она специалист от театра, а девочки-костюмеры были собраны мною как отдельная команда. И я очень счастлива этим цехом и его главой — Эльмирой Валиевой. Они невероятно бережно относились, как к музейным экспонатам, и к костюмам, и к солистам. Могли таким образом друг друга услышать, что и те, и другие были счастливы.

Г.А.: Когда был придуман образ, эскизы костюмов терракотовых воинов, как выбирался материал?

А.Н.: Обычно я продумываю примерную технологию и материал на этапе эскизов и предлагаю его исполнителям. Вся информация словно стекается к нам сама собой в нужный момент. Еще до этого проекта я узнала про новый пластик, с которым мы работали. Он называется ЭВА. Я примерно представляла, как можно с ним обращаться. Интересно, что ребята из Питера согласились с ним работать, хотя до этого никогда не использовали его. Мало какая мастерская готова пойти на такое — взять незнакомый материал и создать с его помощью невероятное ноу-хау. Они придумали специальную печь, способную подвергать этот пластик термической обработке. Раньше никто таким образом с ним не работал: его сшивали или склеивали, чтобы он принял нужную форму. Эти ребята придумали, как разогреть пластик полностью, с внутренними слоями, и за счет этого мы смогли осуществить формовку скафандров.

Г.А.: Процесс формовки похож на работу с пластилином?

А.Н.: Сначала делается скульптура, потом она разрезается, и получается форма. В эту форму помещается разогретый пластик, который, соответственно, принимает ее форму. Есть фрагменты видео, на которых показано, как это происходит. Что-то наподобие космической духовки из научно-популярных фильмов про будущее.

Г.А.: Мы вот со Степой тоже говорили, что в этом спектакле использовались столько технологий, о которых даже театральные специалисты не догадываются. И какой за этим стоит инженерный труд.

А.Н.: Я поражаюсь Степиной колеснице. Особенно меня впечатлили подшипники, которые были специально придуманы для этого объекта, — настоящий космос! И такой красоты сами предметы! Получается, что и из театральных проектов теперь могут выходить научные открытия. Не забыть бы запатентовать!

Г.А.: Итак, во время производства спектакля «Октавия» было изобретено: формовка ЭВА, новый тип подшипников, вращающихся на 360 градусов. Может, действительно, надо патентовать? А где сделали надувного Будду — Ленина?

А.Н.: Я не знаю, это Степино царство. Интересно, что все представители мастерских, которые делали декорации и костюмы, приехали в Голландию на монтаж. Например, наш специалист по воинам Юрий Швидок приехал сам, за свой счет, помочь нам отладить костюмы. И очень вовремя!

Г.А.: Спасибо, Настя. Запись закончена. Спасибо за внимание.

Интервью провел: **СИНЕ ФАНТОМ.**
Расшифровка и редакция:
Елизавета Подколотина.



Дмитрий Курляндский
на репетиции.

СЕКРЕТЫ «ВАРШАВЯНКИ»

Дмитрий Курляндский, композитор оперы «Октавия. Трепанация» поделился с главным редактором газеты СИНЕ ФАНТОМ способами написания музыки.

Глеб Алейников: Сегодня, 26 июня, я, Глеб Алейников, беру интервью у Дмитрия Курляндского. Мы находимся в Noog Bar. Только что закончился ливень, напоминающий начало потопы.

Дмитрий Курляндский: Теплый июньский ливень...

Г.А.: Митя, для начала хочу тебя поздравить с успехом, который сопутствовал премьере «Октавия. Трепанация» на голландском фестивале Holland Festival в шикарном помещении — Muziekgebouw.

Д.К.: Спасибо, дорогой.

Г.А.: Расскажи, как вся команда пришла к этому успеху? С чего все начиналось?

Д.К.: Идея объединения Сенеки и Троцкого пришла Бюрису Юхананову еще 30 лет назад. Он делал спектакль «Октавия» в Питере. Несколько раз после нашего знакомства, а познакомились мы с ним еще в 2008–2009 году, всплывали воспоминания об этом проекте. В уме мы держали перспективу работы над большой совместной оперой. А благодаря знакомству с дирекцией Holland Festival и предложению поучаствовать в их фестивале смогли возродить «Октавию».

Была ранняя осень, конец сентября 2016 года, когда мы отправили предложение Holland Festival и сформулировали основные точки проекта. Мы решили убрать весь лирический текст Сенеки, оставить

только политические и морализаторские части. Конечно, последние слова Октавии мы сохранили. Тема власти возникла сразу же. При обсуждении присутствовал Степа Лукьянов (художник-постановщик — прим. ред.), и буквально на следующий день он прислал первый эскиз — голову Ленина. Она стала центральной фигурой пространства, все закрутилось вокруг нее. В том числе и акустика.

Уже через Ленина я вышел на «Варшавянку». Мне в принципе интересно не сочинять, а находить музыку. Поэтому я стал вслушиваться и думать, что можно сделать, чтобы музыка одновременно была и «Варшавянкой», и моим материалом. Я растянул начальные такты при помощи некоторых программ. При растяжении в звуке появляются некие искажения, и, если растягивать поэтапно, они накладываются на предыдущие. В итоге получился совершенно не похожий на источник материал, богатый по своему потенциалу. После я просто настраивал соб-

ственную оптику: вычленил мелодические элементы, совсем мелкие — 2–3 нотки. И развил их до 15-минутных арий. Так что сложно сказать, кто музыку сочинил.

Г.А.: Ты, конечно. Ты же рассказываешь, как.

