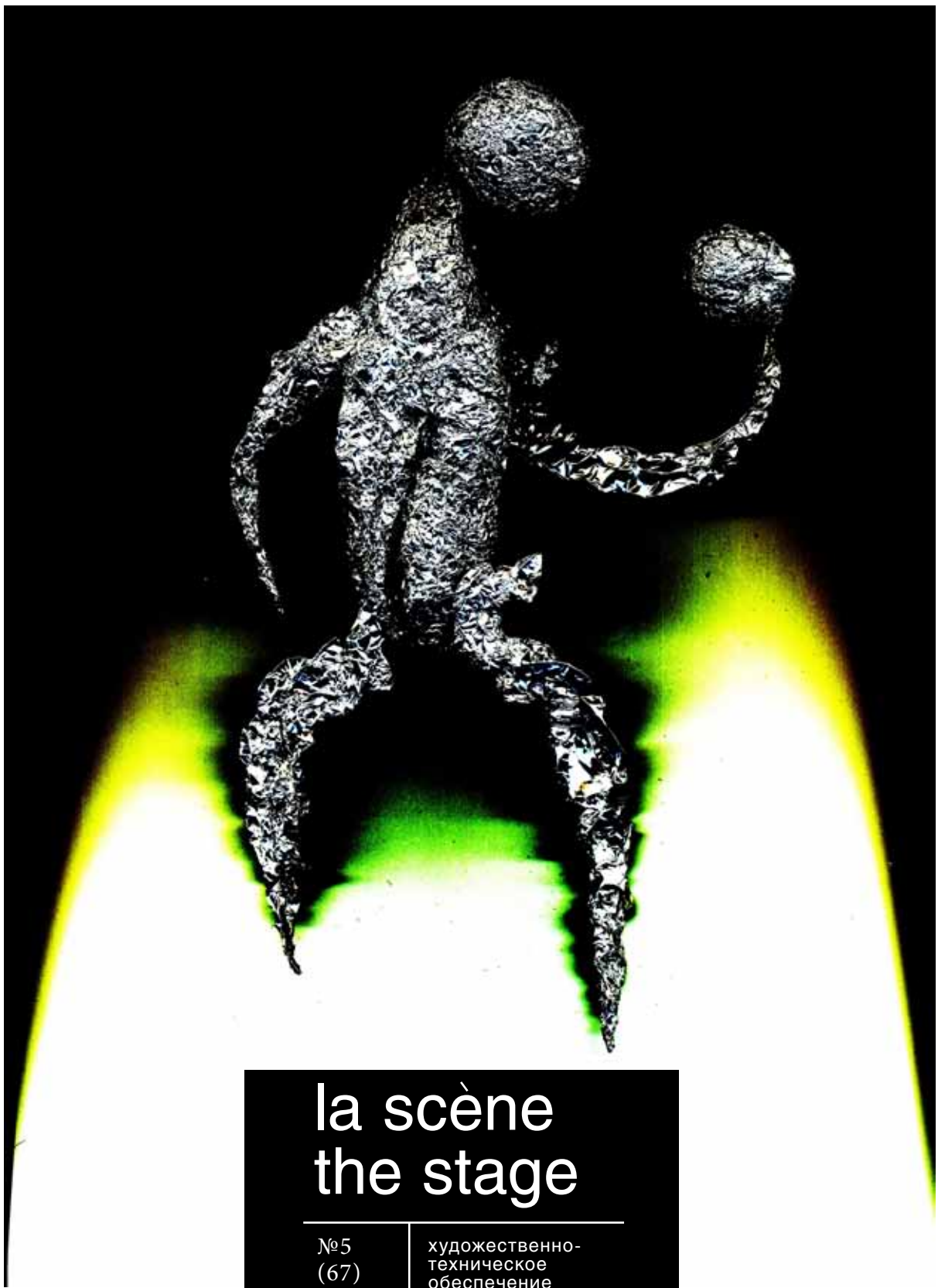
ISSN 1817–6542

СЦЕНА



la scène
the stage

№5
(67)
2010

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

«Скифы»

Театральные декорации

Одежда:

театрально-карнавальная
эксклюзивная
корпоративная

Оформление выставочных стендов

Декоративные панно

Транспаранты

Флаги

ПОЛНОЦВЕТНАЯ
печать на
ТКАНИ

Москва, ул.Пятницкая, 6/1, стр. 1
тел./факс (495) 234 59 69
e-mail: office@skifs.ru
www.skifs.ru

Учредитель:
Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО)
Издается с 1991 года

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_editor@thestage.ru

Ответственный секретарь
Татьяна Круковская
stage_magazine@list.ru
+7 (495) 609-0050

Редакторы – консультанты
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Макет и верстка
Михаил Крылов

Редакционный Совет:
Сергей Бархин
Станислав Бенедиктов
Юлия Большакова
Вера Глаголева
Сергей Гнедовский
Ирина Драчевская
Елена Древалева
Сергей Женовач
Анатолий Иксанов
Дамир Исмагилов
Игорь Капустин
Алексей Кондратьев
Эдуард Кочергин
Кирилл Крок
Наталья Макерова
Борис Мессерер
Алла Михайлова
Владимир Мишарин
Николай Нашутинский
Максим Никулин
Любовь Овэс
Анаит Оганесян
Катажина Осиньска
(Польша)
Беатрис Пикон – Валлен
(Франция)
Алексей Порай – Кошиц
Вячеслав Соколов
Александр Титель
Александр Урсин
Игорь Ясулович
Наталья Ясулович
Ирина Черномурова

Издатель:
НП «Культурная инициатива Восток-Запад»

Адрес редакции:
107031, Москва,
Страстной бульвар,10,
СТД РФ (ВТО) –
журнал «Сцена»

Контакты по подписке
и рекламе:
Тел./факс: +7 (495) 609-0050
stage_magazine@list.ru

www.thestage.ru

© «Сцена», №5 (67) 2010
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

Зарегистрирован
Министерством печати
и массовой информации
РСФСР – свидетельство
№124 от 25 сентября 1990 г.
Перерегистрирован
Федеральной службой
по надзору за соблюдением
законодательства в сфере
массовых коммуникаций
и охране культурного
наследия – свидетельство
ПИ №ФС77 – 21906
от 27 сентября 2005 г.

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 14.03.11 г.

СЦЕНА

Журнал по вопросам
сценографии, сценической
техники и технологии,
архитектуры, образования
и менеджмента в области
зрелищных искусств.

