

**Автономная некоммерческая организация дополнительного  
профессионального образования «Мастерская индивидуальной  
режиссуры (АНО ДПО «МИР»)**

**ОТЧЕТ О РЕЗУЛЬТАТАХ  
САМООБСЛЕДОВАНИЯ**

**За 2018-2019 г.г.**

АНО ДПО «МИР», Москва

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-ПРАВОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	3
2. СТРУКТУРА И СИСТЕМА УПРАВЛЕНИЯ	4
3. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА	7
4. КАЧЕСТВО КАДРОВОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ	12
5. ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	16
6. ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	41
7. НАУЧНО-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ РАБОТА	46
8. ФИНАНСОВО-ХОЗЯЙСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	50
9. ЗАКЛЮЧЕНИЕ О РЕЗУЛЬТАТАХ САМООБСЛЕДОВАНИЯ	51

## 1. ОРГАНИЗАЦИОННО-ПРАВОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Деятельность автономной некоммерческой организации дополнительного профессионального образования «Мастерская индивидуальной режиссуры (далее АНО ДПО «МИР»)) направлена на удовлетворение потребностей граждан в повышении профессиональных знаний в сфере культуры и искусства, в том числе с целью своевременного соответствия требованиям рынка труда; в совершенствовании деловой квалификации, к выполнению новых видов профессиональной деятельности на базе среднего профессионального и высшего образования; в получении знаний о новейших достижениях в различных видах искусства, управленческой деятельности в сфере культуры и искусства, социально-культурной деятельности, образовании в сфере культуры и искусства, передовом отечественном и зарубежном опыте.

АНО ДПО «МИР» осуществляет деятельность на основе лицензии, полученной от Министерства образования Российской Федерации (Лицензия серия 77Л01 № 0000134 от 5.10.2012 г., регистрационный номер 032740) на право осуществления образовательной деятельности в сфере профессиональной переподготовки и повышения квалификации.

## 2. СТРУКТУРА И СИСТЕМА УПРАВЛЕНИЯ

Организация самостоятельно формирует свою структуру в соответствии с законодательством Российской Федерации.

Управление в АНО ДПО «МИР» осуществляется в соответствии с законодательством Российской Федерации и Уставом АНО ДПО «МИР» на принципах сочетания единоначалия и коллегиальности.

Органами управления в организации являются:

1. Попечительский совет
2. Ученый совет
3. Директор

В состав ученого совета входят:

1. Директор - председатель Ученого совета (по должности) - Тимофеева Людмила Петровна
2. Заведующий кафедры специальных дисциплин – Борис Юрьевич Юхананов.
3. Заведующий кафедрой общепрофессиональных дисциплин - Евгений Викторович Дуков (доктор философских наук, профессор).
4. Главный бухгалтер (по должности) - Светлана Калинина.

Срок полномочий Учёного совета организации – 5 лет.

Заседания Ученого совета созываются его Председателем по мере необходимости, но не реже 1 раза в 6 месяцев. Заседание Ученого совета может быть созвано по требованию Попечительского совета АНО ДПО «МИР», Директора, 1/3 членов Учебного совета, главного бухгалтера.

К полномочиям Ученого совета относится:

1. Рассмотрение и принятие актов по учебной и научной деятельности АНО ДПО «МИР»

2. Определение порядка избрания заведующих кафедрами, порядка конкурсного отбора претендентов на замещение должностей профессорско-преподавательского состава.

3. Выработка рекомендаций по порядку выделения грантов и внесение предложений по кандидатурам для обучения в АНО ДПО «МИР» на безвозмездной основе.

4. Утверждение образовательных программ АНО ДПО «МИР», обсуждение учебных планов по реализуемым образовательным программам

5. Утверждение правил внутреннего распорядка, Положения о порядке отчисления и восстановления обучающихся, Положения о государственной итоговой аттестации выпускников, Положения о порядке назначения на выборные должности и другие локальные нормативные акты.

Непосредственное управление организацией осуществляет Директор, назначаемый Попечительским советом. В его полномочия входит:

1. утверждение Положений о структурных подразделениях и назначение их руководителей

2. Утверждение штатного расписания

3. Установление размера оплаты образовательных услуг на основании порядка, определенного Попечительским советом.

4. Издаёт в пределах своих полномочий приказы и распоряжения.

Кафедра АНО ДПО «МИР» является основным структурным подразделением АНО ДПО «МИР», главным организатором учебной и воспитательной работы, несущим ответственность за качество реализуемых образовательных программ, за содержание учебного процесса, разрабатывает образовательные программы.

В состав АНО ДПО «МИР» по состоянию на 2018-2019г. входят:

1. Кафедра специальных дисциплин - завкафедры специальных дисциплин Борис Юрьевич Юхананов.

2. Кафедра общепрофессиональных дисциплин - завкафедры общепрофессиональных дисциплин - Евгений Викторович Дуков (доктор философских наук, профессор).

Заведующий кафедрой избирается на срок не более пяти лет из числа наиболее квалифицированных и авторитетных преподавателей, как правило имеющих ученую степень или звание., после выборов утверждается Директором.

Заведующий кафедры наделен правами на:

1. Распределение и перераспределение учебной, научной и методической нагрузки среди преподавателей кафедры

2. Осуществление контроля за исполнением должностных обязанностей профессорско-преподавательским составом сотрудниками кафедры.

3. Осуществление контроля за качеством курсовых, квалификационных работ, экзаменов, зачетов, организации самостоятельной работы обучающихся.

4. Допуск обучающихся к итоговой аттестации и к защите выпускной квалификационной работы

5. Утверждение учебных рабочих программ по дисциплинам кафедры

### 3. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

#### 3.1. Содержание учебного процесса и самостоятельная работа студентов.

Для организации учебного процесса на факультете в отчетном периоде использовалась следующая документация:

- рабочие учебные планы
- методические рекомендации и другие учебно-методические материалы, обеспечивающие учебный процесс.

Образовательная деятельность реализуется в очно-заочной форме

Организация учебного процесса регламентируется учебным планом, годовым календарным графиком учебного процесса и расписанием учебных занятий.

Учебный год на факультете для студентов в 2019 году начинается 4 ноября 2019 года, а заканчиваются 27 июля 2020.

В АНО ДПО «МИР», реализуются следующие, регламентированные учебным планом основные виды учебных занятий: лекции, семинары, практические занятия, аудиторная самостоятельная работа студента под руководством преподавателя, мастер-классы, консультации, практика, творческие работы (создание видеосюжетов, рекламных фильмов, видеорепортажей для сайта и странички в социальных сетях, а также участие студентов в реальных проектах различного уровня и масштаба в организациях сферы театра, кино и телевидения.

Для всех видов аудиторных занятий академический час установлен продолжительностью 45 минут («пара» – 1 час 30 минут). Для студентов два раза в год устанавливаются каникулы общей продолжительностью 7-10 недель, в том числе 2 недели в зимнее время, в соответствии с учебным планом по данному направлению подготовки и специальности.

Согласно рабочим учебным планам, календарным графикам учебного процесса и контингенту студентов, кафедры ежегодно производят расчет учебной нагрузки профессорско-преподавательского состава по семестрам. Планирование учебной нагрузки основано на утвержденных нормах времени для расчета объема учебной работы, выполняемой профессорско-преподавательским составом. Нормы ежегодно пересматриваются и утверждаются директором.

На основе рабочих учебных планов, ведомостей закрепления лекционных потоков и групп студентов за профессорско-преподавательским составом кафедры, директор утверждает расписание учебных занятий на семестр.

Расписание учебных занятий совместно составляют заведующий кафедрами с учетом пожеланий преподавательского состава.

Расписание предусматривает все виды учебных занятий под руководством преподавательского состава, обеспечивает методически правильное построение учебного процесса и способствует организации самостоятельной работы студентов. Порядок изучения учебных дисциплин основных образовательных программ, распределение учебных дисциплин по семестрам, виды аудиторных занятий в расписании соответствуют рабочему учебному плану.

Самостоятельная учебная работа студентов внеаудиторная. Овладение методами самостоятельной учебной работы студентом способствует не только интенсификации учебного процесса и сокращению аудиторного времени обучения, но и повышению эффективности усвоения знаний, развития и самоорганизации личности студента.

*Внеаудиторная самостоятельная учебная работа студента рассматривается как работа студента над полученными от преподавателя заданиями вне расписания, но в рамках бюджета времени студента. Это*



*работа студента над изучаемым учебным материалом в репетиционном классе или вне аудиторий.*

К формам самостоятельной учебной работы относятся: изучение разделов учебной дисциплины по базовому учебнику, учебному пособию или по дополнительно рекомендованной литературе; изучение теоретических разделов учебных дисциплин по учебно-методической и научной литературе в процессе выполнения творческих заданий; подготовка материалов для участия в конференциях, конкурсах, кинофестивалях; индивидуальное выполнение творческих работ и другие формы.

Основные задачи, решаемые в ходе организации самостоятельной учебной работы студентов – это выработка умения работать со специальной литературой, усвоение специальных знаний за рамками аудиторной работы, освоение навыков профессиональной работы в художественной среде..

Организация самостоятельной учебной работы студентов регламентируется, прежде всего, программами учебных дисциплин, где в соответствующем разделе даются рекомендации по изучению учебных дисциплин, работе с основной и дополнительной литературой и интернет-источниками.

Важным элементом самостоятельной работы является самооценка знаний, основанная на использовании компьютерного тестирования, традиционных тестовых заданий и вопросов для проверки знаний, представленных в рабочих программах дисциплин, методических указаниях к изучению дисциплин. Самостоятельная учебная работа студентов АНО ДПО «МИР», обеспечивается ресурсами сети Интернет. Виды и объём самостоятельной работы студентов соответствуют требованиям стандарта.

Текущий контроль успеваемости и промежуточная аттестация студентов на факультете осуществляется на основе Положения о текущем контроле успеваемости и промежуточной аттестации студентов,

разработанного на основе соответствующих рекомендаций Министерства образования и науки Российской Федерации.

Текущий контроль успеваемости студентов осуществляется через систему творческих заданий. Методика контроля определяется кафедрой, преподавателями ведущими дисциплины профильного цикла, по согласованию с Учебным советом АНО ДПО «МИР».

Организация промежуточной аттестации студентов на факультете по специальности и направлению подготовки дополнительного профессионального образования регламентируется рабочим учебным планом, расписанием учебных занятий и программами учебных дисциплин, утверждаемых в установленном в порядке.

Контроль за качеством освоения образовательных программ осуществляется через систему сдачи зачетов и экзаменов по дисциплинам учебного плана соответствующей специальности и направлениям подготовки. Знания, умения и навыки обучающихся на факультете оцениваются по 5-бальной системе: «отлично» (5), «хорошо» (4), «удовлетворительно»(3), «неудовлетворительно» (2), а для учебных дисциплин и видов учебной работы, по которым формой промежуточного контроля является зачёт, устанавливается оценка «зачтено», «не зачтено». Она выставляется по результатам текущего контроля учебной работы студентов или итогового собеседования.

Экзамены проводятся в специально отведенные сроки – экзаменационные сессии, в соответствии с графиком учебного процесса. Перечень дисциплин, выносимых на экзаменационную сессию, определяется учебным планом, фиксируется в расписании занятий на семестр.

Расписание экзаменов и консультаций составляется в соответствии с приказом директора об утверждении графика учебного процесса,

утверждается ученым советом и доводится до сведения преподавателей и студентов не позднее, чем за две недели до начала сессии.

Расписание зачётно-экзаменационной сессии включает дату проведения (зачётов и экзаменов), время и аудиторию. Перечень экзаменов в каждой сессии соответствует рабочему учебному плану.

Перечисленные формы контроля позволяют контролировать успеваемость студентов в течение периода обучения. Итоги успеваемости студентов обсуждаются на заседаниях кафедр, Учёном совете факультета. Последним этапом в организации учебного процесса на факультете является защита выпускной аттестационной работы по специальности - самостоятельной работы по выбранной заранее теме, в которой студент-выпускник должен продемонстрировать широту фундаментальных знаний в сочетании с глубиной профессионального подхода к решению конкретной проблемы.

## 4. КАЧЕСТВО КАДРОВОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ

### 4.1. Качество кадрового обеспечения подготовки специалистов.

Профессорско-преподавательский коллектив кафедр АНО ДПО «МИР» отличается высоким качественным составом и профессиональная подготовка. Качественный состав профессорско-преподавательского коллектива кафедр АНО ДПО «МИР» представлен в табл.8.1.

Данные таблицы 8.1. свидетельствуют, что квалификация профессорско-преподавательского состава кафедры характеризуется следующими основными показателями:

- процент профессорско-преподавательского состава с учёными степенями и (или) званиями – 20 %
- процент докторов наук (или) профессоров – 1 %
- процент профессорско-преподавательского состава, работающего на штатной основе – 20 %

Таблица 4.1.

Показатели	Всего (чел.)	В том числе					
		Штатные (включая внутренних совместителей)		Внешние совместители		Почасовики	
		чел.	% к итогу	чел.	% к итогу	чел.	% к ППС
Кол-во преподавателей	10	2	50%	9	0%	8	80%
из них:							
- с учёными степенями и званиями	2 (20%)	1	50%	0	0%	0	0%
- в том числе с	1	1	50%	0	0%		7%

ученой степенью доктора наук и (или) ученым званием профессора	(10%)							
---	-------	--	--	--	--	--	--	--

№ п/п	Характеристика педагогических работников	Число педагогических работников
1.	Численность педагогических работников - всего	37
	из них:	
1.1.	штатные педагогические работники, за исключением совместителей	2
1.2.	педагогические работники, работающие на условиях внутреннего совместительства	2
1.3.	педагогические работники, работающие на условиях внешнего совместительства	0
1.4.	педагогические работники, работающие на условиях почасовой оплаты труда	35

Качественный состав профессорско-преподавательского состава кафедр АНО ДПО «МИР» представлен в табл. 4.2

Таблица 4.2 Кадровое обеспечение образовательного процесса

№	Читаемый курс	ФИО	Пол	Место работы	Статус	Доля ставки
1.	Основы экономики и права для режиссеров	Андрейкина М.С., профессор кафедры менеджмента культуры	Ж	МИР, директор	штат	1
2.	Маркетинг, PR и реклама в театре, кино и телевидении	Золина И.В, доцент кафедры менеджмента культуры	Ж	МИР, доцент кафедры менеджмента культуры	внеш	0,25
3.	Основы актерского мастерства	Яцко И.В.	М	МИР, преподаватель кафедры практики театра, кино	внеш	0,25

				и телевидения		
4.	История кино. XX век	Мусина М.К., преподаватель кафедры истории и теории искусств	Ж	МИР	внеш	0,25
5.	Культурология	Адоньева С.Б., преподаватель кафедры практики театра, кино и телевидения	Ж	МИР, преподавател ь кафедры общих дисциплин	внеш	0,125
6.	Современная Философия	Зайцева О.А.	Ж	Литинститут им. М.А. Горького	внеш	0,125
7.	Режиссура и мастерство актера	Юхананов Б.Ю., зав. кафедры практики театра, кино и телевидения	М	МИР, зав. кафедры практики театра, кино и телевидения	внеш	1
8.	Режиссура кино и телевидения	Павлов А.В.	М	Кинокомпани я Arthouse	внеш	0,125
9.	История изобразительного искусства	Дуков Е.В, доктор искусствоведения	М	МИР, зав каф. общ. дисциплин	штат	0,25
10.	История и теория музыки	Курляндский Д.О.	М	Электротеатр Станиславски й	внеш	0,125
	Итого: М – 5, Ж – 5			Итого: ставки 2 штат, внеш 8.		

Кадровое обеспечение по всем циклам дисциплин характеризуется высокопрофессиональным составом преподавателей, сочетанием преподавательского опыта (стаж от 5 до 40 лет) и опыта практической работы (как правило, не менее трёх лет) по профилю преподавания, у штатных сотрудников - соответствием базового образования и научной специальности профилю преподаваемых дисциплин.

Качество кадрового обеспечения деятельности АНО ДПО «МИР» позволяет постоянно совершенствовать все направления

учебно-методической и научно-исследовательской работы и стабильно осуществлять кадровую политику по следующим основным направлениям:

- привлечение специалистов-практиков для проведения учебных занятий по специальным дисциплинам и дисциплинам специализации;
- привлечение молодых преподавателей из выпускников АНО ДПО «МИР», с целью подготовки резерва преподавателей кафедры.

## 5. ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Образовательная деятельность АНО ДПО «МИР» в 2018-2019 году была направлена на создание условий для непрерывного совершенствования студентов и преподавателей. Приобретения студентами необходимых теоретических знаний и практических навыков для профессиональной подготовки по специальности "Режиссура театра, кино и телевидения"

Контингент слушателей, проходивших обучение по программе профессиональной переподготовки "Режиссура театра, кино и телевидения" составил 87 человек в 2018 году и 68 человек в 2019 году с профессиональным высшем или среднеспециальным образованием.

**Таблица 5.1 Результаты образовательной деятельности**

### ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА РЕЗУЛЬТАТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗА март- июль 2018

	<b>Фамилия Имя</b>	История ИЗО	История театра	Кино операторское мастерство	История и теория монтажа	История кино	Мастерство режиссера	Продюсирование	Кино режиссура
1	Акопян Роберт	5	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет

	Ишханович								
2	Алексеев Алексей Витальевич	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
3	Анартаев Аруан Алибекович	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
4	Аргандэволс Анета Арияновна	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
5	Архипов Павел Эдуардович	4	3	4	5	зачет	4	зачет	зачет
6	Белошевский Игорь Олегович	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
7	Берман Николай Яковлевич	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
8	Битти Мария Александровна	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
9	Борисов Дмитрий Вениаминович	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
10	Боровикова (Лукьянова) Александра Игоревна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
11	Бувина Анна Евгеньевна	4	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
12	Вашакидзе Ника Владимировна	4	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
13	Васильев Юрий Владимирович	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
14	Верхошанская Александра Игоревна	5	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
15	Веснина Евгения Львовна	5	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
16	Вихарев Евгений Владимирович	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
17	Гатиллов Павел Васильевич	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
18	Гусакова Дарья Васильевна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
19	Давыдова Наталья Даная Александровна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
20	Даль Евгений Юрьевич	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
21	Дёмина Валерия Алексеевна	4	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
22	Долгая Елена Вадимовна	4	5	4	5	зачет	4	зачет	зачет
23	Дорогова Мария Олеговна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
24	Дубакина Екатерина Александровна	5	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
25	Емелин Павел Борисович	4	4	5	5	зачет	3	зачет	зачет
26	Животов Сергей Анатольевич	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
27	Зайцева Людмила	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет



	Дмитриевна								
28	Золот Михаил Александрович	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
29	Ибрагимов Ахмат Ферхатович	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
30	Иоффе Мишель Борисович	4	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
31	Иощенко Александра Владимировна	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
32	Искакова Гульнара Бакытовна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
33	Карина Ада Юрьевна	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
34	Ключникова Анастасия Валерьевна	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
35	Козин Илья Валерьевич	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
36	Колесник Константин Иванович	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
37	Кольцова Дарья Геннадиевна	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
38	Корниченко Вячеслав Васильевич	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
39	Котова Алина Евгеньевна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
40	Кравец Павел Михайлович	4	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
41	Круглов Алексей Владимирович	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
42	Кудинов Михаил Анатольевич	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
43	Кузьмина Полина Александровна	5	5	4	5	зачет	4	зачет	зачет
44	Лабутин Виталий Борисович	4	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
45	Лебедева Виктория Витальевна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
46	Логинова Екатерина Владимировна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
47	Лукина Ульяна Борисовна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
48	Макаров Игорь Константинович	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
49	Мансуров Георгий Сергеевич	5	5	5	5	зачет	4	зачет	зачет
50	Матулевский Константин Вадимович	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
51	Мороз Александра Олеговна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
52	Мучная Елена Валерьевна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет

53	Николаева Вера Александровна	5	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
54	Новицкий Александр Алексеевич	4	5	5	5	зачет	4	зачет	зачет
55	Обидор Варвара Фахретдиновна	4	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
56	Ощепков Антон Владимирович	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
57	Панькина Анна Вячеславовна	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
58	Петренко Виктория Валериевна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
59	Плотникова(Самсонова) Мария Алексеевна	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
60	Прутов Денис Николаевич	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
61	Работенко Кристина Кареновна	5	5	5	5	зачет	4	зачет	зачет
62	Романова Вера Вячеславовна	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
63	Савватимов Антон Павлович	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
64	Савченко Юлия Юрьевна	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
65	Санду Владлена Олеговна	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
66	Сароян Ваган Манвелович	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
67	Сатаева Светлана Андреевна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
68	Селиванова Евгения Ивановна	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
69	Сергеев Андрей Викторович	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
70	Сигал Михаил Маркович	4	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
71	Симоненкова Татьяна Константиновна	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
72	Смирнов Юрий Юрьевич	5	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
73	Смородинова Елена Алексеевна	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
74	Сковоринская (Игнатова) Алеся Николаевна	5	4	4	5	зачет	5	зачет	зачет
75	Соколенко Анна Александровна	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
76	Соколов Сергей Анатольевич	5	5	5	5	зачет	5	зачет	зачет
77	Соколова Анастасия	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет

	Игоревна								
78	Таратин Михаил Александрович	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
79	Фомина Мария Ивановна	5	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
80	Хлесткина Анна Павловна	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет
81	Храмцов Дмитрий Олегович	4	4	5	5	зачет	5	зачет	зачет
82	Хуцкая Дарья Алексеевна	5	4	5	5	зачет	4	зачет	зачет
83	Черкашина Мария Владимировна	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
84	Чернович Анна Георгиевна	5	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
85	Шевченко Екатерина Борисовна	5	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
86	Эйдлин Алексей Михайлович	4	4	4	5	зачет	4	зачет	зачет
87	Яворская (Барина) Ксения Владимировна	5	5	4	5	зачет	5	зачет	зачет

## ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА РЕЗУЛЬТАТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗА сентябрь - декабрь 2018

87 студентов прошли производственную практику в Электротеатре Станиславский в рамках проекта “Орфические игры. Панк-макrame”.

### ОРФИЧЕСКИЕ ИГРЫ. ПАНК-МАКРАМЕ

Разомкнутое пространство мифа

Новопроектный проект Электротеатра Станиславский на основе мифа об Орфее

18+

Единый поток из 12 спектаклей:

День 1, Вечер 1

День 2, Вечер 2

День 3, Вечер 3

День 4, Вечер 4

День 5, Вечер 5

День 6, Вечер 6

100 участников

Премьера состоялась 15-20 мая 2018.