Д.К.: Да, я придумал совершенно индивидуальным способ работы, который позволил мне присвоить этот материал. Дальше мы шли по тексту. Я бережно отношусь к тексту и считаю, что задача композитора — услышать в тексте музыку, прорасти сквозь него. Следуя структуре текста, мы пришли к тому, что имеем. Это довольно развернутое целостное произведение — один временной шаг в 1,5 часа. Хотя оно и разделено эпизодами, я воспринимаю его как одну линию, поворачивающуюся разными гранями — смысловыми и музыкальными.

Боря часто говорит, что в нашем спектакле представлены три слоя. Я могу рас-

сказать, как они проявляются в музыке. Есть тоталитарный слой, то есть жестко регламентированный, нотированный классически музыки. Это материал, который солисты поют по нотам, заученным наизусть. Любое отклонение от нот является ошибкой. Такая тоталитарная ситуация для музыки традиционна. А для «Варшавянки» мы используем программы, работающие с файлом в живом режиме, они отчасти неконтролируемые. Я называю это климатом: ты не знаешь, как изменится материал, когда будет громко, а когда тихо, как изменится наложение звучаний. Как облака, как климат, постоянно изменчивый, не поддающийся контролю.

Г.А.: А на что реагирует музыка? Она интерактивная?

Д.К.: Нет, она не интерактивная. Это компьютерная программа, которая не реагирует на наши желания, точно как среда и климат. Мы не хотели, а дождь прошел. Это символ чего-то неподвластного тоталитарной идее, нотации, музыкальной ткани. Между этой средой и тоталитарной нотированной классической музыкой существует прослойка хоровая. Хор — это народ, это армия, в нашем случае. Безголовая, не имеющая своей воли, возможности собственного голоса.

Эту идею я решил достаточно прямолинейно: вместо партитуры хору даны

Я бережно отношусь к тексту и считаю, что задача композитора — услышать в тексте музыку, прорасти сквозь него. Следуя структуре текста, мы пришли к тому, что имеем. Это довольно развернутое целостное произведение — один временной шаг в 1,5 часа. Хотя оно и разделено эпизодами, я воспринимаю его как одну линию, поворачивающуюся разными гранями — смысловыми и музыкальными

инструкции к поведению, надлежащие реакции на те или иные акустические сигналы, которые поступают из электроники или из климата, от солистов или посредством сценических перестановок. Получается некая живая интерактивная сцена, которая выполняет функцию акустического резонатора. Они своеобразным эхом продлевают звуки, поступающие извне.

Г.А.: Как звуки проходят сквозь костюмы?

Д.К.: Через отверстия сверху. На костюмах пришлось сделать перфорацию, чтобы хористам легче дышалось. По сути они поют как в шкафу, изменяется тембр голоса, так что мы слышим немного сдвинутые голоса. К тому же, находясь внутри, они фактически не слышат ничего, что происходит вокруг: голос отражается от стенок костюма, слышно только себя. Полтора часа одиночества — вызов для наших хористов. Некоторые певцы перед «погружением» в костюм пили таблетки от клаустрофобии.

Г.А.: Хористы действуют по тобой заданной инструкции?

Д.К.: Скорее по инструкции, заданной мной, Юханановым и Кузнецовым (Андрей Кузнецов-Вечеслов, хореограф — прим. ред.). Интересно, что над оперой работало огромное количество человек, и она внутренне действительно очень сложная. Но, вспоминая постановку, чувствуешь легкость и единство.

Г.А.: «Октавия» ведь — первое произведение, созданное в Электротеатре и начавшее жизнь не в театре.

Д.К.: Получается, да.

Г.А.: Спектакль сам подобен Электротеатру, его устройство так же функционально. Это гигантский трансформер, абсолютно мобильный. Вы запустили проект, перемещающийся по миру, попадающий в разные сценические условия, — парадокс будет заключаться в том, что каждый раз люди будут видеть разное произведение.

ОПЕРА — СИНТЕТИЧЕСКИЙ ЖАНР. GESAMTKUNSTWERK ПРЕСЛОВУТЫЙ, КОТОРЫЙ ТО ЛИ ВАГНЕР ИЗОБРЕЛ, ТО ЛИ В СВЯЗИ С ВАГНЕРОМ БЫЛ ИЗОБРЕТЕН: ЕДИНЕНИЕ ВСЕХ ВИДОВ ИСКУССТВА — И ЕСТЬ ТИП БОРИНОГО МЫШЛЕНИЯ. ИСКУССТВО НЕ ИМЕЕТ ПОЛА, РАСЫ И ТАК ДАЛЕЕ. ИСКУССТВО — НЕКАЯ ТВОРЧЕСКАЯ СРЕДА, В ЕГО ЯДРЕ ЕСТЬ НЕКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ, ТОТАЛЬНОСТЬ. И В ОПЕРЕ КАК В ЖАНРЕ ЭТА ТОТАЛЬНОСТЬ ЗАЛОЖЕНА ИЗНАЧАЛЬНО

Д.К.: И это не говоря о том, что сам спектакль будет существовать в трех ипостасях: как большая опера, как камерная опера с меньшим составом, как инсталляция. Это связано еще с образом мышления Юхананова: сложность, мобильность и постоянная изменчивость.

Г.А.: Почему Борис в последнее десятилетие обращает свой режиссерский, творческий взгляд именно на оперу?