The Stage

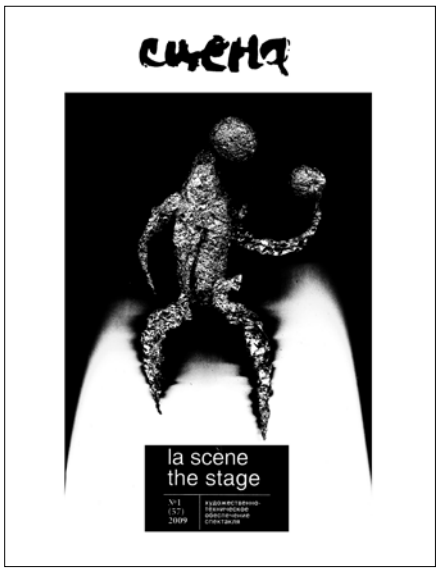
Magazine on questions
of scenography, scenic technics
and technology, architecture,
education and management
in the field of performing arts.

La Scène

La revue sur les questions
scènographie, la technique
scènique et la technologie,
l'architecture, la formation et le
management dans le domaine
des arts exècutifs.

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, утвержденный Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки Российской Федерации.

Художник обложки:
Юрий Хариков



100-летие А.П. Васильева	3	**В. Серебровский.** Проба грунта
	4	**А. Оганесян.** Эпизодики
	6	**В. Иванов.** Александр Васильев и Самара
	8	Интервью Александра Васильева
Библиораскопки	15	Традиции искусства
Память	17	**Н. Пляцковская.** Галине Фёдоровна Соколова
	18	**Е. Струтинская.** Елена Михайловна Костина
Выставки	20	**Т. Шах-Азизова.** Чеховиана Льва Додина
	22	**Т. Батова**. Сценографика
Спектакль	24	**Е. Дмитракова.** Щелкунчик: дагерротип сна
Новые книги	26	**А. Турков.** Судьба «другого» МХАТа
	28	**А. Леонтьев.** Реанимация? Нет, — воссоздание
Театры мира	30	**М. Берлова.** Грипсхольм — старинный замок Густава Васа и придворный театр Густава III
Семинары	32	**А. Колейчук.** Конференция OISTAT
Образование	34	**О.А. Гильмутдинова.** Живая нить традиций
Фоторепортаж	36	**Е. Лапина, А. Цветаев.** Звукорежиссёр
Фестивали	40	**Н. Макерова.** Кубань театральная — 2010
Тетральное здание	48	**Н. Черная.** Новый, самый старый деревянный театр в России
Театральная энциклопедия	51	Костюмный словарик

По вопросам, связанным с подпиской и распространением, обращайтесь в редакцию:
по тел. в Москве +7 (495) 609-00-50
или по электронному адресу stage_magazine@list.ru
Подробности на сайте www.thestage.ru

Приобрести журнал можно:
в Москве — в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д. 10/34), в редакции «Сцены» (Страстной бульвар, 10, офис 47);

в Санкт-Петербурге — в редакции журнала «Петербургский театральный журнал» (ул. Моховая, д. 30);

в Екатеринбурге — в Доме Актёра (ул. 8 Марта, д. 8).

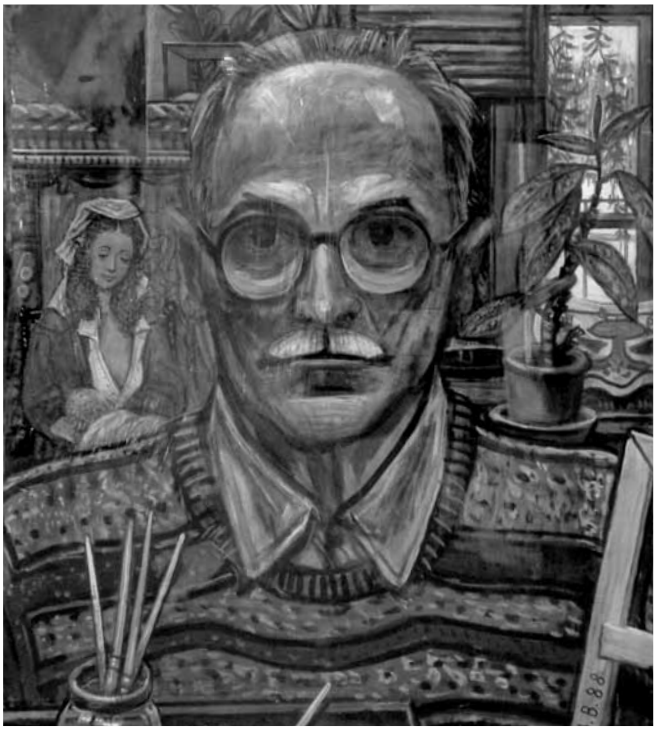
Редакцией в 2010 году осуществляется:

— целевая рассылка журнала 74 региональным отделениям Союза театральных деятелей РФ и 17 театральным институтам и училищам по заказу СТД РФ (ВТО)

— целевая рассылка журнала учреждениям культуры и искусства Санкт-Петербурга и Ленинградской области по заказу ЗАО «Театрально-декорационные мастерские».

Проба грунта

Владимир Серебровский



В восьмидесятые годы я приехал в Прагу делать декорации к спектаклю «Утиная охота» в «Театре на Виноградах». Работники цехов сначала отнеслись ко мне довольно прохладно — русских тогда не очень жаловали. Кто-то сказал: «У нас тут делал спектакль один из Москвы — Васильев. Знаете такого?». Конечно, знаю, и даже очень хорошо. Кто-то заговорил высоким голосом, подражая манере Васильева, выкрикивая пару русских слов. Все заулыбались, напряженность исчезла, и у меня образовались самые тёплые отношения с этими работниками цехов. Васильев помог — умел расположить к себе людей.

Когда в 60-е годы мы — молодые художники — пришли в театр, мы не стали чужими или даже конкурентами, несмотря на наш гонор. Так называемые «старшие товарищи» по цеху встретили нас очень благожелательно и тепло. Среди них были Рындин, Лушин и, конечно, Васильев Александр Павлович. И с ним наше общение было особенно тесным. Но, как художника, я, например, оценил его позже. В молодости я был, конечно, «левым» и больше интересовался французами, чем нашими мастерами. Но, когда я «открыл» для себя нашу школу декорационного искусства, идущего от «Мира искусства», я увидел, что Александр Павлович Васильев — «живой классик» — продолжатель этой нашей традиции. Он не чужд был экспериментам 60-х годов, но вернулся к традиционной «классической» декорации в начале 70-х. Это бы «Лес» в Малом театре. Я же двумя годами позже проделал тот же поворот в «Якове Богомолове» и в «Трех сестрах». Тогда это вызвало некоторое удивление, но так получилось, что Васильев стал наиболее близким для меня художником театра. Надеюсь, что и я был ему достаточно близок. Однажды, когда у Васильева что-то не заладилось в Малом с Ильинским (это был, кажется, «Вишнёвый сад»), он порекомендовал вместо себя — меня. Спектакль не состоялся, но степень доверия Александра Павловича я оценил.

