

СПЕКТАКЛЬ «СИНЯЯ ПТИЦА» В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ СТАНИСЛАВСКИЙ

Художественный руководитель театра и режиссёр постановщик спектакля Борис Юхананов.

Театральная трилогия по пьесе Мориса Метерлинка и воспоминаниям Алефины Константиновой и Владимира Коренева идёт три вечера, 9 часов, в обновлённом, московском Электротейатре Станиславский. В спектакле задействовано 370 костюмов, созданных главным художником Электротейатра Анастасией Нефёдовой. Фюзеляж «Боинга-777» в натуральную величину, циклопические холодильник и чайка, интерьер Музея советской истории, арена цирка L'Oiseau bleu,

инфернальное видение Красной площади, извлеченные из подсознания художника-постановщика Юрия Харикова. Более сотни видеокартин Степана Лукьянова, живое звуковое кино, собранное композитором Дмитрием Курляндским. Групповые танцевальные в постановке хореографа Андрея Кузнецова-Вечеслова. Более 80 человек на сцене: задействована почти вся труппа Электротейатра.

Вечер I. «Синяя птица. Путешествие». 16, 20 апреля.

Вечер II. «Синяя птица. Ночь». 17, 21 апреля.

Вечер III. «Синяя птица. Блаженство». 18, 22 апреля.

НЕЗАБВЕННОЕ ВРЕМЯ ЖИЗНИ

В начале марта Электротейатр Станиславский представил свою вторую с момента послеремонтного открытия премьеру — трилогию «Синяя птица» в постановке Бориса Юхананова. Впечатлениями делится театровед, обозреватель СИНЕ ФАНТОМ Леда Тимофеева.



Подлинная история судьбы, любви, становления, обрменная символистской сказкой, в нашем времени звучащей заклинательно-магически, уместилась в рассчитанный на три вечера спектакль о познании смерти и бессмертия, о счастье как квинтэссенции жизненного пути. Заряженное сценографическими трюками и аттракционами действие насколько исповедально, настолько и иронично. Его эпическая повествовательность и наполненность театральными спецэффектами напоминает кинематографический байопик, где по законам жанра событие одной судьбы приравнивается к исторической эпохе.

Борис Юхананов — один из тех режиссеров, в методологии которого особое место занимает хитрая работа с индивидуальностью актера. Недаром он — создатель Мастерской индивидуальной режиссуры. Многие его предыдущие спектакли-проекты рождались, проходя регенерации (как «Сад», 1990-2001), или редакции (как «Фауст», 1999-2009), или открытые репетиции (как «ЛАБОРАТОРИЯ. Голем», 2007-2011). Постановки развивались эволюционно, впитывая, отражая дыхание и условности времени, утончая и детализируя разбор художественных текстов, находившихся в основе, закреплялись в игре. В каждом из этих проектов возвращалась внутренняя мифология, которой управлялось процессуальное художественное движение, и роль актера в этом движении была одной из определяющих.

Проект «Сад» был территорией обитания «неуничтожимых садовых существ», играющих Чехова, открывающих в нем сакральное, пускающихся вместе с ним в метафизические приключения. Актеры не то чтобы исполняли роль, они образовывали персонажей — «садовых» — которые, нисходя в этот мир, создавали музыку, мини-спектакли и арт-проекты, играли «в жанр». Личные свойства и энергии становились участниками всего того, чем был наполнен «Сад». «Лаборатория. Голем» начинался с открытых репетиций пьесы

Г. Лейвика «Голем», которая постепенно стала переплетаться со священными текстами иудаизма, с комментариями к этим текстам, с комментариями к комментариям. Рабочий театральный процесс становился частью результата — спектакля. Естественная жизнь обращалась в искусственную: актерская рефлексия, концептуально выверенная «режиссерская тиранья» и зрительские реакции вписывались в новые мизансцены. Во время репетиционного процесса последних редакций «Фауста» актерам предлагалось двигаться внутри предложенного разбора трагедии Гете, смыслы и тематизм которого раскрывались в актерской пробе отдельных сцен. Подобным образом Юхананов работал и над «Стойким принципом» (2013), поставленным по произведениям «Стойкий принц» Кальдерона и «Пир во время чумы» Пушкина. На первых этапах актеры предлагали свои интерпретации тех или иных отрывков. Они проверялись на репетициях, уточнялись в разборе и игре. Собралась мозаика сцен, из которой в постановочный период можно было сложить соответствующий режиссерскому замыслу узор.

«Синяя птица» не задумывалась как продолжительный эволюционно развивающийся проект. Тем не менее, спектакль получился многослойным, а актеры, исполнители главных ролей — Коренев (Тильгиль) и Константинова (Митиль), — в каком-то смысле задействованы и как его соавторы. Их личные, сокровенные воспоминания — часть внутренней мифологии этой постановки. Невинная любознательность детства и немало искушенная мудрость возраста приравниваются. Жизнь человека — расстояние от колыбели до могилы, путь человека — путь души, поэтому его история рассказывается как мифологическая сказка, где Коренев и Константинова сами оказываются персонажами, легендарными героями. Личное, бытийное, возведено в миф, как подвиги полубогов, — так представители профессий, связанных с искусством, всегда своими адептами были максимально приближены к небожителям.

Волшебная пьеса Метерлинка при внимательном рассмотрении оказывается «Книгой мертвых», путеводителем по невидимым мирам. Юхананов обращается с ней как со структурной основой, благодаря которой отмечаются вехи судьбы актеров-легенд, потому так легко в спектакле сочетаются эти два пласта — текст пьесы и текст жизни. У каждого из нас свой путь к познанию счастья, которое, похоже, располагается там, где и самые трагичные или самые радостные мгновения судьбы.