Д.К.: Потому что опера — синтетический жанр. Gesamtkunstwerk пресловутый, который то ли Вагнер изобрел, то ли в связи с Вагнером был изобретен: единение всех видов искусства — и есть тип Бориного мышления. Искусство не имеет пола, расы и так далее. Искусство — некая творческая среда, в его ядре есть некая целостность, тотальность. И в опере как в жанре эта тотальность заложена изначально.

Г.А.: Как думаешь, в будущем Электротеатр сможет стать оперным театром?

Д.К.: Ну мы уже по сути им и являемся.

Г.А.: Осталось получить статус...

Д.К.: Да, потому что формально мы не являемся оперно-драматическим театром. Но количество опер, поставленных на нашей сцене, соразмерно деятельности оперного театра.

Г.А.: Как композитор, ты участвуешь и в оперных постановках, и в драматических. Какую ты чувствуешь разницу для себя в этой работе?

Д.К.: Я работаю только с Юханановым, и все наши работы я мог бы назвать операми. Это оперы, в которых в основном не поют. Но пение — не главная отличительная черта оперы. Главная черта — это тот самый синтез искусств, взгляд на искусство как на некое тотальное ядро. И во всех наших работах это стойкий принцип. Как и в нашем взаимодействии: постоянный обмен идеями.

Как композитор, я воспринимаю мир и творчество через ухо. Ухо — это и один из инструментов измерения времени, потому что ухо скорее мерит время, не глаз. Глаз время обнуляет. А звук живет во времени. И для Юхананова важно структурировать время через музыкальный слух, и я себя чувствую полноценным органом единого организма. Разными частями которого являются и Юхананов, и Хариков (Юрий Хариков, художник-постановщик — прим. ред.), и Лукьянов, и Нефедова (Анастасия Нефедова, главный художник Электротеатра — прим. ред.). Поэтому я бы не стал отделять наше драматическое творчество от оперного.

Г.А.: Все созданные вами произведения — одно большое культурное поле, по крайней мере, так воспринимается и видится...

Д.К.: Хотелось бы, чтобы это было так, да.

Г.А.: Ты в своем музыкальном творчестве очень лояльно относишься к конкретным звукам. Тебя, говорят, очень впечатлило, как кряхтит колесница в «Октавии».

Д.К.: Да, все, что звучит, становится частью единой ткани. Во многие элементы

пространства мы встраиваем микрофоны. В колесницу, в лобную часть механизма. Но все сделано достаточно деликатно.

Г.А.: Вы с Борисом работаете в основном с одними и теми же исполнителями, солистами?

Д.К.: Да, и те ребята, которые сейчас в «Октавии» пели, участвовали в «Сверлийцах», в опере Белоусова Саши «Маниозис». В других наших проектах. Конечно, я считаю, что это правильно. Они единомышленники, они знают наше мышление, дышат вместе с нами, это большая ценность. Если у нас продолжится история больших постановок, я бы и шел с ними дальше. Потому что они развиваются вместе с нами, а мы — вместе с ними.

Г.А.: А может ли появиться мировая звезда оперного искусства?

Д.К.: В контексте нашей работы?

Г.А.: Да.

Д.К.: А я считаю, что уже появилась. Если смотреть, как пресса отмечает и по отдельности наших солистов, и всех вместе, — это довольно высокая оценка.

Г.А.: Может, я не совсем корректно спросил, я имею в виду известных более широко...

Д.К.: Нет, я понимаю, но та известность, о которой ты говоришь, приобретается на условно оперной попсе: это Верди, Беше, Пуччини и так далее. То есть оперы, которые мы слышали до того, как приходим в зал. Эта популярность, скорее, такого характера. А солисты, которые берутся за неизвестный материал, пишут сегодняшнюю историю.

Г.А.: Это же другие технологии исполнения, как я понимаю, в «Сверлийцах», например...

Д.К.: В «Сверлийцах» много экстремального вокала, которым мало кто владеет. «Октавия» — в основном традиционное пение: большие тенора и сопрано справились бы с этими партиями. Им не надо было бы переучиваться. В современной музыке композитор сочиняет не только ноты, он сочиняет инструменты, а голос и есть инструмент. Исполнителям приходится заново учиться инструментам, учиться своему голосу. Потому что сегодня композитор претендует на некую тотальность творения. Сегодня композитор, и вообще творец, создает не только произведение искусства, но и зрителя.

Г.А.: В ближайшей премьере Galileo появляется широко известная Лена Ревич...

Д.К.: Да. Лена Ревич — звезда скрипичной школы мирового масштаба. Она исполнитель, который изначально заинтересован в новой музыке. Она сопротивляется стагнации, постоянно обновляет свой репертуар. Но таких исполнителей — единицы на самом деле. Именно тех, кто на слуху, можно по пальцам двух рук пересчитать.

Г.А.: Понятно. Что-то еще ты можешь сказать, чего я не могу спросить?

Д.К.: На самом деле, посмотрим, как будет жить опера, сейчас надо встать на ноги.

Г.А.: Большое спасибо тебе, Митя. Желаю тебе творческих удач, а нашим зрителям — восхищения творчеством современных композиторов, режиссеров и всех, кто помогает театру быть тем, чем он является.

Д.К.: Спасибо!

Интервью провел: **СИНЕ ФАНТОМ.**
Редактура: **Елизавета Подколотина.**

Андрей Безукладников



Нерон (Сергей Малинин)
и Сенека (Алексей Коханов).

СВОБОДНОЕ ШИРОКОЕ ДЫХАНИЕ

С хореографом оперы «Октавия. Трепанация» Андреем Кузнецовым-Вечесловым СИНЕ ФАНТОМ вспоминал былое и размышлял о будущем.

