

А. Ю. БАРЫШ, Л. А. АХМЫЛОВСКАЯ

УДК 792.01

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧЕХОВА: КОММЕНТАРИИ К ТОКИЙСКОМУ ФЕСТИВАЛЮ

Творчество современных японских композиторов и исполнителей Юки Кадзиура (Yuki Kajiuira), Кейко Мацуи (Keiko Matsui), Нобуо Уэмацу (Nobuo Uematsu), Такахито Эгучи (Takahito Eguchi), Акира Ямаока (Akira Yamaoka), Хироюки Коудзу (Hiroyuki Kouzu), Йоко Канно (Yoko Kanno) и других в России известно, главным образом, специалистам¹. Но именно современная музыка в неожиданных сочетаниях с образцами классического наследия стала одним из важнейших факторов формирования особой атмосферы IX Международного фестиваля в Театре Кай 2010 года (художественный руководитель и автор идеи Мисако Уэда); атмосфера же задавала способ существования², определила специфику подобных проектов и новые требования к их организаторам³.

В организации и проведении масштабного театрального события в токийском театре по традиции, установившейся в начале 90-х, объединились Университет Канагава, Ассоциация Япония–Владивосток, Общество развития японо-российских театральных связей. Несмотря на активную поддержку представителей бизнеса и меценатов, фестиваль не мог обеспечить полное финансирование участников – оперных и театральных режиссёров, композиторов и исполнителей. Приглашение оргкомитета не смогли принять многие достойные коллективы из России: невербальный «Роета-Театр» из Петербурга, А. Г. Вейро, режиссёр театра «Новая опера», постановщик мультикультурного оперного спектакля «Волшебная флейта» (2009) [1; 2]. Представленные ими видео- и фотоматериалы рассматривались членами оргкомитета фестиваля, вызвали интерес многих режиссёров и педагогов, стали частью архива доступного для изучения токийских коллег и всех участников. Программа одной из престижных токийских биеннале на этот раз была посвящена 150-летию со дня рождения А. П. Чехова и включала более ста разных по длительности и уровню спектаклей-экспериментов.

Зрителями фестиваля, длившегося более месяца (с 1 июня по 4 июля) стали режиссёры, композиторы, балетмейстеры, театроведы и переводчики. По сути это была ещё одна важная для профессионалов творческая лаборатория с ежедневными обсуждениями. Рассматривались и подвергались всестороннему

анализу, а порой и беспощадной критике музыкальные версии крупнейших пьес: «Чайка» – завещание Чехова», Modern Ballet со. Ruridamakai; «Чайка – машина», театр Experience; «Нина – Чайка», хореографический моноспектакль, «Чайка – фрагмент мира», International Nostalgic Generation); «Три сестры» («Портрет с Наташей»); «Дядя Ваня» (в исполнении корейского репертуарного театра MIR); «Вишневый сад: образ Фирса» (So-To-So); несколько прочтений «Человека в футляре» (среди них – моноспектакль В. Нижельского); «Дама с собачкой» (БДТ); ряд спектаклей по мотивам чеховских рассказов и повестей – «Лица» (Theatre Et Cetera), «Мужчины и женщины» (Resonanz), «Душечка» (Cabaret of Chekhov)), «Ключ от палаты номер шесть»; множество композиторских и режиссёрских экспериментов – вариантов водевилей («Предложение» в корейско-американской постановке П. Лэйера и «Предложение на диалекте Микава» театра «Токийская группа»); музыкальные композиции на тему писем писателя и биографических данных («Любовные письма, Студия Фламенко; «Лабиринты воспоминаний», Yu&Yumitaro; «Странник Чехов», Blue Ball Company). Несмотря на обилие интереснейших работ, самыми необычными были признаны хореографические спектакли Театра Фламенко, где зрители увидели несколько женских портретов чеховской «Чайки» и музыкального Театра Ла Канделария («Теория Чехова...»).