Спектакль играется в три вечера, разделен на три части, в каждой из которых — по несколько актов со своими сценографическим решением (художник-постановщик Юрий Хариков) и мультимедийным обрамлением (Степан Лукьянов). Главные элементы сценографии: фрагмент фюзеляжа самолета «в разрезе» и пространственная, насыщенная визуальными аллюзиями и символами видеографика. С помощью хитрых технических приспособлений и по-буддийски невозмутимых работников сцены театральные боинги превращаются в ковер-самолет, киноэкран, палубу корабля, «зерцало» божественного гнева или в цирковой занавес. Видеографика, кропотливо вписанная в сложную световую партитуру (Евгений Виноградов), совмещает функции сценографии, добавляя дополнительные планы к той или иной мизансцене, и особого персонажа, принимающего разнообразные мистические лики. Новая премьера Электротейатра — спектакль-матрешка, играющий стилями, объемами и настроениями, — театральные экшны, который в первой же своей части вырабатывает привязку к рассказываемой истории. Здесь, как в кино, «подсаживаешься» на сюжет и визуальный аттракцион, хотя находишься в эпицентре живых энергий и сиюминутных озарений, свойственных театру.

Первая часть «Синей птицы» — «Путешествие» — композиционно организована Юханановым как отражение структуры всей фантазмагорической трилогии. Приключение Тильгиля и Митиль (Коре-

нева и Константиновой) режиссер располагает между двумя детствами: детством как стадией физической жизни и детством как манифестацией чистоты духа, по пути этой самой жизни приобретенной. Метерлинковские дети, с помощью волшебного мира открывающие тайны бытийного, лейтмотивом двойничества проходящего сквозь всю постановку, соединены с юханановскими «стариками», постигающими через печали и радости сокровенное в искусстве и мастерстве. Уже первые эпизоды воспоминаний Константиновой и Коренева о детстве и родителях встраиваются в спектакль эклектичными интермедиями, где проявляется синтетическая природа театра и где эстрада соседствует с народным пением, балет — с ироничными аранжировками музыкальной классики, хореографические этюды на тему древней китайской гимнастики — с элементами церемониального японского театра Но.

Появление искусства Но, в драматургии и исполнительской традиции которого проявлена идея одухотворенности всего окружающего, в «Синей птице» рифмуется с метерлинковской анимацией бытового мира. Фея Берилуна (Ольга Станицына), отправляя Тильгиля и Митиль в путешествие сквозь время и пространство, открывает для них зримость течения жизни. Собственно, визуализация времени жизни — и есть основное действие спектакля.

Берилуна призывает детей в помощники души вещей. Они появляются на сцене в «ритуале самопредставления», решенного в элементах техники Но. Эта медитативная мизансцена в каком-то смысле калькирует часть композиции спектакля театра Но — нанори («название имени»). Чуждая русской ментальности техника, дисциплина формы и заключенная в ней особая красота, прививавшаяся труппе Электротейатра во время особой репетиционной сессии с мастером искусства Но, невероятно проявляет индивидуальность актеров. Трогательно комичен Виктор Кинах (Хлеб) в неповоротливой тучности своего костюма (ро-

скошные и сложные костюмы Анастасии Нефедовой — отдельный, детально разработанный текст спектакля). Владимир Долматовский (Сахар) дивной сосредоточенностью и наиболее близкой японскому движению пластикой в танце выкристаллизывает своего обаятельного героя.

Вторая часть «Синей птицы» — «Ночь». Несмотря на то, что здесь практически полностью сохранены сцены Метерлинка, она решена, пожалуй, наиболее радикально. Здесь монтаж воспоминаний-фантазий-снов с текстом пьесы только обостряет звучащие в ней смыслы, закодированные символистской поэтикой. Здесь наиболее отчетливо видны трюковые возможности сценографии. Здесь особенно выделены мотивы двойничества, когда персонажи, образы, транслируемый ими контекст явлены не в одной, а в нескольких ипостасях. Главные для этого акта элементы сценографии — силуэты Кремля с зубчатой стеной и Мавзолеем — по ходу действия видоизменяются, демонстрируя не только свой парадный лик. Хрестоматийный для XX века, хронологической рамки воспоминаний Коренева и Константиновой, давно ставший архетипом архитектурный ансамбль, центр бытовой магии для московских свадебных процессий становится здесь некрополем. Это храм мертвых, в котором правит Ночь (Диана Рахимова, актриса, сочетающая в себе ведьминское обаяние и царственную статью), преисполненный эстетикой древнеегипетского искусства, многие памятники которого посвящены устройству загробного мира.

Инферно — сквозной образ всей второй части трилогии. Здесь наиболее отчетливо звучит тема смерти, ее избегания, проявленная в актерских воспоминаниях о революциях 90-х, о времени дележа власти. Ушедшая эпоха здесь не персонифицирована, она предстает как некий музей. Пронизанность эзотерическими символами всего советского оживляет призраков и демонов времени, приметы его особого консервативного традиционализма. Бликующие символы эпохи Советов тоже превращены в миф. Огромный холодильник «Зил» во втором акте «Ночи», как ракета, восстает в проекциях бесконечного ядерного взрыва, символа поиска внешнего врага при полном бессилии перед внутренними проблемами; загробное «Лебединое озеро» — как заупокойная молитва мумифицированным вождям; как разрушенные надежды, мертвые синие дрозды, черный лебедь, оборачивающийся в черного дракона, — все это, завораживающее в исполнении, но совершенно чудовищное в контексте переосмысления советское инферно, песни и пляски смерти в камуфляжных пачках.