Глеб Алейников: Идет запись, 21 июня. Электротheater Станиславский. Я, Глеб Алейников, беседую с Андреем Кузнецовым-Вечесловым. Здравствуй, Андрей!
Андрей Кузнецов-Вечеслов: Здравствуй, Глеб!

Г.А.: Недавно, буквально несколько дней назад, мне выпало счастье посетить премьерный показ оперы «Октавия. Трепанация». Андрей, ты хореограф. Ну, во-первых, я хочу тебя поздравить, поскольку зрелище было очень впечатляющим.
А.К.—В.: Мерси.

Г.А.: Да, мне кажется, все зрители, которые присутствовали, очень адекватно это воспринимали, радостно. Вот. Я до сих пор потрясен, как за полгода можно сделать такую огромную работу, такое огромное устройство. А вопрос мой к тебе первый следующий, он очень простой. Не все зрители и читатели знают, как на самом деле устроено производство спектаклей. А поскольку ты хореограф, я тебя хотел попросить рассказать, что такое хореография для этого спектакля, для оперы и как образовалось, что именно ты в этом участвуешь.

А.К.—В.: Ну я постараюсь на твой вопросик, который ты так коварно назвал простым, ответить. Во-первых, наш с Борисом творческий контакт—очень долгий. Эта связь, которой вот уже четверть века, почитай, больше даже, строится творчески продуктивно, как мне кажется. Это продолжение, очередной шаг.

Г.А.: Это логично.

А.К.—В.: Логичная и естественная история.

Г.А.: Давай сразу тогда быстро пробежимся по историческому ракурсу.

А.К.—В.: Давай.

Г.А.: И вспомним вехи ваших совместных произведений.

А.К.—В.: Все началось еще в конце восьмидесятых, когда возник образовательный проект МИР-1 в рамках Свободного Университета, вот тогда мы с ним познакомились, задружились и стали искать какие-то способы и пути взаимодействия. Первое, что мы делали совместно из серьезных вещей,—это балет «Шагреневая кожа», который мы начали делать в Михайловском театре в Петербурге. К сожалению, он не вышел, но был готов на 80%, больше даже. Он не вышел, потому что денег на то, что было представлено как оформление художником Юрием Хариковым и нами, у театра не оказалось. А были прекрасные совершенно, великолепные эскизы костюмов, прекрасный макет сценографии, роскошный, я считаю, но они не смогли этого сделать. Это осталось внутри, как некоторая наработка наша. И дальше был создан «Санкт-Петербургский маленький балет», где мы поставили несколько спектаклей вместе балетных, и это были «Три грезы», это были «Цикады». Далее, в силу обстоятельств, Бори не было. Я сделал «Подлинную историю Красной Шапочки», а потом—банковский кризис очередной, и эта история закрылась. А мы не топтались, не ставили «Лебединое озеро» и «Жизель»—а занимались тем, чем считали



Глеб Алейников, Андрей Кузнецов-Вечеслов и Степан Лукьянов в Амстердаме.

ЕСЛИ ТЫ ЧУВСТВУЕШЬ ТО, ЧТО ЗАДУМАНО РЕЖИССЕРОМ, ТО СВОБОДА У ТЕБЯ АБСОЛЮТНАЯ. ЕСЛИ ТЫ ЧУВСТВУЕШЬ И ПОНИМАЕШЬ, ЧТО НУЖНО ВЫРАЗИТЬ,—ТУТ ТЫ ХОЗЯИН-БАРИН, ДЕЛАЙ ВСЕ, ЧТО ТЫ СЧИТАЕШЬ НУЖНЫМ И КАК ТЫ СЧИТАЕШЬ НУЖНЫМ

необходимым заниматься, а не плясками на могилах классиков. И вот так все это потихонечку, потихонечку... Дальше была огромная история, ты знаешь, с «Садом», в которой я тоже принимал участие. Потом был «Фауст». В первых двух редакциях я принимал участие уже как исполнитель роли Фауста. Потом мы с Олегом Хайбуллиным (режиссер, актер, выпускник МИР-2—прим. ред.) менялись: он становился Фаустом, я—Мефистофелем...

Г.А.: Поясняю, что ты участвовал в том числе и как актер?

А.К.—В.: Да, да, да, да, да, да. Играли этот спектакль. Связь не прерывалась, потом были спектакли в «Школе драматического искусства». «Фауст» перенесся туда, его играл Игорь Яцко замечательно, я делал уже пластику всю. Дело в том, что тут самое главное—это слышать друг друга, не мериться мускулами, кто сильнее, кто важнее... Борис—создатель идеи. Вообще Борису как-то прет. Как-то год назад мы сидели, я говорю: «Борь. Боря. Ты не просто режиссер».—«То есть что ты имеешь в виду?»—Говорю: «Ты изобретатель. Ты изобретатель». И действительно, Борис—он изобретатель, он изобретает идеи, ищет формы, возможности воплощения этих идей. И наш с ним контакт—это одна из возможностей, один из векторов, куда эта идея вливается и возникает уже как пластическое оформление спектакля того или другого. У нас и здесь, в Электротheaterе, поставлены совместно спектакли. Борис ставит, я оформляю пла-

стику. Ты знаешь спектакли, которые у нас тут вышли.

Г.А.: «Синяя птица»?

А.К.—В.: Да, «Синяя птица», «Золотой осел», в котором я тоже шевелюсь как-то самостоятельно и что-то оформляю сценически.

Г.А.: Шевелюсь самостоятельно—это опять имеется в виду как актер?