Чем же привлекал Васильев к себе людей. Ведь он, бывало, и кричал и топал ногами, когда был чем-то недоволен. «Он пугает, а нам не страшно». Мы видели, что это — немножко театр. В театре и на сцене, и за кулисами переизбыток эмоций — обычное явление. Васильев — «Человек — театр». Это видно и в эскизах (повышенная живописная театральность), и в живописи. Живопись его я узнал позже. Семидесятилетие Васильева — банкет в «Праге» — много народу, академики, речи, тосты... Но и здесь занавес должен опуститься. Александр Павлович тихо зовет меня и Сергея Бархина к себе в мастерскую, предварительно шепнув: «Собери-ка красную рыбу в сумку, чтобы этим не досталось», — кивнув в сторону официантов. Сумку я потом отмывал неделю, она всё равно пахла рыбой долгие месяцы. Итак, ночь, мы в мастерской, и тут начинается новое представление — одна за другой появляются работы трёх или четырёх размеров, которые тут же вставляются в три или четыре рамы того же размера. Этот прием я тогда усвоил и делаю так же до сих пор. Нам открылся мир живописи Васильева — тоже театрализованный. Люди-балбетки, вернее, балбетки-люди, гуляющие по полям-садам. Натюрморты из театральной бутафории и частей костюмов — шляп, вперемешку с подлинными красивыми вещами (Васильев знал толк в старой мебели, в антикварiате — старая школа). Какие-то странные фигуры битников или хиппи — «Боб» или «Джон» (не помню) в пёстрой одежде среди экзотической растительности. Просто портреты, но тоже слегка театрализованные. «Очень дорогая гадалка» — это как будто бы Анаит Оганесян. Вот Левенталь, элегантный, при бабочке. «А вот это Вы, Володя», обращается он ко мне и показывает холст, на котором полуголый мужик, сидящий перед холстом, к нам спиной. Так как это всё фантазии без натуры, тот человек со спины мог быть кем угодно — кроме лысины, других примет моих нет.

А теперь вспомним — ведь и мирискусники тоже театрализовали живопись. Бенуа, Судейкин, Сомов — все эти костюмированные балы на фоне декораций-задников под XVIII век. Все эти арлекины, коломбины — это же театр. Мирискусники перенесли живопись на сцену в театр, а театр перенесли в свою живопись.

Когда-то известный критик начала XX века Сергей Маковский писал о художниках-мирискусниках: «Художники сделались страстными театралами, двинулись штурмом на храм Мельпомены, превратились в слуг её ревностных, в бутафоров, гримёров и постановщиков. Можно сказать, что знаменательный для наших 90-х годов расцвет театрального новаторства наполовину создан живописцами. До такой степени, что стало своевременным говорить о засилье театра живописью и о порабощении живописи театром».

Таков и Васильев. Про технику я не говорю — это особый разговор — работа с пигментами на желтке. В натюрмортах особенно видно это мастерство.

Какова роль художника, вернее, его личности в театре, я понял, когда в Академии художеств состоялась персональная выставка Васильева — такого количества народа на открытии я давно не видел — это был цвет московской интеллигенции, конечно, в первую очередь, театральной. Все знали Васильева. А ведь это не часто бывает — театральный художник мало известен публике, да и в театре теперь мы где-то в тени (сами виноваты). А вот так, как Васильев — подтянутый, в бабочке, а вокруг прекрасные дали с цветами. Вспомнил автопортреты Головина — везде элегантен и с бабочкой. С этого и начинается человек театра. Художник театра тоже немного актёр, он тоже должен играть — перевоплощаться из пьесы в пьесу. А как же иначе? У унылого и серого человека будет унылая и серая декорация. И если театр — зрелище в высоком смысле, то оно должно быть, в первую очередь, красивым, эстетичным.

Таким художником театра и был Васильев. Такие люди, к сожалению, уходят в прошлое.

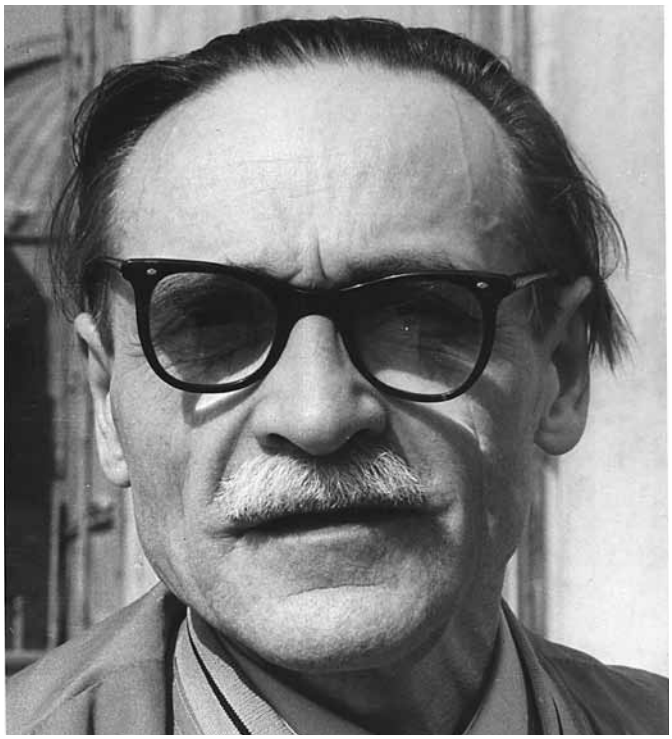
А теперь немного мистики. Я несколько раз бывал в мастерской Александра Павловича — хотел узнать тайны васильевских грунтов (К тому времени я тоже бросил масляные краски и перешел на гуашь). Александр Павлович много экспериментировал в области технологии живописи и охотно делился своими открытиями. Прошли годы, и мастерская Васильева досталась мне (тоже некий знак судьбы). Как-то раз я в очередной раз разбирал сильно заваленный чердак, примыкающий к мастерской (требование пожарных). И вот среди старых полуразвалившихся рам и подрамников при свете тусклой лампочки я разглядел портрет в раме и под стеклом. На портрете полуголый человек со всклокоченной бородой спиной к зрителю сидел перед чистым холстом. А на обратной стороне портрета рукой Александра Павловича написано: «Портрет художника Серебровского» и немного ниже «Проба грунта». ■

Эпизодики

Анаит Оганесян

В зимний сезон 1965-1966 годов, по средам (приёмный день), в Декорационном отделе ГЦТМ им. А.А. Бахрушина проходили просмотры экспонатов к будущей «Всесоюзной выставке художников театра и кино — 1967». В 14 часов в подвал, где тогда располагалось богатейшее хранилище произведений театрально-декорационного искусства, входили, постаравшись не задеть лбами притолоку, высокие элегантные мужчины, известные художники: Б.Г. Кноблок, В.Ф. Рындин, Н.Н. Золотарёв, М.М. Курилко, М.А. Богданов, А.П. Васильев. Обсуждая и отбирая эскизы, в том числе и свои работы, живые классики между собой, мгновенно, превращались в Бориса, Вадима, Мишу, Колю, Шурика… Все, включая моложавых Михаилов — Курилко и Богданова, выглядели представительно и уменьшительное — Шурик — запомнилось неожиданной детскостью.

В 1971 году в ВТО проходила персональная, к шестидесятилетию, выставка произведений Александра Павловича Васильева. Ласковое — Шурик — опять зазвучало. Так именовала Васильева Анна Ниссоновна Шифрина, выдавая нам из музейных фондов его работы 50-60-х годов. О той выставке много писали и говорили, А.П. сделался героем разных театральных обсуждений. Эскизы спектакля, созданного в театре Моссовета с Ю.А. Завадским, «Преступление и наказание», возбуждали споры, так как в сравнении с его прежними работами выглядели авангардно. Необычными были и впервые показанные картины, городские пейзажи и портреты, написанные вскоре после поездки в Японию. Васильева направили туда в качестве главного художника Советского павильона Всемирной выставки — 1967 в городе Осака. Страна настолько поразила, что после Японии он изменил художественные методы, которыми привык пользоваться, фиксируя впечатления от природы: начал работать темперой, поменял технику, колорит и способы рисования. Его прежние камерные холсты маслом — виды изб, стогов, деревьев, речушек — трактовались как продолжение русской реалистической традиции. В ту пору именно такие пейзажи были необычайно востребованы иностранцами. Их любила приобретать и некая госпожа Накамура. Она



А. П. Васильев

регулярно приезжала из Японии в СССР за картинами Васильева.

Мы подружились с Александром Павловичем, готовя его выставку 1971 года. Он не всегда и не ко всем был доброжелателен, напротив, слыл острым на язык, желчным. В своей общественно-художественной среде мог, не стесняясь, раскритиковать любого и, даже, обидеть жёстким высказыванием или поступком. Особенно это проявлялось на заседаниях театральной и кино секции МОСХа. С кем-то он там часто «воевал». После этого захаживал в ВТО, ему нравилось сидеть в нашей комнате, виниться в содеянном или, улыбаясь, похваляться добром, которое удалось совершить. И он не ёрничал. В Декорационном кабинете от него ничего не зависело, здесь он был свободен от всех обязательств, кроме члена выставкома «Итогов сезона». К доверительности располагала и форма комнаты, почти круглая, без углов и уютный,

А.П. Васильев. Актриса. Натюрморт. 1980 г.

любимый всеми, буфет, который находился сначала на 5-м, а после ремонта, на 4-м этаже.

Совершенно неожиданно, осенью 1973 года, в Ереване, встретились на улице. А.П. был в командировке, я — в частной поездке. Вместе пошли в мастерскую к уже тогда очень популярному живописцу Минасу Аветисяну. Художники понравились друг другу мгновенно: темпераментный разговорчивый русский и армянин, грустно-молчаливый, сосредоточенный на показе своих работ. Рассматривая картины, А.П. всё время двигался, удивляя хозяина линейно — зигзагообразной, как бы птичьей, пластикой и прямотой высказываний: не приобрёл он генеральской важности, став секретарём Союза, остался тем же Шуриком, искренним, удивляющимся и уважающим подлинное. В мастерской пробыли долго, говорили обо всём и откровенно. Минаса до такой степени увлёк рассказ Васильева о секретах темперного письма, что он немедленно достал из холодильника яйца, необходимые по технологии изготовления красочной массы, и стал просить гостя провести для него, мастер-класс. Весело, артистично А.П. показал всё, что знал и умел. Много лет вспоминал ереванский вечер у Минаса.

Ташкент, куда мы приехали в командировку, в декабре 1976 года оказался неожиданно холодным. Ветрено и неуютно. За два дня необходимо просмотреть выставку узбекских художников театра и кино и провести её обсуждение. Кроме Эдмона Колантарова, кинохудожника, секретаря узбекского союза художников и участника творческих групп в Дзинтари, практически, никого не знали. Ознакомиться с работами подробно, спокойно вдумываясь, времени не хватало. Удивительно, каким образом он на следующий день так живо и точно оценивал не только эскизы, которые экспонировались, но давал характеристики самим художникам? Жестикулируя как экстрасенс, он называл их человеческие слабости или оригинально формулировал личные достоинства: этот –аккуратист, здесь хорош рисунок, но скучноват, а тот, талантлив, колорист, но работает неряшливо…. Всех проницательность Васильева поразила, замечания были убедительными, анализ огрехов — профессиональным, атмосфера в зале — располагающе доброжелательная. Никто из присутствовавших на обсуждении не почувствовал себя обиженным, наоборот, художники дружно позвали А.П. на плов. Это было их личное приглашение, никак не связанное с его официальным статусом секретаря Союза художников СССР. Конечно, приглашение коллег он принял, но с той поездки в Ташкент Александр Павлович перестал пить водку.

Выставка произведений грузинских художников в октябре — ноябре 1978 года в Тбилиси была последней в череде подготовки Всесоюзной выставки художников театра, кино и телевидения, которая должна была открыться в Манеже в январе 1979 года. Несколько человек, во главе с Васильевым, командированы отбирать работы на месте и тут же каталогизировать отобранное. Тёплая, приятная осень, застолья, дружелюбные гостеприимные друзья-художники, на экспозиции много интересных работ. А.П. в хорошем настроении. За день до отъезда идём в гости к С. Параджанову. Поднимаемся по крутому склону к дому кинорежиссёра. На деревянном балконе стоит Сергей Иосифович, активно жестикулирует, беседуя с мужчиной выразительной внешности. Оказалось — это его старый знакомый по местам заключения. Непонятная нам их беседа, о каких-то деньгах, бриллиантах, каратах, старинных украшениях, не прекратилась и после того как А.П. был представлен Параджанову. Васильев, ценивший внимание к своей персоне и умеющий великолепно солировать в любых компаниях, стушевался. Более чем аскетичная комната Параджанова тоже не располагала к раскрепощению. Разговор не получался. Вдруг, без перехода, Параджанов снял с прибитых к стене оленьих рогов старинный, матового серебра, эполет, приложил к моему лбу, обвязал косынкой, взятой из рук спутницы лагерника и, обращаясь к Александру Павловичу, почти закричал: — Почему она не соглашается сниматься?! Мне предложили делать фильм «Демон», а я никак не могу найти актрису на роль княжны Тамары. Александр Павлович! — скажите Вы ей, что она — вылитая Тамара, уговорите её сниматься! Немая сцена, смущение. Ушли из гостей молча.

Прошло четыре дня. Москва, ул. Горького 16, 6 этаж, утро рабочего дня. В комнату энергично входит Александр Павлович: — Анечка, — обращаясь ко мне, — я написал твой портрет, приходи посмотреть. Я удивилась: — А.П., я же Вам не позировала? — Приходи, заодно попозируешь. Приехала в мастерскую, увидела то, что он назвал моим именем, и запричитала: — и бюст не моего размера, и гадать я не умею, и золото на пальцах не ношу, и никогда так не обнажаюсь в одежде. А.П. молчал. Шевелились усы, заходили желваки. Наконец до меня дошло, что это вовсе не мой портрет, а некий художественно-эмоциональный выплеск чувств. Воспоминания о Тбилиси, о странном знакомстве, об интерьере, поразившем бедностью обстановки и абсолютно неслучившемся общении с яркой личностью. Тот визит, вероятно, сильно задел А.П. и, способом, свойственным только художнику, он картиной зафиксировал памятный день и свои ощущения — «Анаит — очень дорогая гадалка».