Нами был представлен фильм «Драма» по одноимённому рассказу А. П. Чехова. Фильм (как и спектакли фестиваля) был показан без перевода 29 июня (фото 2). Краткую информацию о создании картины и её сюжете зрители получили во вступительном слове. Английский текст, подготовленный нами совместно с американским поэтом К. Левин, и фрагменты японской версии обсуждались на встречах со зрителями и во время конференции переводчиков [3].



1. Чехов и Дон Кихот: памятник А. П. Чехову в Токио. Скульптор Г. Потоцкий (2004)



2. Кадр из фильма «Драма» по рассказу А. П. Чехова

Особое восхищение зрителей и коллег вызвал синтетический проект «Медведь», в котором благодаря виртуозной режиссуре органично соединились академическое пение, танец буюто, комическая фигура рассказчика и музыкальный квартет (виолончель, две скрипки, ксилофон).

Спектакль – яркая попытка участников лаборатории Rigin по-новому взглянуть на свой опыт воплощения традиций танца буюто, преподнести его в смелой интерпретации чеховского водевиля. Создатели впечатляющего музыкального действия объединили авторские композиторские, инструментальные, хореографические соло и представили зрителю камерный спектакль в форме перебивающих друг друга монологов. Музыкальная составляющая спектакля – коллаж из самых разнообразных произведений, среди которых можно услышать темы, принадлежащие европейской мировой классике и современной японской музыке.

Нельзя сказать, что работа лишена известного сквозного сюжета, вместе с тем, истории героев почти не перекликаются, объединяет их скорее общая атмосфера и способ актёрского существования, который участники подобных композиций называют *pop-butoh*.

Это относится и к некоторым работам петербургского «Ромеа-Театр», и к известной в России лаборатории «До Танца» основанной в 2001 г. в театре «Школа драматического искусства» японским танцовщиком Мин Танака для изучения философии и поэзии танца буюто. В основе лаборатории – идея воспитания перформера, который является одновременно хореографом и исполнителем своего танца. Участники лаборатории самостоятельно ищут технические приёмы и разрабатывают индивидуальный выразительный язык танца для передачи смыслов и образов. Глубоко исследуя себя, танцовщик пытается проявить темы, волнующие современного жителя мегаполиса, что и определяет выбор музыкальных фрагментов, их яркую оксюморонику.

О специфике переводческой деятельности в реализации музыкальных, оперных и драматических проектов

Специфика Международного фестиваля в Театре Кай определила и задачи, поставленные перед его переводчиками. Главные партии практического перевода в дискуссиях фестиваля принадлежали Норико Адачи и Нобуюки Накамото [4]. Интенсивность их работы естественна для переводчиков кросскультурных арт-проектов, и в то же время выходит за пределы таких понятий, как «охрана труда» или «нормированный рабочий день». Профессиональные переводчики могут в полной мере оценить способность коллег стремительно переходить от одного международного события к другому. Со 2 по 15 июля Адачи-сан переводила лекционный музыковедческий курс, посвящённый С. Рахманинову, а 16 июля занялась переводом мастер-класса Сергея Шенталинского, представителя школы-студии МХТ. Её перевод книги К. С. Станиславского «Работа актёра над собой» лежал в издательстве более десяти лет: издатели боялись, что публикация не принесёт прибыли. Не придавая первостепенного значения экономическим результатам, но осознавая место российского культурного наследия в мировой истории, переводить К. С. Станиславского помогали русские, живущие в Японии, и, прежде всего, режиссёр Наталья Иванова. В процессе перевода «Трёх сестёр», японской переводчице Н. Адачи помогли беседы с известной актрисой Галиной Тюниной. Подтверждая выводы, к которым ранее пришли Дж. Риссер, А. Каттанео, К. Вебер, Л. Кац [7], Адачи-сан акцентирует: «Я переводила, учитывая, что текст звучит со сцены. Я много раз читала текст вслух. Особенно сцену пожара в третьем действии я много раз читала, и исправляла каждое слово моего перевода, чтобы я сама могла рыдать, читая свой перевод слов Ирины, например». Перевод Н. Адачи успешно апробирован университетскими театрами Японии. Как и другие участники конференции переводчиков в рамках токийского фестиваля, Норико Адачи считает: «...нужно специально готовить переводчиков арт-проектов; они должны периодически встречаться и обмениваться опытом и мнениями». Адачи-сан говорит, что она «незаметно» стала театральной переводчицей, и «хотела бы считать себя театральной писательницей». Жизнь в Москве, работа на киностудии Мосфильм, сотрудничество с московскими театральными и музыкальными коллективами отразилось в четырёх её книгах: «Московская рапсодия», «Московское каприччио», «Россия – весенняя соната и осенний вальс», «Гергиев». На конференции театральных переводчиков в рамках фестиваля (30 июня, 2010) с докладами выступали переводчики Гоголя и Достоевского, Пушкина и Брехта. О своём исследовании трилингвальных постановок (с участием английских, китайских и японских парт-