А.К.—В.: Ну да.

Г.А.: Я понимаю, что на это у тебя взгляд другой.

А.К.—В.: Ну тем не менее.

Г.А.: Я с ним согласен. Это интересно.

А.К.—В.: История с «Октавией»—она древняя, она тоже из восьмидесятых годов. Первый спектакль, который был поставлен тогда, совершенно отличается от того, что выпущено сейчас, в принципе. Во-первых, это опера.

Г.А.: Сейчас опера.

А.К.—В.: Да, сейчас опера. Тогда был драматический спектакль. И моя задача сейчас была просто внимательно слушать Бориса и смотреть на то, что предоставлено нам Степой и Настей, художником,—Настюшей, которая делала костюмы, как всегда прекрасные,—и надо было внимательно смотреть, пропустить сквозь себя и выдать то, что из этого образовывается. Там, собственно говоря, вроде как не так много людей задействовано. Четыре персонажа, че-

тыре красноармейца, которые действуют, но надо было понять, как, каким образом показать это вот проникновение ада в человека и как он на него действует, как он изменяет его, его существо, которое, естественно, в хореографии дается путем пластики. Это надо было усечь, понять и воплотить благодаря моим четырем совершенно замечательным ребятам-исполнителям, которые справились с этой задачей. Вполне себе пристойно. Более чем. Ну вот и получилось то, что получилось. Это было одно из таких вкраплений в эту огромную инсталляцию, которую делали все—Степа, Настя, я, все эти бесконечные товарищи-нидерландцы, восемьдесят человек, которые там ходили вот этим вот войском, и, конечно, это все объединялось единой волей, идеей Бориса. Потому что это всегда сильная воля, это всегда, так сказать, достаточно мощная идея—и все это вкупе является воплощением этой идеи.

Г.А.: Как режиссер, какую степень творческой свободы Борис дает? Как с ним работать?

А.К.—В.: Если ты чувствуешь то, что задумано режиссером, то свобода у тебя абсолютная. Если ты чувствуешь и понимаешь, что нужно выразить,—тут ты хозяин-барин, делай все, что ты считаешь нужным и как ты считаешь нужным. Если ты промахиваешься, Борис как бы совершенно спокойно скажет тебе: «Ты знаешь, вот тут я бы сделал все-таки вот так»—или: «Этого там делать не надо». Или, когда, допустим, очередная как бы выхвостень, выворот какой-то, так сказать, хореографический, Боря спрашивает: «А как это?» Я говорю: «Послушай, вот это вот соединим с этим, вот это—с этим».—«Да? Ну давай!» Если ты находишься в истории—проблем нет. Нету вот такого как бы хождения, давления по твоим нервам, желаниям. Это все не здесь.

Г.А.: В грамотной режиссуре, на мой взгляд, невозможно идти иначе. Иначе ты не сможешь за такие сроки...

А.К.—В.: Что-то сделать.

Г.А.: Потому что это творчество огромного коллектива.

А.К.—В.: Конечно.

Г.А.: Если ты будешь детерминировать каждого...

А.К.—В.: Естественно.

Г.А.: То в итоге, кроме тебя, никого и не останется.

А.К.—В.: Конечно, начнет разваливаться в любом случае. Ты знаешь, вот когда мы начинали «Сверлийцев», у нас для того, чтобы поставить первую часть, было четыре дня. Я точно слышал, что хочет Борис, Борис точно понимал, что я могу. И за четыре дня мы выстроили эту историю в достаточно большом объеме, не такую простую. Помнишь, эти хождения гондольеров, проникновение хора, бесконечное проникновение, как бы повторение, но на самом деле — нет. Это ворожащая история, она как бы наматывается, наматывается на такую катушку восприятия, а потом рождается целый мир. Так что у нас опыт есть. Совместный, долгий опыт, который, слава богу, как-то успешно реализуется, как мне кажется.

Г.А.: Да. Залог продуктивного успеха — это твердые принципы существования целой команды, которые оттачивались десятилетиями.

А.К.—В.: Да. Но когда команда объединена одной идеей.

Г.А.: Конечно.

А.К.—В.: Вот это очень важный момент. Это важнейший момент.

Г.А.: Даже если говорить о Степане Лукьянове, который подключился, как художник-постановщик, вроде бы недавно, но...

А.К.—В.: Ну относительно, да. Но он попал!

Г.А.: Ну потому что история его отношений с Юрой Хариковым...

А.К.—В.: С Юрой, старая.

Г.А.: Это школа на рельсах, так сказать.

А.К.—В.: Конечно, конечно...

Г.А.: Я почему это вот подчеркиваю, эту информацию пытаюсь получить, я-то ее знаю, а люди до конца не понимают, что это такое — взять и сделать. Я сейчас со Степой разговаривал, Степа описал всю механику именно технологическую, как это было сделано. Ты, когда смотришь спектакль, ты же не понимаешь, что за этим стоит. А когда начинаешь понимать, ты не понимаешь, как это возможно.

А.К.—В.: Да, организовано.

Г.А.: Как это все сделано? Здесь я частично это тоже пытаюсь вскрыть. Скажи, а вот Терракотовая армия — как она существует хореографически? Как соотносится с движениями четырех красноармейцев в пространстве? Как это все?