Этот портрет подписан «А.В. 1978 + 4». По признанию автора, портрет «не удался, не надо было делать полторы натуры», но висит на почётном месте в квартире моего сына. А «дорогая гадалка» поселилась в Париже, в квартире Саши, сына Александра Павловича Васильева. ■

Самарский академический театр драмы им. М. Горького

Александр Васильев и Самара

Валерий Иванов

Александр Павлович Васильев — уроженец Самары. Об этом можно прочитать в первом томе «Историко-культурной энциклопедии Самарского края». Там же указано, что в 1932–1933-х годах на сцене Самарского краевого драматического театра Александр Васильев оформил спектакли «Князь Мстислав Удалой» И. Прута, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина и «Правда хорошо, а счастье лучше» А. Островского. Упомянуто также, что несколько работ А.П. Васильева находятся в фондах Самарского художественного музея.

Спустя много лет — в 1976-м году, А.П. Васильев участвовал в проходившей в Куйбышеве (так назывался наш город с 1935-го по 1991-й год), выставке художников-земляков, а в 1982-м году в художественном музее была развёрнута его персональная выставка.

С Самарой был связан и родной брат А.П. Васильева Петр Павлович — с 1938-го по 1943-й год работавший режиссёром в Самарском краевом драматическом театре. Премьера одного из спектаклей — «Ключи Берлина», поставленного им совместно с Г. Шебуевым, состоялась на десятый день Великой Отечественной войны.

Тема Александр Васильев и Самара не исчерпывается этими скупыми сведениями. Целая династия Васильевых жила и работала в Самаре с 1910-го года, что составляет колоритную страницу истории города, одну из нитей, которыми Самара вплетается в контекст истории и культуры России.

Эта тема обрела новое дыхание и совершенно неожиданный поворот благодаря сыну Александра Павловича — популярному ныне театральному художнику, историку моды и коллекционеру Александру Васильеву, который по приглашению хорошо знавшего его мать известного оперного режиссёра Бориса Рябикина в 1994-м году впервые побывал в Самаре.

Вот что рассказал Александр автору этих строк: «Я был полон впечатлениями уже от первого двухдневного пребывания в Самаре, удивился обилию в городе интересных памятников старой архитектуры, среди которых много следов волжского модерна. Но особенно был тронут посещением квартиры моего деда и отца.

Представительница старшего поколения моей семьи моя тётка Ирина Павловна вместе с братом Петром Петрови-

чем, моим дядей, драматическим режиссёром, в детстве жила в Самаре. Именно её воспоминания позволили мне детально восстановить всю обстановку нашей самарской квартиры на втором этаже дома номер 11 по Предтеченской — ныне Некрасовской — улице, где 11 января 1911-го года родился мой отец.

Я заочно знал этот дом, имел описание квартиры деда, Павла Петровича Васильева. Он был морским офицером, служил в Севастополе, а затем был переведён в Самару, где стал начальником Волжского судоходства. Моя бабка Нина Александровна, урождённая Брызжева, была дочкой генерала, героя Плевны. Её мать жила в этой же самарской квартире.

Семья моего деда, жившая в Самаре, была на редкость артистически одарённой, и круг интересов был соответствующим. В результате одна из его сестёр, Екатерина Петровна, вышла замуж за знаменитого русского художника М. Нестерова. Михаил Васильевич не раз писал свою жену. Один из её портретов хранится в Третьяковской галерее. Мой отец, являвшийся племянником Нестерова, под влиянием своего дяди увлёкся живописью. В 1920-е годы он поступил в Московское училище имени 1905 года на декорационное отделение. Будучи сыном «врага народа», работу в Москве получить не мог. Карьеру начал в Чите, где в 1931 году оформил свой первый спектакль, а в 1932-м году переехал в Самару. Тогда ему не так-то просто было работать в городе, где в его квартире жили чужие люди».

В течение последних лет Александр Васильев постоянно наведывается в Самару. Его мечта — создать в городе мемориальный музей-квартиру отца и династии Васильевых. Эту идею в своё время горячо поддержали участники конгресса земляков-самарцев, а также местные власти.

Александр Васильев подписал дарственные на 1138 экспонатов — предметов из мастерской отца и из своей коллекции, которые были переданы им Самарскому художественному музею, сделал ещё несколько ценных подарков.

Самара.
Дом, в котором родился
А. П. Васильев.

Фото: Мария Чеснокова

Фото: Мария Чеснокова

Самара. Мемориальная доска на доме по улице Некрасовской, 11

А в 2005-м году в течение нескольких месяцев в отреставрированном особняке на улице Фрунзе, 106, который построен по проекту архитектора А. Щербачёва, экспонировалась выставка «Семья Васильевых в Самаре. XX век».

На выставке можно было ощутить атмосферу самарского особняка начала XX века. Экспозиция размещалась в десяти залах. В главном зале был представлен фрагмент мастерской А.П. Васильева, его личные вещи, картины, семейные фотографии, выполненные им эскизы декораций к спектаклю «Дали неоглядные» Н. Вирты в театре Моссовета (1957 год), к опере «Мазепа». Рядом — выгородка с афишами, мебелью, семейными фотографиями. Особый колорит экспозиционному пространству придали старинные часы, комод, овальный столик с клавиром «Паяцев», покрытый белой скатертью гостиный стол со старинным сервизом. В экспозиции было много исторических материалов. Тогда же на доме на улице Некрасовской, где родился А.П. Васильев, была открыта мемориальная доска.

Что говорить, обустройство в городе мемориального музея-квартиры А.П. Васильева — дело непростое. Реализация этого замысла непосредственно в доме на Некрасовской улице столкнулась с непреодолимыми препятствиями (расселение многочисленных обитателей тамошней коммуналки). Поэтому музей-квартиру решено разместить в помещениях переданного художественному музею старинного «Дома с атлантами» на улице Венцека, который в настоящее время находится на реставрации. Есть уверенность, что в конечном счёте все трудности на пути реализации проекта будут решены.

А в январе 2011 года в залах художественного музея была развёрнута юбилейная выставка, посвящённая 100-летию со дня рождения Александра Павловича Васильева. Тема «Васильевы и Самара» продолжается… ■

Интервью Александра Васильева

Народный художник России, член-корреспондент Академии художеств РФ А.П. Васильев (1911–1990) и актриса, профессор Школы-студии МХАТ Т.И. Васильева-Гулевич (1924–2003)

Разговор с Александром Васильевым состоялся в ноябре, в день открытия в галерее З. Церетели выставки «От мини до макси» — на материалах коллекции одежды, собранной Сашей.

Наталья Ясулович: В январе 2011 года — столетие твоего отца, замечательного художника театра А.П. Васильева. Расскажи о нём то, что только ты можешь рассказать. О нём, о маме… Когда ты стал понимать, что твой папа художник, причем именно театральный?

Александр Васильев: Как только я стал соображать, уже в годовалом возрасте, я знал, что он художник. Папа работает в одном театре, а мама в другом. Мама меня брала в гримёрную, я прекрасно помню, как меня напугала артистка Тося Соболева в роли Лягушки, потому что у неё были зелёные перчатки с перепонками, маска. Мамины спектакли я помню раньше, они были доступны детям, а папины — в театре Моссовета — были для взрослых. Скажу больше — меня родители так и не пустили на спектакль «Петербургские сновидения». Они сказали: «тебе рано это смотреть». И я видел в мастерской у папы эскизы, макет, видел, как он его делал, но я так никогда и не посмотрел спектакль — когда я повзрослел, он уже не шёл. А такие его шедевры, как «Лес», «Последняя жертва», «Мамаша Кураж», «Сверчок» я помню прекрасно. «Сверчок» — это 1965 год, мне было 6 лет, я уже ходил очень важно по сцене, за кулисами. Поэтому я театр очень хорошо знал изнутри, с детства.

Папа мне делал игрушки. Тогда игрушки — была редкая вещь. Помню одну из первых игрушек, которую он мне сделал. Это была стая осетров. Она была сделана из картона и прописана серебром, рыбки были вырезаны, и в каждой из них было место для какого-нибудь колечка или ещё чего-то. Их можно было на двух верёвочках подвешивать — и по квартире проплывала стая осетров со своими коробочками — это они приносили сокровища Царь- девице. В спектакле «Конёк-горбунок» мама играла эту роль, а Иванушку играл О.Н. Ефремов, а Кобылицу — О.Ю. Фрид, с которой они потом работали долго в Школе-студии МХАТ и дружили. Потом папа взял коробку из-под пылесоса и сделал пряничный домик. Он его расписал темперой — тоже была уникальная, прекрасная вещь. Таких игрушек не было ни у кого. И я мог сидеть в расписанном папой домике — это было главное. Ну и я стал лет с пяти делать кукол — брал разбитую рюмку, переворачивал её и делал даму в корсете и с большим воротником-фрезой, например. Делал кукольные спектакли из маленьких кукол-марионеток. Декорации — из подушек. Нужна была как-то бочка в спектакль. А тогда мёд продавали в таких стеклянных бочоночках — и папа расписал его под деревянную бочку. Вообще папа всем этим был очень доволен, говорил, как это важно, что ребёнок сам, без учителей занимается тем, чему обычно учат специально. А я считал, что есть только одна профессия — работа в театре, других профессий нет.

Когда в 68-м году он поехал в Германию с первым мужем моей мамы режиссёром В.К. Монюковым ставить спектакль «Мой бедный Марат», я понял, что жизнь удалась — редко кто тогда ездил за рубеж. Подарки, наряды, и, главное, спички — я тогда собирал спичечные коробки. Потом он долго был в Японии, три месяца — оформлял Советский павильон на выставке — опять подарки, совсем необычные.

Вообще папа часто путешествовал. Его на время отправили в Афганистан быть придворным художником короля. Он делал зарисовки Кабула, это очень длинная серия. Король подарил ему маленькую каракулевую пилоточку.

Мы жили в отдельной квартире — это тогда считалось так шикарно! Хотя квартира была маленькая, двухкомнатная. Но в этом доме жили артисты театра Моссовета! Нашей соседкой по этажу была Этель Ковельская, звезда театра Михоэлса, которая потом стала играть в театре Моссовета, потом эмигрировала в Израиль. Мало того, что она до сих пор жива, она всё и всех помнит! («Санечка, ты моя связь с прошлым») И рассказывает! К нам домой приходили знаменитости, приходил Ю.А. Завадский, приходила М.Н. Пожарская, к маме приходила М.О. Кнебель. Я с детства знал, что это очень важные театральные люди.

Незабываемы были всегда походы в папину мастерскую. Там обитала святая троица — Преображенский, художник-баталист, папа и художник Никич. Папиной мастерской была средняя комната, которая перешла потом к Нине Иогансон. Небольшая, но очень светлая. Там стоял подмакетник, стены были серые, светлые льняные занавески закрывали всё лишнее. И я теперь понимаю, что папа очень много работал.

Всякий раз, когда я приходил туда, меня охватывало чувство счастья от запаха темперы, яичного желтка, очень острого, бодрящего. Ещё поднимаясь по лестнице, я уже ждал, что я войду в этот особый мир. Дверь была тяжёлая, открывалась со вздохом, не так просто. В прихожей висели очень красивые узбекские тарелки, всё было отделано деревом. Так необычно! Так творчески!

Папа обожал работать. Сейчас бы про него сказали — трудоголик. У него был свой распорядок. Он завтракал всегда в 9 часов, в половину десятого он уже уходил, возвращался всегда к 9 вечера — к программе «Время». Он очень любил новости, ему необходимо было смотреть программу «Время». И почти всегда он приходил со словами, что написал новый портрет. Папа переписал портреты всех вокруг. Меня писал, если не ошибаюсь, пять раз. У меня осталось три портрета, один — в Самарском музее, один — ещё где-то. Он писал мою сестру Наташу, актрис, всех наших знакомых, каких-то странных старушек… Он столько писал! Делал макеты, причём любил делать это сам. Помню, для «Петербургских сновидений» он делал макеты во множестве вариантов. Это сегодня не понять, когда всё на компьютере, запустил — и всё! Чтобы человек сделал пять разных вариантов решения спектакля в макетах — с вращением, без вращения, с таким занавесом, с другим… Это просто невозможно.

Часто приходил М. Захаров — они вместе делали спектакли «Темп», «Мамаша Кураж».

В одно время, в 70-е годы, папа увлёкся написанием натюрмортов. И композиционно и попредметно эти натюрморты ему ставил я. Натюрморты-обманки, «Польская кухня», «Актриса», с деньгами, с керамикой, со старинными предметами — я ему очень много ставил натюрмортов. Я до сих пор это очень люблю.

Н.Я. — Ты не помнишь, почему и как возникли «балбетки»?

А.В. — Помню. Конечно, это психологический образ. Хотя он называл их просто «толокушками для картофеля». Он их собирал. И сейчас осталось несколько. Это, конечно, было его прекрасное изобретение. Ему казалось, что вокруг много очень бестолковых людей, они действительно «балбеты» — это ведь было в советскую пору. Наверное, абсурдность жизни легче объяснялась историями «балбеток». Ими можно было прикрыться, скрыть кое-какие мысли. Он хорошо знал Европу, был во многих странах, откуда бы он ни приезжал, говорил маме: «Танечка! Если бы ты знала, в каком говне мы живём!» А тут — «Балбетки на Лазурном берегу», «Пасхальные балбетки» и т.д.

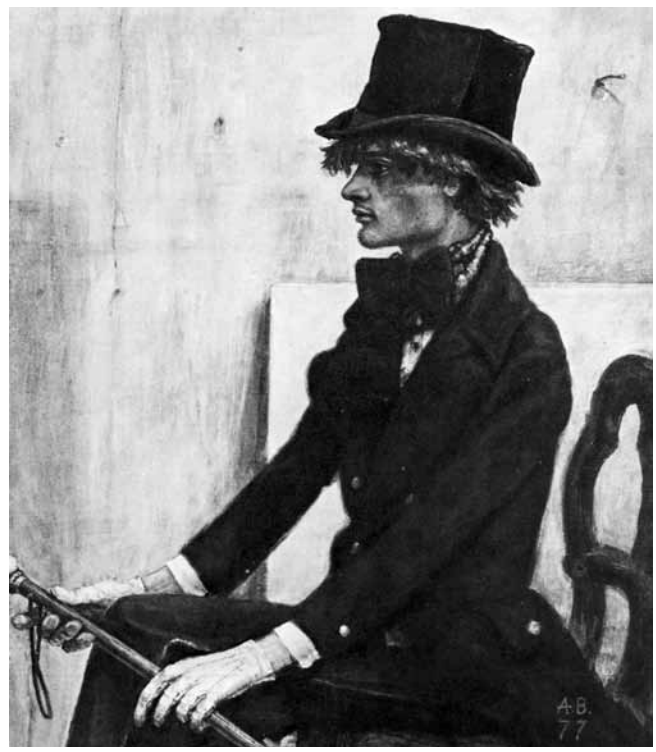
Папа всегда был счастлив, когда к нему приходили в мастерскую, но совсем не хотел, чтобы там всё время кто-нибудь присутствовал. Поговорили о делах — ну и иди восвояси, не мешай работать. Позже он получил уже большую мастерскую — художника Преображенского. Кстати, получил очень интересно — путем обмена на мастерскую В.Ф. Рындина, которую дали папе. Преображенский жил там рядом, ему было удобно — а папа остался в том же доме, где и жил. Вот в этой мастерской были уже коллекции. Немало старинных вещей, старинные фотографии его семьи, изразцы XVII века, почему-то очень много рогов разных животных, которые он писал. Ему нравились такие же вещи, как и Дали, — сюрреалистические, как ни странно. Потом — немало книг. Что-то и из моих коллекций — для натюрмортов. Мастерская была очень уютная. Рос лимон, который я вырастил из косточки, он стал огромным и достался в наследство В. Серебровскому, который сейчас работает в папиной бывшей мастерской. Серебровский утеплил стены — и лимон расцвёл.

Папа жил и творил в одном месте — мастерская и квартира были в одном доме. Мы к 100-летию будем устанавливать там мемориальную доску.

Он был секретарём Союза Художников. По должности — должен был постоянно заседать в Союзе, чего очень не любил. И он написал много сатирических картин на тему этих ужасных заседаний.

Он много ездил — это давало ему возможность одевать семью, одеваться самому — это он любил. Любил приталенные клетчатые пиджаки, красивые пальто, головные уборы. Он носил модные очки. У него были всегда белые усы. Ещё он любил выпить. И в один прекрасный момент он сказал себе, что больше никогда не будет выпивать. Я не могу объяснить, как это произошло, но больше он не выпивал, отговаривался тем, что ему нужно работать.

А.П. Васильев. Портрет сына в цилиндре. 1977 год



Он был безумно продуктивным художником. После его смерти осталось около 4 тысяч работ. Две тысячи мы передали в Самарскую галерею, а две находятся здесь. Мама подарила всё в надежде, что откроют музей-квартиру в доме, где он родился в Самаре. И, конечно, этого не было сделано.

Папа приезжал ко мне во Францию один раз в 1982 году. Он был очень доволен тем, как я там устроился. Ему понравилась моя маленькая квартирка. Он сказал: «Ты знаешь, у нас так профессора не живут». Мы ходили с ним на Елисейские поля — тогда это почему-то считалось шикарно. Он у меня даже ночевал. И до сих пор у меня сохранилась в Париже кроватка с матрасиком, где спал мой папа. Я переезжал уже несколько раз, у меня красивые старинные интерьеры — а я не могу с этим расстаться. На этом же матрасике спала моя мама, которая много раз приезжала. Потом один раз я с ним встречался в Риме и один раз в Амстердаме. Надо сказать, что мой переезд во Францию он очень поддержал. Он прислал мне трогательное письмо из Англии, потому что боялся писать отсюда, а сотовых телефонов и электронной почты ещё не было, и сказал, что моя судьба в моих руках, и я должен поступать так, как мне хочется. Он был очень прав. Было трудно, но он гордился моей востребованностью потом. Через три года я уже работал в театрах многих стран мира, мне было что ему предъявить. «Вблизи большого дерева ничего не растет» — в его тени, здесь, я бы не состоялся.

Ушёл он в присутствии мамы. Я видел его в последний раз на Сенеже, в Доме творчества художников. Он стал уже забываться. Был очень ласков. Рассказывал о природе вокруг — русская природа, Островский — всё это всегда было ему важно.

К маме часто приезжала Карина Филиппова, актриса и поэтесса. Папа уже был в беспамятстве почти. Они читали ему какие-то книги. И в ноябре 90-го года он умер у них на руках. А я долго не мог получить визу, его уже не застал — прилетел только на следующий день после его смерти. Была панихида в Академии Художеств, отпевали его в церкви Николы в Хамовниках. Первый человек, который отозвался на его кончину, была историк костюма М.Н. Мерцалова. Она приехала домой к маме и читала акафист всю ночь до утра. Это делают только для родного человека. Даже не представляю, кто бы теперь это сделал.

Похоронили его на Троекуровском кладбище. Там же рядом спит мама. У них прекрасные чугунные кресты Каслинского литья, которые я заказал на Урале по старинной форме. Это просто потрясающе! Так что я с огромным удовольствием там бываю и вижу, что его не забывают, к нему на могилку приезжают. Его посмертные выставки проходят в Самаре в Художественном музее чуть ли не каждый год. Там его ценят даже больше, чем в Москве. Я хотел бы чуть-чуть больше к нему внимания здесь.

Н.Я. — Саша, ведь мама с папой были очень разными людьми, Папа со своей эксцентричностью, взрывчатостью — и мама, очаровательный, нежный человек. Как они совпадали?