Образ Ночи, обнаруживающей темную сторону предметов и явлений, — дополняющая оппозиция свету, — определяет основную для второй части спектакля тематическую линию, связанную с диалектикой символа. Здесь даже музыкальное наполнение подчинено ей. Мелодиям, песням, классическим композициям, бронебойным хитам британского синтипанка, оказавшимся в этом особом контексте, придается совершенно иное звучание. Ироничная и искусная музыкальная партитура «Синей птицы», сочиненная композитором Дмитрием Курляндским, устроена как особый механизм, призванный усиливать смысловые акценты частей спектакля и его отдельных мизансцен.

Во второй части трилогии материализуется линия-оммаж отдельной вехи театра XX века. Она начинается с мечтательной грезы Коренева о его собственной постановке «Каменного гостя» Пушкина. Инфернальный храм мертвых превращается в околмонастырский двор, на сцене появляются Дон Гуан и Лепорелло. Начинается совершенно дивная интермедия, иронично инсценирующая актерский спектакль-мечту. Здесь Дон Гуан (Евгений Сергеев) — этакый любовник-бродяга, Лепорелло (Олег Бажанов) — его верный спутник и главный подстрекатель на очередной роман. Они оба — пилигримы Амура. Свидетельства их скитальческой жизни — небольшой скарб и благородная потертость костюмов. Две разности: мальчишествоующий, бравурный Дон Гуан, можете не сомневаться, каждую он любит как единственную, и авантюристичный, но более здравомыслящий в дружеской паре Лепорелло.

В третьем акте возникнет спектакль-воспоминание Алефтины Константиновой — «Чайка», где она играет Заречную, Валерий Афанасьев (в метерлинковской линии — Пес) — Тригорина, а Сергеев — Треплева. Здесь всего две мизансцены, но они воспринимаются цельно, звучат как пронзительная исповедь о профессии как пути постижения счастья, о театре, искусстве как объекте служения.

Чеховская «Чайка» и театр Но — две бессмертные традиции, две разности. Первая питается энергиями новых имен и времен, вторая является эталонной формой. Классика и классика. После смерти начинается бессмертие.

В этой второй большой мизансцене с элементами театра Но фоном для финального танца звучит песенка о вечно живущем одуванчике, в основе которой — давний стих Юхананова, ставший гимном неуничтожимости для огромного эволюционного проекта «Сад». Здесь, зримо только для посвященных, если позволит Душа Света, располагается священная территория режиссера, незаметно отмечающего источники своей индивидуальной мифологии в этом особом ритуале перехода. В инобытие здесь устремляются не только метерлинковские души вещей, но и сам спектакль будто перемещается во времени в 1993 год, когда, основав «Санкт-Петербургский Маленький балет», Юхананов вместе со своими неизменными соратниками, художником Юрием Хариковым и хореографом Андреем Кузнецовым-Вечесловым (хореографом-постановщиком «Синей птицы»), замыслив образовать волну новой аристократической культуры, создали два изысканных балетных спектакля: «Цикады» и «Три грезы». Танцы с элементами

Подпольный, запрятанный в подвалы неофициальный театр 80-х — 90-х, намеком проступающий в «Синей птице» среди этих двух мощнейших сценических традиций — советского драматического театра и традиционного японского — особое чудо спектакля. Юхананов не противопоставляет одно другому, он отмечает сокровенную для себя территорию искусства, которую еще предстоит изучить. Этот театр в буквальном смысле оказался театром избранных — тех, кто его создавал, кто его тогда исследовал и кто тогда его видел. Созидавшие его открывали новое в мистериальных техниках, формировали новый сценический язык, заложили основание для появления многих сценических жанров 2000-х. В этом смысле «Синяя птица» — и автобиографический спектакль, только эти его заповедные зоны располагаются не на территории чужих воспоминаний, а в некоторых художественных решениях. Эти пласты театральной археологии с каждым актом становятся все сложнее и интереснее.

Третья часть «Синей птицы» — «Блаженство» — возвращает нас в детство. Приключение Тильтия и Митиль приводит их в мир разноцветных пушистых блаженств, наперебой перечисляющих самые сладкие человеческие приятности. Великие, подлинные радости остаются закрытыми для людей, чтобы сокровенное не оказалось незащищенным перед забвением. Блаженства лукавы, потому композиционно рядом с ними располагается воспоминание-интермедия Коренева об Администраторе Яше (еще одна замечательная работа Олега Бажанова). Он стремительно появляется на сцене под куплеты Мефистофеля и увлекает актера в его юность, в опасные авантюры, испытывая сладострастными ивановскими невестами, огнем, водой и медными трубами.

Птица, которая в спектакле проявлена в целой череде образов, в итоге будет найдена. Ни черные вороны, проводники между мирами, сопровождающие Тильтия и Митиль в особо трагические моменты, ни их волшебный самолет, ни инфернальные лебеди, ни танцующие тут и там пингвины, ни крылатая Ночь, ни даже убитая Треплевый чайка — все эти оперенные герои путешествия сами по себе счастья не несут. Да и не в бессмертии оно, а в незабвенном времени жизни.