А.К.—В.: Ты понимаешь, Терракотовая армия в данном случае исполняет роль для красноармейцев такой неагрессивной Сциллы и Харибды. Им надо все время мимо и между ними пройти. Они не кусаются, но они стоят глыбами, покачиваясь. И миновать их, обойти с другой стороны невозможно, надо только вот здесь пройти. В чем была сложность? Мы, естественно, заранее, на макете, с расставленными фигурками этих терракотов, выверяли, как можно будет пройти. Но когда ты переходишь от фигурок на макете непосредственно к живому исполнению, начинаются все проблемы, которым положено начаться: Вася не пришел, Петя застыл, этого нету, тут костюмы, ага, пятое...

Г.А.: А Клавдия Петровна упала в обморок.

А.К.—В.: Да, Клавдия Петровна обычно в Голландии падает в обморок. Вот, поди и здесь будет не так, значит, ага. И быстрота реакции на происходящие события должна быть заточена. Слава богу, кстати, ребята попались достаточно внутренне подвижные.

Г.А.: Это речь идет о?..

А.К.—В.: О красноармейцах я говорю, потому что они попались подвижные, и они смогли брать на себя изменения, не пугаясь их и как бы не застывая: «Ну как же, вчера было так, а сегодня...» Они: «А сегодня будет по-другому». То есть они принимали эти изменения, к счастью. И в конце концов все организовалось, вылилось в то, что ты видел. И при всем при том надо сказать, что голландцы —

люди вполне себе нормальные, терракотовые, они делали то, что их просили.

Г.А.: Они при этом хор.

А.К.—В.: При этом они хор, а вообще одна из самых больших проблем в таких ситуациях — это заставить поющего человека двигаться. Вообще-то на самом деле вокал — он может быть совершенно роскошен в звучании, но он достаточно недвижим на самом деле в своем месте. И удалось решить.

Г.А.: Интересный опыт, я имею в виду, ты же балетмейстер, правильно?

А.К.—В.: В общем и целом, да.

Г.А.: Балетмейстеры ставят балет. А тут балетмейстер участвует в создании оперы. Ты говоришь о том, что заставить поющего человека двигаться не просто.

А.К.—В.: Ну у меня-то, кстати, опыт работы с операми тоже был вполне себе. Это классические «Князь Игорь» и всякое разное. Но это другое.

Г.А.: Различие есть?

А.К.—В.: Это другое. Дело в том, что был в определенном смысле такой не академический хор, а волонтерский. И в этом случае это сыграло безусловно в плюс, потому что обычно надо выстроиться линией и спеть, а здесь они шли уже зная, что будет что-то такое, исключаящее консерваторское исполнение оратории как таковой. Они шли уже будучи готовыми. Они увидели эти костюмы, а среди них были женщины вполне почтенных лет, но ничего, они шли. Кто-то терял сознание, а кого-то выводили, выносили, считай, костюмы снимали. Но тем не менее, они были к этому готовы, и эта внутренняя готовность к возможным метаморфозам с самими собой дала им силу это дело провести. Потому что у них тоже, конечно, отнюдь не простая история — нести на себе эти доспехи, звукоизвлекаться и при этом перемещаться в определенном порядке — это дело героическое.

Г.А.: Хорошо, а как у тебя самого впечатления от результата? Ты так же, как и я, был счастлив?

А.К.—В.: Ну надо сказать, что, конечно, я был рад. Но я понимаю, что этой опере предстоит. Я надеюсь, во всяком случае,

предстоит долгая и непростая жизнь в изменении. Вот кто-то поставил того же «Князя Игоря», и вот он 60 лет так существует, этот «Князь Игорь». А с нашей мы будем перемещаться на разные площадки. Разные площадки требуют разного самоформирования, естественно. Может, будет меняться количество народа, возможно, Степина работа будет меняться или Настина, моя — обязательно. Это вещь, которая будет жить. В Голландии, в Амстердаме, она имела вот этот вот вид, который, к счастью, зафиксирован, снят и мы можем видеть. Намечается другая площадка, там надо будет по-другому, там надо будет менять и Степе, и мне, может, Насте и так далее, и так далее. И будет меняться хор. И соответственно, это каждый раз будет, по сути дела, новый спектакль на эту тему. И это очень интересно. Это, может быть, самое привлекательное в этом проекте.

Г.А.: А как же то, что композитор Дмитрий Курляндский написал, будет меняться?

А.К.—В.: Курляндский написал и отдыхает теперь, так сказать. В этом смысле да. Ну зато Митя написал так, что годится на все площадки. Это само по себе уже достижение.

Г.А.: Я думаю, что Мите все равно придется адаптировать.

А.К.—В.: Ну что-то, наверное, будет адаптироваться. Есть разговоры о введении оркестра и так далее, и так далее. Спектакль живой, и потому он будет жить, меняться и дышать. Вот я надеюсь, что это дыхание, творческое дыхание, оно и будет, может быть, как бы основным способом существования. Свободное широкое дыхание.

Г.А.: Спортивное творчество.

А.К.—В.: Да, вот такие ощущения.

Г.А.: Да, тогда будем завершать. Спасибо, Андрей!

А.К.—В.: Спасибо тебе.

Г.А.: Grazie mille!

А.К.—В.: Да, я понимаю, это детали, милые детали. Все, давай, пока.

Г.А.: Пока.

Интервью провел и подготовил: **СИНЕ ФАНТОМ.**





MUZIEKGEBOUW, АМСТЕРДАМ / 16.06.2017

Паблик-ток с участием режиссера Бориса Юхананова, композитора Дмитрия Курляндского, культуролога и журналиста Рене Ван Пэр после мировой премьеры оперы «Октавия. Трепанация» на Holland Festival.

Рене Ван Пэр: Почему именно эта тема? И почему этот период времени?