Из Википедии:

**Изоморфизм** (от др.-греч. ἴσος — «равный, одинаковый, подобный» и μορφή — «форма») определяется для множеств, наделенных некоторой структурой (например, для групп, колец, линейных пространств и т. п.).

В общих чертах его можно описать так: обратимое отображение (биекция) между двумя множествами, наделенными структурой, которое называется изоморфизмом, если оно сохраняет эту структуру.

**Биекция** — это отображение, которое является одновременно и сюръективным, и инъективным.

При биективном отображении каждому элементу одного множества соответствует ровно один элемент другого множества, при этом определено обратное отображение, которое обладает тем же свойством.

Поэтому биективное отображение называют еще **взаимно-однозначным отображением** (соответствием), **одно-однозначным отображением**.

Функция  $f : X \rightarrow Y$  называется **биекцией** если она:

1. Переводит разные элементы множества  $X$  в разные элементы множества  $Y$  (инъективность). Иными словами,

$$\bullet \forall x_1 \in X, \forall x_2 \in X \quad x_1 \neq x_2 \Rightarrow f(x_1) \neq f(x_2)$$

2. Любой элемент из  $Y$  имеет свой прообраз (сюръективность). Иными словами,

$$\forall y \in Y, \exists x \in X \quad f(x) = y$$

**Инъекция** в математике — отображение множества  $X$  в множество  $Y$

$$f : X \rightarrow Y$$

при котором разные элементы множества  $X$  переводятся в разные элементы множества  $Y$ , то есть, если два образа при отображении совпадают, то совпадают и прообразы:

$$f(x) = f(y) \Rightarrow x = y$$

**Сюръекция** (*сюръективное отображение*, от фр. *sur* — «на», «над» лат. *jactio* — «бросаю») — отображение множества  $X$  на множество  $Y$

$$f : X \rightarrow Y$$

при котором каждый элемент множества Y является образом хотя бы одного элемента множества X

**Изоритмия** (нем. *Isorhythmie*) — техника композиции в европейской многоголосной музыке XIV—XV веков, выражающаяся в остинатном проведении ритмической формулы, независимо от звуковысотной линии.

«Орфические игры. Панк-макrame» — новопроцессуальный проект Электротеатра Станиславский, единое произведение в 33 актах, размещенных в 12 спектаклях, подобно пространству из 12 залов, на стены которых нанесены 33 фрески. В основе проекта миф об Орфее и принцип панк-макrame, позволяющий перемежать друг с другом разнообразные стили, модусы существования и технологии. Сюжет об Орфее и Эвридике прогоняется через самые разные «программы» — голоса, которые принадлежат ста молодым режиссерам, вышедшим из Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР-5) Бориса Юхананова. Закон «Орфических игр» — никогда не ставить точку и всегда подхватывать заявленный мотив или идею.

#### ОРФИЧЕСКИЕ ИГРЫ. ПАНК-МАКРАМЕ

Автор проекта, режиссер-постановщик:  
Борис Юхананов

Хормейстеры:  
Дмитрий Матвиенко  
Сергей Малинин

Художник-постановщик:  
Иван Кочкарёв

Ассистент художника-постановщика:  
Ульяна Степанова

Композиторы:  
Владимир Горлинский  
Дмитрий Курляндский  
Кирилл Широков

Ассистенты художника по костюмам:  
Эльмира Валиева  
Анна Смирнова

Композитор-консультант:  
Фёдор Софронов

Ассистент художника по свету:  
Алексей Наумов

Саунд-дизайнер:  
Олег Макаров

Ассистенты режиссера:  
Дмитрий Борисов  
Игорь Макаров

Художник по костюмам:  
Анастасия Нефёдова

Антон Ощепков  
Светлана Сатаева

Художник по свету:  
ЭйДжей Вайссбард

Видеохудожник:  
Елена Коптяева

Хореограф-постановщик:  
Андрей Кузнецов-Вечеслов

Ассистент хореографа:  
Лина Лангнер

Куратор пластической группы:  
Татьяна Перевалова

## **СПИСОК РЕЗУЛЬТАТОВ ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ МАСТЕРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ (работы доступны на видео).**

ДЕНЬ 1  
ИГРА I

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Роберт Акопян, Алексей Алексеев, Игорь Белошевский, Мария Дорогова, Екатерина Дубакина, Сергей Животов, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александр Новицкий, Варвара Обидор, Кристина Работенко

**Участники:** Алексей Алексеев, Игорь Белошевский, Мария Битти, Ника Вашакидзе, Евгений Вихарев, Евгений Дакот, Даная Давыдова, Калерия Дёмина, Мария Дорогова, Екатерина Дубакина, Сергей Животов, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Виктория Лебедь, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Александр Новицкий, Денис Прутов, Кристина Работенко, Иван Сватковский, Татьяна Симоненкова, Анастасия Соколова, Михаил Таратин, Анна Хлёткина, Дмитрий Храмцов, Алексей Эйдлин

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

«Теория Девушки» / Тиккун, перевод Степана Михайленко

### **Музыка**

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков  
Звуковые среды: Владимир Горлинский  
DJ-сет: Владислав Скрипко

«The Dreams that Stuff is Made of»  
Музыка: Йохан Йоханссон

«Орфей / Акт V – Ritornello – Questi I Campi Di Tracia»  
Музыка: Клаудио Монтеверди  
В исполнении Энтони Рольфа Джонсона и Марка Такера

День 1

## ИГРА II

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Калерия Дёмина, Алина Котова, Игорь Макаров, Анна Панькина, Виктория Петренко, Светлана Сатаева, Михаил Святогор, Анна Соколенко

**Хореография:** Анна Бувина

**Участники:** Аруан Анартаев, Павел Архипов, Мария Битти, Евгений Вихарев, Демьян Водкин, Дарья Гусакова, Евгений Дакот, Калерия Дёмина, Мария Дорогова, Арина Зверева, Алеся Игнатова, Ада Карина, Михаил Керч, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Виктория Лебедь, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Анна Панькина, Виктория Петренко, Денис Прутов, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Татьяна Симоненкова, Анастасия Соколова, Дмитрий Храмцов, Анна Чернович, Алексей Эйдлин

**На видео:** Данила Поляков, Светлана Сатаева, Сергей Соцердотский, Маруся Зайцева

### Тексты

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун  
Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна

### Музыка

Звуковые среды: Владимир Горлинский

«Симметричная Матрица»  
Музыка: Дмитрий Курляндский  
В исполнении Кирилла Широкова

«Радио “Орфей”»  
Музыка: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песни Эвридики, ария №2»  
Музыка: Дмитрий Курляндский  
Исполняет Арина Зверева

«Цветок»  
Музыка: Джон Кейдж  
Деконструкция Кирилла Широкова

«Vogue»  
Музыка, слова: Мадонна, Шеп Петтибон  
В исполнении Мадонны

«Professor Umbridge»

Музыка: Николас Хупер

В исполнении Николаса Хупера и Лондонского камерного оркестра

«Кончина Гуся»

Музыка: Владимир Волков, слова: Анри Волохонский

В исполнении Леонида Фёдорова

## **Видеоматериалы**

«Эвридика возвращается»

Режиссер: Михаил Святогор

Линейные продюсеры: Анна Панькина, Виталий Рождественский, Александр Старков

Оператор: Роман Юдин

Цветокоррекция: Алексей Неретин

Вечер 1

ИГРА III

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Дмитрий Борисов, Анастасия Ключникова, Алина Котова, Анжела Липская, Ксения Мишина, Анна Панькина, Михаил Святогор

**Участники:** Алексей Алексеев, Аруан Анартаев, Анета Аргандэволс, Юрий Васильев, Евгений Вихарев, Павел Гатиллов, Дарья Гусакова, Евгений Дакот, Евгений Даль, Екатерина Дубакина, Алеся Игнатова, Ада Карина, Дарья Кольцова, Алексей Коханов, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Анна Панькина, Виктория Петренко, Денис Прутов, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Татьяна Симонекова, Михаил Таратин, Анна Хлёткина, Алексей Эйдлин

## **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна

Жан Кокто «Орфей», сценарий фильма

Люс Иригарей «Этика полового различия», перевод Алексея Шестакова, Вячеслава Николаенкова

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков



«Coma B»

В авторском исполнении Джереми Байбла

«Будь практичным»,

«Марс не с нами»,

«Мы в Танжере»

Музыка: Светлана Сатаева

Слова: Светлана Сатаева

Исполняет Светлана Сатаева

«Synaptic Island»

Музыка: Марианн Амачер

В исполнении Марианн Амачер и Sound Characters

«Песня Орфея №2»

Музыка: Владимир Горлинский

Исполняет Алексей Коханов

«Discrete Continuity»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Кирилл Широков

Исполняет Елена Мучная

## **Видеоматериалы**

«Водолаз»

Режиссер: Анжела Липская

Вечер 1

ИГРА IV

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Алексей Алексеев, Виктория Лебедь, Андрей Левинсон, Кристина Работенко

**Участники:** Алексей Алексеев, Николай Берман, Мария Битти, Евгений Даль, Алеся Игнатова, Мишель Иоффе, Ада Карина, Дарья Кольцова, Алексей Круглов, Полина Кузьмина, Екатерина Логинова, Игорь Макаров, Денис Прутов, Кристина Работенко, Вера Романова, Анна Соколенко, Алексей Эйдлин

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

«Летала голубка»

Музыкальная обработка, слова народные

В исполнении Ольги Сергеевой

Соло на саксофоне

Музыка: Кирилл Широков

Исполняет Алексей Круглов

Партитура для хора перформеров

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Мария Битти, Алеся Игнатова, Дарья Кольцова, Полина Кузьмина, Екатерина Логинова, Анна Соколенко

Вечер 1

ИГРА V

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Николай Берман, Дмитрий Борисов, Вячеслав Корниченко, Антон Ощепков, Виктория Петренко, Денис Прутов, Анна Хлёткина

**Участники:** Николай Берман, Мария Битти, Дмитрий Борисов, Евгения Веснина, Евгений Вихарев, Калерия Дёмина, Алеся Игнатова, Александра Иощенко, Ада Карина, Анастасия Ключникова, Дарья Кольцова, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Виктория Лебедь, Александра Мороз, Елена Мучная, Антон Ощепков, Виктория Петренко, Кристина Работенко, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Евгения Селиванова, Татьяна Симонекова, Анна Хлёткина, Анна Чернович, Алексей Эйдлин

## **Тексты**

Дмитрий Курляндский «Найденная музыка» – лекция для чтения вслух

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

Звуковой перформанс по партитуре Антуана Бойгера

Исполняют Антон Ощепков, Анна Хлёткина

«La Lettre»

Музыка: Кирилл Широков

Исполняет Анна Хлёстка

«Девочка-видение»

Музыка и слова: Максим Леонидов

В исполнении Максима Леонидова

День 2

ИГРА VI

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Дмитрий Борисов, Калерия Дёмина, Павел Кравец, Варвара Обидор, Анна Соколенко

**Участники:** Аруан Анартаев, Дмитрий Борисов, Юрий Васильев, Демьян Водкин, Даная Давыдова, Евгений Даль, Мария Дорогова, Антон Касимов, Михаил Керч, Павел Кравец, Алексей Круглов, Игорь Макаров, Александра Мороз, Варвара Обидор, Денис Прутов, Михаил Святогор, Андрей Сергеев, Татьяна Симоненкова, Сергей Соколов, Алексей Эйдли

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

«Песня о друге»

В авторском исполнении Владимира Высоцкого

«Скалолазка»

В авторском исполнении Владимира Высоцкого

«Апельсин Придонья»

Музыка и слова: Сергей Соколов

Исполняют Сергей Соколов, Юрий Васильев, Евгений Даль

Музыканты: Антон Касимов, Алексей Круглов, Игорь Макаров, Алексей Эйдлин

«Поезд»

Музыка: Микаэл Таривердиев, слова: Евгений Евтушенко

Исполняет Мария Дорогова

Музыканты: Антон Касимов, Алексей Круглов, Игорь Макаров, Алексей Эйдлин

«У тебя такие глаза»

Музыка: Микаэл Таривердиев, слова: Семен Кирсанов

Исполняет Мария Дорогова

Музыканты: Антон Касимов, Алексей Круглов, Игорь Макаров, Алексей Эйдлин

«Девушка из Нагасаки»

Музыка: неизвестный автор, слова: Вера Инбер

Исполняет Мария Дорогова

Музыканты: Антон Касимов, Алексей Круглов, Игорь Макаров, Алексей Эйдлин

«Discrete Continuity»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Кирилл Широков

Исполняет Александра Мороз

День 2

ИГРА VII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Алексей Алексеев, Дмитрий Борисов, Игорь Макаров, Александра Мороз, Вера Романова

**Участники:** Алексей Алексеев, Дмитрий Борисов, Юрий Васильев, Ника Вашакидзе, Евгений Вихарев, Мария Дорогова, Мишель Иоффе, Вячеслав Корниченко, Игорь Макаров, Денис Прутов, Вера Романова, Евгения Селиванова, Татьяна Симоненкова, Дмитрий Храмцов

**Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

**Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

Импровизация  
Контрабас: Дмитрий Храмцов  
Саксофон: Вера Романова

## **Видеоматериалы**

«Туда-обратно»  
Режиссер, идея: Игорь Макаров  
Мультипликатор: Екатерина Кадышева

«Любовь»  
Режиссер: Мишель Иоффе  
Оператор: Александра Романова

«Пауки»  
Режиссеры: Павел Емелин, Надежда Бушуева

День 2  
ИГРА VIII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Надежда Бушуева, Мария Дорогова, Павел Емелин, Мишель Иоффе, Вячеслав Корниченко, Ваган Сароян

**Участники:** Николай Берман, Дмитрий Борисов, Евгений Даль, Мария Дорогова, Вячеслав Корниченко, Игорь Макаров, Александра Мороз, Вера Романова, Ваган Сароян, Сергей Соколов, Дмитрий Храмцов

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Alouette»  
Музыка: Ариэль Рамирес

В исполнении Оркестра Поля Мориа

Отрывок из передачи «В мире животных»  
Голос Николая Дроздова

«Death is Not the End»  
Музыка и слова: Боб Дилан  
В исполнении Nick Cave & the Bad Seeds

«Радио “Орфей”»  
Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

Вечер 2  
ИГРА IX

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Николай Берман, Мария Дорогова, Ульяна Лукина, Александра Мороз, Виктория Петренко, Кристина Работенко

**Участники:** Альберто Аль Космико, Аруан Анартаев, Анета Аргандэволс, Николай Берман, Дмитрий Борисов, Юрий Васильев, Ника Вашакидзе, Евгения Веснина, Евгений Вихарев, Дарья Гусакова, Даная Давыдова, Евгений Даль, Калерия Дёмина, Мария Дорогова, Сергей Животов, Алеся Игнатова, Дарья Кольцова, Алина Котова, Полина Кузьмина, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Виктория Петренко, Денис Прутов, Кристина Работенко, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Анастасия Соколова, Михаил Таратин, Анна Хлесткина, Дарья Хуцкая

**На видео:** Елена Артеменко, Игорь Белошевский, Николай Берман, Александра Боровикова, Анна Бувина, Марина Буланцева, Евгения Веснина, Евгений Вихарев, Калерия Дёмина, Мария Дорогова, Сергей Животов, Ада Карина, Анна Колечкина, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Виктория Лебедь, Екатерина Лесун, Игорь Макаров, Яна Мельникова, Елена Мучная, Антон Нефёдов, Виктория Петренко, Юлия Савченко, Владлена Санду, Евгения Селиванова, Дарья Хуцкая, Яна Экк

## **Тексты**

Либретто оперы «Орфей» Клаудио Монтеверди, перевод Дарьи Митрофановой  
Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Discrete Continuity»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Виктория Лебедь, Елена Мучная, Анна Хлёткина

«Радио “Орфей”»

Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

Партитура для поющих чаш

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Даная Давыдова, Дарья Гусакова

## **Видеоматериалы**

«За чашкой кофе»

Режиссер: Виктория Петренко

Оператор: Елена Мучная

Ассистент: Людмила Зайцева

«Точка невозврата»

Режиссер: Ульяна Лукина

Оператор: Кирилл Бегишев

Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва

Вечер 2  
ИГРА X

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Алеся Игнатова, Виктория Лебедева, Екатерина Логинова, Александра Мороз

**Участники:** Ася Андрианова, Виктория Брызгалова, Даная Давыдова, Евгений Дакот, Евгений Даль, Оксана Костина, Алина Котова, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Игорь Макаров, Александра Мороз, Алиса Свиридова, Татьяна Симоненкова, Сергей Соколов, Ульяна Таболич, Юлия Юдина

#### **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цивьяна

#### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Музыкальный перформанс

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Игорь Макаров, Сергей Соколов

«Радио “Орфей”»

Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Хорал»

Музыка: Владимир Горлинский

В исполнении Государственного академического русского народного ансамбля «Россия» имени Л. Г. Зыкиной

Вечер 2  
ИГРА XI

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Демьян Водкин, Вячеслав Корниченко, Кристина Работенко



**Участники:** Альберто Аль Космико, Аруан Анартаев, Ася Андрианова, Андрей Анисимов, Наталия Афанасьева, Артём Богучарский, Виктория Брызгалова, Евгений Вихарев, Павел Гатилов, Георгий Грищенко, Сергей Животов, Гульнара Искакова, Вячеслав Корниченко, Полина Кузьмина, Лина Лангнер, Екатерина Логинова, Павел Меликов, Антон Ощепков, Денис Прутов, Кристина Работенко, Алиса Свиридова, Анастасия Соколова, Ульяна Таболич, Михаил Таратин, Виталий Тереховский, Дарья Хуцкая

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун  
Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Les Valses de Vienne»  
В авторском исполнении Франсуа Фельдмана

«Хуйня»  
Музыка и слова: «Группировка Ленинград» и The Tiger Lillies  
В исполнении «Группировки Ленинград»

Партитура музыкального перформанса «Хуйня»  
Музыка: Владимир Горлинский  
Исполняет Антон Ощепков

«Балет»  
Музыка: Дмитрий Курляндский

«Пусть всегда будет солнце»  
Музыка: Аркадий Островский, слова: Лев Ошанин  
В исполнении Миши Ботова, Тамары Миансаровой, Иосифа Кобзона и хора Ансамбля Центрального дома детей железнодорожников

День 3  
ИГРА XII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Альберто Аль Космико, Аруан Анартаев, Павел Архипов, Дарья Гусакова, Даная Давыдова, Мария Дорогова, Алина Котова, Екатерина Логинова, Вера Николаева, Михаил Таратин

**Хореография:** Канако Судзуки

**Участники:** Альберт Аль Космико, Аруан Анартаев, Анета Аргандэволс, Павел Архипов, Мария Битти, Евгения Веснина, Демьян Водкин, Дарья Гусакова, Даная Давыдова, Евгений Даль, Мария Дорогова, Алесья Игнатова, Анастасия Ключникова, Дарья Кольцова, Алина Котова, Алексей Коханов, Полина Кузьмина, Екатерина Логинова, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Вера Николаева, Мария Плотникова, Денис Прутов, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Татьяна Симоненкова, Сергей Соколов, Михаил Таратин, Анна Хлёткина

### **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна  
Марина Абрамович «Манифест художника»

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Радио “Орфей”»  
Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песня Орфея №3»  
Музыка: Владимир Горлинский  
Исполняет Алексей Коханов

«La Lettre»  
Музыка: Кирилл Широков, слова: Жан Ануй «Эвридика»  
Исполняет Анна Хлёткина

«Magic Moments»  
Музыка: Берт Бакарак, слова: Хэл Дэвид  
В исполнении Перри Комо

День 3  
ИГРА XIII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Алексей Круглов, Игорь Макаров

**Участники:** Мария Битти, Евгений Вихарев, Демьян Водкин, Дарья Гусакова, Даная Давыдова, Евгений Дакот, Евгений Даль, Мария Дорогова, Алеся Игнатова, Алина Котова, Алексей Коханов, Алексей Круглов, Полина Кузьмина, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Денис Прутов, Евгения Селиванова, Сергей Соколов, Натэлла Сперанская, Мария Фомина, Дмитрий Храмцов, Мария Черкашина

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун  
Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна  
Алексей Круглов «Палиндромия Орфея»

### **Музыка**

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Радио “Орфей”»  
Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песня Орфея №4, №5»  
Музыка: Владимир Горлинский  
Исполняет Алексей Коханов

Импровизация на пианино  
Исполняет Алексей Круглов

### **Видеоматериалы**

«Палиндромия Орфея»  
Режиссер: Алексей Круглов  
Мультипликатор: Вера Шаронова

«Орфей. Глава VII»  
Режиссер: Евгений Даль  
Оператор: Андрей Сбитнев  
Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва  
Композитор: Александр Белоусов  
Второй режиссер: Михаил Святогор

Гаффер: Роман Юдин  
Художник: Евгений Даль, Мария Фомина  
Грим: Алёна Каткова  
«Орфей. Глава XII»  
Режиссер: Евгений Даль  
Оператор: Андрей Сбитнев  
Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва  
Композитор: Александр Белоусов  
Второй режиссер: Михаил Святогор  
Гаффер: Роман Юдин  
Художник: Евгений Даль, Мария Фомина  
Грим: Алёна Каткова

Вечер 3  
ИГРА XIV



**Режиссеры-авторы исходных работ:** Николай Берман, Евгений Вихарев, Елена Мучная

**Участники:** Аруан Анартаев, Анета Аргандэволс, Евгения Веснина, Мария Дорогова, Сергей Животов, Арина Зверева, Дарья Кольцова, Антон Ощепков, Светлана Сатаева, Сергей Соколов, Михаил Таратин

**На видео:** Дмитрий Борисов, Ульяна Лукина, Антон Ощепков, Виктория Петренко, Анна Хлесткина, Павел Шумский

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

«Позвольте Эвридике»  
Авторская музыка к видео Елены Мучной  
В исполнении Елены Мучной

«2046 Main theme»  
Музыка: Сигеру Умебаяси

«Polonaise»  
Музыка: Сигеру Умебаяси

«Adagio»  
В авторском исполнении Secret Garden

«Long Journey»  
Музыка: Сигеру Умебаяси

«Lost»  
Музыка: Сигеру Умебаяси

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Орфей и Эвридика: Акт I – Сцена I – Увертюра»  
Музыка: Кристоф Виллибальд фон Глюк, либретто: Пьер-Луи Молин  
В исполнении Морина Форрестера, Терезы Штих-Рэндалл, Ханни Штеффек, Франца Фальтера