Спектакль «Синяя птица» Юхананова — сложный, многофигурный миф, созданный большим художественным коллективом. С таким размахом в России ставятся оперы, а в Голливуде снимается кино. В театральном пространстве ожили символистские мотивы ориентализма — в выборе элементов искусства Но как композиционной виньетки, орнаментальность — в смысловом решении переплетенных сюжетных линий и культурных кодов и мистицизм, разлитый в теме бессмертия в воспоминаниях о минувшем. Отдельная жизнь, записанная многочисленными языками и знаками культуры, становится мифологической сказкой о постижении гармонии в печали и радости. Птичья клетка, из которой неизменно лучился свет, была в руках у Тильтия и Митиль с самого начала. Каждый из нас несет в себе это сияние. Мы способны его различить, рано или поздно, пройдя какой-то свой, особый путь. Все то, чем наполнено наше время жизни, и составляет счастливую гармонию, которую символизируют фантастическая птица Метерлинка и ее незабвенный свет.



Сцена из спектакля «Синяя Птица». Фото: Андрей Безукладников.

Линия-оммаж советскому театру, который символизируют Коренев и Константинова, — признание его классикой, частью особого контекста. Собственно, театральные метаморфозы советской символики довольно ясно свидетельствуют о том, что сегодня сакральные знаки ушедшей эпохи уже не просто история. Они — элементы культуры, настолько же актуальные, как и пару лет назад ностальгия по соц-арту. Они — часть культурной лексики. Здесь тема смерти и бессмертия раскрывается в новых значениях. Символ русского театра — чеховская «Чайка» — композиционно оказывается рядом с каноном японского сценического искусства, который во второй части трилогии проявляется новой мизансценой в стилистике Но. Души вещей, покидая зримые для путешественников детей сферы, исполняют свои финальные танцы. Молоко, Сахар, Огонь, Вода вместе со своими двойниками вращаются в алхимических парах.

Но проступают как миражи другого времени, той эпохи перемен, в которой был и другой театр.

Декорация первого акта «Ночи» с метаморфозами кремлевской стены идейно невероятна близка эскизу сценографии, сочиненной Хариковым для бунтарского спектакля Юхананова «Октавия» (1989) по одноименной пьесе Сенеки и эссе Троцкого о Ленине, где играли прославленные московские авангардисты. «Октавия» была посвящена перверсиям времени и культурных парадигм, благодаря которым всегда рождается нечто новое. Как сценографическое решение, Хариков предложил зловещую фигуру перевернутой, лежащей на спине римской волчицы. Ее лапы и сосцы напоминали кремлевские башни. Поскольку спектакль игрался в помещении ЖЭКа, создавался на абсолютно альтруистических началах, да и по ряду других причин эту сценографию выстроить так и не получилось.

ОТ БЕССМЕРТИЯ К БЕССМЕРТИЮ

В композицию постановки спектакля «Синяя птица» включены сцены, в которые особым образом вплетены элементы техники и фрагменты драматургии японского традиционного театра Но. Для репетиционной работы над этими сценами Электротheater пригласил актера амплуа ситэ, преподавателя техники Но Кавамура Харухиса. Под его руководством труппа постигала основы исполнительского мастерства театра Но. После премьеры редакции газеты СИНЕ ФАНТОМ ЭЛЕКТРО удалось побеседовать с Кавамура-сан об этом уникальном опыте.

С.Ф.: Кавамура-сан, что вы можете сказать о новом пространстве Электротheater Станиславский?

К.Х.: Оно очень интересное. Старое здание, с одной стороны, осталось таким же, с другой стороны, многое изменилось после ремонта, благодаря которому оно стало более современным. Это сочетание мне кажется очень интересным. Прекрасно то, что здание и пространство с историей преобразованы в современное место действия, но следы их прошлой жизни не потеряны. Вот эта гармония — прекрасна.

С.Ф.: Вы участвовали в уникальном для русского театра опыте. Ведь техника театра Но, возможно, одна из самых закрытых. Во многом это связано с династическим принципом передачи мастерства, с тем, что она укоренена в истории, этике, эстетике средневековой Японии. И, насколько мне известно, не все ваши коллеги разделяют стремление делиться мастерством с другими театральными школами. Как вы решились на подобный опыт?

К.Х.: В первый раз я попал за границу 20 лет назад. Я понял, что иностранцы увидели в постановке театра Но что-то необычное и обрадовались этому. Это было для них интересно. Но я чувствовал, что это не все, что мне хотелось бы донести. Естественно, выразительные средства театра Но: движения, танец, звук, песня — были интересны для иностранцев, но для меня было важно, чтобы они понимали то, что я хотел этим передать.

В контексте западноевропейской театральной культуры есть балет или, скажем, опера и артисты, с самого начала занимающиеся конкретным ремеслом. Там зритель уже приучен к тому или иному виду искусства. А как на этот вид искусства посмотрит тот же самый японец, которому это в новинку? Мне была интересна та же ситуация, перенесенная на восприятие другого зрителя театра Но. Я с детства играю в этом театре. Японцы, которые смотрят спектакли Но, разбираются и могут оценить истинную красоту этих постановок. Но в то же время, если их показать людям, которым они чужды, то как они их воспримут? Это меня интересовало. Любое театральное искусство основано на истории какой-то страны, на ее культурной истории. От этого рождается способ выразительности. Поэтому в каждой стране, в каждой культурной сфере театр свой, оригинальный. Но и это не главное. Сердце, душа театра Но — прежде всего их я хочу передавать актерам, с которыми взаимодействую, именно это для меня важно. Что касается моего



Кавамура Харухиса и Виктор Нижельской.
Фото: Ленка Кабанкова.

Кавамура Харухиса родился в 1956 году. Начал изучать технику театра Но, получая мастерство от отца Кавамура Харуо, и дебютировал на сцене в 3 года. Является представителем Киотской школы Но клана Кавамура. Имеет большой сценический опыт. Помимо своей актерской деятельности, занимается исследованиями истории театра Но, преподает в университетах, ведет образовательную деятельность, устраивая мастер-классы, принимая участие как в симпозиумах в Японии, так и в международных проектах. Кроме того, ведет общественную деятельность по сохранению наследия традиционного театра Но и является членом многих японских ассоциаций, связанных со сценическим искусством Но.