Борис Юхананов: Сейчас такое время, когда тирания во всех своих проявлениях созрела. Мы стоим перед мировым древом, на котором вырос один плод. И пока он не взорвется на ветке, развития у этого древа нет. Нашей оперой-операцией, при всей гениальной медленности и изощренности музыки Дмитрия Курляндского, мы магическим образом, который дан в руки театру, ускоряем этот процесс.

Р.В.П.: А что думает композитор?

Дмитрий Курляндский: Если я правильно понимаю вопрос, то я бы сказал, что в этой опере нет времени вообще. Мы не говорим об эпохе или о конкретных моментах времени, потому что тирания, как и любовь, власть, смерть и так далее, существует всегда — в одном и том же времени, параллельно, и даже в нашей собственной жизни мы всегда разделены между этими разными уровнями. И очень важно помнить всегда, что мы на самом деле — тираны. И в то же время те, кто должен выжить, не так ли? И от нас зависит, кто мы и как мы используем тот или другой уровень для самих себя.

Б.Ю.: А я бы сказал так: последняя тирания, которая нас поджидает, — это тирания мозга.

Р.В.П.: Какая часть оперы в этом смысле самая важная?

Д.К.: Вопрос о том, что самое важное в опере, возможно, самый трудный для композитора. Самый банальный ответ — вся опера важна.

Б.Ю.: Я думал, ты скажешь, финал. Если говорить о таких уже отживающих свое влияние на театральную поэтику понятиях, как кульминация, то парадоксальным образом мы совершаем кульминацию в пятнадцатиминутной арии Агриппины. В этой медленной, нежной, тишайшей, страшной арии матери, вышедшей из ада.

Р.В.П.: Что изменилось между работой, которую вы делали в 1989 году, и данной оперой?

Б.Ю.: Вы знаете, эта работа образует особую рода арку с концом 80-х годов. Россия пережила три революции. Первая революция была в 1917 году. Вторая революция получила странное, но довольно точное имя — «перестройка». Впервые к этой теме, к такого рода соединению текстов Сенеки и Троцкого, я обратился в конце 1980-х. Тогда это был отчаянный футурологический вопль о том, что предстоит в 90-е годы нашему отечеству. Это было пророческое настроение сознания. Мы предчувствовали

начало новой линии в наших взаимоотношениях, которая, я надеюсь, продолжится в следующем совместном опыте.

Р.В.П.: Как музыка связана с темой оперы?

Д.К.: Я бы ответил очень прямо. Данная связь реализована даже в том, как музыка структурирована и построена, потому что в ней есть три уровня. Первый я бы назвал тоталитарным — он нотирован нормальным, классическим, очень жестким способом. Это уровень солистов — они представляют тоталитарную идею. Есть другой уровень — я бы его назвал климат, и он более или менее непредсказуем и не поддает-

чил девяносто минут материала. Я назвал это трепанацией звука, потому что при растягивании звука ты попадаешь на территорию между «всплесками» звука. Ты открываешь, трепанируешь материал, поэтому все, что вы слышали сегодня вечером, — более или менее сделано в этой странном образом мелодичной, гармоничной музыке, которая родилась в результате процесса трепанации.

Р.В.П.: Это основывается на том, что вы обсуждали с режиссером?

Д.К.: Да, конечно. Это родилось из базовой идеи текста проекта. С самого начала я искал точку, которая открыла бы мне доступ к теме. И этой точкой стала данная песня, символ революции.

Р.В.П.: Меня интересует еще один момент: в арии Агриппины мы слышим фрагменты выступления. Что это такое?

Д.К.: Это документальные записи нескольких речей Ленина, тоже немного растянутые, но не в сто раз. Своего рода прямое включение призрака коммунизма. Я назвал это дуэт, потому что это реальный дуэт призрака Агриппины и призрака Ленина.

Б.Ю.: Знаете, что меня поразило именно в музыке Курляндского? Концепт мне был известен, но самым неожиданным стала невероятная нежность, душевность, которую он вытянул из глубин текста «Октавии». Ведь там довольно парадоксальная ситуация: Нерон любит. Это любящая душа, наполненная чувством. А Сенека, который любит Нерона как ученика, говорит ему: «Твоя любовь невозможна», — потому что народ не примет нарушение правил. Нерон отвечает: «Как же так? Я — император — и даже любить не могу?» И при всей любви и нежности отношений между ними Сенека говорит: «Не можешь». Возникает парадокс, и зерно тирании расцветает страшными поступками. Нерон убивает мать и сжигает Рим, убивает Октавию и посылает на казнь Сенеку. Невероятная ситуация спрятана в этом тексте. И композитор вытащил эту

ТАМ ДОВОЛЬНО ПАРАДОКСАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ: НЕРОН ЛЮБИТ.

ЭТО ЛЮБЯЩАЯ ДУША, НАПОЛНЕННАЯ ЧУВСТВОМ. А СЕНЕКА, КОТОРЫЙ ЛЮБИТ НЕРОНА КАК УЧЕНИКА, ГОВОРИТ ЕМУ: «ТВОЯ ЛЮБОВЬ НЕВОЗМОЖНА», — ПОТОМУ ЧТО НАРОД НЕ ПРИМЕТ НАРУШЕНИЕ ПРАВИЛ

кровь, развал империи и страшные явления в индивидуальной жизни человека, которые этому сопутствовали. Теперь все это случилось. И та революция, которая происходит сейчас, — это медленное изнашивание пустоты самой себя. Сейчас происходят особого рода изуверства пустоты над самой собой. Именно здесь и надо говорить о тирании пустоты над человеком. Мне недавно пришла в голову формула: время по отношению к отдельному человеку осуществляет маркетинг пустоты и выделяет особого рода фигуры, которые берут на себя функцию быть менеджерами пустоты. Их революция — это третья революция.