## **Видеоматериалы**

«Позвольте Эвридике»  
Режиссер: Елена Мучная

Вечер 3  
ИГРА XV

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Роберт Акопян, Александра Мороз, Мария Фомина

**Участники:** Альберто Аль Космико, Аруан Анартаев, Анета Аргандэволс, Евгения Веснина, Даная Давыдова, Евгений Даль, Сергей Животов, Ульяна Лукина, Антон Ощепков, Ваган Сароян, Натэлла Сперанская, Михаил Таратин, Анна Хлёткина, Дмитрий Храмцов

### **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна  
«Теория Девушки» / Тиккун, перевод Степана Михайленко

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«На лошадке»  
Серия «Музыка с мамой»  
В авторском исполнении Екатерины Железновой

«Радио “Орфей / Лошадка”»  
Авторы: Дмитрий Курляндский, Олег Макаров

DJ-сет: Владислав Скрипко

Соло для контрабаса  
Музыка: Владимир Горлинский  
Исполняет Дмитрий Храмцов

«Танцующие Эвридики»  
Музыка: Катажина Гертнер, слова: Ева Жеменицкая  
В исполнении Анны Герман

День 4  
ИГРА XVI

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Варвара Обидор, Михаил Таратин, Анна Чернович

**Участники:** Николай Берман, Мария Битти, Ника Вашакидзе, Евгений Вихарев, Арина Зверева, Виктория Лебедь, Александра Мороз, Варвара Обидор, Виктория Петренко, Денис Прутов, Светлана Сатаева, Татьяна Симоненкова, Натэлла Сперанская, Михаил Таратин, Анна Хлёткина

### **Тексты**

Жан Ануи «Эвридика», перевод Елены Бабун

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Discrete Continuity»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Александра Мороз, Анна Хлёткина

«Радио “Орфей / Электронный”»

Авторы: Дмитрий Курляндский, Олег Макаров, Владимир Горлинский

День 4

ИГРА XVII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Ульяна Лукина, Виктория Петренко, Светлана Сатаева, Андрей Сергеев

**Участники:** Ася Андрианова, Николай Берман, Виктория Брызгалова, Евгений Даль, Мария Дорогова, Людмила Зайцева, Екатерина Логинова, Александра Мороз, Елена Мучная, Денис Прутов, Светлана Сатаева, Алиса Свиридова, Андрей Сергеев, Ульяна Таболич, Мария Фомина, Мария Черкашина, Юлия Юдина

### **Тексты**

Жан Ануи «Эвридика», перевод Елены Бабун

### **Музыка**

«Отель»

Пьеса для пианино

Музыка: Александра Мороз

Исполняет Александра Мороз

«Из ада»

Пьеса для пианино

Музыка: Александра Мороз

Исполняет Александра Мороз

Партитура «Музы»

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Екатерина Логинова, Мария Фомина, Людмила Зайцева

Партитура «Посетители»

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Елена Мучная, Александра Мороз

«Сронила колечко»

Народная песня

Исполняет Елена Мучная

«Хорал»

Музыка: Владимир Горлинский

В исполнении Государственного академического русского народного ансамбля «Россия» имени Л. Г. Зыкиной

День 4

ИГРА XVIII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Мария Битти, Алина Котова, Павел Кравец, Игорь Макаров, Александра Мороз, Мария Фомина



**Участники:** Анета Аргандэволс, Мария Битти, Евгений Даль, Калерия Дёмина, Александра Иощенко, Гульнара Исакова, Ада Карина, Михаил Керч, Алина Котова, Виктория Лебедь, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Анна Панькина, Виктория Петренко, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Евгения Селиванова, Сергей Соколов, Михаил Таратин, Анна Чернович

## **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цивьяна  
Александр Пушкин «Памятник»

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Clap Hands»  
В исполнении Тома Уэйтса

«Imitations»  
Хор вакханок  
Музыка: Кирилл Широков  
Исполняют Мария Битти, Калерия Дёмина, Александра Иощенко, Гульнара Исакова, Елена Мучная, Евгения Селиванова, Анна Чернович

«The Model»  
Музыка и слова: Карл Бартос, Ральф Хюттер, Эмиль Шульц  
В исполнении Kraftwerk

## **Видеоматериалы** (демонстрируются в фойе театра)

«Орфей. Глава VII»  
Режиссер: Евгений Даль  
Оператор: Андрей Сбитнев  
Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва  
Композитор: Александр Белоусов  
Второй режиссер: Михаил Святогор  
Гаффер: Роман Юдин  
Художник: Евгений Даль, Мария Фомина  
Грим: Алёна Каткова

«Орфей. Глава XII»  
Режиссер: Евгений Даль  
Оператор: Андрей Сбитнев  
Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва  
Композитор: Александр Белоусов  
Второй режиссер: Михаил Святогор  
Гаффер: Роман Юдин

Художник: Евгений Даль, Мария Фомина

Грим: Алёна Каткова

Вечер 4

ИГРА XIX

**Режиссер-автор исходных работ:** Владлена Санду

**Участники:** Евгений Вихарев, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Алексей Коханов, Ульяна Лукина, Денис Прутов, Владлена Санду, Светлана Сатаева, Андрей Сергеев

**Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

**Музыка**

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков, Владлена Санду

«Two Little Whos»

Музыка: Кирилл Широков, по текстам Эдварда Эстлина Каммингса

Исполняет Алина Котова

**Видеоматериалы**

Фрагмент из фильма «Святой Боже»

Режиссер: Владлена Санду

Студия «Рок»

Вечер 4

ИГРА XX

**Режиссер-автор исходных работ:** Даная Давыдова

**Участники:** Юрий Васильев, Демьян Водкин, Дарья Гусакова, Даная Давыдова, Евгений Даль, Мария Дорогова, Людмила Зайцева, Гульнара Исакова, Игорь Макаров, Иван Сватковский, Андрей Сергеев, Михаил Таратин

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Космос»

Музыка и слова: группа Т.А.Т.У.

Исполняет Евгений Даль

### **Видеоматериалы**

«Эвридика это миф»

Режиссер: Даная Давыдова

Оператор: Елена Мучная

День 5

ИГРА XXI

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Демьян Водкин, Павел Гатилов, Александра Мороз, Елена Мучная, Антон Ощепков, Анна Хлёткина

**Участники:** Николай Берман, Мария Битти, Дмитрий Борисов, Ника Вашакидзе, Павел Гатилов, Дарья Гусакова, Калерия Дёмина, Алесья Игнатова, Гульнара Исакова, Анастасия Ключникова, Дарья Кольцова, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Полина Кузьмина, Александра Мороз, Елена Мучная, Антон Ощепков, Мария Плоткина, Денис Прутов, Светлана Сатаева, Татьяна Симоненкова, Анастасия Соколова, Анна Хлёткина, Дмитрий Храмцов, Дарья Хуцкая, Анна Чернович, Алексей Эйдлин

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна

Юрик Варгас «Love story»

Юрик Варгас «Ульрих Хоппельман, или Муравьи в штанах»

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Хор матерей»

Авторы: Алексей Коханов, Елена Мучная, Анна Хлёткина, Кирилл Широков

В исполнении Марии Плоткиной, Ники Вашакидзе, Елены Мучной, Татьяны Симоненковой

«Отец-Сын»

Музыкальный перформанс

Авторы: Денис Прутов, Дмитрий Борисов, Кирилл Широков, Алексей Коханов, Анна Хлёткина

Исполняют Денис Прутов, Дмитрий Борисов

«Мать-Венсан»

Музыкальный перформанс

Авторы: Антон Ощепков, Александра Мороз, Кирилл Широков, Алексей Коханов

Исполняют Антон Ощепков, Александра Мороз

День 5

ИГРА XXII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Мария Дорогова, Алеся Игнатова, Игорь Макаров, Анна Хлёткина

**Участники:** Аруан Анартаев, Дмитрий Борисов, Евгений Даль, Мария Дорогова, Арина Зверева, Алеся Игнатова, Гульнара Искакова, Игорь Макаров, Антон Ощепков, Денис Прутов, Татьяна Симоненкова, Сергей Соколов, Михаил Таратин, Анна Хлёткина, Дмитрий Храмцов, Анна Чернович

**Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

**Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Юбка»

Музыка: Антон Ощепков

В исполнении Антона Ощепкова

«Ероса»

В авторском исполнении Gotan Project

«Орфей – акт IV – Ария Эвридики Ahi, Vista Troppo Dolce»

Музыка: Клаудио Монтеверди

В исполнении Алессандро Карминьяни

«Симметричная Матрица»

Музыка: Дмитрий Курляндский

В исполнении Кирилла Широкова

«Радио “Орфей”»

Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песни Эвридики, ария №4»

Музыка: Дмитрий Курляндский

Исполняет Арина Зверева

День 5

ИГРА XXIII

**Режиссер-автор исходных работ:** Николай Берман

**Участники:** Юрий Васильев, Евгений Вихарев, Арина Зверева, Евгения Селиванова, Сергей Соколов, Михаил Таратин

**На видео:** Юрий Васильев, Евгений Вихарев, Мария Дорогова, Мишель Иоффе, Евгения Селиванова, Сергей Соколов

**Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

**Музыка**

«Love Theme from Twin Peaks»

Музыка: Анджело Бадаламенти

«Laura Palmer's Theme»  
Музыка: Анджело Бадаламенти

«The Voice of Love»  
Музыка: Анджело Бадаламенти

«The Show must go on»  
Музыка и слова: Queen  
Исполняет Евгений Даль

Музыкальная заставка к шоу «Пусть говорят»  
Музыка: Владимир Горлинский

«Радио “Орфей”»  
Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песни Эвридики, ария №2»  
Музыка: Дмитрий Курляндский  
Исполняет Арина Зверева

### **Видеоматериалы**

«Пусть говорят»  
Режиссер: Николай Берман  
Оператор: Александра Романова

### **Видеоматериалы (демонстрируются в фойе)**

«Орфей. Глава VII»  
Режиссер: Евгений Даль  
Оператор: Андрей Сбитнев  
Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва  
Композитор: Александр Белоусов  
Второй режиссер: Михаил Святогор  
Гаффер: Роман Юдин  
Художник: Евгений Даль, Мария Фомина  
Грим: Алёна Каткова

«Орфей. Глава XII»  
Режиссер: Евгений Даль  
Оператор: Андрей Сбитнев  
Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва  
Композитор: Александр Белоусов  
Второй режиссер: Михаил Святогор  
Гаффер: Роман Юдин  
Художник: Евгений Даль, Мария Фомина  
Грим: Алёна Каткова

Вечер 5  
ИГРА XXIV

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Игорь Белошевский, Юрий Васильев, Сергей Животов, Ада Карина, Михаил Таратин

**Участники:** Игорь Белошевский, Николай Берман, Мария Битти, Юрий Васильев, Мария Дорогова, Сергей Животов, Ада Карина, Алина Котова, Павел Кравец, Артемий Малахов, Светлана Сатаева, Натэлла Сперанская, Михаил Таратин

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун  
Денис Давыдов «Элегия VI»

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков  
DJ-сет: Владислав Скрипко

«Парень»

Музыка и слова: Артём Иванов  
В исполнении Светланы Лободы

Саундтрек из к/ф «Мужчина и женщина»  
Инструментальная версия  
Музыка: Франсис Лей

«Change Your Mind (No Seas Cortés)»

Музыка и слова: Карл Дальстром, Джимми Харлеви, Линус Ларссон, Эрик Палмквист  
В исполнении Бритни Спирс

Саундтрек «Встреча в кафе» из к/ф «Семнадцать мгновений весны»  
Музыка: Микаэл Таривердиев

«Последний раз»

Музыка: группа «Мальчишник», слова: Андрей «Дельфин» Лысиков  
Исполняет Юрий Васильев

### **Видеоматериалы**

«Парашютисты»

Режиссер: Игорь Белошевский  
Использованы видеозаписи выступлений на Рекорде России по дисциплине фрифлай и Чемпионате мира по парашютному спорту

«Ануй-трип»

Режиссер: Ада Карина

«Не служил – не мужик»

Режиссер: Ада Карина

Вечер 5

ИГРА XXV

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Ада Карина, Виталий Рождественский, Анна Соколенко

**Участники:** Николай Берман, Мария Битти, Евгений Вихарев, Евгений Дакот, Мария Дорогова, Арина Зверева, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Варвара Обидор, Антон Ощепков, Виктория Петренко, Денис Прутов, Кристина Работенко, Светлана Сатаева, Михаил Святогор, Дмитрий Храмцов

**На видео:** Юрий Васильев

**Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна

**Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

Партитура для электроинструмента

Музыка: Владимир Горлинский, Антон Ощепков

Исполняет Антон Ощепков



Фонограмма перформанса «Сон»  
Музыка: Анна Соколенко, слова: Жан Ануй «Эвридика»  
В исполнении Кристины Работенко

«Радио “Орфей”»  
Авторы: Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песни Эвридики, ария №7»  
Музыка: Дмитрий Курляндский  
Исполняет Арина Зверева

### **Видеоматериалы**

«Ты космос, детка!»  
Режиссер: Виталий Рождественский  
Оператор: Александр Мелкумов  
Компьютерная графика: Андрей Усиков

Вечер 5  
ИГРА XXVI

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Николай Берман, Александра Мороз, Варвара Обидор, Сергей Соколов

**Участники:** Николай Берман, Мария Битти, Юрий Васильев, Павел Гатиллов, Евгений Дакот, Евгений Даль, Алеся Игнатова, Ада Карина, Дарья Кольцова, Алина Котова, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Денис Прутов, Светлана Сатаева, Сергей Соколов, Михаил Таратин

### **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

### **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский, Антон Ощепков, Егор Сухарев  
Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Будь практичным»,

«Марс не с нами»,

«Мы в Танжере»

Музыка: Светлана Сатаева

Слова: Светлана Сатаева

Исполняют Светлана Сатаева, Денис Прутов

День 6

ИГРА XXVII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Виктория Лебедь, Игорь Макаров

**Участники:** Мария Битти, Юрий Васильев, Евгений Вихарев, Даная Давыдова, Евгений Даль, Мария Дорогова, Дарья Кольцова, Алексей Круглов, Виктория Лебедь, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Елена Мучная, Антон Ощепков, Кристина Работенко, Иван Сватковский, Анна Соколенко, Анна Хлёткина

### **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цивьяна

### **Музыка**

«Discrete Continuity»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Даная Давыдова, Елена Мучная, Анна Хлёткина, Александра Мороз, Дарья Кольцова, Анна Соколенко, Мария Битти  
Дирижер: Антон Ощепков

«Смерть-шоу»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Владимир Горлинский

Исполняют Мария Битти, Даная Давыдова, Дарья Кольцова, Александра Мороз, Елена Мучная, Анна Соколенко, Анна Хлёткина

«The Show Must Go On»

Музыка и слова: Queen

Исполняет Евгений Даль

День 6

ИГРА XXVIII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Мария Плотникова, Евгения Селиванова, Дарья Хуцкая

**Участники:** Алексей Алексеев, Дмитрий Борисов, Евгения Веснина, Елена Долгая, Арина Зверева, Анна Панькина, Мария Плотникова, Анна Хлёткина

**На видео:** Анна Бувина, Калерия Дёмина, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Анна Панькина, Юлия Савченко

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

Милан Кундера «Невыносимая легкость бытия», перевод Нины Шульгиной

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Радио “Орфей” романтическое»

Музыка: Татьяна Мизгирева

Авторы: Владимир Горлинский, Дмитрий Курляндский и Олег Макаров

«Песни Эвридики, ария №1»

Музыка: Дмитрий Курляндский

Исполняет Арина Зверева

## **Видеоматериалы**

«Painful Beauty of Endless Dream»

Режиссер: Дарья Хуцкая

День 6

ИГРА XXIX

**Режиссер-автор исходных работ:** Ника Вашакидзе

**Участники:** Алексей Алексеев, Юрий Васильев, Александра Верхошанская, Мишель Иоффе, Антон Ощепков, Денис Прутов, Михаил Таратин

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

Партитура для электроинструмента

Музыка: Владимир Горлинский, Антон Ощепков

Исполняет Антон Ощепков

«Песня про медведей»

Музыка: Александр Зацепин, слова: Леонид Дербенёв

Исполняют Александра Верхошанская, Юрий Васильев

«Увезу тебя я в тундру»

Музыка: Марк Фрадкин, слова: Михаил Пляцковский

Исполняют Александра Верхошанская, Юрий Васильев

«Айсберг»

Музыка: Игорь Николаев, слова: Лидия Козлова  
Исполняет Александра Верхошанская

**Видеоматериалы** (демонстрируются в фойе театра)

«Орфей. Глава VII»

Режиссер: Евгений Даль

Оператор: Андрей Сбитнев

Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва

Композитор: Александр Белоусов

Второй режиссер: Михаил Святогор

Гаффер: Роман Юдин

Художник: Евгений Даль, Мария Фомина

Грим: Алёна Каткова

«Орфей. Глава XII»

Режиссер: Евгений Даль

Оператор: Андрей Сбитнев

Монтаж, цветокоррекция: Александра Королёва

Композитор: Александр Белоусов

Второй режиссер: Михаил Святогор

Гаффер: Роман Юдин

Художник: Евгений Даль, Мария Фомина

Грим: Алёна Каткова

Вечер 6

ИГРА XXX

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Анна Бувина, Мария Дорогова, Ада Карина,  
Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Павел Кравец, Георгий Мансуров

**Участники:** Анна Бувина, Мария Дорогова, Вячеслав Корниченко, Павел Кравец, Георгий  
Мансуров, Ваган Сароян, Светлана Сатаева, Хачатур Хачатурян

**Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цивьяна

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Innocent»

В исполнении Fleshquartet

«Thirty pages»

Музыка: Кирилл Широков

В исполнении Государственного академического русского народного ансамбля «Россия» имени Л. Г. Зыкиной

«Хорал»

Музыка: Владимир Горлинский

В исполнении Государственного академического русского народного ансамбля «Россия» имени Л. Г. Зыкиной

«Виноград»

Музыка: Георгий Мансуров, слова: Светлана Сатаева

Исполняет Светлана Сатаева

Музыкант: Георгий Мансуров

## **Видеоматериалы**

«The Beauty and the Beast»

Режиссер: Ада Карина

Вечер 6

ИГРА XXXI

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Евгения Веснина, Дарья Гусакова, Людмила Зайцева, Вячеслав Корниченко, Ксения Мишина, Александра Мороз, Евгения Селиванова

**Участники:** Анета Аргандэволс, Николай Берман, Дмитрий Борисов, Ника Вашакидзе, Людмила Зайцева, Александра Иощенко, Вячеслав Корниченко, Алина Котова, Алексей Коханов, Екатерина Логинова, Ульяна Лукина, Игорь Макаров, Александра Мороз, Кристина Работенко, Вера Романова, Антон Савватимов, Ваган Сароян, Анна Чернович, Екатерина Шевченко

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Звуковые среды: Владимир Горлинский

Звуковые интерьеры: Кирилл Широков

«Песня Орфея»

Музыка: Владимир Горлинский

Исполняет Алексей Коханов

Партитура для печатных машинок

Музыка: Кирилл Широков

Исполняют Людмила Зайцева, Екатерина Логинова, Александра Иощенко, Анна Чернович, Анета Аргандеволс

«Lofti ver ur skyndilega kalt»

В исполнении Оулавюра Арнальдса

«Paint It Black»

В авторском исполнении The Rolling Stones

Вечер 6

ИГРА XXXII

**Режиссеры-авторы исходных работ:** Дарья Кольцова, Екатерина Логинова, Мария Плотникова

**Участники:** Аруан Анартаев, Дарья Гусакова, Евгений Даль, Алесьа Игнатова, Михаил Кудинов, Полина Кузьмина, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Маша Плотникова, Алексей Эйдлин

## **Тексты**

Жан Ануй «Эвридика», перевод Елены Бабун

## **Музыка**

Импровизация на гитаре  
Исполняет Алексей Эйдлин

«Empathy»  
В авторском исполнении Келси Лу

## **Видеоматериалы**

«Как трудно»  
Режиссер: Дарья Кольцова

Вечер 6  
ИГРА XXXIII

**Режиссер-автор исходных работ:** Юлия Савченко

**Участники:** Ксения Бахтина, Николай Берман, Мария Битти, Юрий Васильев, Ника Вашакидзе, Александра Верхошанская, Евгения Веснина, Евгений Даль, Калерия Дёмина, Елена Долгая, Сергей Животов, Людмила Зайцева, Алеся Игнатова, Дарья Кольцова, Алина Котова, Виктория Лебедь, Екатерина Логинова, Сергей Малинин, Александра Мороз, Елена Мучная, Антон Ощепков, Виктория Петренко, Мария Плотникова, Денис Прутов, Вера Романова, Мария Ткачева, Евгения Селиванова, Татьяна Симоненкова, Анна Соколенко, Мария Фомина, Анна Хлёткина, Дмитрий Храмцов, Мария Черкашина, Анна Чернович, Игорь Макаров

## **Тексты**

Жан Кокто «Орфей», перевод Леонида Цывьяна  
Иосиф Бродский «Девяносто лет спустя», перевод Александра Сумеркина под редакцией Виктора Голышева  
Райнер Мария Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес», перевод Константина Богатырёва

## **Музыка**

«Кантата»  
Музыка: Фёдор Софронов



Хормейстер, дирижер: Дмитрий Матвиенко

Говорящий хор: Николай Берман, Мария Битти, Евгения Веснина, Евгений Даль, Сергей Животов, Людмила Зайцева, Алеся Игнатова, Екатерина Логинова, Виктория Петренко, Денис Прутов, Татьяна Симоненкова, Анна Соколенко, Мария Фомина

Поющий хор: Ксения Бахтина, Александра Верхошанская, Калерия Дёмина, Елена Долгая Дарья Кольцова, Алина Котова, Виктория Лебедь, Александра Мороз, Елена Мучная, Евгения Селиванова, Анна Хлёткина, Анна Чернович

Солист: Сергей Малинин

Музыканты: Вера Романова, Алексей Эйдлин, Дмитрий Храмцов, Дарья Звездина, Мария Ткачева

«Железная дорога»

Партитура для электроинструмента

Музыка: Владимир Горлинский

Исполняют Мария Битти, Дарья Кольцова, Виктория Лебедь, Александра Мороз, Елена Мучная, Анна Соколенко, Анна Хлёткина

Дирижер: Антон Ощепков

## **«Орфические игры. Панк-макраме»: разговоры**

### **Композитор Дмитрий Курляндский**

#### **Как начиналась работа над «Орфическими играми»?**

Мы с Борисом Юханановым начинали этот проект, когда только набирался МИР-5, и тогда в совместном диалоге сразу возникла идея посвятить МИР-5 Орфею.

#### **Почему?**

Этот проект следует после четвертого МИРа, где в центре был «Золотой осел». Я точно не помню, собственно, мотивацию, но это было с двух сторон. Борису было интересно обратить это в музыкальный спектакль – то есть изначально была идея, что спектакль будет музыкально насыщен, если вообще не будет оперой. И мы вышли на «Орфея». «Орфей» – это первая сохранившаяся опера в истории европейской традиции, в 1600 году написанная Пери и Каччини. Но в связи с этим я сразу же понимал, что у нас очень большой курс и предстоит проводить серьезную музыкальную подготовку. Причем это будет не столько инструментальная подготовка, не столько обучение владению музыкальными навыками, будь то пение или игра на инструментах, но попытка привить, раскрыть в ребятах композиторское мышление. Во всяком случае – познакомить их с принципами композиторского мышления, которое подразумевает отношение к жизни через акустическое измерение, взаимодействие с повседневностью через акустическое измерение, структурирование времени и ощущение форм.

#### **Вы этим занимались с ними?**

Да, изначально была такая идея. Мы насыщали курс практикумами по импровизации и просто диалогами с разными композиторами. И когда уже пошла работа с, назовем это модулями, пошли показы работ «мирян», я сразу предложил подключить еще троих

композиторов – Кирилла Широкова, Фёдора Софронова и Володю Горлинского. Мы вчетвером проецировали это композиторское мышление на работу с ребятами уже в процессе показов.

**Можно этот момент пояснить? Не в отношении конкретно «Орфических игр», но вообще в отношении идеи разбудить в 25-30-летних людях композиторское сознание.**

Не то чтобы воспитать, но показать и обнаружить в них эти способы взаимодействия, которые есть в нас во всех, просто мы не всегда ими пользуемся и не всегда их акцентируем.

**А это реально, если даже ты не учился в музыкальной школе?**

Да, конечно. Музыкальная школа дает как раз инструментальные знания. Это конкретное владение какими-то навыками, а здесь речь о творческом взаимодействии с миром и с собой тоже. То есть это даже психологическая, философская практика. Через структурирование акустического времени, через детализацию слуха, через перспективный слух настроить не «2д-слух», с которым в основном мы имеем дело в жизни – с таким плоским, обойным, коверным фоном, но объемный «3д-звук», когда нужно просто настроить слух на такое «слышанье в перспективе». И тогда ты начинаешь различать детали внутри звукового потока. Он перестает быть монолитом, монохромом, фоном и начинает дифференцироваться в какие-то мелкие детали, внутри которых ты можешь обнаружить связи. Тут уже включается авторское, творческое слышанье. В расстановке этих акцентов ты обращаешь внимание на звуковые взаимодействия в пространстве и волен распоряжаться ими. Точно так же, если мы смотрим на отвлеченную картину, на которой кто-то увидит людей на поле, кто-то – траву, кто-то – поле. То же самое и со звуком происходит, но мы реже этим пользуемся. Вот собственно это и есть композиция. Композиция – это не владение техниками нотного письма и знаниями истории музыки, а композиторский тип слуха, переключение планов.

**Это влияет на человека, который решил заниматься драматическим театром?**

Это, наверное, надо с ними поговорить, потому что я изначально нахожусь в звуке.

**Но ты же видел итог.**

Безусловно. Это чуткость к форме, к акцентам, потому что форма – это распределение каких-то событий во времени. В том, что мы получили, я действительно услышал каждую работу. Здесь, конечно же, очень большое значение имеет присутствие Бориса Юхананова как структуратора, и всех, кто принимал участие в креативной сессии, когда эти акты структурировались. И те сцены, из которых собраны акты, то есть минимальные единицы этого фрактала. Внутри они тоже музыкальны: мало того, композиторы, которых я пригласил, имеют давнюю и тесную связь с Электротеатром и являются его частью. Это люди с очень развитым чутьем к минимальным деталям звука, к тому, мимо чего мы обычно проходим мимо. Для них очень важно сконцентрироваться на малейшей детали, которая требует определенного напряжения слуха. Как результат, я лично слышу музыкальность структурирования и бережное отношение. Кроме того, мы много работаем с текстами, с чтением текста.

**А что ты можешь сказать про тип речи, который мы слышим в спектакле?**

Дело в том, что там очень много типов, в «Орфических играх» вообще много чего есть.

При этом я не считаю, что этого всего чересчур, но мы об этом поговорим.

Насколько я смог обнаружить во время общения с театром как явлением, есть некие модели актерского чтения или интонирования. Они очень легко опознаются. Мало того, они относятся каждый к определенному театру. Или этот слушатель, если взять, допустим, школу Терзопулоса, существует где-то в другом пространстве. Мы

присутствуем при диалоге актера с каким-то метаслушателем. И в наших обсуждениях мы обращали внимание на регистры говорения. У нас много шепота, допустим. Это можно услышать, когда речь становится музыкой и функционирует как ритмическое звуковое полотно. Есть много наложений параллельных голосов и разговоров. Это все воспринимается именно в поле музыкальном, и ребята этим пользуются. Возможно, они стали обращать на это внимание именно через наши диалоги.

### **А что ты хотел сказать про «чересчур»?**

Это действительно большой проект. Как с ним совладать? Горлинский говорил, что мы имеем дело с таким же случаем огромных структур, какой бывает в опере. И есть идея соотношения общего и частного, деталей и целого фрактала, и того, на каком уровне этого фрактала мы концентрируем свое восприятие. Можно воспринимать весь этот шестидневный опыт как единый опыт сосуществования, потому что он подчиняет себе время зрителя. Если зритель на все это действительно идет, то он невольно становится частью этого процесса и подчиняется ему. Можно воспринимать, допустим, структуру мельче – по дням, можно по спектаклям, а спектакли у нас объединены по 2-3 акта, дневной и вечерний спектакль. Можно воспринимать акт отдельно, можешь поделить сам акт, потому что большинство из них делимы, и внутри них различить, как эти сцены сосуществуют в единовременности, или следуют одна за другой по цепочке. В общем, вот эта игра с большим и малым временем, и микровременем тоже, превращает, на мой взгляд, проект в целую картину. Как раз при выходе на большое время ты начинаешь воспринимать картину как целую. Даже если ты смотришь на белый лист бумаги как на целое, то, собственно, перед тобой лист бумаги. Но чем ближе ты к нему подходишь, тем больше ты видишь в нем неровностей, шероховатостей, линий, вкраплений, волокон. А если при помощи какой-то оптической аппаратуры подходишь совсем близко, то вообще теряешь лист бумаги.

### **«Орфические игры» устроены по такому принципу?**

Безусловно. Мы имеем дело с одним большим полотном, и оно целостно внутри своей временной рамки. Но это полотно предлагает возможность различных дистанций, вовлечения в восприятие. Если мы возьмем, допустим, один долго или даже коротко длящийся звук одного инструмента, мы воспринимаем его как один звук. Но если мы при помощи каких-то компьютерных технологий проведем спектральный анализ этого звука, разложим его на гранулы и раскроем внутри бесконечный мир разнообразия, мы теряем целостность этого звука. Это бесконечное разнообразие и есть то, из чего эта целостность складывается. Для меня именно большое время, сам этот большой шаг восприятия всего как целого на такой дистанции оправдывает и объем проекта, и его эклектику. Это некий художественный жест.

В данном случае не вижу эклектичности: я вижу жизнь микроэлементов, наночастиц, их разнообразие, из которых это целое состоит. Для меня в принципе это единое полотно и, мало того, единое время. А вообще, я воспринимаю эти шесть дней как некую историческую эпоху, которая дробится таким образом: есть предыстория, которая приводит к ее формированию. Как явление оно имеет какие-то последствия, но внутри себя какой-то тип человеческих отношений, тип социальных структур, общественных отношений, политических структур в историческом времени себя исчерпывает. И, на мой взгляд, мы здесь имеем дело с эпохой. Я воспринимаю это не как один из спектаклей, который можно было бы, каким бы уникальным и индивидуальным ни был, уложить в большую эпоху или определенный тип театра. Здесь, исходя из моего скромного опыта, я вижу герметичность проекта.

### **То есть проект, который самородился и саморазвился?**

Вот да. Самооформился.

### **Нужно ли это все знать зрителю?**

Все, что я говорил до этого, было про природу восприятия, про перспективный слух, про различение деталей и так далее. То есть про общие механизмы восприятия, которые нужно воспитывать так же, как мышцу слуха, мышцу глаза и все остальные мышцы. Это нужно воспитывать в любом человеке, а не понимание конкретного спектакля. Потому что любое объяснение конкретики спектакля закрывает глаза, уши и возможность воспринимать. А нужно открыть эти шлюзы для творческого взаимодействия с тем, что ты слышишь и видишь. Как только эти шлюзы открываются, возникает интерес, погружение, диалог, трение с тем, что ты воспринимаешь. Причем, самое интересное, вне зависимости от того, нравится тебе это или нет. Там атрофируется критерий или принцип супермаркета: это я возьму, а это я не возьму, потому что это я люблю, а это мне в комнату не влезает. В искусстве, и не только в искусстве, это вредные критерии – они превращают произведение искусства в товар, ставят его на определенную полочку в ряд с другими. На мой взгляд, это вопрос образования и воспитания на уровне детских садов. Когда на уроках музыки тебе говорят: «здесь птички поют, а здесь ветер шумит», мы ставим крест на индивидуальном восприятии человеком звуковой среды, на восприятии как творчества, потому что направляем эту антенну в абсолютно определенную область слышания. Идет это на самом деле еще и от страха индивидуального восприятия и слуха. Это известно, откуда идет.

### **От Советского Союза?**

Естественно. И в принципе от тоталитарного, монархического, феодального мышления. Признаки тоталитарного мышления до сих пор есть в том, как мы взаимодействуем с повседневной реальностью, друг с другом и с обществом, а также – с информацией, поступающей от произведения искусства. Человек, у которого в отношении к произведениям искусства есть агрессивная градация «нравится, не нравится», и в жизни точно так же делит все на «кайф» и «говно». В его социальных коммуникациях есть не попытка взаимодействия, а стремление запереться. Я недавно в какой-то фейсбучной дискуссии у Антона Хитрова прочел, что такое признак пи\*\*атого спектакля: это спектакль, который расширяет мое представление о себе. Так вот, я в ответ написал, что мое представление о себе расширяет то, что мне не нравится. То, что мне нравится, утверждает меня в том, что уже есть, и закрывает меня в этой капсуле. А если мне что-то не нравится, то я вступаю на территорию мне неизвестного и некомфортного, и именно здесь могу научиться с этим взаимодействовать и, возможно, это принимать. Это как раз территория активного присутствия. А то, что мне нравится, – территория пассивного присутствия. Эти тезисы должны касаться детского сада и начальной школы, потому что потом, когда уже закрепляются критерии, их отмена может разрушить жизнь человеку. Это очень интересно. С этим проектом есть проблема коммуникации: мало кто оказался способным с ним взаимодействовать и его описать.

Говорить нужно не о взаимодействии конкретного человека с конкретным театром, а о природе. Тут есть определенная опасность, потому что профессиональное сообщество особенно отстаивает эти самые критерии – без критериев оно просто развалится.

### **И как быть?**

Так это же прекрасно. Вся проблема нашей жизни, и профессиональной, и непрофессиональной, именно в том, в этой схеме объединения главным становится отстаивание интересов. Это национальная идея. В «Орфических играх» есть даже не отказ от авторства, но растворение авторства в тотальности. Это тотальное авторство. Точно также здесь тотальное композиторство, потому что очень сложно расчлнить, где

чьих идеи. Несколько лет назад в Питере был культурный форум и на нем круглый стол, посвященный невозможности гимна как объединяющей общество национальной идеи. Схема такая – любая национальная идея, как только она находится, становится точкой войны. Почему? Потому что общество на самом деле сопротивляется объединению. Я надеюсь, что в какой-то момент эта система развалится, но мы находимся уже в тяжелой стадии ее разложения и наблюдаем симптомы и следствие этого разложения. Я говорю это не только про Россию, но про глобальную политическую идею. У чешского композитора Иштвана Зеленки есть такие сочинения, очень простые песенки, к которым написано некое сопровождение, что они написаны для исполнения наедине с собой или в кругу близких людей. Вот это могло бы быть гимном, который объединил бы не нацию, но все человечество в отдельных, частных территориях. Это может быть спето просто на улице, на лавочке. Ценность этой интимной территории – это и есть то общее человечества, где не работают схемы политического устройства, которые продолжают пытаться себя утвердить.

Почему «Орфические игры» – для меня бесконечно важный проект? Я проходил его два с лишним года, от зарождения до премьеры. И он продолжает длиться. Мне кажется, что если зритель совершит усилие и попробует пройти большую его часть, он уже не остановится. Это спектакль действует на уровне таких механизмов и вопросов, что мы начинаем видеть этих ребят, их усталость, их возможности и невозможности, что очень важно. Увидеть невозможность человека – это все равно что столкнуться с тем, что тебе не нравится. Либо ты это отсекаешь, либо ты думаешь: о, как интересно. Потому что это индивидуальная реальность, которая вдруг начинает просвечиваться, не будучи зашоренной школой и фильтрами ремесла.

**То есть все возможные недостатки превращаются в природные качества этого проекта?**

Да, безусловно. К позиции, которую я излагаю, можно придраться как к такому всеприматию. Но здесь есть диалектика: то, что хорошо, на самом деле – плохо, по той причине, что хорошо может быть хорошим только из уже сформировавшихся критериев. Соответственно, в хорошем нет поля для самовопрошания, нет необходимости найти новый инструментарий для взаимодействия с тем, с чем имеешь дело. Поэтому речь не о всеприматии, а об открытии обратной перспективы. Вот я, допустим, слышу прекрасное произведение, мастерски сделанное, но я понимаю внутренне и отдаю себе отчет, что оно сделано в рамках уже существующей модели. Даже получая удовольствие от мастерски сделанного спектакля, нужно уметь задать себе вопрос – насколько это аутентично, насколько оно обнажает индивидуальность, а не в очередной раз утверждает шаблон в лучшем его виде.

## **Композитор Владимир Горлинский**

**Музыкальная часть в этом проекте является принципиальной. Как была устроена работа композиторов в проекте «Орфические игры»? Какого рода спецоперации вы там осуществляли?**

На самом деле можно довольно много всего рассказать об устройстве проекта, потому что он действительно напрямую был связан с музыкальным... Миф об Орфее и Эвридике, сама фигура Орфея предполагала какое-то очень прямое обращение с музыкальностью и музыкальным. И именно поэтому первое, что надо отметить, что к этому проекту на самой

ранней стадии были подключены композиторы: Дмитрий Курляндский, Кирилл Широков. Как только начался образовательный проект МИР-5, мы в качестве музыкальных консультантов были приглашены на все показы – отсматривали все работы и сразу же давали советы, рекомендации, иногда какую-то практическую помощь осуществляли. То есть наша работа началась намного раньше, чем сам выпуск «Орфических игр», и мы были фактически не только педагогами, но, скорее, соавторами ребят. В таком соавторстве это всё и происходило. Так что первое, что надо отметить, – вот этот огромный этап роста.

**Бывает, что режиссер говорит: «Придумайте мне в этом месте сентиментальную музыку». А тут было совершенно другого типа участие?**

Первоначально мы не вторгались своими музыками, хотя иногда ребята сами брали наши музыки, и мы обнаружили это уже на самом проекте, что было довольно интересно, иногда забавно, иногда очень даже в тему. А само сотрудничество было основано на таких принципах: во-первых, не навредить, то есть не предложить нечто, что закрывает своим решением режиссерско-композиторскую инициативу, потому что многие ребята брали на себя композиторское начало и сами предлагали музыки в проект. Простым жестом можно зарубить такого рода инициативу, предложив что-то такое, что точно туда встанет, будет хорошо, но при этом будет другое. Поэтому важно было не делать этого и очень аккуратно, советами, не настаивая на наших предложениях, мы старались убирать какие-то прямые вещи. Если, условно говоря, идет сентиментальная сцена и при этом используется сентиментальная музыка, они, на самом-то деле, не помогают друг другу, а конкурируют на сцене. И мы на такой момент указывали и пытались предложить какие-то другие вещи.

Также композиторы предлагали всякие перформативные вещи, знакомили ребят с отдельными вещами Кейджа, стараясь внести это в уже существующий контекст. Кто-то из ребят очень круто откликнулся на это.

Проект случился очень стремительно – переход в постановочную часть был совершенно феерический, потому что все те линии, которые до этого существовали скрыто, не проявлено, вдруг проявились и стали очень мощными. Например, линия строительства инструментов – вот что действительно интересно и за что огромное спасибо Михаилу Таратину, конструктору инструментов, особых тубов, соединенных шлангами вместе с шарами для накачки воздуха. Кирилл Широков тоже принимал в этом участие, и получился действительно электрооркестр инструментов-монстров, мутантов. И это тоже сложилось в очень краткие сроки: от начала этой идеи до окончания прошло всего три месяца – люди работали запоем.

В проекте «Орфические игры» около пяти кардинально разных направлений, которые должен был на себя взять композитор: саунд-дизайн, постройка инструментов, написание лейт-арий, орфических арий и арии Эвридики, прошивших весь проект. Работа, связанная с конкретным вписыванием звуков ребят в пространство зала. Все это целый класс работ, которые мы должны были подхватить и реализовать.

**А как происходил подбор уличных шумов и звуков натурального происхождения?**

Это саунд-дизайн. Мы с этим обратились очень интересно для нас самих: взяли восемь рекордеров и пошли на вокзал, на стройку, разбрелись и начали писать. По сути, мы сделали пространственно работающий саундскейп, который в зале воссоздает атмосферу стройки. Мы поработали с большим количеством технологий на этом проекте, с которыми до этого не работали.

**Их придумывали по принципу «давайте попробуем еще вот это» или отталкиваясь от контента?**

Давайте в конкретике. Например, была задача сделать некое Бутово, то есть идею жесткого спального района Москвы. Мы не обязаны были писать это именно в Бутово и нашли совершенно другой район, который, как нам казалось, отвечал характеристикам акустической жесткости. И поскольку я понимал, что зал пространственный, мы решили не писать все с одного рекордера. У нас невероятные пространственные возможности на Основной сцене: на этом проекте было 38 разных и равноценно используемых источников звука, расположенных в зале. И поэтому было решено, что мы будем писать, не как обычно это делается – с одного рекордера, а сразу с самым большим количеством рекордеров, который у нас есть на этот момент – их было восемь.

**Это делалось совместно с участниками «Орфических игр»?**

Да. Тут надо отметить, что практически все работы, за редким исключением, с нами разделяли участники проекта. И у нас был совершенно замечательный помощник Антон Ощепков, который вел всю музыкальную часть: он собирал информацию по всем направлениям, которые я перечислил, и совершенно гениально с ней обращался.

**Каким образом ты – как композитор и соавтор проекта – взаимодействовал во время постановочного периода с драматическими артистами, с режиссерами, то есть с теми, кто должен в правильном месте находиться на сцене и правильно воспроизводить некие звуки?**

У меня есть ассоциация с акушерством, потому что самое главное правило здесь – не вредить. Не пытаться все наши предложения во что бы то ни стало реализовать, если это мешает происходящему, или люди к этому еще не готовы. Поэтому самым главным качеством, мне кажется, является просто умение постоянно слышать то, что происходит – нас Борис Юхананов призывал быть очень чувствительными и внимательными к той среде, которая образуется. Например, мы организовали музыку кафе достаточно тихо, так как думали, что не должны передавливать драматическое. Тут же Юхананов попросил нас ни в коем случае не тишить – иначе атмосфера не создается, все получается в пустоте. Вот этот слух на среду, ситуацию, от нас очень сильно требовался, и мы старались быть в этом резонансе с происходящим.

**В музыкальном отношении «Орфические игры» – выдающаяся вещь для российского театра. Так ли это – по степени сложности и разнообразия задач, которые вы осуществляли?**

Да. Во-первых, мне кажется, что то, как это сделано, надо рассматривать совместно, то есть это 12 спектаклей и совершенно невероятный объем в количественном смысле. Конечно, мне сложно говорить, потому что я очень сильно погружен в материал. Практически все, что было сделано, будь то атмосферный фон или написанная песня, партитура для инструмента – это все очень живые вещи, поэтому для меня самого это и есть индикатор хорошего, получившегося.

**А это можно назвать партитурой?**

Да, и мы подошли к очень важной теме нашего разговора – это участие Олега Макарова во всей работе. Олег Макаров – саунд-дизайнер, композитор, и вообще звуковой гений. Это человек, который с технической стороны подхватил нашу инициативу, связанную с пространственным звуком, и помог реализовать это абсолютно четко, точно, без технических накладок, что невозможно для такого рода работ, без прогонов. И фактически из-за этого все и сложилось.

**Потом это воспроизводится в точности так, как оно было на майских показах?**

Это компьютерная программа Max MSP, написанная с нуля. В ней можно программировать все звуковые процессы. Мы создали патч, где есть все наши распределения по залу звуков, – это фактически компьютерная партитура, которая

проигрывается, подгружая каждый файл в свою матрицу. Плюс есть партитуры для участников, например, когда это живые вписанные действия, чем в основном занимался Кирилл. У нас было – это еще один интересный момент – своего рода внутреннее разделение, но очень плавное. Кирилл работал репетиционно с ребятами, то есть встречался и чистил какие-то вещи, связанные с самим действием. Моей работой в основном было все, что связано с акустическим заполнением пространства.

Плюс еще электроинструменты, орфическая линия по музыке, у Дмитрия Курляндского было «Радио “Орфей”» – огромная компьютерная программа, куда могут загружаться фактически любые аудиоматериалы и там как бы перемалываться акустически. Мы туда загружали самые разные материалы спектакля и обнаружили интересные результаты: какие-то детские песенки, которые были в работе, помещенные туда, давали электроакустическую композицию. У меня был очень конкретный список задач, который я себе составил, чтобы не сойти с ума, и одну за другой просто вычеркивал до конца проекта.

**Нужно ли было людей, которые поют и извлекают звуки, обучить, экипировать, чтобы они могли выполнять определенного рода вокальные задачи?**

Вот это загадка. Это делал хормейстер Дмитрий Матвиенко. Были репетиции хора, но даже для меня, находящегося внутри, это был совершенный поворот мозга, когда я увидел кантату, в которой они поют как почти профессиональные исполнители. «Почти» – эта скидка сделана в совсем небольшом объеме и, самое главное, включена в партитуру. Сама партитура не требует какого-то супер чистого музыкального произношения. И это, конечно, уникально, что они вобрали все в себя совершенно профессионально – костюм, музыка, исполнительство, актерство. В результате получается универсум.

**Как строилась работа над оперными партиями Орфея и Эвридики?**

С Митей Курляндским мы шли параллельно. Это тоже очень интересный момент – эта параллельность... С Кириллом мы тоже параллельно шли, с Фёдором Софроновым мы кантату услышали только в конце. То есть многое мы обнаружили только на постановке. Это была самая для нас кайфовая часть, потому что мы вообще заранее не знали, как точно это соединится, только интуиция и наше присутствие на креативной сессии могли дать результат. А так мы не были уверены в том, что все произойдет.

Так же мы двигались с Митей – сначала было предложение только на линию Эвридики, а потом я подумал, что у меня есть материал, который действительно появился именно в тот орфический момент: я во сне услышал интонацию, которая стала потом мотивом.

**Реально услышал?**

Не совсем, я проснулся, и это стало результатом сна. И для меня это такое нетривиальное событие, что я взбудоражился и подумал: «А почему это происходит именно сейчас?». И я предложил эту орфическую линию.

**Там в нескольких местах звучит готовая музыка: эстрадные хиты, шлягеры поп-музыки. Во-первых, как ты к этому относишься в рамках современного спектакля? И, во-вторых, как это происходило?**

Очень по-разному. Если вы меня спросите: «Вот эта музыка твоя, или Кирилла?», я не смогу ответить, потому что там настолько все расплылось и проникло друг в друга, что это действительно единая субстанция – и эта неразделенность, наверное, самый главный результат.

Там действительно есть предложения, исходящие от ребят, и мы работали с тем, чтобы они не сильно, как я уже упомянул, мешали происходящему. У нас был хороший инструмент – пространство, которое мы отодвигали достаточно далеко и оно как бы доносилось уже из зала. Когда музыка доносится – это не такое прямое воздействие.



Иногда это песни самих ребят – например, песни Светы Сатаевой, которая вдруг обнаружилась как композитор-электронщик. И вместе с Денисом Прутовым как группа ambient-исполнителей они выступают в одном из спектаклей. Должна была выступать группа «Кровосток», но что-то у них не случилось в договоренности, и стали думать, что это могла бы быть работа Светы. А это совершенно замечательная музыка!

Еще была линия Жени Даля, который свою поп-песню записал какое-то количество лет назад, и это тоже прекрасная музыка популярная. И было еще некое количество песен, с которыми мы работали: Кирилл сделал обработку песни «Увезу тебя я тундру...» – для нас это был такой момент счастливого low-fi, и мы не отказывали себе ни в чем.

**Когда в рамках спектакля звучит целиком некая композиция, что в этот момент происходит с точки зрения воздействия на зрителя? Это выламывание из структуры спектакля и прямое воздействие на тебя как на зрителя. Для кого-то оно раздражающее, потому что ты ненавидишь эту песню, для кого-то -- кайфовое, потому что это песня твоей молодости. Как это работает?**

Это можно рассмотреть как структуру перемещения: например, высокое переходит в низкое, потом снова возвышается, и вот такой рельеф в спектакле и несет зрителя. И фактически это на самом деле важнейший инструмент, а не там отброс производства. Но это очень дозированная вещь, которая может работать, если только точно подобрана доза и все очень правильно расположено, потому что этим легко перебить вообще все. Вот это, наверное, важный момент – выяснение дозы этой музыки в спектакле. А так это очень крутая вещь.

**Правильно ли кажется, что работа композитора сегодня не просто компонент спектакля, но то, что уже проникло в существо спектакля?**

Да, точно. Во-первых, это относится к нашему театру – это же очень важный момент! Потому что я иногда хожу в театр и вижу, что музыка утилитарна, появляется только в какие-то точно отведенные ей моменты, как в гетто. Понимая реальный масштаб того, как может музыка идти в театре, как может раскрывать смыслы, абсолютно параллельно и на своем уровне, ты видишь, что это – удивительный инструментальный режиссера, который нельзя изъять.

**То есть по сути композиторы – это соавторы спектакля?**

Да! Но на самом-то деле здесь абсолютно равная территория. Как и свет, и видео – это равные компоненты, никто их не разделяет и не превозносит один над другим, потому что все работает только на получение смысла. Это и есть главная награда, когда каждый элемент правильно расположен и не мешает друг другу. Поэтому нельзя сказать, что это композиторский или режиссерский театр – все существует в гармонии друг с другом.

**Если говорить про композиторов вашего поколения, тех, кто сейчас очень активно приходит в театр, можно ли сказать, что многое вы делаете под влиянием идей Кейджа и американских перформансистов 1950-х годов, которые иначе обращались с временными рамками, структурами и превращали фигуру композитора в инженера, который строит театральное действие или перформанс по особым законам?**

Мы же пришли из довольно академических мест, из консерватории. Но нас очень сильно интересовали перформативные переходы, которые совершились в искусстве. То, что в нас содержится – это и Кейдж, потому что это наше образование, и собственные эксперименты, с этим связанные. Мы пишем академические работы, выставляем их на концертах и фестивалях, но именно театр – это огромное поле исследования, невозможное на концерте зачастую просто из-за времени и технических средств. А на поле театра все проникает друг в друга и сильно обогащает.

## **Композитор Кирилл Широков**

### **Как устроены «Орфические игры» с музыкальной точки зрения и какая была функция у вас, у композиторов?**

Эта работа длилась два года в «Мастерской индивидуальной режиссуры»: мы взаимодействовали с участниками, проводили практики, лекции, общались на предмет музыкального устройства их работ, и в конечном итоге этот диалог оказался важной частью композиторского решения. Мы придавали форму изначальному материалу, многие вещи стали совместно найденными с участниками МИР-5 партитурами, в ряде сцен есть музыкальные решения, которые предложены режиссерами, но приобрели форму отдельных пьес внутри спектакля. Это сценический слой. Есть еще один объемный слой, который мы делали вместе с Дмитрием Курляндским и Владимиром Горлинским – это музыка, которая наполняет пространство: звуковые среды и артефакты, звучащие из динамиков. Это была совместная подробная работа по каждому переходу, по каждому эпизоду во всех 12 спектаклях: мы искали конструкции из разных звуковых материалов, которые тем или иным образом дополняют друг друга. Я сделал сеть так называемых интерьеров, которые время от времени появляются в спектакле и озвучивают пространство.

### **Звуковые интерьеры?**

Да. Они вкладываются в звуковые среды Горлинского, становятся их элементами, иногда складываются с «Радио «Орфей»» Курляндского, иногда звучат отдельно, оттеняя тишину. Таким образом мы вместе делали один большой конструктор из разных по своим свойствам частей.

### **А что имеется в виду под «звуковым интерьером»? Почему ты называешь это словом «интерьер»?**

Потому что это звук, который создает интерьер спектакля. Это, как правило, абстрактные звуковые формы или отдельные звуки, которые тем или иным образом входят в отношения со сценическим действием. В «Орфических играх» очень интересно, на мой взгляд, то, что их развертывание тесно взаимодействует с логикой случайности. Звуковые интерьеры встраиваются в спектакль также на частично случайных основаниях.

Было так: мы расставили все в сценарии 12 спектаклей, а потом, в процессе работы, нащупывалась живая материя, соединенная разными подходами и в конечном итоге организованная в целое. Некоторые части этого целого связаны со спектаклем каким-то парадоксальным образом, некоторые напрямую иллюстрируют эпизоды.

### **Как складывалась последовательность вашей работы? Она сложена из того, что делали студенты МИР, каждый внутри своего куска? Вы шли параллельно? Или эти два потока невозможно разделить?**

Первичным был поток работ студентов МИРа, и он, естественно, самый важный. Для того, чтобы делать конечную звуковую среду всех спектаклей, мы использовали в том числе звуки из этих работ. Мы проделали записи многих музыкальных пьес из эпизодов спектакля, потом для создания интерьеров я их обрабатывал, сочинял из их материала новую музыку. Для того, чтобы спектакль обрел звуковую цельность, было необходимо отстраниться от каждой отдельной работы, чтобы музыка в нем не стала иллюстрацией к отдельным сценам, а оказалась 12-спектакльной симфонией, если это не слишком громко сказано.

### **Вы проводили занятия с ребятами. А это – молодые люди, в большинстве своем не имеющие отношения к современному музыкальному искусству или к**

**композиторскому делу. Каким образом и чему вы их учили? И можно ли научить человека за два года таким сложным штукам?**

Я думаю, что это не совсем процесс обучения, скорее, процесс диалога, причем достаточно горизонтального: мы делились опытом, комментировали предложения, и, просто исходя из своего опыта, из своих отношений с музыкой – они у нас очень разные, – довольно интуитивно выстраивали какую-то определенную картину музыки, нащупываемой для орфического театра. В этом смысле процесс не укладывается в типичные рамки образования – он оказался, скорее, процессом обмена, взаимодополнения, чем процессом привнесения чего-то извне. Мне, например, самому непонятно, как в конечном итоге мы нашли некий общий слух, состоящий из множества индивидуальных слухов. Мне кажется, в этом и была наша задача – достичь понимания.

**Как интересно. При этом в «Орфических играх» используются разного рода звуковые материалы: есть поп-музыка, которая вставлена в спектакль целиком, есть довольно сложная кантата.**

Кантата Софронова.

**Да. Есть еще звуки, которые вы собрали в спальных районах Москвы. То есть мы имеем дело с разного типа материалами, под которые подведен общий знаменатель, или общий слух. Как это устроено стилистически?**

Я думаю, «Орфические игры» — это такое пространство, в котором возможен любой стиль. То есть это просто огромное время, предоставленное самой формой из 12 спектаклей, которые нам нужно было разработать с композиторских точек зрения. Здесь сами материалы взаимодействуют друг с другом, иногда парадоксально: допустим, внутри сложной шумовой фактуры вдруг может врезаться популярная песенка или довольно простая мелодическая музыка, взятая извне. В «играх» много музыки, которая написана не нами – это музыка, предложенная режиссерами в их работах. Мы, как правило, не решали что-то вымещать, заменять, искали подход к тому, что есть, и способ создать целое, исходя из того, что есть в частях.

Самым важным вопросом здесь является время – время 12 спектаклей как единой крупной формы. И поскольку я часто имею дело с большим музыкальным временем, формами, которые находятся на границе концерта и ритуала, церемонии и музыкального произведения, то шесть дней оказались сложной, но решаемой задачей. А поскольку это не музыкальное произведение, в работе звук не рассматривался как самостоятельная музыка. Есть редкие исключения – отдельные пьесы, которые оказались отдельными эпизодами в спектакле. Поскольку мы не мыслили музыкальную ткань как отдельную, а имели в виду атмосферу спектакля, свет, мизансценирование, драматическую игру, и хотели сопрячь все вместе, точнее, войти в предложенную игру большого слитного театрального инструмента, то мы искали в процессе репетиций способ сделать так, чтобы в каждый момент что-то случалось, но не централизовывало внимание.

**Правильно ли сказать, что вы отталкивались от идеи Кейджа, который предполагал, что внутри неких временных рамок может происходить что-то не по заданному сценарию?**

Я думаю, у меня где-то в подкорке содержится большое внимание и любовь к музыке Кейджа, к группе «Флюксус» и к композиторам, которые после Кейджа разрабатывают открытый им тематизм. В целом Кейдж ведь просто открыл слух, то есть дал возможность музыке выйти из пределов своей прежней территории. В этом смысле он является, скорее, первооткрывателем новой территории музыки, чем нового материала. Поэтому для меня Кейдж имеет принципиальное значение. Любой измеримый временем или представлением о времени материал является музыкальным, — это важно.

Я вполне осознаю, что это определенная попытка раскрыть вовне территорию театральную музыки и обнаружить театр в полноте звучания. И очень важно, что эта возможность, на самом деле, содержится в самом материале: то есть режиссерские решения отдельных фрагментов, постановочное решение Бориса Юхананова, сценографическое и световое решения, – всё предполагает полнозвучность каждого отдельного элемента. Поэтому мы работали с тем, чтобы музыка в «Орфический играх» не была иллюстративной и имела дело с концептом, в чем-то, быть может, кейджианским. **А что имеется в виду под этим полнозвучием? Композиция, внутри которой каждый элемент является самостоятельным?**

Да.

**Композиция остается в общем визуально-сценографическом образе спектакля, но внутри каждого дня разворачивается по-разному?**

Да, это происходит примерно так: в каждом спектакле есть материал, который переходит из спектакля в спектакль, и есть материал, сделанный для отдельных сцен. Это довольно сложная конструкция из нового и предшествующего. Нужно отметить, что одной из базовых идей проекта являлось исследование взаимодействия части и целого. Это и было представлено в процессе становления проекта и в его результате. Мы разрабатывали каждый отдельный элемент как целостный и сопоставляли элементы вместе в поисках новой цельности. По сути, все «игры» составлены из микроэлементов, каждый из которых может существовать сам по себе, но в итоге они становятся неразрывной цепью из 12 спектаклей. Каждый из спектаклей, в свою очередь, представляет собой цельную форму, а вместе они составляют другую цельную форму-поток, который можно воспринять, только посмотрев все 12 спектаклей подряд. **То есть в плане структуры и композиционного устройства это уникальная вещь?**

Да.

**Исходя из опыта, который у тебя есть, – можешь ли оценить соотношение между современными композиторами и собственно драматическими режиссерами? Дело идет к сотрудничеству – но кто тут за что отвечает? Есть чувство, что за интеллектуальное, за концепты и за структуры отвечают как раз композиторы. Как на опыте работы в «Орфических играх» описать эту расстановку сил?**

В опыте работы с «Орфическими играми» и с МИР-5 мы смогли преодолеть эту расстановку и оказались вовлечены в процесс реализации всей ткани и каждого ее элемента (конечно, оставаясь ответственными за музыку). А все участники спектаклей, в свою очередь, оказались принимающими в том числе логику расстановки и структурирования музыки.

**Речь идет об обращении со временем?**

Да, и уникально было то, что можно наблюдать в процессе взаимодействия, как драматическое пропитывается музыкальным, философическим, концептуальным. С другой стороны, мы пропитываемся драматическим, обретая через взаимодействие с ним диалог. Это сложный диалог – новая музыка уже давно вышла из зоны драматического, поэтому с драмой она сочетается парадоксальным образом. Совершенно разные, в диалоге они становятся гармонично сопрягаемыми друг с другом.

**А когда ты говоришь, что новая музыка уходит от драматического, ты имеешь в виду – от повествования, сюжетности и психологической раскраски?**

Я думаю, что она перестает презентовать некоторые типы психологического действия и нарративов. Конечно, нет никакой определенной генеральной линии развития новой музыки, но я слушаю довольно много, и, конечно, за последние десятилетия сильно слышен почти всеобщий уход от традиционного монументализма, от тотальности

мышления, от работы в сторону катарсиса, типичной для значительного объема композиторской музыки. Откат происходит в сторону очень индивидуальных фигур формы, мышления, звука. Именно эти индивидуальности взаимодействуют со зрителем и со слушателем, формируют контекст, и получается, что обновляется сама структура контекста. Это не общая работа в одном направлении, а очень много персональных процессов обретения себя в новом звуке, в новом социальном контексте, в новых формах по отношению к постоянно обновляемой реальности.

**Интересно. А что требуется слушателю для эффективного или хотя бы спокойного восприятия и приятия предложений, которые делает новая музыка? Нужно ли зрителю знать, по каким законам она строится?**

Мне кажется, что это всегда выбор зрителя. Важно, что музыка, которая стремится быть свободной, говорит про свободу. В первую очередь, от себя, своим собственным материалом. Соответственно, от зрителя зависит, как ему понимать, слышать, соотноситься с воспринимаемым. Есть много литературы о новом звуке, не очень много философии, которая осмысляет новую музыку в последние десятилетия. Конечно, слушатель может обращаться к этим материалам. Но, например, мой опыт подсказывает, что достаточно просто слушать, именно в процессе слушания новой музыки, будучи просто открытым к ней, можно нащупать вещи, прежде неизвестные. В итоге внутри меня сформировался свой собственный контекст из того, что было предложено снаружи, и из того, что я нашел. Я думаю, что это возможный путь, а дальше это подкрепляется философическим и теоретическим дискурсом.

**Как бы ты описал важность твоего личного диалога с «Орфическими играми»?**

«Орфические игры» – на данный момент центральный для меня проект из тех, что связаны с коллаборацией, а каждая из коллабораций для меня важнее, например, звуковой материи, потому что коллаборация — это прежде всего связь с человеком. Мне кажется, что искусство выстраивается не столько из материала, сколько из этой связи направленностей. И, конечно, «Орфические игры» грандиозны именно в том, что 100 разных направленностей слились в один поток и нашли друг друга. Это был не опыт репрезентаций и споров, но большой, развернутый на два года момент общего поиска, инициированного по-своему каждым из участников. Этот большой диалог на 100 человек, из которого выросла такая крупная форма, – на самом деле не только новая модель формы театра или произведения искусства в принципе, но, и это важно, новая модель диалога. Именно новая модель, потому что, если мы вспомним другие крупные проекты: допустим, композиторские – LICHT Штокхаузена (7 опер) или тетралогия Вагнера, – мы видим, что в них есть централизирующая все фигура.

**Тоталитарная?**

Я бы не назвал их тоталитарными, просто есть центр, идея, которая полностью обеспечивается одним человеком, а дальше оформляется в соответствии с тем, чем она изначально обеспечена. А здесь — новый процесс, поэтому проект и является новопроецессуальным. Этот процесс фактически предлагает новый взгляд не только на само произведение, но и на то, что является собственно работой художника. В конечном итоге, конечно, каждый оказался несущим определенную функцию: драматический актер, режиссер, композитор, музыкант... Но, в сущности, функции здесь не имеют значения, имеет значение то, как формируется целое.

**В этой децентрализации, которая предлагает отсутствие главного, есть все-таки фигура Юхананова, который это все собрал, обустроил, обеспечил концептом?**

Я думаю, что это связано с неизбежностью функции, — диалог в любом случае должен быть кем-то инициирован, чтобы состояться. И для того, чтобы диалог стал предметом,

на который мы можем взглянуть, кто-то должен взяться за его сборку. То есть коммуникация отлична от произведения, на мой взгляд, именно тем, что она не имеет окончания. Чтобы был какой-то конечный результат, должна случиться расстановка, и она, естественно, кем-то осуществляется, потому что ее невозможно осуществить за счет ста разнонаправленных мышлений по отношению к каждому отдельному моменту формы. 100 мышлений могут сформировать ясную структуру, но для того, чтобы они сформировали ясную структуру, нужно огромное время, например, всей жизни. И поскольку мы не существуем тогда, когда реально посвятить всю жизнь одному проекту, необходима фигура собирающего. И Борис Юхананов, на мой взгляд, обнаруживает эту функцию в процессе. Важно, что в конечном итоге здесь сто исполнителей (именно эту информацию мы видим на сайте Электротеатра), у каждого из которых своя функция, свои функции, но в процессе мы вместе занимались одним.

**Насколько такой тип сочинения театра близок тому, что сегодня связано с выходом из профессионального гетто и с демократизацией искусства? Каждый может писать пьесы, может найти или обнаружить музыку, художник больше не является уникальным существом, отличающимся от всех остальных.**

Думаю, это о том, что каждый уникален и может выбрать для себя род деятельности. Но художественная работа требует очень объемного поиска, и не существовало раньше, как не существует сейчас и никогда не сможет существовать возможности оказаться художником, исходя только из желания. Этот поиск — организованный, сложный, продолжительный процесс собственного образования, общения, обучения, почти невозможный без мастера, постоянного собеседника. То есть, конечно, каждый может сочинять, играть, писать и прочее, но это требует определенного пути. Думаю, что МИР-5 как образовательный проект — об этом.

Везде можно видеть отражения определенных моделей, поскольку, так или иначе, структуры разных областей человеческой деятельности подобны друг другу. Но политический или социокультурный месседж не является здесь главным. Хотя, безусловно, он обнаруживается — как продолжительная и вполне получившаяся проба опрокинуть вертикаль образования в горизонталь содействия.

## **Композитор Фёдор Софронов**

**Как вы работали в композиторском отношении над «Орфическими играми»? И что из себя представляет кантата, написанная вами для проекта?**

Сразу скажу, что мое участие в орфическом проекте было выделено в отдельное производство, то есть заранее было спланировано, что я напишу, условно говоря, хоровой акт. На вполне определенные тексты. Насколько я себе представляю, это была объединенная идея Бориса Юхананова с Ваней Кочкарёвым, который подсказал, что есть замечательное стихотворение Райнера Мариа Рильке и комментарий на него Бродского. Очень неплохо было бы их совместить. Дело в том, что у меня здесь, в театре, есть собственная Лаборатория, где каждый участник ставит свои собственные эксперименты, связанные с мелодекламацией и, шире, с вопросами взаимосвязи музыки и речи. Я это делаю очень много, давно и долго. Что будет с актером, если вытаскивать из-под него музыку? Прибавлять? Как это будет влиять на игру?

Почему вообще мелодекламация, родившись как театральный жанр, будучи изобретена Жан-Жаком Руссо в 1760 году, в конечном итоге не стала популярной? Он же сам и написал первую мелодраму — «Пигмалион». Почему она родилась как театральный жанр,

а стала жанром концертным? Как это может быть связано с действием, с сюжетом? Почему, например, оперы живут сами по себе, спектакли драматические живут сами по себе, а мелодрамы продержались лет 30-40, пока классический век не кончился, и не начался романтизм. И в романтизме, например, мелодрамы только концертные – они не подразумевают сценического воплощения. Вот в чем всё дело. Меня это интересует, и я разрабатываю это на практике. В частности, в Электротеатре.

**Каким образом написана эта музыка, чтобы можно было на нее произнести текст? Бродского, например.**

Очень просто. Дело в том, что существуют разные типы мелодекламации. Можно просто говорить под музыку. Вот вы мне сейчас поставите музыку из телефона, а я под нее вам буду говорить: «Здравствуйте, Кристина! Как поживаете? Какие творческие планы?» Это все равно будет говорение под музыку, так или иначе. Это le degré zéro de l'écriture – «письмо нулевого уровня». Просто говорение с музыкой, совершенно бытовая ситуация. Здесь музыка играет чисто событийную роль. Просто говорение под радио, на кухне, например. Назовем его нулевой уровень. Следующий уровень – это, когда играет музыка, человек читает под нее стихи или, например, прозаический отрывок. Это уже радио. Вопрос – как он будет читать стихи: согласуя свое чтение с музыкой или нет? И вот мы вступаем в область мелодекламации тогда, когда наступает согласование ритма; сначала ритма прозаической или стихотворной фразы с фразой музыкальной. А затем от области ритма переходим к области интонации. И что стало происходить? Вот у меня есть поющий хор, который поет...

**Из драматических артистов притом...**

Да. Который поет чудом, в этом хоре тоже есть свой секрет. Итак, у нас есть хор, который поет. И есть хор, который говорит. Чем больше они работают друг против друга, тем больше появляется, скажем так, интонирования у говорящего хора. То есть они все больше и больше поют. Или, во всяком случае, фонетически это скорее похоже на пение, чем на речь. И особенно мне, конечно, в этом отношении помогла Женя Веснина. Я давно ее увидел, как они играют Роберта Музиля в лаборатории МИР-5. Они играли отрывок из Музиля, а я подумал: «Господи Боже мой! Это же прекрасная Агата Музиль». Такая женщина Серебряного века. И по мере того, как солистка Женя соревновалась с солистами хора и со всем остальным хором, она все больше и больше начинала приближаться к тому типу мелодекламации, который был принят, например, в 1911 году в Вене. То есть мы принесли Рильке внутрь текста Бродского, через манеру исполнения, которая получилась автоматически, из-за того, что постоянно получалось кольцеобразное взаимодействие двух хоров. Говорящего и поющего. Поющие приобретали большую декламационность, а говорящие приобретали интонационность. И таким образом удалось достичь некоего единства в абсолютно разнородном материале. Потому что одно дело, это поэзия такого югендстилевского, модернистского абсолюта и другое – Бродский, человек наших дней, практически. Удалось их соединить вместе, но на некоей музыкальной основе или, скажем так, музыкально-интонационной основе и речево-интонационной основе, которая была очень характерна для как раз Серебряного века.

**Как можно обучить этой манере? Она зафиксирована каким-то образом?**

На самом деле, талантливый актер должен запоминать довольно большие куски текста, и если у человека есть чувство ритма, то проговорить в указанном ритме фразу не так уж и сложно, но, если есть дирижер. В этом секрет поющего хора – они никогда хором не пели. Каждый выучил свой кусочек с магнитной пленки. Сейчас уже нет магнитной пленки, не знаю, что есть. С цифрового носителя или с чего-нибудь еще и, соответственно, что у нас

происходит? У нас происходит то, что они поют, но при этом друг друга не слушают. Каждый поет отдельно, по знаку дирижера. Без дирижера это невозможно. Они бы никогда не запомнили своих вступлений, потому что они всё же не профессиональный коллектив. Там очень простая музыка, которая вся построена на греческих тетрафордах. Единственное, я транспонировал их в разные тональности, и поэтому получается ощущение ткани... более современной по языку, чем это было бы, если бы на моем месте находился какой-нибудь другой такой же любитель возрождения греческих тетрафордов, как Никола Вичентино или Сарлино – флорентийские композиторы, которые в XVII столетии возрождали греческие тетрафорды. Я был гораздо более скромнен в своих притязаниях, потому что мне нужно было сделать всё как можно проще и легко запоминающимся. А когда эта простота и хоровод-партия накладываются друг на друга, получается довольно сложная музыка, и у очень многих людей создавалась иллюзия: что это за хор вообще поет? У некоторых просто в голове не укладывалось, что это те же самые актеры, а не профессиональный хор. Ко мне потом многие подходили и говорили: как хорошо поет хор! Что это за хор, хор Электротеатра? Я говорю: нет, это не хор Электротеатра. Хор Электротеатра в «Прозе» Раннева. А тут совершенно отдельный эксперимент ставится.

Я же преподаватель МИР-5, поэтому это было мое задание по музыке своим ученикам. Мое педагогическое состояние не заканчивалось до того момента, пока всё это не прозвучало. И я с ними, собственно говоря, занимался, но уже на практике. Сначала читал лекции и очень много внимания уделил как раз мелодекламации, ведь я примерно знал план, по которому будут развиваться все эти события. Очень много говорил ученикам про устройство мелодекламации. Они естественно это все забыли, но потом, как только начались репетиции, стали вспоминать.

Так что мне всё очень понравилось в итоге. Всё сработало так, как я, во всяком случае, мог предположить. Потому что были разные варианты развития событий. Ведь когда мы ставим какой-то опыт, всякий раз мы предлагаем эксперимент. В одних и тех же условиях мы можем предполагать разные варианты исхода этого эксперимента, разный результат. Но вот это был один из тех результатов, который мне понравился, потому что всё ведь могло бы быть совсем по-другому. Кто знает. Ведь никто еще, собственно говоря, подобного рода опытов не ставил с любителями. Это уникальный опыт, потому что у нас не было такой культуры говорящего хора. Был Васильев, у которого был говорящий хор, но это было совсем другое. Это был именно говорящий хор. А вот чтобы это все сопровождалось еще соответствующей музыкой – это совсем другое. Одно дело, когда говорят хором, другое – когда говорят хором под музыку.

### **И в этом новация?**

В этом взаимодействие. Новация в том, что я исследовал взаимодействие двух хоров – поющего и говорящего, которые примерили на себя эти роли с нуля, не будучи профессиональными хоровиками. Профессиональные хоровики бы достаточно быстро сориентировались и выдали бы на-гора какой-то результат, который, скорее всего, меня бы не устроил. Потому что моя задача была сделать это с нуля с любителями. И так, чтобы ни у кого не возникло ни малейших подозрений в том, что эти люди никогда в жизни этим не занимались. Меня на репетициях радовало, как они под руководством замечательного человека, Димы Матвиенко, который взял на себя титанический труд по распределению партий, все это выучили. Ему, конечно, очень хотелось, чтобы это было более академично, а мне наоборот хотелось, чтобы это было как можно дальше от стандартов хорового пения. Возникла своего рода конфликтная ситуация: дирижер и хор, который вроде бы и не хор. Появляется масса различных возможностей для



экспериментов, наблюдения за дирижером: как будет дирижер решать эту задачу. Он решил ее блестяще. Он понял в конечном итоге, что мы провели 28 репетиций и будем проводить еще больше, потому что это просто-напросто абсолютно живая музыка, которая требует того, чтобы ее пели, ею занимались, ее повторяли. И если она будет звучать на следующей орфической сессии, она будет звучать по-другому. Кто знает, каков будет результат, после того, как они почувствовали себя хором. Это будет жить дальше. Эксперимент будет продолжаться. Вот собственно говоря, в чем смысл.

## **Художник Иван Кочкарёв**

### **Как вы появились в этой истории? Вы же с Борисом Юханановым работали и до «Орфических игр»?**

Так вышло по жизни. Я помню, когда мы выпустили спектакль «Золотой осел», это был октябрь 2016 года, я понял, что ровно 30 лет назад мы сидели в Особняке на Каменном острове, так же пили коньяк, так же шел дождь... Так что это достаточно продолжительная история.

### **А на чем они основаны ваши долгие отношения?**

Ну как. Была компания...

### **Андеграундных художников?**

Нет, это называлось «Театр Театр». На чем основывалась – не знаю, загадка. Почему одна компания образуется, другая нет? Никто не знает. Вероятно, по судьбе.

### **Откуда вы сами как художник произросли?**

Я вырос в Риге. До пяти лет я жил на одном конце улицы Альберта, а после пяти – на другом.

### **Это там, где отец Эйзенштейна построил несколько домов?**

Да, где Михаил Эйзенштейн построил 13 домов, по-моему. Все эти образы югендстиля впечатались в мое сознание.

### **А что у вас за семья, раз вы в таком шикарном месте жили?**

Сейчас там посольский район. А тогда это был Советский Союз и коммуналки.

### **Вы в Риге учились?**

Я посещал Академию художеств, но не закончил ее; у меня свое образование художника. Фактически я вырос на сценографии Андриаса Фрейбергса — он для меня был кумиром.

### **У него очень красивая сценография!**

Да, мои детские впечатления — фантастические. Конечно, тогда были другие технологические возможности, всё скрипело, гвозди использовались вместо саморезов.

### **Как формировались ваши вкусы в искусстве, в театре, в частности?**

В Риге я каждую неделю бывал в Театре юного зрителя. Кстати, с актрисой рижского ТЮЗа и Электротеатра Таней Бондаревой мы ходили в один детский сад. Среди друзей моих родителей было много художников, я обожал посещать их мастерские.

### **Вы помните, как познакомились с Юханановым?**

Помню прекрасно, это было на углу Невского проспекта и Владимирского. Нас познакомили Женя и Анжей из группы «Оберманекен» и Никита Михайловский. И мы сразу начали обсуждать спектакль — «Мизантроп» по Мольеру.

### **До встречи с Юханановым в театре не делали никаких работ?**

Нет, я занимался живописью и графикой. Но, видимо, Боре этого было достаточно.

### **Позже была история с «Театром Театром», где вы сотрудничали с Юханановым. Чего он от вас хотел как от художника?**

Вообще ничего. Мы просто общались, и у нас была рифма. В конце концов мы сделали спектакли «Хохороны» и «Наблюдатель».

### **Как вы попали в «Орфические игры»?**

Я был там не изначально, но в какой-то момент пришел на Белорусскую в еще сырое пространство. Уже сейчас осозная, что тогда происходило, я думаю, что все эти «Орфические игры» развивались как алхимический процесс. Тогда, я считаю, была стадия нигредо (черная стадия, первая стадия великого делания), то есть некий компост, когда все отказывается от всего. Визуально это было так: иногда в алхимии черный заменяется темно-зеленым, а стены на Белорусской как раз темно-зеленого цвета, и все это было в тусклом цвете, люди бесконечно курили, были простужены и все это было в аморфном состоянии. Кстати, черная стадия предполагает знание того, во что это все выльется. Я все это понял потом, когда появились белые лебеди, которые означают «белое» (альбедо) и выход из первой стадии. Если вы прочитаете любую книжку про великое делание, то есть получение философского камня или золота, и примените это к спектаклю, вы просто увидите все стадии. Следующая тайная стадия — цитринитас, желтая, когда внутренний лунный свет меняется на внешний солнечный. Я думаю, что мы на ней остановились. Последней стадии — рубедо — мы еще не достигли.

### **Вы сами по себе это знаете или это было озвучено?**

Нет, это все связано: дух Орфея явно присутствовал в этом. Орфей — Бог порядка и гармонии, то есть он привнес музыку и порядок. И потом, разбирая вещи, которые происходили и которые нельзя назвать случайными, помимо художественной составляющей, я понял, что мне любопытно там находиться и смотреть, что происходит.

### **То есть за фасадом спектакля стоит заваренная и очень сложно устроенная субстанция, которую мы не знаем как зрители, но которую стоит знать?**

Конечно. Но я думаю, это будет открыто кем-то — не случайно Борис Юрьевич снял это все, и выйдет фильм.

### **И тогда проект станет яснее — через фильм?**

Ну вот у меня одна точка зрения, у кого-то совсем другая. Мне было интересно очутиться в этой компании, совершенно для меня не свойственной.

### **А ребята как-то участвовали в подготовке сценографии, костюмов?**

У меня вся сценография была откликом на их работы. Естественно, был импульс упорядочить все в орфическом смысле. Кстати, слово «орфография» тоже связана с Орфеем. Не сценография, а «сценоорфография», я бы сказал, или «орфосценография». Нужен был структурообразующий элемент, и я выбрал скалу. Важно было создать пространство, в котором бы себя комфортно чувствовали актеры и звуки. Потом я понял, что нужны две скалы, потому что они образуют Проход между мирами. Две скалы — это и Сцилла и Харибда, и «Твин Пикс», и так далее. А еще выяснилось, что, например, агент Купер постоянно совершает катабасис, то есть он и Лора Палмер — это фактически Орфей и Эвридика, которые все время путешествуют между мирами.

### **Так у Линча задумано или вы догадались?**

Думаю, догадался, что задумано у Линча. Дальше я находил бесконечное подтверждение своей правоты — особенно в важной для меня визуальной части, а не смысловой.

Среди источников вдохновения была еще картина Бёклина «Остров», и, кроме скалы, была включена река, эта водная поверхность — черный лед замерзшего Стикса.

Еще одним вдохновением послужило стихотворение Рильке «Орфей, Эвридика, Гермес» и отклик Бродского на него.

### **Какой путь прошли ваши идеи по части визуального обустройства этого мира?**

Изначально на репетициях на Белорусской было много разного вещества. Кое-что мы сохранили и развили; например, занавески и экран. Как я уже говорил, моя сценография была откликом на работу студентов, а их дальнейшая работа – откликом на мою сценографию. И получилась такая система с положительным резонансом, в которой одно поддерживает друга, поэтому пространство расцвело, как мне кажется. Это было всегда плодотворно. Есть два типа сценографии: один, когда художник или режиссер выступает в виде каменщика, который строит башню, а второй – когда он выступает в виде садовника, который высаживает дерево. Тут больше похоже на дерево, и надо было просто ухаживать за ним, обрезать сухие ветви, поливать и так далее.

### **Как художник вы работаете со смыслом?**

И со смыслом тоже. Но что важнее у скалы — смысл или просто скала? Непонятно. Ее фактура, цвет? Пускай будет все вместе. И опять же, я не могу дать больше того, что внутри у зрителя. Каждый зритель увидит то, что внутри у него. Была бы только возможность и потенция увидеть.

### **Как родилась идея разбирать скалы на куски?**

Это сразу родилось, потому что было технологически необходимо: иначе скалы не проходили в дверной проем. То, как именно они разбираются — появилось не сразу, потому что надо было учитывать геометрию и менгиров, и оснований. В каком-то смысле в этом есть развитие идей «Золотого осла».

### **Как вы работали с другими художниками — по свету, по костюмам?**

Совершенно отдельно и с уважением. В этом я вижу некий художественный принцип. Потом всё столкнулось и заиграло.

### **А где снималось «видео на вокзале», которое мы видим в спектакле?**

Оно снято на Paddington Station в Лондоне.

### **Многие думают, что на видео – актеры, и это постановка.**

Ни в коем случае. Ни один актер не сыграл бы так хорошо, это обычные пассажиры.

### **Насколько технологически это сложный спектакль?**

Мне сложно сказать, но я стремился к максимальной простоте.

### **Вас беспокоит, что, когда вы уже увидели готовый спектакль, что-то «не получилось» или «плохо выглядит»?**

Нет, я должен заметить, что предполагаю для себя сценографический люфт. Например, если я смотрю на два облака и сравниваю, какое из них лучше, – это странно. Ситуация в театре может быть иногда – как одно облако, а иногда – как другое, поэтому я ценю все эти флуктуации и в сценографии, и в смысле, и в поведении. В этом плане я не перфекционист: наоборот, мне нравятся эти отходы, когда разные показы друг от друга отличаются. Потом это не случайно «макrame». Есть некоторые узлы, фиксированные точки, которых я буду держаться, а между ними – подвижный узор.

### **Получается, вы идеальный художник для такого проекта?**

Идеального художника не существует, это очевидно. Очень важно, что алхимический процесс этого проекта зиждился на любви, а не на силе, поэтому мне было очень легко.

И я старался очень бережно относиться ко всему студенческому веществу, сохранить его дух.

Мой любимый термин – жидкий кристалл. В проекте есть подвижная кристаллическая структура, это термин из «Золотого осла». То есть структура, но она жидкокристаллическая. Хотя это, конечно, физически, по-другому устроено, но семантически верно.

### **При том, что там красиво решено пространство, на сцене оказываются люди – со всеми своими «жидкими» недостатками. Как это совмещается?**

Сохранить недостатки – большое искусство. Я не могу это сказать, что есть достаток, а что – недостаток. Недостатки – это драгоценность.

*Интервью подготовили Кристина Матвиенко, Мария Никитина, Ирина Токарева.*

### **Из лекции Бориса Юхананова в БДТ им. Г.А. Товстоногова (Санкт-Петербург, май 2018)**

Для того чтобы был создан универсальный потенциал проекта, например, в театре, требуется три вещи. Первое – требуется выйти на границу по отношению к драматическому, как таковому. Второе – выйти на границу перформативного, как такового, и попытаться снять их оппозицию. Сейчас очень актуально присутствие и исполнение. Присутствие можно коротко определить как перформативное, исполнение – как драматическое. Снять оппозицию между одним и другим невозможно, и в практиках даже самых выдающихся художников ты все время видишь – это перформанс, а это драматическое. Там, кроме самого акта спектакля, который парадоксальным образом является перформативным актом, он пребывает, присутствует перед зрителем, кроме этого момента, все остальное драматическое, там нет никакого перформанса, и быть его там не может. А как же получить территорию, где возможно со-осуществление, со-присутствие или взаимодействие перформативного и драматического? Тут открывается нам значение универсального потенциала проекта. Только в случае, если вы определите мифологическую территорию, в которую поселите перформативное и драматическое, тогда вы с легкостью снимете эту оппозицию. Памятуя о том, что миф, даже если это канонический миф, известный всем...

«Орфические игры. Панк-макраме» — это последний виток новопроцессуального проектирования, который мы открываем в Электротеатре с компанией потрясающе одаренных моих друзей и учеников. Интереснейшая работа композиторов. Участники — это люди-амфибии, которые работали и как режиссеры, и как актеры, и как художники. Это сложнейшее художественно, сценографически, технологически очень выверенное действие, состоящее из 33 спектаклей, которые непрерывно идут 6 дней.

### **ПРЕССА**

**Елена Смородинова. «Мы открыли открытость»: Интервью с Борисом Юханановым // Ведомости. – 2018. – 13 апреля.**

У этого проекта два имени. «Орфические игры» – первое. «Панк-макраме» – это второе имя, которое вбирает в себя особого рода новый жанр. Можно писать через дефис, можно не писать. Но оба эти слова требуют исследования. Можно в панк всмотреться –

разобраться, с чем это слово соотносится. Точно так же и в макраме – это арабское слово, в нем заключены глубины узлового плетения. Если расшифровать эти понятия, многое откроется. Не просто так мы даем восемь строгих математическо-практических формул из «Википедии», к которым отправляем любителей научного ракурса. Мне кажется, сейчас такой момент времени, когда интерес к научному ракурсу в широком смысле по отношению к искусству начинает цвести. Второй аспект интереса связан с отказом от насилия месседжа. Сегодня разный, молодой зритель (я имею в виду молодой душой, это может быть и пожилой человек) не хочет, чтобы над ним художественное произведение осуществляло смысловое насилие – он хочет сам откликнуться на то, что увидит перед собой, и выработать свое понимание. Я называю этого зрителя автором-потребителем, то есть автором своего потребления, и именно к нему обращается новопроцессуальное искусство. «Орфические игры. Панк-макраме» – второй важный проект в этой области (первым был «Золотой осел. Разомкнутое пространство работы». – «Ведомости»).

**Инна Логунова. Две женщины и панк-макраме... // Posta-magazine. – 2018. – 29 мая.**

<...> В XX веке художники обращались к мифу как средству преодоления обыденности и мещанского существования, в нем они видели архетипическое пространство, в котором проявляются глубинные основы человеческого существования. Худрук Электротеатра Борис Юхананов, взяв за основу пьесы Жана Кокто и Жана Ануя, деконструирует и перекраивает их, позволяя зрителю самостоятельно решать, как глубоко тот готов погрузиться в миф. «Орфические игры» — это 12 спектаклей с участием сотни актеров, разворачивающиеся на протяжении шести дней. Не каждый выдержит подобный марафон, но смысл в самой возможности предлагаемого чувственного опыта. В современном мире, где картинки перед глазами меняются, не оставляя воспоминаний, где человек нередко сведен к функции, а жизнь его ограничивается набором стандартных операций, искусство — и театр в частности — становится пространством, в котором время если не останавливается, то как минимум замедляется. В этом среди прочего смысл новой процессуальности, о которой говорит Юхананов, — по сути, новой ритуальности: проживание взамен потребления; эмоции — часто травмирующие — вместо атрофии чувств. Сегодняшняя версия античных мистерий апеллирует одновременно и к архаическому сознанию, для которого характерно цельное восприятие мира, и к современному — бесконечно фрагментированному, порой шизофреничному (неслучайно жанр своего *opus magnum* режиссер обозначает как «панк-макраме»). Отсюда — видеопроекции типовых многоэтажек в сценографии, сменяемые по ходу действия пещерными сталагмитами; сюрреалистические монстры, рожденные в глубинах подсознания, и футуристические инкарнации то ли людей будущего, то ли пришельцев.

При этом происходящее подчиняется математическим формулам, которые некими апокрифическими символами появляются в программке и в титрах: «Любой элемент из Y имеет свой прообраз». Но, если вдуматься, математика не структурирует, а лишь описывает существующие независимо от человека закономерности — в которых при этом довольно много иррациональности (или того, что мы пока не в состоянии постичь). В греческих мифах Орфей спускается в Аид в поисках Эвридики, но, найдя, снова её теряет, не сдержав обещания не смотреть на нее до выхода из царства мертвых. В

пьесах XX века эти персонажи существуют на двух уровнях. С одной стороны, их отношения — воплощение типичного любовного цикла, от восторга и поэтичности первых минут и дней (у Ануя) до привычки, в которую они перерастают позже (у Кокто). С другой стороны, это метафора искусства, творческого процесса, в котором отношения между художником и его произведением во многом напоминают жизнь любовников, порой трагическую. Любовь — единственная альтернатива пошлости и обывательщине, но она хрупка и не всегда может сопротивляться куда более стойкому мещанству.

По духу спектакль временами чем-то напоминает новый сезон сериала «Мир Дикого Запада»: действие дробится и усложняется, балансируя между триллером и шоу (не теряя при этом своей ритуальной составляющей). «Орфические игры» — это путешествие между хаосом человеческой жизни и кажущейся упорядоченностью смерти. Этот путь в «потоке» из 12 спектаклей закольцован и цикличен, в нем нет конечного пункта назначения, как нет выхода в неровного белого круга, что появляется на черном заднике сцены. Но внутри него возможно все, даже отсутствие смерти. <...>

**Инна Кушнарева. Как понимать «Орфические игры» // Ведомости. – 2018. – 30 мая.**

**В Электротeatре Станиславский показали новый сценический сериал Бориса Юхананова, который можно смотреть с начала, с середины и даже с конца.**

*Одолеть весь почти недельный марафон способен далеко не каждый зритель, но это и не требуется. Как и предыдущий мегаломанский проект Юхананова, «Золотой осел», «Орфические игры» – не линейный сюжет. Поэтому и пересказывать его не нужно. Зато полезно структурировать. Чтобы понять, что это было и почему это важно, проще всего составить небольшой словарь.*

**Тексты.** Пьеса Жана Ануя «Эвридика» и пьеса Жана Кокто «Орфей» (не путать с одноименным фильмом). Пьесу Ануя, переведенную в СССР в конце 1960-х, любили ставить в советском театре как молодежную. Юные Орфей и Эвридика бегут от пошлости родителей (отец Орфея – музыкант, играющий в ресторанах, мать Эвридики – актриса в антрепризе), чтобы построить новую, чистую жизнь, но сам побег оказывался страшной пошлостью. В мистической и ироничной пьесе Кокто Орфей – признанный поэт, бросивший искусство ради концептуальной поэзии: у него есть лошадь, подсказывающая ему буквы. Из них он получает фразы, кажущиеся ему верхом поэзии. Эвридика видит, что это тупик, пытается извести лошадь, но гибнет сама. на самом деле темой, которая два года разрабатывали участники режиссерской мастерской Юхананова МИР-5, был миф об Орфее вообще.

**Длительность.** Спектакль идет шесть дней. Он состоит из отдельных модулей, которые формально не связаны между собой: линейного повествования нет. Играется по паре одних и тех же сцен – в разном порядке, в разных стилях и режимах. Формально смотреть все необязательно, можно посмотреть один дневной или вечерний модуль, но на самом деле чем больше посмотришь, тем сильнее будет эффект. Понятия «хорошо» и «плохо» здесь неприменимы, потому что у этой структуры другие законы. Так что лучше настроится на театральный марафон.

Разомкнутое пространство и вариации. Главный закон в том, что в спектакле никогда не ставится точка. Каждый следующий эпизод как будто отменяет предыдущий, хотя мотивы или визуальные метафоры могут быть подхвачены дальше. Тексты переписываются и переигрываются снова и снова. Упражнения в стилях не кончаются. Такая форма снимает главную претензию к современному театру, которая может возникнуть даже у вдумчивого и искушенного в других искусствах зрителя: почему именно так? Почему для этого текста выбрано именно такое постановочное решение? В «Орфее» сюжет прогоняется через всю программу, все опции, и тогда, множась, случайность становится необходимостью. даже плохое и слабое получают право на существование: если мы хотим получить все возможные вариации, то они тоже должны быть. Точка и есть самая главная пошлость. Смысл не фиксируется и не застывает. Вывод никогда не дотягивает до высказывания в целом.

**Распыление персонажей.** Всех мальчиков зовут Орфей, всех девочек – Эвридика. Орфей и Эвридика могут быть любыми. Он может быть придорожным лабухом, она – беременной альпинисткой. Или они могут быть щемяще-ироничными чеховскими персонажами. Или Эвридика может корчиться и кричать нечеловеческим голосом, как существо, тщетно пытающееся вернуться из иного мира. Она может быть роботом-андроидом. Орфей может быть человеком-пауком. Разные модусы существования персонажей могут присутствовать на сцене одновременно – как диалог, разыгрываемый актерами, как пение и танец. Среди прочего в спектакле фигурирует небольшой фильм, в котором люди, сидящие в буфете театра, произносят в камеру отдельные реплики Ануя. Это подчеркивает, что текст существует сам по себе, а персонажи оказываются его более или менее случайными носителями.

**Мультимедийность и перевод.** Современный театр, как и вся современная культура, использует все медиа сразу. Фильм превращается в спектакль, из спектакля делается инсталляция и т.д. В «Орфее» хватает отсылок к кино – тут и «2046» и «Любовное настроение» Вонга Карвая, и вестерн, и даже, кажется, сериал Гильермо дель Торо «Штамм». есть фильм о том, как Орфей попадает в психиатрическую клинику к доктору Харону, обещающему ему встречу с погибшей Эвридикой. Фильм оказывается прелюдией к пародии на ток-шоу «Пусть говорят», в котором разбираются отношения Орфея и Эвридики. Но этот, казалось бы, слишком очевидный ход тут же остраивается музыкальной темой из «Твин Пикса», подчеркивающей линчевский момент наличия записей, которых не может быть. Сам прием перевода из одного медиума в другой изящно обыгрывается в одной сцене: балерина танцует прощальное письмо Эвридики, рядом переводчица переводит ее движения в слова с характерными паузами и как бы описательной интонацией.

**Нечеловеческое.** «Все мои стихи посвящены животным, роботам и призракам», – бросает Орфей. Этой фразой исчерпывающе описывается современная философия – исследования животных, объектно-ориентированная онтология и хонтология (наука о призраках). Постмодернистская философия объявила о смерти субъекта, но уже сама вышла из моды. Субъект может быть и жив, но никому теперь не интересна его точка зрения. Интереснее понять, что такое быть животным, вещью или призраком. Этой установке лучше всего отвечает чисто визуальный театр. Или театр объектов, как у Хайнера Гёббельса. В «Орфее» есть игрушечные детские машинки, радиоуправляемые лебеди, робот-пылесос и роботы в роли рабочих сцены, и не только. Есть, наконец, волшебная лошадь Орфея – актер в трико телесного цвета или актриса, с головы до ног

затянутая в розовое и сама на детской лошадке. Лошадь всегда кажется отсылкой к «Истории лошади» с Евгением Лебедевым, странному, но человеческому, слишком человеческому спектаклю.

**Человеческое.** И все-таки «Орфические игры» – это не только визуальный театр. Периодически в них прорывается психологический театр, в котором зритель может найти точки для отождествления с персонажами. Диалоги не всегда только декламируются, их пытаются проживать или, по крайней мере, стилизовать под театр переживания. Придумываются характеры, яркие фразы, привязки к современности, рассчитанные на успех в зрительном зале: здесь особенно повезло отцу Орфея, фигурирующему в пьесе Ануя. Текст создает важные опоры и оттеняет чистую визуальность. Играют по-разному. Кто-то умело и профессионально, кто-то не очень – участники в основном режиссеры. Но сама возможность просто актерской игры, а не отчужденной декламации или ухода в чистый гротеск становится в «Орфических играх» предметом рефлексии.

**Рефлексивность.** С гротеском тоже все сложно. В один из первых дней в спектакле появляется живописная группа – Смерть и два ее архангела, Азраил и Рафаил (из пьесы Кокто). Им не удается долго удерживаться на высокой ноте. Почти моментально они сползают в самую лютую кавээнщину, после чего начинают сами себя стыдиться. В другом модуле актеры буквально кричат все свои реплики, иллюстрируя упрек, который часто адресуют современному театру: почему никто не умеет играть вполголоса и на полутонах? Как вообще играть в постдраматическом театре? Может быть, не играть вовсе – отменить актеров, заменить их статистами или объектами, заставить пропевать текст или проговаривать его скороговоркой (все это в спектакле есть)?

«Орфические игры» посвящены осмыслению и этой проблемы тоже. Ответ в том, что отказываться нельзя, просто надо постоянно об этом помнить и показывать, что помнишь. Один из сквозных персонажей цикла – Фавн (в розовом и зеленом, с серебристым рогом на голове). Он воплощение чистого наслаждения или иной чистой бессмыслицы и абсурда. Место зрителя представлено прямо на сцене – его воплощает красный диван. На нем могут сидеть и Орфей с Эвридикой, а может троица гопников. В отличие от «Золотого осла» здесь нет комментариев самого Юхананова, но есть другие комментарии, например, в спектакле участвует философ и яркий персонаж Натэлла Сперанская, чья функция – объяснять миф об Орфее.

**Четвертая стена.** С ней в спектакле все хорошо. Зрителя не трогают. Не выдают наушники, не заставляют бегать по городу, рассказывать о себе или общаться с незнакомыми людьми. Однако есть один поразительный момент, когда эта стена между сценой и залом как будто дает трещину. Орфей читает «Я памятник себе воздвиг», а враждующие с ним вакханки заливают его газировкой, кетчупом, засыпают мукой. Но он упорствует, продолжает читать. (Можно считать, что этот эпизод призван отразить отношения театра с критикой). В какой-то момент его посыпают какао, и резкий аромат проникает в первые ряды. Едва ли он добрался куда-то выше, возможно, это не было запланировано, но это было по-настоящему неявное воздействие.

**Дмитрий Лисин. Безбрежный Орфизм // oteatre.info – 2018. – 4 июля.**

Корреспондент «Театра» – об «Орфических играх» и о том, как «Электротheater Станиславский» побил свой же рекорд.



Предыдущий рекорд – пятидневные феерические шоу «Сверлийцы» и «Золотой осел». Сравнивая с 24-часовой «Горой Олимп» Яна Фабра, заметим, что тайминг «Орфопанка» – минимум 48 часов.

У Бориса Юхананова для «Орфопанка», как мы позволим себе назвать игры «орфического» поколения учеников МИР-5, есть вполне определенные термины, вписанные в подзаголовок программки: «Разомкнутое пространство мифа. Новопроцессуальный проект на основе мифа об Орфее. Единый поток из 12 спектаклей». Про миф и процессуальность скажем позже, а вот единый поток хлынул на зрителей сразу. Первое следствие непрерывной смены 33 сцен, которые режиссер назвал фресками, ощущалось уже в конце первого дня – стало трудно вспоминать происходящее, каждая следующая фреска настолько плотно и точно вписывалась в пространство света и звука, что начисто вытесняла из памяти предыдущую.

За сценографию, по-видимому, отвечал Иван Кочкарёв. Разнообразие цветовых решений фресок превратило «Орфопанк» в кинетический музей инсталляций, выстроенных вокруг гигантского дольмена, делящегося на 15 частей. В программке сто артистов перечислены, причем худрук театра и режиссер этой феерии вписан строго по алфавиту, последним. То есть «единый поток» – это вполне ситуационистский концепт, без авторов музыки, танцев, сценографии, текста. Нет ни названий фресок, ни краткого описания, как это было в мощном 40-страничном буклете «Золотого осла». Зато следует признать: МИР-5 в кумулятивном и тотальном воздействии на зрителей шагнул дальше, чем «Золотой осел». Как будто похожие по типу работы с артистами Модули «Золотого осла» были предвратным состоянием, а теперь прошли через сами условные «врата посвящения».

В программке есть страница с терминами абстрактной математики из теорий групп и множеств: изоморфизм, биекция, инъекция и сюръекция. Это очень хорошо и даже совпадает по стилю с «Мнимостями в геометрии» Павла Флоренского, где был выведен физический и метафизический смысл мнимости. А смотрите, как легко входит «инъекция» в тело театра: если два образа при отображении совпадают, то совпадают и прообразы. А «сюръекция» оказывается основным понятием театроведения: отображение множества  $X$  на множество  $Y$ , при котором каждый элемент  $Y$  является образом хотя бы одного элемента  $X$ .

Ради демонстрации сюрреализма и сложности структуры «Орфопанка» я долго спрашивал у артистов, кто играл пары Орфей-Эвридика в первый день. Они и сами с трудом вспомнили. В первой дневной фреске Александр Новицкий и Екатерина Дубакина. Во второй – Павел Архипов и Даша Гусакова, Игорь Макаров и Алина Котова, Ваган Сароян и Маша Ватачи. Первая фреска вечера – Ада Карина и Ваган Сароян, Екатерина Дубакина и Алексей Алексеев, Катя Логинова и Алекс Эйдлин, Анна Хлесткина и Юрий Васильев с Игорем Макаровым. Вторая фреска – Алексей Алексеев и Вера Романова. В третьей фреске вечера – Аня Хлесткина и Антон Ощепков, Николай Берман и Евгения Веснина. Кроме того, мелькнули парочки Дима Борисов и Вика Петренко, Света Сатаева и Вячеслав Корниченко. И это только первый день.

Текстовым телом «Орфопанка», состоящего из 33 фресок, стали два классических модернистских текста, Жана Ануя и Жана Кокто, написавших своих «Эвридику» и «Орфея» в 1941 и 1926 годах соответственно. Конечно, эти пьесы только в самом общем

абрисе отсылают к классическому мифу. Огромное количество первоклассных художников, писателей, режиссеров, композиторов обращались к этому мифу. Причем классические оперы и картины не интересны в плане поиска утраченного смысла мифа, а вот напряженные постмодернистские попытки 20-го века способны нас продвинуть. Например, вместо «Орфея» Кокто можно было смело взять «Смерть в Венеции» Томаса Манна и «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса. Так что произошло в мае 18 года 21 века в «Электротеатре»? Главное, что это совсем не концерт «Поющих гитар», игравших первую в СССР рок-оперу «Орфей и Эвридика» в древнейшем 1975 году. Там сразу был музей, а здесь произошел разомкнутый в бесконечность фрактальный процесс поиска новых контекстов.

Фрески потенциально стремятся стать настолько разными, насколько это вообще возможно на сцене. Потому что очевидным образом задачи были поставлены разные – где перформанс, где док-театр и автоархеология, а где и сгущенные сливки почти невыносимого психологического театра имени Станиславского. Нет, иногда получалось сыграть голосом, мимикой и жестом хорошо, но это делали уверенно три-четыре прирожденных актера-актрисы, остальным совсем нельзя это делать. Так что актеры бились сами с собой, пытаясь не играть. Играть в древнем смысле человек уже не может, зато режиссерски может выдергивать коврик из-под статичного восприятия зрителей, вкладывая новые контексты, то есть образы. Играть в древнем смысле – жонглировать личностями как масками, и это «сталкинг» в смысле Кастанеды или «театр жестокости» в смысле Арто, или «бедный театр» Гротовского, где надо было обнаружить нечто, лежащее глубже одноразовой личности. Это сродни задачке еще при жизни отправиться в мир мертвых, то есть настоящая игра – миф об Орфее, недаром он придумал все искусства разом.

По сути, ребята играют разнообразнейшие истории любовных разочарований, и если в тон бесконечно повторяющихся диалогов входят собственные переживания, всё получается. От первого вечера остался в памяти именно детский танец Николая Бермана, бывшего театроведа, а ныне режиссера и перформера. В одной из сцен он пошел на классический подвиг, был усыпан, облит и вымазан сотней пищевых продуктов, но упорно, отплеываясь, продолжал твердить «Памятник» Пушкина. Сейчас понимаю, что мастер Юхананов чрезвычайно тонко и точно выстраивал сквозное действие общей орфической идеи, которую можно определить так: метаморфоз от жизни к смерти и обратно внутри бытовой небывальщины каждой мизансцены. Зная его метод работы с модулями «Золотого осла», предположим, что он наслаивал, разбавлял или сгущал режиссерские и актерские этюды, пока сквозная метаморфическая идея не становилась видна.

О многообразном влиянии орфических гимнов, учений и рапсодической теогонии на философов ранней и поздней античности, на алхимию, христианские эзотерические ордена и теософов есть огромная научная литература. Интересно обратиться к «Аргонавтике», где Орфей рассказывает историю о своем участии в походе Ясона, и в том числе сообщает: «И что предначертано душам смертных, повергнутых в дремоту, на их страшных путях блуждания во сне; знаки и знаменья; пути звезд; очистительные ритуалы, великое благо людям; умилостивление богов, и дары загробного мира». То есть душа, по Орфею, страшно блуждает в обычном сне и наяву, а потом в смертном

загробном сне, потому что «наказана» телом. В принципе, эта идея – одна из внутренних мотиваций для сквозного действия «Орфопанка».

Уже в первый день Орфей в исполнении Игоря Макарова поедает мертвое тело Эвридики как свое собственное, и это создает загробную атмосферу.

Арина Зверева поет в разных фресках, и это «проглоченное», полунемое пение говорит об отношениях тела и души много больше, чем все диалоги Ануя-Кокто, вместе взятые. Алексей Коханов несколько раз пел свое «Ла-ла-ла», иной раз жутким, раздражающим тембром. Работа со звуком беспримерна в «Орфопанке», и сам Эрик Сати, создатель термина и практики «меблировочной музыки», был бы доволен, услышав непрерывную звуковую среду, созданную Дмитрием Курляндским, Владимиром Горлинским, Кириллом Широковым и Фёдором Софроновым. На втором этаже перед входом на балконы – целая гора звуковой аппаратуры, и звуковики разводили звук на десятки динамиков. Отсюда и ощущение «выскакивания» звука в любой точке пространства. Никогда такого не слышал в театрах. Причем Горлинский-Широков создали уникальный инструмент, напоминающий рубофон Рубанова, состряпанный из сантехнических патрубков (группа «Аукцион»), но совсем другой. Этот орфический тульбион сделан из двух резиновых шаров, тубы на тележке из супермаркета, и сосуда с водой.

Тульбионы – вполне фаллические объекты, на пятый день булькают и гудят целым оркестром, а предводитель с гармонью – центральный актер шоу Евгений Даль, снявший 17-минутный фильм-дуэт с Татьяной Кузнецовой. К телесному фильму о голове Орфея индастриал-музыку написал Александр Белоусов, а показывали его в большом перерыве между днем и вечером. На пятый день у Даля была роль таинственной мифологемы орфиков, златокрылого Фанеса-дракона, вылупившегося из мирового яйца. Он и до того появлялся в золотом костюме, но здесь величественного огненного Даля удерживала за длиннейшие зеленые усы стайка вакханок, и красота мифогенной сценографии стала очевидной.

Кстати было несколько короткометражек, шедших на заднике-экране, например, в стильной сцене, придуманной Николаем Берманом, о будущем мире киборгов. На видео – бесконечные железнодорожные просторы Рязанщины, а на сцене Орфей едет с киборгом-Эвридикой в гости к Эвридике-роботу, в сбывшуюся утопию-2046 имени Рэя Курцвейла.

Каждый день на сцене были роботы, выполнявшие всякую подсобную работу, поставить-подать-принести. И механические лебеди плавно рассекали зеркало сцены каждый день. Но настоящим сценическим богатством стали вездесущие белые «медленные» титанчики, с культями крылышек над плечами. Менгирчики – так их ласково называл мастер Юхананов на репетициях. В четвертый и пятый день появлялись куклы-космонавты, летающие над менгирами, и парочка живых тоже. Атмосфера тотального одиночества «Интерстеллар» охватывала зрителей.

Одиночество полов, невозможность найти общую «солнечную линию» – важная тема у Кокто и Ануя. Тотальное одиночество пост-орфического киборгианского мира есть на всех «кинообоях» задника, будь то завязший в людях вокзал, или медленный занос тела Эвридики в багажник мимо зомби Черёмушек с торчащими из голов ножами, будь то

медленные космические колыхания медуз в океане. И тема Орфея-маньяка освоена, всё по-взрослому. Эта сцена оказалась и самой смешной, и самой пугающей, ибо пародировала главную мировую хищно-половую игру, тиндер. И вышло хорошо, потому что в данном случае актерски получилось, а ведь в «Орфопанке» играют сплошь режиссеры. Мастер Юхананов называет их амфибиями.

Безбрежны темы орфизма, и это отчетливо показала своими импровизациями-лекциями о Дионисе, Орфее и титанах Натэлла Сперанская. Представьте, выходят мастера гротеска Юрий Васильев и Павел Кравец, что-то делают с публикой, угорающей от трикстерной сцены псевдовестерна, а Сперанская невозмутимо констатирует величие посвящения в мистирию Орфея. Совмещение смешного, ужасного и возвышенного – труднейшая эпическая задача, и здесь «Электротheater» чемпион. Конечно, очень трудно сейчас следовать за Арто и Гротовским, устраивать на сцене жесточайшие «врата посвящения», но рано или поздно придется разобраться, какое отношение имеет нынешний театр к инициации сегодняшнего, довольно-таки пластмассового человека.

Другими интересными вставками были тексты из «Теории девушки», опубликованной в ситуационистском журнале «Тиккун» (1999), и не менее парадоксальный текст «Женщина-электрон» из писаний философа-феминистки Люси Иригарея. Много антиномий и парадоксов любви освещены и озвучены за шесть дней в «Орфопанке». Но на главный вопрос нет, и видимо, уже не будет ответа, надежда почти растворилась в водах Стикса: почему нельзя телесному Орфею оборачиваться на душу Эвридики по пути из ада в жизнь? Разве за это его разнесли в клочья вакханки?

### **Кристина Матвиенко. Риски и победы // Экран и сцена. – 2018. – 9 августа.**

Проект Электротheaterа Станиславский **«Орфические игры. Панк-макrame»** – пример того, как 100 режиссеров (а именно столько участников Мастерской Индивидуальной Режиссуры МИР-5 два года работали с мифом об Орфее) предъясвляют необычный тип образования. По сути, речь идет о модели, когда режиссера не обучают по образцу мастера, в молодом человеке не стремятся воссоздать образ самого себя, своих стиля и метода. Но будят в нем его собственное сознание, оснащая знаниями о композиторском искусстве, устройстве современной академической музыки, особенностях восприятия и так далее. Выйдя на сцену, 100 участников **«Орфических игр»** с удивлением обнаружили, что можно оставаться собой и при этом – или именно благодаря этому – обрести пристрастное и заряженное интересом внимание публики. Разнородные элементы шестидневного спектакля, сложенные в хитросплетенное макrame, при соприкосновении друг с другом дали эффект фрактала. Многочисленные этюды и перформансы, прямо и косвенно сочиненные по мотивам мифа об Орфее, составили калейдоскопический коридор, в котором один узор мгновенно сменяет другой.

### **Александр Зельдович. История Орфея // Colta.ru. – 2018. – 8 августа.**

«Орфические игры» Бориса Юхананова — монументальное и просторное зрелище из 12 спектаклей, созданных со 120 актерами МИР-5. Многолетняя лабораторная и педагогическая работа Юхананова, поиск инструментария определенного типа игры, о

котором будет сказано позже, сомкнулась в «Орфических играх» с личным художественным поиском и дала фундаментальный результат. Произведение выросло из студенческих импровизаций и работ по текстам Ануя и Кокто — вначале создавался материал, художественная руда разнообразного качества, потом из нее индивидуальным авторским усилием был создан спектакль (или, точнее, спектакли — «Орфические игры» идут шесть дней кряду). Смотреть один из них бессмысленно, ничего не увидишь, важно увидеть все; чтобы разглядеть этот остров, надо походить по нему и лучше обойти весь, он огромен — точь-в-точь как изобретательность и постановочная щедрость Юхананова.

1.

В 2014-м я пару недель сидел в деревне в Италии и делал некую письменную работу, о которой мне нужно было с кем-то поговорить.

В двух часах езды от меня, в Понтедере, вел актерский семинар Анатолий Васильев. Я не видел его до того несколько лет, но тут вдруг созвонился и поехал. В Понтедере я оказался часам к десяти вечера, Васильев закончил занятия, мы несколько часов поговорили у него в кабинете, потом я подвез его до квартиры и поехал ночью назад.

Вопрос, с которым я к нему ехал, был прямодушен и даже наивен: как описывать сегодняшнего человека — или, точнее, так: какой тип повествования, какой нарратив его лучше всего описывает. По-моему, я употребил тогда слово «нарратив», хотя оно отдавало ненужной сложностью. Меня интересовало, что не так в существующих техниках повествования и воплощения повествования (говоря о драматических искусствах), почему они рассказывают другое и не о том — тем самым теряя человека как предмет своего созидания.

История — событие, возникающее исключительно в описании. Никакого «человека» нет. Его не существует до момента его создания в культуре. Создавая его описание, мыслеобразы, выстраивая его, получаем результат, улавливающий время и начинающий жить. До этого человек не жил — он растворен в хтоническом хаосе, он не выделен из фона. Он угадывается во времени — но это лишь досуществование, пренатальная форма.

2.

Этот долгий разговор начался еще в 1983 году, когда Васильев преподавал на Высших режиссерских курсах (где учился я) и вел пополам с Эфросом курс в ГИТИСе, на котором учился Боря, куда я тоже ходил, — там мы с ним и познакомились.

Васильев начал тогда с критики системы Станиславского за ее тоталитарность, за иерархии построения мотивов. Сверхзадача — как цель, как вершина конуса или звезда на сталинской высоте — раздражала его своей тоталитарной функциональностью, целеполаганием — человек действует зачем-то и для чего-то. Он — функция собственной или навязанной ему задачи. Эта большевистская, тоталитарная и сталинская конструкция через Станиславского, потом Ричарда Болеславского и Марию Успенскую, Ли Страсберга, Стеллу Адлер и так далее выхолостилась со временем и легла в основу голливудской техники актерской игры. На экране, а затем и в жизни она создала человека голливудского, капиталистического. Победитель наследует побежденному — голливудский человек удивительным образом возник из человека сталинского,

воплощенного в системе Станиславского: тоталитарный человек превратился в функционального капиталистического человека, сведенного к социальной конструкции и к фабуле успеха.

Вместо сверхзадачи и тоталитарного конуса Васильев предлагал систему параллельных мотиваций, которые выталкивают актера в предлагаемые обстоятельства, где он уже действует свободно, на ощупь — так, как это происходит в жизни. На этом задача не исчерпывалась, она менялась по мере ее решения.

Но изначальное чувство, из которого, как я думаю, все и выросло, было именно таким — протест против иерархических поведенческих конструкций, иерархически организованного нарратива, функционального представления о человеке и жизни.

Предложенный мной термин «функциональное поведение» означает поведение, противоположное свободному, спонтанному самораскрытию, которое можно назвать феноменальным — вполне в классическом гуссерлианском смысле: самосуществующим, свободным от внеположного детерминизма и привнесенных извне задач. Это самоосуществление, соответствующее кантовскому представлению о свободе как о самораскрытии, об абсолютном творчестве, являющемся исключительно источником самого себя.

Кантовская свобода — это творчество, являющееся источником самого себя, а свободный человек — это самораскрывающийся феномен, целью которого, опять же перефразируя Канта, является он сам. Человек — не функция внешней по отношению к нему цели, он и есть собственная цель, так же как Бог является собственной задачей и целью. (Это самораскрытие происходит не в безвоздушном пространстве, оно требует серьезных затрат и преодоления инертности как внешней, так и внутренней, немало усилия: недаром Господь, по каббале, в этом усилии претерпел определенный урон, приведший к «разбитию сосудов».) Усилие — цена самораскрытия и созидания; в сценических искусствах реализация этой свободы требует внешнего энергетического и формообразующего источника, то есть режиссера.

Функциональность предполагает систему подчиненностей, в конечном счете подчиненную сверхзадаче или ее персонифицированному выражению — вождю или лидеру. В драматургическом смысле функциональность означает фабульность — что-то, что наступает после чего-то и чем-то заканчивается: родился, женился, победил, скончался. Фабульность неизбежно подразумевает конечность — фабула всегда стремится к своей развязке и не существует без нее. Конечность — это в конечном счете смерть, прекращение течения времени. Фабула всегда сводима к собственному концу, функциональность — исключительно к результату, после которого наступает ничто. То есть опять же смерть.

Жизнь несводима к фабуле. Человек несводим к фабуле своей жизни, которая в максимально лапидарном виде всегда выражается в надписи на могильной плите.

Васильевское «Серсо», которое создавалось в те годы, когда я учился, было не про фабулу, а про эволюцию человеческой свободы — то есть как раз про внутренний

переход от тоталитарных советских мотиваций к мотивациям свободным, нефункциональным, самораскрывающимся.

3.

В разговоре в Понтедере в 2014 году в ответ на мой вопрос Васильев, подумав, сказал про СМС — вот, теперь все посылают СМС: это прагматично, это мгновенный обмен информацией. Но из этого процесса ушло то, чего васильевским студентам больше не найти в собственном опыте. Раньше, пятьдесят или сто лет назад, человеку, чтобы послать письмо, надо было одеться, обуться, выйти из дому, дойти до почты, купить конверт, выбрать марку, бумагу. Вернуться, сесть за стол или к подоконнику, написать черновик, если письмо важное, переписать его, возможно, не раз, полизать языком конверт, запомнить вкус клея, испытать чувство необратимости, когда конверт запечатан, опять выйти и бросить письмо в ящик, испытать чувство необратимости еще раз, на этот раз куда более сильное. Потом недели или месяцы ждать ответа и запоминать или забывать, что он делал в период этого ожидания. Из этих нефункциональных вещей возникали тактильное чувство времени, переживание и наполнение жизни, несводимые к чистой функции обмена информацией.

Заданная конечность тоталитарна. Процесс становления, рождения жизни — а творчество, темпоральное в особенности, и есть создание жизни — не должен заканчиваться ее прекращением. В пределе он вообще не должен заканчиваться — именно поэтому «Серсо» тогда, к общему возмущению, репетировалось три с половиной года, и все дальнейшие работы Васильева создавались как часть, как фрагмент длительного, не предполагающего конца процесса.

Тогда, в начале 80-х, Юхананов воспринял и этот протест против функционального, и смещение интереса к самораскрывающемуся поведению. В дальнейшем он в течение всей жизни будет заниматься глобальным исследованием, а каждый промежуточный результат этого пути — их было очень много — отличался наглой антифункциональностью, которую он к тому же еще и тщательно архивировал. Все это вызывало у меня тогда много удивления.

Такая настойчивость не могла, естественно, найти себе институциональную форму, но удивительным образом продолжала существовать, переходя из МИР-1 в следующие МИРЫ — МИР-2, МИР-3, МИР-4, сейчас уже МИР-5. По дороге эта настойчивость принимала формы «ЛабораТОРИИ», где создавался «Голем»: Юхананов пытался найти метафизическое оправдание процессу и протесту против результата в его заранее окаменевшей форме (иудаизм как бесконечное изучение бесконечного процесса мирозидания, божественной креации как бесконечного становления, смыслового расширения во всех возможных направлениях тут пришелся ко двору). Удивительно, что этот процесс вообще шел, не прекращаясь, питаясь исключительно юханановской энергией и непоколебимой верой в безошибочность пути.

Креация как расширение Вселенной во всех направлениях, создание смысловой сферы — этот образ мне близок: сфера в противопоставлении функциональному конусу. В начале 80-х Васильев противопоставлял конусу цилиндр — как систему параллельных мотиваций, — но образ сферы кажется мне более привлекательным. Я всегда уподоблял свои фильмы шарам, которые нужно не смотреть, а рассматривать с разных сторон,

вертеть в руках. Внутреннее их устройство, скорее, шарообразно и неиерархично — музыка, изображение, актер не менее (если не более) важны, чем история. Например, театральность изображения возникала в них исключительно из особенности диалога в сценарии, который при всем жизнеподобии был условен и в псевдореалистической среде не жил — превращался в пошлость.

4.

Илья Хржановский, наш общий товарищ и «лучший ученик Юхананова», начав снимать вполне фабульную картину про личную жизнь Ландау, почувствовал себя в рамках фабулы тесно. Построив в Харькове декорацию «Институт», он стал заводить в нее людей, управляя их импровизацией, и втянулся в тотальный проект «Дау». В достаточно условных декорациях мы следим за безусловным поведением — в результате получается жизнь, развивающаяся из самой себя. Хржановский синтезировал советскую жизнь и советского человека во всем его многообразии, от мента до интеллектуала: жизнь раскрывалась в самостановлении под провоцирующим режиссерским контролем.

Сильно упрощая, можно сказать, что создание феноменального поведения подразумевает выбрасывание актера в воду непредсказуемого, где он, как в жизни, должен не утонуть и начать плавать сам — от лица своего персонажа. Хржановский пошел дальше — научившись погружать в зону провокации не профессиональных актеров, а типажи — реальных людей. Детей учат плавать иногда, как щенков, бросая в воду. Погружение человека в пространство свободы предполагает режиссерское насилие. В этом заключается парадоксальность режиссуры Хржановского — как именно это делалось, я не знаю, когда-нибудь он сам, если захочет, расскажет. Васильев, кстати, сыграл в «Дау» роль одного из директоров института и вообще принимал в этой многолетней работе систематическое участие.

(Могу от себя сказать, что «Дау» — это очень сложно, в первую очередь, сложно режиссерски. Я никогда не решался настолько отпускать вожжи и снимать руки с руля: это довольно рискованная режиссерская езда, естественное для профессии желание контроля против нее протестует. Один раз я попробовал поработать с импровизацией в короткометражной работе «Зима Весна», которую продюсировал тот же Хржановский. В работе участвовали прекрасные артисты, но необходимость импровизировать ставила их в тупик — возникал удивительный для профессионалов зажим. Не могу сказать, что эта работа стала моим большим достижением — разве что небольшим монументом прекрасному Саше Анурову.)

Нужно отметить, что создание антифункциональных колоссов — и «Дау», и многосерийных спектаклей Юхананова — парадоксальным образом требует исключительных менеджерских способностей.

Несмотря на всю менеджерскую мышцу и Хржановского, и Юхананова, реализация этих замыслов не была бы возможна без участия Сергея Адоньева. Антифабульное, феноменальное художественное существование обречено оставаться на маргинальном краю, но Адоньев сообщил им плавучесть и вынес их на высокий институциональный уровень. Он придал системную форму внесистемным проектам (и «Дау», и Электротheaterу), избавив их от унижительного шлейфа бедности и финансовой недостаточности, создал возможность достойного и конкурентного существования



подрывной художественной деятельности. Бюджеты, которые в них вкладываются, — это полив завтрашнего огорода, инвестиция в воспитание.

5.

Описывая человека, мы создаем его. Описывая его не в фабульных, не в иерархических, не в тоталитарных терминах (занятно, что в случае «Дау» таким способом был рассказан именно советский человек), мы создаем не тоталитарного, не плоского, не вписанного в рамки CV, а совсем иного человека — несводимого ни к функции, ни к социальным задачам.

Описание этого другого человека требует не векторного, а сетевого нарратива — у такого повествования иная, сетевая, структура: история расширяется, как грибница, человек существует как метакаталог, метадиалог или нейронная сеть с постоянно меняющейся мерцающей системой мотивов и доминант.

Сегодня все говорят о глобальной астрологической перемене — смене иерархической эры Рыб на сетевую эпоху Водолея. Сетевой способ организации и самоорганизации на наших глазах растет и вытесняет прежний, пирамидальный. Вскоре мы будем жить совсем в другом обществе. Изменится и сам человек.

«Феноменальность» — это не рыхлость смыслов и не их разреженность. Фабульное повествование одно- или двумерно. В произведениях, основанных на фабульных, векторных нарративах, смысл — как сахар в чае: он всегда растворяется в финале, на губах не остается даже вкуса халвы. Фабульное поведение псевдореалистично, оно демонстрирует уже заранее мертвого, свернутого в свой результат человека. Технологически это однокнопочное существование: герои большинства сериалов выглядят зомби. (Телеящик — «зомбоящик» не только в силу своей пропагандистской или рекламной функции, но прежде всего потому, что по его экрану ходят в основном веселые мертвецы.)

Создание на сцене или в кадре феноменального, объемного существования требует своих инструментов, специальной актерской и режиссерской технологии. Работа над ней — задача монументальная, сродни походу Магеллана, и только на моих глазах она стала делом жизни уже двух поколений.

<...> Васильев выпустил «Старика и море» — спектакль, сюжет и мысль которого иллюстрируют этот тезис. Смысл спектакля о процессе, который одновременно является результатом (рыбу-то в конечном счете съели акулы), — в наполненном усилением времени, в переживании этого усилия и этой наполненности, которое и есть жизнь, ценная именно этим усилием и несводимая к функции. Возраст героя имеет значение (он старик), и он для Васильева куда важнее пола — возраст, когда усилие стоит дорого, как время, а их умножение (или деление?) друг на друга эту ценность увеличивает в разы. Алла Демидова два часа играет и произносит текст без подзвучки, ее физические затраты ощутимы в зале и являются главным материалом спектакля. «Старик и море» — манифестное произведение: в нем в театральной форме сформулирована программа, которая была запущена еще тогда, в начале 80-х, и работа над которой продолжается по сей день.

«Орфические игры» беспрецедентны по размаху. Как и «Старик и море», это

автобиографическое произведение.

Теоретическое усилие, пожизненное юханановское наматывание на руку тех или иных интеллектуальных возможностей, сомкнулось здесь с большой метафизической темой и, полагаю, личным переживанием. Получилась очень трогательная вещь — живое в ней задевает за живое.

«Орфические игры» — про возвращение с того света, про путешествие в Аид за собственной душой (Россия — традиционное место для подобных путешествий), про ожидание и забвение. Они конкретно проиллюстрированы в спектакле видеофоном — на экране возникает заснятый в рапиде перрон вокзала, заполненный ждущей толпой, или безжизненное море — воды Стикса.

«Орфические игры» построены как сетевой нарратив, как система рефренов и повторов, когда одно и то же событие реализуется в разном контексте, разнообразным стилистическим образом, даже внутри одного эпизода опровергая самое себя и превращаясь в свою противоположность. Эпизоды комментируют друг друга, и смысл тут не в фабуле, которая известна, а в ее бесконечных отражениях, автокомментировании и ритме. В фабульном повествовании ритм задается последовательностью ступеней на пути к результату. В сетевой структуре ритм, модульность приобретают самостоятельное значение и становятся скелетом рассказа. «Орфические игры» — демонстрация феноменального человека с помощью созданной для этого режиссерской и актерской технологии. Феноменального человека, рассказанного в адекватной задаче форме сетевого нарратива.

Интерес (в силу исторических и географических обстоятельств) к ожиданию и забвению, зависание в разнообразных чистилищах, сетевое (или сферическое) построение повествования — думаю, это общие черты лица нашей части художественного поколения. (Те же AES+F, к которым эти черты — взять хотя бы «Пир Тримальхиона» — в полной мере относятся, делали полиграфию к васильевскому «Серсо», и это стало их первым совместным проектом.)

Эти черты стали проступать с возрастом, и их общность в конечном счете вполне естественна: все мы вышли, как всегда, из одной шинели и идем в одну сторону — кто-то равномерно, как Юхананов, кто-то прыжками, как я.

Этот текст — не рецензия, он, скорее, носит дневниковый характер. (Борис Юхананов, например, раньше писал дневники ежедневно, не знаю, как сейчас, но никто не бросит в меня камень, если я буду это делать раз в тридцать лет.)

Значимо видеть, как пазл жизненных эпизодов разной степени важности складывается в итоге в нечто целое, в осмысленное здание, и смысл этих фрагментов проявляется как на переводных картинках в моем уже недавнем детстве. Пазл — это пример сетевого нарратива. Жизнь — это тоже сетевой нарратив, она складывается в целое не последовательно, а по частям, и гештальт возникает не постепенно, а вдруг — точно так же, как у меня произошло после «Орфических игр».

Смысл и объем этого здания несводимы к его функции, а процесс нашей собственной

жизни несводим к ее фабуле. Жизнь, слава Создателю, не стоит на месте, а продолжается как процесс становления — который есть и начало, и самоцель, и результат.

*P.S.* После завершения этого текста я получил от Анатолия Александровича Васильева письмо. Привожу его здесь полностью — «в редакции источника», как принято писать в подобных случаях:

*Скоро прочел, в Сан-Паулу шесть утра, отличная вещь получилась. Хочу подробнее — но самое необходимое сейчас.*

*«Серсо» я репетировал три года — с лета 82-го по весну 85-го.*

*Повторы всегда практиковал как художественный принцип, но редко выставлял на публику как спектакли, все-таки...*

*Повторы в «Персонажах» в первом и втором актах;*

*22 спектакля Пиранделло «Каждый по-своему» — и каждый по-своему — это в Риме, в театре Атенео;*

*три вечера «Иосиф и его братья», премьера у Судзуки в Тога; «Фиоренца» Томаса Манна, тоже в Тога;*

*и много, очень много всего, не вспомнить вдруг.*

*После «Серсо» я с командой — в которой были Коляканова, Томилина, Гладий, Чиндяйкин, Белкин, Альшиц, молодой еще Яцко, много участников, моих учеников — срепетировал и представил «Сегодня мы импровизируем», премьера в Парме, судьба вещи оказалась трагической, не об этом. Тогда я впервые сформулировал принцип построения действия как сферический, открыв этот секрет не только в практике импровизации, но в самой структуре комедии Пиранделло. Помню хорошо сам момент формулы-эврики — чем эта структура отличалась от структуры «Персонажей».*

*Так было, но время взрывалось и осколками мы были поражены и разлетелись кто куда.*

### **врезы без привязки к конкретному фрагменту макета**

**Марина Давыдова. Театральный сезон 2017/2018 глазами критиков // Colta.ru. – 2018. – 6 августа.**

Главный подвиг на ниве театральной педагогики — многодневный проект «Орфические игры» Бориса Юхананова в Электротеатре Станиславский.

**Алёна Карась. Театральный сезон 2017/2018 глазами критиков // Colta.ru. – 2018. – 6 августа.**

Электротеатр Станиславский завершил сезон грандиозным проектом Бориса Юхананова «Орфические игры».

**Дмитрий Ренанский. К статье «История Орфея» // Colta.ru. – 2018. – 8 августа.**  
«Орфические игры» Бориса Юхананова признаны экспертами одним из центральных событий сезона 2017/2018.

## 6. ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

### 2.1 ОРФИЧЕСКИЕ ИГРЫ. ПАНК-МАКРАМЕ

Разомкнутое пространство мифа

Новопроектный проект Электротheatera Станиславский на основе мифа об Орфее  
18+

Единый поток из 12 спектаклей:

День 1, Вечер 1

День 2, Вечер 2

День 3, Вечер 3

День 4, Вечер 4

День 5, Вечер 5

День 6, Вечер 6

100 участников

Премьера состоялась 15-20 мая 2018.

## 7. НАУЧНО-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ РАБОТА

В 2016 и 2017 году в рамках Мастерской Индивидуальной режиссуры состоялись ряд встреч, семинаров, мастер-классов с ведущими режиссерами, операторами, специалистами в области звукорежиссуры и актерского мастерства. Студенты МИР имели возможность задать вопросы мастерам

кинорежиссуры, а также получить консультацию и отзыв, показ свои собственные режиссерские работы.

**Таблица 4.1** Семинары, мастер-классы и встречи за 5-й и 6-й семестры 2014 г.

<b>Педагог</b>	<b>Тема семинара, мастер-класса</b>	<b>Статус</b>	<b>Кол-во часов</b>
Ирина Токарева	Особенности ко-продукции	семинар	4
Александр Дулерайн	Коммерческое ТВ	Мастер-класс	6
Екатерина Якимова	Фандрайзинг	Встреча	4
Игорь Лысов	Монологи Достоевского. Разбор	Мастер-класс	28
Артур Нозисьель	Французская пьеса 18 века	Мастер-класс	12
Теймур Джафаров	Мультимедиа-проекты	Встреча	3

## 8. ФИНАНСОВО-ХОЗЯЙСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Сведения об объеме образовательной деятельности, финансовое обеспечение которой осуществляется по договорам об образовании за счет средств физических и (или) юридических лиц по итогам 2018 года.

Наименование показателя	Единица измерения, руб.
Общая сумма объема финансовых поступлений, всего,	3214740,00
из них:	
субсидий на выполнение государственного (муниципального) задания	
целевых субсидий	2277240,00
бюджетных инвестиций	
от оказания учреждением платных услуг (выполнения работ) и иной приносящей доход деятельности	937500,00
Наименование направления расходов бюджета, всего	3180559,91
из них:	
заработная плата	2028557,36
прочие выплаты	96537,36
начисления на выплаты по оплате труда	708140,54
услуги связи	
транспортные услуги	
коммунальные услуги	
расходы по содержанию имущества	

прочие работы, услуги (услуги банка)	35306,65
прочие расходы (НДФЛ, налог УСН)	312018,00
прочие расходы (возврат кредита)	
Прочие расходы (расчеты с подотчетными лицами)	
расходы по приобретению основных средств	
расходы по приобретению материальных запасов	

2019 года

Наименование показателя	Единица измерения, руб.
Общая сумма объема финансовых поступлений, всего,	7631900,00
из них:	
субсидий на выполнение государственного (муниципального) задания	
целевых субсидий	1653900,00
бюджетных инвестиций	
от оказания учреждением платных услуг (выполнения работ) и иной приносящей доход деятельности	5978000,00
Наименование направления расходов бюджета, всего	6915655,4
из них:	
заработная плата	1580259,62
прочие выплаты	3812265,7

начисления на выплаты по оплате труда	548034,68
услуги связи	
транспортные услуги	
коммунальные услуги	
расходы по содержанию имущества	
прочие работы, услуги (услуги банка)	37286,4
прочие расходы (НДФЛ, налог УСН)	237809,00
прочие расходы (возврат кредита)	
Прочие расходы (расчеты с подотчетными лицами)	
расходы по приобретению основных средств	
расходы по приобретению материальных запасов	

#### 9.ЗАКЛЮЧЕНИЕ О РЕЗУЛЬТАТАХ САМООБСЛЕДОВАНИЯ

Организация и проведение учебного процесса, организационно-воспитательной работы, качество успеваемости студентов и выпускников, в Автономная некоммерческая организация дополнительного профессионального образования «Мастерская индивидуальной режиссуры отвечают предъявляемым требованиям и оценивается положительно.

Директор АНО ДПО «МИР»



Л.П..Тимофеева

«10» февраля 2020 года