Костюмы для спектакля
«Синяя Птица», художник
Анастасия Нефедова.
Фото: Павел Антонов.

Я ЧАСТО УЧАСТВУЮ В СОВМЕСТНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПРОЕКТАХ ПОДОБНОГО РОДА. РАНЬШЕ Я В ОСНОВНОМ РАБОТАЛ С АКТЕРАМИ. НО ТАК, ЧТОБЫ УДАЛОСЬ ПОУЧАСТВОВАТЬ В СОЗДАНИИ СПЕКТАКЛЯ, ГДЕ БЫЛА БЫ ПРОЯВЛЕНА ТЕХНИКА НО, — ЭТО ВПЕРВЫЕ

мастер-класса с актерами Электротейтра, это было очень интересно. Мы разбили участников на три группы: актерскую, пластическую и хоровую. И я занимался с каждой в соответствии с ее профессиональной направленностью.

С.Ф.: Вы проводите много мастер-классов по всему миру. В Электротейтре вы практически курировали репетиционную сессию, результатом которой стало влечение в спектакль «Синяя птица» элементов техники театра Но. Часто ли результатом вашей работы совместно с другими театральными школами становятся подобные опыты?

К.Х.: Сегодня выделяется очень много грантов на то, чтобы в других странах люди могли познакомиться с японской культурой. Я часто участвую в совместных исследовательских проектах подобного рода. Раньше я в основном работал с актерами. Но так, чтобы удалось поучаствовать в создании спектакля, где была бы проявлена техника Но, — это впервые.

С.Ф.: Чем, по-вашему, отличается зрительская аудитория русского драматического театра от привычной вам аудитории?

К.Х.: Основная отличительная черта — в том, что в Японии зрители, которые приходят смотреть постановки театра Но, в основном только его и смотрят. А о публике, которую я наблюдал в дни,

когда смотрел «Синюю птицу», сложно сказать... Я, конечно, огляделся, но не понял, что это за люди. Думаю, они очень разные. Вообще, наблюдая за иностранными зрителями, могу отметить, что это, прежде всего, люди широкого спектра интересов. Это те, кто занимается и музыкой, и театром. Конечно, среди них далеко не все «специализируются» исключительно на театре Но. Это публика, которой интересен новый, другой вид театра, поэтому они и приходят.

С.Ф.: При этом им, конечно, больше знаком западноевропейский вид театра, чем восточный. Российский зритель не так часто сталкивается с другими техниками театра. Да и актеры Электротейтра, очевидно, за время репетиций с вами получили некий опыт просветления. Это поразительно: опыт репетиций в некоторых открылся совершенно новым телом. Зрители, хотя видят несколько трансформированную технику Но, скажем так, не смотрят оригинальный спектакль Но, при этом отзываются открыто. Они готовы воспринимать эти ни на что не похожие движения и ритмы.

К.Х.: Да, я тоже думаю, что актеры приложили достаточно усилий. Хотя, на самом деле, техника театра Но гораздо сложнее, и, чтобы ее освоить на должном профессиональном уровне, нужно продолжать работать.

С.Ф.: Что, на ваш взгляд, было самым сложным для актеров во встрече со стилем Но: пение, работа с веером или, может, походка? Ведь многое нужно было усвоить за небольшой период времени. С чем сознанию драматического актера психологического театра было тяжелее всего столкнуться?

К.Х.: Начнем с того, что в нашей терминологии поза «стояния» называется «камаэ». Когда актер перемещается в пространстве, это называется «хакоби». Только чтобы освоить основную осанку, просто стоять, требуется много времени. Если привыкнуть к «камаэ», уже не надо будет задумываться о том, как согнуть и держать руки. Все само собой появится, но это может занять много времени. Прежде всего, наш репетиционный тренинг заключается в том, чтобы простоять в основной стойке, как можно дольше ничего не делая: ничего не желая сыграть, не двигаясь — просто стоять. Например, среди трех групп, с которыми я работал, актерская все время стремилась что-то показывать, но это как раз не нужно. Мы так не делаем, потому что никогда специально не играем в Но. Вся игра, все смыслы заключены в форме — «ката». Ее освоение и является залогом приближения к искусству Но. От самого нутра актера театра Но, по большому счету, ничего не зависит и не требуется.

С.Ф.: Наверное, самым сложным было избавиться от внутренней суеты, присущей

русскому драматическому актеру, пронести внутреннюю философию. То есть соединить форму и содержание...

К.Х.: Согласен, в школе, которая свойственна актерам труппы Электротейтра, прежде всего, выражена игра изнутри: от внутреннего к внешнему. В театре Но мы даже не встаем на этот путь. Необходимо просто следовать «ката». Получается, наоборот, что, запоминая форму, ты к ней привыкаешь и подстраиваешься под нее. Только после этого ты начинаешь понимать содержание.

С.Ф.: Мне кажется, техники восточного театра каким-то магическим образом обнажают актерскую суть, и даже неподготовленному зрителю легко понять, была ли воспринята актером философия, о которой мы говорим, или нет.

К.Х.: Сцена должна проявлять личность человека. Благодаря тому, что в японском театре Но движения просты, их можно воспринимать как средство проявления человеческой сути.