Д.К.: Эта вещь никак не связана с моими предыдущими работами, она стоит отдельно. И она очень важна для меня, потому что открывает смысл революции для меня самого — моей внутренней революции. Безусловно, это новый тип работы для меня и, конечно, результат нашего сотрудничества с Борисом, которое продолжается уже около восьми лет. И я бы сказал, что это

с контролем. Ты никогда не знаешь, как он развернется, будет ли он громким или очень мягким. И третий уровень — это хор. Люди, которые создают реальную атмосферу оперы, основанную на том, что они поют без перерыва больше часа, но они ориентируются при этом исключительно на свой слух: у них нет конкретной партитуры, только инструкция. Так как певцы хора следуют своему слуху, публика идет вслед за их интуицией. Эти три уровня и реализуют мое отношение к сцене, которое лежит в основании оперы.

Р.В.П.: Как вы создавали электронный уровень музыки?

Д.К.: Электронный пласт состоит из начальных тактов знаменитой революционной песни «Варшавянка». Это песня русской революции, действительно пришедшая к нам из Варшавы и очень любимая Лениным. Я взял начальные такты этой песни и растянул их в сто раз. Мы отмечаем столетие революции, поэтому в сто раз. Таким образом, из меньше чем одной минуты песни я полу-

любовь и поднял ее на время над происходящим сегодня. В каком-то смысле нам было необходимо не кричать и вопить, как когда-то в 1980-е, но получить это мило-сердное переживание страшного времени. И этим наполнена музыка Курляндского. Внутри тиранической формы мне показалось это очень важным.

Р.В.П.: Еще один вопрос об оформлении — оно впечатляюще масштабное и заставляет думать о гигантомании определенных эпох в истории. Следуйте ли вы в этом какой-то традиции?

Б.Ю.: Гигантомания — это часть болезни, которую мы все переживаем. У нее много имен, и только одно из них — тирания.

Художник-постановщик Степан Лукьянов потрясающим и очень точным образом воплотил это в центральном объекте — трехэтажном доме, который стал головой.

Д.К.: Пару слов о гигантомании. По моему ощущению, мы все примерно на час должны оказаться внутри огромной головы, музыкально и визуально. Таким образом, это все про гигантоманию и напрямую связано с идеями Степана Лукьянова — сделать большим что-то очень маленькое.

Р.В.П.: Не могу сказать, что получил удовольствие от этой работы, но это было прекрасно! Действительно завораживающе.

Я бы хотел увидеть другие ваши работы. Есть ли вопросы у публики?

Вопрос из зала: Как выглядит партитура?

Д.К.: Партитура выглядит довольно сложно, поскольку состоит из трех пластов, как я уже сказал. Для солистов это просто мелодичная музыка, там очень жесткая структура. У них нет шансов выйти за пределы временного интервала. Для хора это несколько инструкций. И третья — там нет партитуры, но есть базовый материал и программа, разработанная вместе с саунд-дизайнером Олегом Макаровым. Таким образом, там есть жесткая партитура, свободная партитура и отсутствие партитуры.

Вопрос из зала: А где дирижер?

Д.К.: Дирижер? Тут нет дирижера. Дирижер умер.

Б.Ю.: Тут есть две практики. Одна партитура — это то, что делает композитор. Другую делает режиссер: для такого спектакля, который по сути является «блокбастером», я делаю подробнейшую, соотнесенную с музыкальным текстом, со сценическим местом и всей системой аттракционов режиссерскую партитуру. Все это соединено в единую партитуру и измерено до секунды. Изначально все было в голове. И только в последний момент мы делаем разработку, и здесь нельзя ошибиться, так как сложная многослойная система делается очень быстро. Две партитуры, один спектакль.



ИЗДАТЕЛИ: БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА
СОВЕТ ПОПЕЧИТЕЛЕЙ: АЛЕКСАНДР ДУЛАРАЙН, ИННА КОЛОСОВА, ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ, СЕРГЕЙ ПОКРОВСКИЙ, МИТЯ ГОРЕЛИК
УЧРЕДИТЕЛЬ: СИНЕ ФАНТОМ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЛЕНКА КАБАНКОВА, АЛИНА КОТОВА, ЕГОР ПОПОВ, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, АННА ХАЙБУЛЛИНА, ЕЛИЗАВЕТА ПОДКОЛОЗИНА

АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ
ВЕРСТКА: АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА
КОРРЕКТОР: НАТАША КОВЧ
НА ОБЛОЖКЕ: ФОТО АНДРЕЯ БЕЗУКЛАДНИКОВА



СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



www.cnftm.ru

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ПИ № ФС77-48791 ОТ "02" МАРТА 2012 ГОДА
 ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ ООО «СиДиПрессАрт», Г. МОСКВА, УЛ. ЗОРГЕ 9А. ТИРАЖ 3000 ЭКЗ., ОБЪЕМ 2 П.Л. ЗАКАЗ № ТАРТ
 ВРЕМЯ ОКОНЧАНИЯ РАБОТЫ НАД НОМЕРОМ: ПО ГРАФИКУ – 18:00, РЕАЛЬНОЕ – 18:00.

www.electrotheatre.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЯ, ИЗДАТЕЛЯ: МОСКВА, СКОРНЯЖНЫЙ ПЕР., 6.

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО