

Театр КАБУКИ в зеркале синдрома Дауна

Александр Колесин,

директор Центра творческой реабилитации,
художественный руководитель «Театра Миниатюр»

**Художник – это тот,
кто из решения
может сделать
загадку.**

(Карл Клаус)



История «Театра Миниатюр»

Театральная студия людей с Даун-синдромом возникла в Петербургском психоневрологическом интернате № 7 в 1996 г. Этот самодеятельный кружок был создан руководителем культурно-массовой работы Татьяной Павловной Поклонцевой при поддержке библиотекаря интерната Галины Николаевны Захаренко. Галина Николаевна все годы существования театра бесменно помогала режиссерам и артистам «Театра Миниатюр» как костюмер и гример, главный хранитель декораций, реквизита и костюмов. Библиотека в психоневрологическом интернате – средоточие культурной жизни.

Сначала с артистами самодеятельной труппы ставились отдельные танцы, скетчи, сценки для театрализованных праздников. С приходом в интернат художницы Августы Михайловны Бобровничей студия по-настоящему расцвела. В качестве художника-оформителя Августа должна была расписать стены актового зала, украсить холлы, оформить стенды, а заодно заниматься с подопечными физкультурой, сопровождать их на летний оздоровительный отдых. Она увидела театральные репетиции и предложила поставить номер с «японским колоритом». Когда Августа сделала эскизы костюмов, рисунки грима, образцы реквизита, руководство интерната разрешило ей подготовить спектакль.

А.М. Бобровнича представила в 1998 г. на городской смотр художественной самодеятельности полноценный спектакль

«Японская миниатюра», который состоял из четырех частей – «Влюбленные», «Утро воинов», «Ночное свидание», «Японский фарфор». Этот спектакль стал лауреатом I Всероссийского фестиваля особых театров «Протеатр» в 2001 г.

Вскоре, однако, А.М. Бобровнича была вынуждена покинуть интернат, а затем она уехала из Санкт-Петербурга. В 2001 г. администрация интерната обратилась в Центр творческой реабилитации с просьбой оказать содействие в развитии уникального театрального коллектива. Поскольку, начиная с этого года, я вел занятия с театральной группой по программе музейной искусствотерапии в Государственном Эрмитаже, то мне пришлось заниматься восстановлением театрального проекта «Кабуки», возобновлять регулярные репетиции театральной труппы, набирать новых артистов. В 2003 г. мне доверили художественное руководство «Театром Миниатюр».

* Краткий обзор программ Петербургского Центра творческой реабилитации особых людей был представлен в статье: Колесин А.Н. Феномен творчества // Синдром Дауна. XXI век. - 2008 г. - №1.



Совпадение внешнего облика людей с синдромом Дауна с монголоидными жителями Японских островов режиссер Августа Бобровнича использовала в своем спектакле как художник, я только продолжил эту стилизацию. Мы на сцене только играем в Юго-Восточную Азию, а на самом деле пытаемся разрушить стереотип восприятия людей с синдромом Дауна (и, значит, с «монгольским синдромом»). Наш театральный проект я воспринимаю как момент преодоления расизма в отношении людей с синдромом Дауна. Люди с лишней хромосомой имеют нарушения (по мнению психиатров) в физическом, интеллектуальном либо психическом развитии, обозначаемые как стигма. Задача арттерапевта – превратить стигму (рану) в энигму (загадку) и, по словам современного философа Павла Тищенко, «произвести узнавание в другом человеке такого же, как и "я сам"». Преобразование стигмы в энигму – вот девиз работы с особыми людьми в искусстве. И тогда на сцене будет не ущербный, недостаточный, дефицитарный человек – на сцене будет актер с «изюминкой», с данной от природы органикой.

А если к органике добавляется мастерство, которое приобретает годами, то возникает неповторимый актерский почерк. В труппе есть уникальная актриса Мария Ларионова, которую невозможно повторить, скопировать. В исполнении

Поддерживая и развивая «японский» колорит «Театра Миниатюр», мы начали использовать на репетициях и в сценическом действе элементы восточных боевых искусств, экзотический реквизит, музыкальное сопровождение этническими мелодиями традиционных японских и китайских жанров XVII – XIX вв. Настоящий, подлинный Театр Кабуки – это традиционный японский театр, возникший в городской среде и провозгласивший своим главным эстетическим принципом формализацию искусства: действие напоминает ритуальные обряды; актеры в баснословно дорогих костюмах двигаются на сцене выразительно, но плавно; персонажи говорят медленно и экспрессивно; сопровождаемая музыкой речь похожа на мелодекламацию; по традиции, актеры «Кабуки» – только мужчины.