С.Ф.: Театр Но — не режиссерский театр. А западноевропейский театр с начала XX века, даже с конца XIX века, становится театром режиссуры. Чем для вас стал этот опыт встречи режиссерского драматического театра и театра канона, техники? Каково было взаимодействие с режиссером Борисом Юханано-



Костюмы для спектакля «Синяя Птица», художник Анастасия Нефедова. Фото: Павел Антонов.

В ЯПОНИИ КОРРЕКТИРОВКИ ОТ СИТЭ, ИСПОЛНИТЕЛЯ ГЛАВНОЙ РОЛИ, НЕ ВЫХОДЯТ ЗА РАМКИ КАНОНИЧЕСКИХ УСТАНОВОК. ЗДЕСЬ, НАОБОРОТ, ВЫХОДЯТ ЗА ИХ ПРЕДЕЛЫ

ВЫМ в постановке спектакля «Синяя птица», в который вплетен образ театра Но?

К.Х.: Вы правы, в театре Но нет режиссера. Потому что играют пьесы, которые были сочинены и поставлены 600 лет назад. Они остаются неизменными. Но несмотря на это, а даже благодаря этому, важен человек, который исполняет партию главного персонажа, ситэ — «действителя». То, что о том или ином спектакле думает актер, чье амплуа — ситэ, важно для остальных актеров. Конечно, такой режиссуры, как в истории западноевропейского театра или как в современном театре, в Но нет. Тем не менее, то, как главный актер, ситэ, чувствует ход спектакля, или то, что нужно выразить, он, конечно, сообщает остальным актерам: здесь эмоциональней, здесь хотелось бы всплеска — все это проговаривается. В «Синей птице» я столкнулся с подходом в режиссуре, который разительно отличается от того, с чем имеет дело театр Но. Как уже было сказано, в театре Но нет такого преломления материала. Ведь пьеса Метерлинка была преобразована Борисом Юрьевичем, как будто перешла в его мир. Она стала совсем совсем другим действием — мне интересен такой подход. Потому что в Японии корректировки от ситэ, исполнителя главной роли, не выходят за рамки канонических установок. Здесь, наоборот, выходят за их пределы. Когда я смотрел спектакль, я обратил внимание на исполнение и взял эти моменты себе на заметку (сцены, где применены элементы техники театра Но — прим. ред.).

С.Ф.: Если мы говорим об опыте встреч с драматическим театром, как именно в вас отозвалась работа с русским актером?

К.Х.: В работе с актерами я, прежде всего, обратил внимание на разницу подходов к театру. Ваш актер пытается все пропустить через себя и плод этих переживаний вынести на сцену. В театре Но, наоборот, ничего не переживается сверх. Есть форма — ката, и через переживание ката формируется театральная. Это диаметрально противоположно актерскому переживанию в русской театральной школе. Благодаря работе и с русскими, и с иностранными актерами, я заметил: внутри своей школы я изучал только внешнюю сторону. Как петь, как двигаться — заучил это как таблицу умножения. Но я никогда не отвечал себе на вопрос, почему персонаж здесь говорит это или двигается так? Почему данная ката, например, указывающий жест, направлена туда? Об этом я не размышлял. Мы так учились и учимся. Благодаря сближению с вашей традицией я начал задумываться, почему персонаж говорит именно эти слова? Почему двигается именно так?

С.Ф.: Есть ли в театре Но зона импровизации? Ведь русский драматический актер, даже если он существует в рамках жесткой формы, будет находиться в определенном движении, психическом или энергетическом, и на этой территории у него все равно есть возможность «развернуться».

К.Х.: Внутри самого танца, если уж ты его исполняешь, никакой импровизации нет. Но есть несколько нюансов исполнения. Если в танце хореографией предусмотрено, что ты должен отступить в сторону на два шага и продолжить его, то иногда можно не отступать, а сразу перейти к следующему движению. Это уже небольшая импровизация. Из-за отступления изме-

нятся энергетика, темп и ритм. Конечно, от такой импровизации ход пьесы или атмосфера сцены не поменяются. Это маленький нюанс. Я думаю, что он больше направлен на артиста, чем на зрителя.

С.Ф.: Хочется спросить про работу актеров с веером. В текст «Синей птицы» вплетены фрагменты нескольких драм из репертуара театра Но. Любое движение в Но — не просто движение. В каждом есть определенный смысл. Получается, что рисунок работы с веером прямо перенесен в «Синюю птицу», в сцены с элементами техники Но?

В.Н. (Виктор Нижельской, ассистент Кавамура-сан во время репетиционной работы над спектаклем «Синяя птица», постановщик пластики театра Но, переводчик — прим. ред.): Да, в постановке первой части спектакля («Синяя птица. Путешествие» — прим. ред.), т.е. в первом дне, мы так и работали. Второй день («Синяя птица. Ночь») уже сложен по-другому. Мы с Борисом Юрьевичем разработали такую систему спектрализации: те части танца, которые «отдал» нам Кавамура-сан, разбили по элементам, по жестам, по ката и из этого создали новые танцы. Эти сцены мы с актерами уже соединяли самостоятельно.

С.Ф.: Кавамура-сан, как вы восприняли стилизацию костюмов, которая была предложена для персонажей, именуемых в спектакле «Великими радостями»? В сценах, в которые включена техника Но, они выходят в костюмах, стилизованных под японский фасон?

К.Х.: У меня появилось странное чувство. Мне показалось, что они ближе к китайско-

му стилю, чем к японскому. Что говорить, когда в Японии японцы играют какую-нибудь русскую пьесу, там все в телогрейках и шапках, и в постановках европейской драматургии то же самое! Человек, чью страну представляют, точно удивится.

С.Ф.: Но, тем не менее, мне кажется, важно сказать спасибо художнику по костюмам Анастасии Нефедовой. Все равно перед нами, прежде всего, вневременное произведение, сказка, полет, фантазия.