3. Авторы статьи с группой участников российско-японских творческих проектов Ассоциации «Япония-Владивосток»

нёров) в детских театрах рассказала аспирант Токийского университета Аяко Фунакава [8]. Размышлениями о своей новой работе поделилась Мичико Анзай. Филолог-англист по первому образованию, теперь Анзай-сан более известна как переводчик С. Михалкова, В. Драгунского и других современных русскоязычных авторов. Её переводы стали основой инсценировок для многих творческих коллективов Японии. Госпожа Анзай поделилась информацией о долгосрочном проекте постановки пьесы «И сакура цветёт в Сибири».

Премьера кросскультурного спектакля названа центральным событием фестиваля японской культуры, проходившего в сентябре 2010 года в Минусинске и Красноярске. Программа фестиваля включала музыкальные вечера, выставки, лекции, научную конференцию, посвящённую подходам к изучению коммуникации в мультикультурных сообществах. Активными участниками форума были представители Университета Канагава Мицухару Мидзуно, Нобуюки Накамото и другие инициаторы российско-японского проекта.

Пьесу «И сакура цветёт в Сибири», в основу которой легли реальные истории жизни японских военнопленных, создала иркутская писательница Нелли Матханова. В 2008 году пьеса была поставлена в сценической редакции режиссёра спектакля, обладателя трёх премий «Золотая маска» Алексея Песегова. Проект развивается и предполагает в дальнейшем совместную постановку в Японии. Анзай-сан попросила авторов данной статьи помочь ей отыскать источник цитируемых в пьесе поэтических строк:

Великую милость
Принявший в рождение своём
От неба с землёю,
По жизни пройдёт человек
Покорён вельням небес.

Обратившись к переводам и комментариям выдающегося поэта-переводчика, профессора Университета Акита А. А. Долина, мы обнаружили, что эти

строки взяты не из древних текстов, как предполагала переводчица Мичико Анзай, а из более поздних сочинений Таясу Мунэтака (настоящее имя – Токугава Седзиро, 1715-1771). Так завершились подготовительный и аналитический этапы формирования переводческой партитуры пьесы «И сакура цветёт в Сибири». Дальнейшее уточнение японского текста, утверждение костюмов, декорации, музыкального сопровождения продолжали вместе с двуязычной труппой переводчицы Н. Тасиро⁵, М. Анзай, Н. Адачи и другие участники Фестиваля японской культуры в Сибири осенью 2010 г. Наблюдение за ходом очередной билингвальной постановки – новая ступень: а) в изучении антропологии актёра; б) в определении статуса театрального переводчика: его задач, творческих возможностей и меры ответственности не только за переводимый и комментируемый текст пьесы или либретто, но и за весь арт-проект. Каждый кросскультурный драматический, оперный или музыкальный спектакль – это и личный тренинг театрального переводчика, который подчинён процессу наделения текста гештальтом в контексте одухотворённой телесности исполнителя, то есть принципам актёрского проживания, закреплённым в конкретных вопросах сопровождающих исполнительский тренинг: «Действие... Что я делаю? А что я делаю, когда я что-то делаю? Чем конкретно я занят? Что отслеживаю? С какой невидимой реальностью я общаюсь?» (мастер-класс Катрионы Смит, Штутгартская Опера во Владивостоке, 2008).



4. Участники конференции театральных переводчиков

Международная научно-практическая конференция в Токио и дальнейшее обсуждение её тем в письмах участников отражают стремление театральных переводчиков к объединению. Подводя итоги конференции, художественный руководитель фестиваля Мисако Уэда сделала следующий вывод: «Действительно, необходимо специально готовить театральных переводчиков. Пусть их будет немного, но это должны быть театроведы; люди, которые глубоко изучают теорию и историю театра музыкального, драматического, оперного. Театральный

переводчик-драматург – это Бог! Он не только переводит пьесу и весь процесс её постановки, но и сотрудничает с композитором, помогает в выборе музыки к спектаклю, выполняет функции со-режиссёра, продюсера, менеджера, импресарио». В Европе, США и Японии весь перечисленный диапазон функций – прерогатива *драматурга* (не автора пьес, а литературного менеджера, который к тому же владеет двумя-тремя языками и сам переводит пьесы). Этому обучают на специальных факультетах. Есть *ассоциации драматургов* в Европе, США, Японии. Бывать на конференциях *драматургов* важно и полезно для переводчиков, деятельность которых на протяжении долгого времени связана с арт-проектами. В тех странах, где университетской программы для *драматургов* нет, всем театральным переводчикам, безусловно, следует учиться друг у друга, встречаться, обмениваться мнениями и методами. В связи с этим важной представляется идея создания Международной ассоциации театральных переводчиков, которая позволит поддерживать связь друг с другом; как пишет Адачи-сан, – «обогащать друг друга», укрепляя дипломатическую роль искусства.

Основные проблемы, которые предстоит решить профессиональной организации театральных переводчиков, заключаются в отсутствии следующих составляющих: а) системного подхода к анализу деятельности переводчика в кросскультурном процессе постановки оперного, драматического, балетного спектакля; б) описания и анализа диапазона функций театрального переводчика; в) программ специальной подготовки профессиональных переводчиков арт-проектов с учётом герменевтического, этнопсихологического, деятельностного подходов; г) методики составления комментария к переводным произведениям сценического искусства.

Имеются лишь отдельные работы, косвенно связанные с проблематикой данного исследования. В них представлены: режиссёрский анализ конкретных переводных пьес О. Каору (DVD 1998), А. Каттанео (1997), Б. Смит (2006); лингвистический анализ переводов конкретных произведений (Л. К. Бобылёва, 2009; К. Вебер, 1997; М. Люпу, 1997; Дж. Прозл, 2009; П. Шмидт, 1998; С. Блюм, 2009; Р. Р. Чайковский, 2010); понятие технологии перевода (Н. Д. Финкелберг, 2010); описание режиссёрских опытов в области антропологии актёра (Е. Гротовский, 2009; Э. Барба, 2009; Н. Накамото, 2006); сопоставительный анализ этностереотипов как составляющей менталитета (Н. Ю. Нежурина-Кузничная, 2004; Ким Рёхо, 2004; Л. Брюс, 1999); философское осмысление роли звучащего слова (Дж. Риссер, 1997; Г. Гадамер, 1991). Анализ профессиональной деятельности театральных переводчиков, их статуса представлен в минимальном объёме (в статьях Н. Накамото, 2006; А. Фунакава, 2010).

Возможности применения мировой фестивальной практики в образовательном поле

Искусствоведческая подготовка переводчиков арт-проектов происходит в основном на уровне самообразования; дополнительного искусствоведческого, психологического, продюсерского образования; второго и третьего высшего образования в смежных областях; в меньшей степени – на уровне семинаров и научно-практических конференций театральных переводчиков в рамках Международных фестивалей и постановок (Ilkhom Theatre Co. Sharing a vision: Tashkent to Seattle. DVD, 2008). Результаты анализа выступлений участников конференции и опроса коллег, подробное изучение их опыта с учётом новых тенденций в международной театральной практике и продюсерской деятельности [2], обобщение проектов с участием переводчиков, имеющих разный опыт и уровень подготовки, позволяют сделать следующие выводы:

- ценность театроведческого (а в оперном театре и музыковедческого) опыта переводчиков и значимость их деятельности признаны во многих странах мира, поэтому актуальным является признание их официального статуса как представителей особой профессии, с учётом функций и задач *драматургов* Европы, США, Японии;

- дополнительное образование (самообразование) переводчиков в сфере искусствоведения и практиков театра в сфере перевода позволяет выделить основные направления подготовки переводчиков арт-проектов на факультетах и кафедрах искусствоведения (разработки курсов обучения переводу в сфере драматического и музыкального театра, с учётом подходов к обучению переводчиков-терминологов в других сферах) [5];

- методология формирования переводческой партитуры пьесы, синопсиса, комментария к либретто, разрабатываемая нами на материале кросскультурных театральных, оперных, образовательных, фестивальных, синтетических проектов с 1992 года по настоящее время, предполагает введение в курс театрального перевода основ дисциплин: антропология актёра, этносценология, этнопсихология, а также аналитических спецкурсов на материале конкретных проектов инсценизации поэзии, прозы драматургии [7].

К практическим результатам проводимого исследования следует отнести разработку подобных спецкурсов для студентов театрального факультета Дальневосточной государственной академии искусств (ДВГАИ), студентов Гуманитарного института ДВГТУ и факультета искусствоведения Дальневосточного филиала государственного института искусствознания (АрхИД ДВГТУ) в сотрудничестве с творческой лабораторией на базе Пушкинского театра Дальневосточного государственного технического университета и оперной студией Дальневосточной государственной академии искусств [9].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Progressive metal, classical, ambient и т. д.

² Термин К. С. Станиславского

³ Пульс культуры // Нихон Кэйдзай Синбун (Nihon Keizai Shinbun). – 2010. – 18 мая.

⁴ Принять вызов великого мастера во всём многообразии // Токио Синбун (Tokyo Shin-bun). – 2010. – 17 июня. – Масс Медиа и культура. К 150-летию А. П. Чехова.

⁵ Автор японско-русского словаря театральных терминов, апробированного и постоянно востребованного в российско-японских театральных проектах, Владивостокской Биеннале визуальных искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмыловская Л. А., Барыш А. Ю. Цзин В. Эстетика невербального театра «Поэма»: новое о цветке стиля // Культура тихоокеанского побережья: науч. конф. – Владивосток, 2010.

2. Ахмыловская Л. А. Формирование переводческой партитуры пьесы в кросскультурном театральном проекте. – Владивосток: ДВГТУ, 2010.

3. Ахмыловская Л. А. Art in progress. – Владивосток: ДВГТУ, 2009.

4. Ахмыловская Л. А. Русская культура в жизни переводчика Нобуюки Накамото // Культура тихоокеанского побережья: науч. конф. – Владивосток, 2007.

5. Бурукина О. Профессия медицинского переводчика: европейский подход // Мир перевода. – 2009. – № 1 (21). – С. 61–65.

6. Гротовский Е. К Бедному театру (Towards a Poor Theatre). Артист. Режиссёр. Театр. – М., 2009.

7. Новые публикации // Мир перевода. – 2010. – № 1 (21). – 52–53.

8. Финкельберг Н. Д. Арабский язык. – М.: Восточная книга, 2010.

9. Akhmylovskaya L., Blum S. The intertextual translation for the Art Schools Education practice // Pacific Science Review. – 2009. – № 11 (1). P. 53–56.

10. Barba E. Bruciare la casa // Ubulibri, Italia. – 2009.

11. Barysh A., Funakava A. Theatre translators: Functions and specificity of professional training // Культура тихоокеанского побережья: науч. конф. – Владивосток, 2010.

12. Katz L. The complete dramaturg. Dramaturgy in American Theatre. Harcourt Brace College Publishers. – Philadelphia, 1997.

Ахмыловская Лариса Алексеевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения,
доцент кафедры лингводидактики
Дальневосточного государственного технического университета

Барыш Андриана Юрьевна

переводчик, интерн Международной школы
Японского языка Канрин (Канагава, Япония)