Из этого перечня мы выбрали лишь некоторые – использование театрального грима-маски, создание стилизованных под японские кимоно костюмов, вееров, зонтов, японской чайной посуды, татами и другого реквизита, «нагруженного» восточным колоритом. На самом деле, в спектакле «Сны о Японии», который по жанру можно отнести к пантомиме (наши артисты не говорят на сцене), только внешняя стилистика сохранила дальневосточный оттенок. Театральное действие развивается по сюжету, стандартному для всех куль-



ею роли Принцессы Танико проявляется уникальный, индивидуальный актерский рисунок, который тщетно пытались воспроизвести другие артисты. Все попытки ввода на роль Принцессы новой исполнительницы приводили к неутешительному результату – необходимо было менять всю стилистику мизансцен с ее участием: искать другие движения для остальных персонажей, заменять реквизит и музыкальное сопровождение, заново выстраивать ритм сценического действия. Мария оказалась практически незаменимой актрисой, под которую ставилась конкретная мизансцена.

Вот другой пример. Принца Согомори в мизансцене «Гнездо Журавля» играли поочередно Михаил Жуков и Евгений Чижов. Образ жениха в каждом случае получался иным, перед зрителем каждый раз разворачивалась иная история взаимоотношений жениха и невесты. Очень быстро я осознал, что с изменением состава труппы сам спектакль будет другим, необходимо будет менять смысловую нагрузку роли, учитывать индивидуальность актеров и давать им пространство для импровизации. Особые артисты, впрочем, как и обычные, будут по-своему изображать свои персонажи, хотя спектакль может носить прежнее название. Это театр, где есть импровизация и режиссура, неожиданность игрового существования и заданность драматургического текста, то есть пространство театрального чуда. И когда чудо происходит, это чувствую не только я, но и большинство наших благодарных зрителей.

тур, – герой ищет свою возлюбленную, находит ее после серии приключений в волшебном лесу, а потом играется свадьба. Все перипетии сюжета обычны для волшебных сказок народов мира. В спектакле играют как мужчины, так и женщины.

Музыкальное сопровождение постановок – акустическое и в фонограммах – это причудливый коктейль аутентичных и аранжированных исполнений традиционной японской, китайской, русской музыки и вокала. Я использую музыку и перкуссию не только для озвучивания сценического действия, но и как опознавательный знак для вступления актеров в игру. У каждого из героев пьесы есть свои музыкальная тема и звук ударного инструмента, подсказывающие актеру время выхода на сцену и окончание активных телодвижений. Как показала многолетняя практика, особые артисты чутко реагируют на музыкальную партитуру спектакля и достаточно четко укладываются во временные рамки мизансцен. Поэтому они легко переходят от экспрессивной игры к статичным позамам персонажей «японского фарфора».

Когда меня спрашивают, почему мы не едем на гастроли в Японию и не демонстрируем на родине Театра Кабуки замечательный опыт петербургского особого театра, я предлагаю сопоставить две картинки: Театр Кабуки и «Театр Миниатюр». Театр Кабуки – это национальное достояние культуры японского народа. В XIV в. – это жанр кукольного театра, к XVI в. он превратился в драматический театр состо-

ятельных горожан. Для современных японцев этот театр – уникальное явление позднего Средневековья – национальное сокровище, символ японской идентичности. «Театр Миниатюр», то есть наша студия, – это не японский театр, а театр условного «японского стиля», в официальном названии нашего театра нет даже слова «кабуки». Мы лишь по минимуму используем эстетику Театра Кабуки: вместо сложного канонизированного грима, о котором написаны десятки эстетических трактатов, применяем грим-маску на лице, подчас не совпадающую с японской культурной символикой; подлинному Театру Кабуки свойственны речитатив либо пение, у нас театр без речи, пантомимический; в классическом японском варианте существует закреплённый набор пьес, определены канонические сюжеты и персонажи, новые пьесы практически не появляются, мы же разыгрываем собственные сюжеты, играем то, что рождается во время репетиций и арттерапевтических занятий из наших умений и навыков, ставим на сцене то, что хотят и могут играть особые актёры; взамен расшитых парчой шелковых костюмов мы делаем стилизованные сценические костюмы облегченного типа из всяческого подручного материала. Прямое сравнение Театра Кабуки и «Театра Миниатюр» просто некорректно, оно может вызвать открытое отторжение и неприятие почитателя древней японской традиции.

Вспомните, как поступали постановщики пьесы Карло Гоцци «Принцесса Турандот» на сцене театра Вахтангова. Сам автор назвал ее «театрально-трагической китайской сказкой», соблюдая жанровую чистоту венецианской «комедии масок». В трактовке Вахтангова-Симонова пьеса ита-

льянского драматурга стала русским знаменем театрального авангарда 20-х гг. XX в. и визитной карточкой театра им. Вахтангова на протяжении столетия. Герои этого культового спектакля проживают в некоем мифическом царстве – Китае. Но какой же это Китай? Какой же это императорский дворец с мудрецами «дивана»? Откуда при дворе строптивой принцессы из Пекина пленная турецкая княжна Адельма? С помощью театрального языка условностей постановщика и актёры «Принцессы Турандот» создали на московских подмостках автономное культурное пространство, живущее не по правилам политэкономии, географии или гражданской истории, а по законам красоты и добра. А китайцы, по-моему, даже не подозревают о существовании такого театрально-сказочного Китая!