К.Х.: Конечно, что касается фантазии или такого мистического стиля, то все неплохо реализовано. Но дело в том, что в Китае до сих пор так ходят. Поэтому было немного странно, что на сцене именно китайская одежда. (Смеется.)

С.Ф.: Я думаю, театр Но, с его сакрализацией пейзажа, одухотворенностью вещей, особой темой духов предков абсолютно созвучен идеям Метерлинка, ведь Метерлинк, как и восточная философия, прежде всего космоцентричен, а не антропоцентричен.

К.Х.: Естественно. В театре Но присутствуют разные духи: Дух травы, Дух ветра и многие другие. Это идет из представления о реинкарнации — если ты умер, то душа получит новое тело. В этом смысле идея бессмертия, озвученная в «Синей птице», пересекается с подобной мыслью, звучащей в искусстве театра Но. Ведь он, действительно, космоцентричен.

Интервью подготовили: **Леда Тимофеева, Алина Котова.**

Перевод: **Виктор Нижельской.**

БСЭ БЮЮ ВСЁ

Увидев «Синюю птицу», Алёна Шумакова, киновед, кинокритик, Доцент Болонского Университета специально для СИНЕ ФАНТОМ ЭЛЕКТРО поделилась размышлениями о трилогии и изобретении нового театрального жанра.



Тридцать два тома темно-бордового цвета с золотыми буквами «Большая советская энциклопедия». Практически в каждом советском доме стояли такие. К ним прибегали. Ссылались: «БСЭ, том 18, страница такая-то». На 44-м Роттердамском международном кинофестивале в программе Everyday Propaganda Энциклопедия советского научного сознания и основ анализа жизни и мира вмещала все — неслучайно слово-сокращение БСЭ так похоже на слово ВСЁ.

Юхананов проделал титаническую работу, перемолов это ВСЁ=БСЭ, эти 32 тома тяжеловесных советских скрижалей в органично цельный, абсолютно единый и единственный в своем роде спектакль «Синяя птица», при этом не переписав ни запятой оригинала Метерлинка. Такого истинного (наконец) прочтения не представлял никто — и потому до него «Синяя птица» была прикована чугунными цепями к извращенческому понятию «театра для детей».

Юхананов — единственный, кто смог вытащить наружу экзотерически запрятанный в Станиславском нерв Метерлинка и реализовать на наших глазах воспаленную мечту обоих. Ключевое понятие, трепетно и жеманно заложенное Метерлинком в самое начало спектакля, — необходимость произведения магического действия для раскрытия истинной сущности вещей — решительно применено Юханановым к самой природе театра. Жест, сегодня радикальный: включить душу Жизни (спектакля и театра, которые есть репрезентация жизни), услышать и задействовать, вывести ее наружу точно так же, как в самом теле спектакля у Метерлинка выходят наружу души предметов и животных.

Дотошный чтец-жрец театра, Юхананов запускает его настоящий механизм, который в действии увидеть можно весьма редко. Чтобы выпустить душу театра (ненадолго, по частям и сразу позвать обратно), Юхананову не надо поворачивать феиных алмазов. Он сам — Фея. А алмазом на своей шапке он уже наворотился в незапамятные времена, в кино, в фильме «Трактористы-2». Какая мистическая волна накрыла тогда художника Каплевича, прицепившего алмаз на беретку Юхананову? Объяснение тому просто и закономерно — сама фигура БЮЮ, который всегда опережал реальное время на пару десятилетий.

Именно он, Борис Юрьевич Юхананов, в начале девяностых впустил в театр новую технику выразительности в рамках своей концепции новой процессуальности: сейчас этот модный метод «вербатима» вербуют все кому не лень. Включение живой речи артиста «от себя» в процесс игры спектакля (тогда это был «Сад») был приемом на порядок смелее и гораздо сложнее в обращении с живым телом уже существующего, чужого текста, чем широко распространенные от Москвы, Питера до самых до окраин опусы-док могут



Сцена из спектакля «Синяя Птица». Фото: Андрей Безукладников.

себе представить. Так глубинно, как сейчас в «Синей птице», этот прием не работает ни в одном другом новомоднейшем спектакле. Тонко вписанные в ткань всемирной мистерии монологи главных героев — суть настоящая пощечина ремесленникам от театра: вербатим, вернув-

необходимой душевной работы, пусть с антрактами. Непривычная интержанровость форм театра: японский, советский, процессуальный юханановский — будет раздражать своим совершенством. Дивная пластика артистов как единого тела (годами накопленная).

вого театрального жанра, «театро-сериала», зацапать наконец эту самую синюю птицу — сам театр. Вместо холодного опустошения сцены Юхананов нагружает наслоениями практики отечественного театра все сценическое пространство. Поэтому он, с одной стороны, полностью ре-

ТРИДЦАТЬ ДВА ЗУБА (ПО КОЛИЧЕСТВУ ТОМОВ БСЭ), КОТОРЫЕ ЗАТОЧАТ НА ЮХАНАНОВА СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЫ, ПРЕДСКАЗУЕМЫ

шийся к своей непорочности и правдивости и давно вышедший из моды на Западе, может сработать, только если он оправдан художественной практикой спектакля в рамках новой процессуальности. В этом смысле «Синяя птица» Юхананова это ВСЁ как ВСЁ=БСЭ, так как вмещает в себя огромное количество техник, отработанных и изученных, неотработанных и неизученных, живой истории, ее процессуального аналога, различных начал и концов в процессе обнуления временных границ.

Тридцать два зуба (по количеству томов БСЭ), которые заточат на Юхананова современные театралы, предсказуемы. Непривычная длительность

Звещающее напряжение смысла, пронзающего, как шпага дон Гуана, сразу и наповал. Теплая пластика всепроникающей любви к человеческому роду, особенно в его советской разновидности. Мистериальные нагрузки японской процессуальности, экзотерические репрезентации потустороннего. Музей истории. Вместо всего того, что обычно показывают, смотрят, обсасывают и награждают. Годами.

Мировая уникальность этого спектакля — в том, что Юхананов может позволить себе избежать стерильной аскетичности европейского театра, которая приводит к герметической изоляции смыслов, и через смелое изобретение но-

абилитирует новую барочность в театре, противопоставляя ее европейской практике намеренной скудности визуальной природы современного представления, а с другой стороны, вписывает эту барочность в европейский театр.

Парадокс этого спектакля в том, что, соединяя основу метерлинковскую, основу чисто театральную и аналитическую научную основу, театр выводится на новый рубеж внежанровости: любые возможные цифровые ухищрения остались позади. Это спектакль о прошлом языком будущего для смотрения в настоящем: только так избитая практика усвоения уроков на опыте прошлого может сработать.

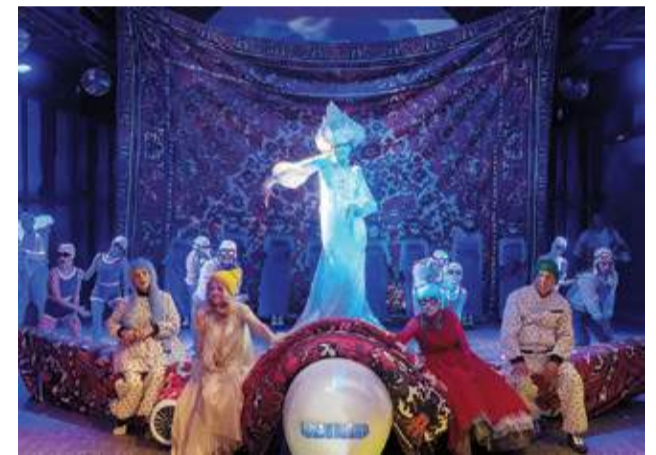
Газета СИНЕ ФАНТОМ является частью деятельности ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ. На данный момент вокруг театра формируется многогранное культурное пространство — ЭЛЕКТРОЗОНА, базирующееся на разных формах искусства, различных способах культурной рефлексии и разнообразных способах репрезентации этих процессов. В спектре интересов газеты, помимо исторически привычных аудиовизуальных жанров — от кино до видеоарта, — присутствуют театр, музыка, литература и другие виды творческой и интеллектуальной деятельности, которые генерирует ЭЛЕКТРОЗОНА. Это проект для города, открытый для всех заинтересованных и интересующихся. Задача газеты анализировать разносторонние культурные процессы в контексте данной культурной территории. electrotheatre.ru.

Репертуар ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ. Апрель

16, 20 апреля — Вечер I. «Синяя птица. Путешествие».
17, 21 апреля — Вечер II. «Синяя птица. Ночь».
18, 22 апреля — Вечер III. «Синяя птица. Блаженство».

Трилогия по пьесе Мориса Метерлинка «Синяя птица» (в переводе Н. Любимова) и воспоминаниям Алефтины Константиновой и Владимира Коренева. В спектакле звучат фрагменты из произведений А. Пушкина («Каменный гость», «Евгений Онегин»), П. Когоута («Такая любовь»), Платона («Государство», в переводе А. Егуновой), А. Чехова («Чайка»), Л. Зорина («Палуба») и воспоминания В. Афанасьева.

Режиссёр-постановщик: Борис Юхананов.
В главных ролях: Алефтина Константинова, Владимир Коренев.



Сцены из спектакля «Синяя Птица». Фото: Андрей Безукладников.

Афиша ЭЛЕКТРОЗОНЫ. Апрель

Место проведение мероприятий: здание ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ (Тверская, 23, +7 495 699-72-24), electrotheatre.ru, cnftm.ru.

ДАТА	ЭЛЕКТРОЗОНА	ВРЕМЯ
17.04. Пятница	Презентация тематического номера журнала «Театра».	Начало в 16:00
19.04. Воскресенье	Порядок слов: «Балабановские чтения».	Начало в 13:00
23.04. Четверг	Программа «Межгород. Новые стихи», парные чтения поэтов Михаила Айзенберга и Владимира Беляева.	Начало в 19:00
24.04. Пятница	Джазовый концерт: Импров трио Юрия Парфенова. Юрий Парфенов – трубы, Алексей Круглов – саксофоны, Вадим Правилев – контрабас.	Начало в 21:00
25.04. Суббота	Продолжение курса лекций Зары Абдуллаевой и Олега Зинцова. Лекция №3: Театрализация кино.	Начало в 15:00
26.04. Воскресенье	Концерт «Место звука»: Сергей Загний (1960). «Баркарولا» (2011) и «Соната» (1990) для фортепиано. Исполняет Алексей Шмурак (Киев)	Начало в 21:00

Все мероприятия можно пересмотреть на канале youtube Электротheater СТАНИСЛАВСКИЙ.

ИЗДАТЕЛИ – БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА | ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР – ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ | АРТ-ДИРЕКТОР – СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ | ВЕРСТКА – АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ – ЛЕНКА КАБАНКОВА, МАРГО МЫМИРИНА, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ЕГОР ПОПОВ, АЛИНА КОТОВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ



СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



www.cnftm.ru

www.electrotheatre.ru