То же самое и в нашем «Театре Миниатюр». Мы разыгрываем на сцене не канонизированные тексты японской старины, а придуманные нами на совместных занятиях сюжеты из «клуба кинопутешественников», поединки в стиле восточных единоборств из фильмов про Чайна-тауны, фактически пародируя монахов Шаолиня на пикнике в Макдональдсе. Поэтому какая разница для нас и для зрителя, чья музыка звучит в сопровождении – японская, китайская, русская? Или какую по происхождению музыку я извлекаю из ударно-шумовых инструментов (металлофон, треугольники, бубенчики, бубен, маракасы, трещотки и проч.)?

Было бы негуманно заставлять неподготовленных японцев рассматривать наши театральные экзерсисы как демонстрацию межкультурного японско-русского диалога в пространстве Театра Кабуки.

...мы разыгрываем собственные сюжеты, играем то, что рождается во время репетиций и арттерапевтических занятий из наших умений и навыков, ставим на сцене то, что хотят и могут играть особые актёры





Зритель чаще всего и не догадывается, из каких причудливых элементов ткется театральное полотно

Актерская органика людей с синдромом Дауна

Актеры «Театра Миниатюр» способны к самостоятельным творческим инициативам. Из трех частей спектакля «Сны о Японии» две части сделаны практически ими. Во «Времени драконов» (так называется первая часть) все герои выступают в масках обитателей волшебного леса. Это пары: «Дракон-Он и Дракон-Она», «Тигр и Тигрица», «Змей-Наг и Змея-Нагайна», две обезьяны «Горилла и Шимпанзе». Каждая из пар представляет свой танец перед путешествующим героем. Все специфические «боевые» движения соперников поставил солист труппы Дмитрий Акулин – он любит смотреть фильмы про самураев и про восточные единоборства. Как-то он предложил мне: «Давайте, Александр Николаевич, поставим в спектакле восточные единоборства». Я ответил: «Согласен, но ты будешь мне помогать». Так Дмитрий стал педагогом–репетитором этой мизансцены. Использование восточных единоборств – это его идея, режиссеру осталось только облечь движения борцов в форму характерных танцев-пантомим и ввести их в сюжет спектакля.

Вторая часть постановки «Исповедь маски» – сольный номер-импровизация Дмитрия Акулина, необычайно пластичного актера, блестящего танцора. И это – несмотря на его большой рост и объем. Я не мог пройти мимо его врожденной хореографической одаренности, той самой актерской органики, которую так ценят профессиональные театральные педагоги при наборе актерских курсов.

Наконец, в третьей части – «Гнездо Журавля» – соединились все элементы театральных репетиций, классических тренингов, речевых разминок-пантомим, восточных единоборств. Например, движения «коровы безрогой», «синицы» или «пса без хвоста» из английской считалки «Дом, который построил Джек», использованы актерами в сцене схватки владетельного князя Сёгуна (Дмитрий Акулин) со злобным духом Квайданом (Яков Гозенпут). В сцене сватовства

Принца Согомори (Евгений Чижов) к Принцессе Танико (Мария Ларионова) воспроизведена чайная церемония, знакомая всем по художественным кинофильмам и телевизионному «Клубу кинопутешествий».

Зритель чаще всего и не догадывается, из каких причудливых элементов ткется театральное полотно. Моя задача – придумать фабулу спектакля, облечь ее в сценическую форму. Я обозначаю начало и конец акта (каждая часть спектакля длится примерно 12 минут), разбиваю ее на внутренние блоки – мизансцены, «внутри» которых возможна актерская импровизация. Чтобы все это вписалось в сценический показ, чтобы выдерживалось время действия, существует звуковое сопровождение – перкуссия и музыка в фонограммах. Выдерживая основные законы сцены, можно достичь искомого результата – зритель может почувствовать тонкую игру актеров, воспринять их эстетическое послание и получить художественное удовлетворение от импровизации особых артистов.

Абсолютно согласен с Аглаей Романовской, когда она говорит о своей работе с людьми с синдромом Дауна: «Они меня учат тому, что такое человеческая природа. У них нет чувства стыда, и они не пытаются быть красивыми со сцены, поэтому они абсолютно свободны в импровизации. Они чутки, но не имеют выносливости. С ними невозможно фиксировать точные мизансцены, но можно и нужно развивать принцип игры. Это и есть поэзия творчества... Для режиссера главное тут – не пробовать нормализовать их и ничего не выдумывать, а идти по их следам. Они все равно предложат образы намного интереснее, а мы, зрители, тогда попадем в их мир и узнаем то, чего не знали. Иначе получится “театр Даунов”, то есть больные люди будут пытаться повторить обыкновенный театр, что пошло и даже безнравственно... Актерство дает им возможность выразить себя, хотя не думаю, что они отдают себе в этом отчет. Но они чувствуют внимание и могут что-то сказать – а значит, они ощущают себя не обузой общества, но выразителями феномена человеческого “Я”».