А.В. — Я думал об этом. Во-первых, мама была красавица. Мама никогда не спорила с папой. У них никогда, за всю жизнь, не было сцен, ни одного грубого слова я не слышал. После смерти мамы говорили мне разное о том, как папа загуливал. За всю свою жизнь я не почувствовал и тени этого. Я не знаю, что было, но он никогда не омрачал мамину жизнь — не было ни тени подозрений. И это было так красиво! Он её обожал. Он обожал всё, что она делала. Он обожал её элегантность, её причёски. Они часто выходили вместе — на премьеры, или просто «в свет». Мама поддерживала эти выходы, хотя была очень занята. Она очень любила свою работу — сначала театр, 25 лет, потом преподавание в Школе-студии. Она очень любила готовить, ему нравилось, что она готовит вкусные вещи. Всегда был готов завтрак. Кофе в особой чашке и в особом кофейнике. На английский манер. Это было так строго! Он очень ругался, если яйцо было недостаточно всмятку, яйцо должно было быть скорее недоваренным, чем переваренным. Очень не любил беспорядок. Очень критиковал бутылочки и баночки в ванной, их должно было быть мало, а их всегда было много. Не любил, когда перебирают его бумажки — всякие пригласительные и т.д. Очень ценил, когда мама давала ему новую рубашку, галстук. Она держала всё это очень аккуратно… Родители переехали в новую квартиру на 3-й Фрунзенской, обменявшись со знаменитым актёром сталинской поры В. Белокуровым. Сестра вышла замуж и уехала от них к мужу. Я тогда приказал папе не спать с мамой в одной комнате: они уже взрослые люди, им нужен покой и простор. Я до сих пор убеждён, что в этом успех долгого брака. Особенно, если люди талантливы и самодостаточны.

Я написал подробно о семье отца — возможно, это понадобится кому-нибудь, интересно очень. Осталось много фотографий. Я их берегу, естественно. Мне кажется — мало людей с таким чувством жизни, безоглядным трудолюбием, такой любовью и пониманием театра.

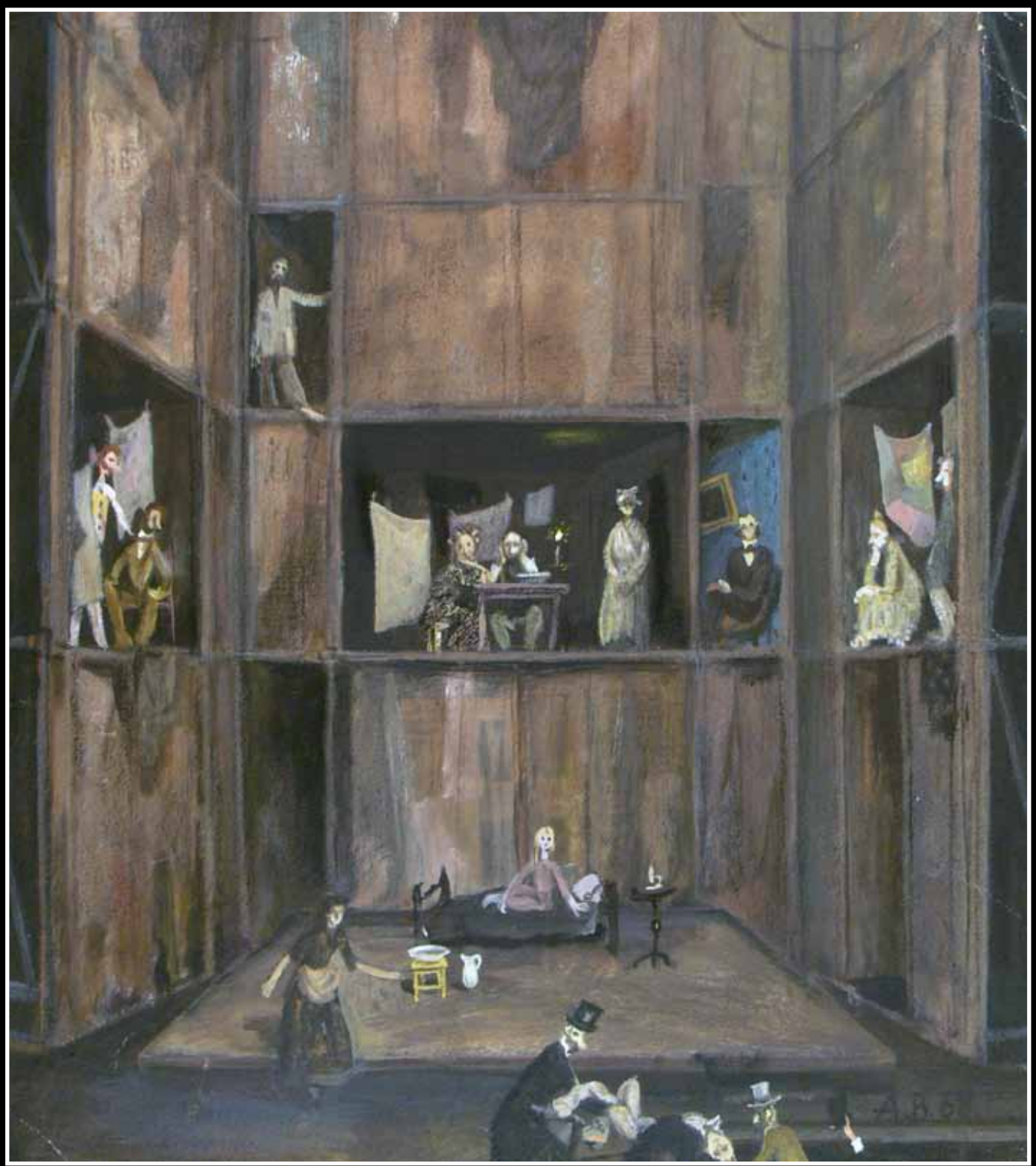
Н.Я. — На одном из обсуждений какой-то театральной выставки Александр Павлович сказал: «Я — театральный художник — тряпка под ногами режиссёра, я должен быть таким, каким нужен режиссёру в данный момент. И я этим горжусь». Я помню, какое впечатление это произвело на молодых сценографов, которые в 70-е — 80-е годы считали себя если не главными, то уж точно определяющими основную идею в спектакле. Вообще, они всегда прибегали в зал к моменту выступления Александра Павловича — всегда что-то смешное будет, эксцентричное — а тут «тряпка»! Но это было абсолютно профессионально и обоснованно. Стоит посмотреть его театральные работы за много лет. А «Петербургские сновидения»?! Бесчисленные варианты, мало похожие друг на друга — лучшая иллюстрация живой работы с режиссёром, повороты в размышлениях, стремление нащупать наиболее выразительный, ёмкий и современный театральный язык. Результат стал едва ли не самым ярким достижением сценографии на протяжении целого десятилетия. А ведь рядом уже были В. Левенталь, Д. Боровский — и всё их блестящее поколение.

А.В. — Да, это очень жалко, что и папа, и все они работали в те годы (60-е — 70-е) в достаточно замкнутом пространстве, редко, в общем, выезжая работать в другие страны. В своё время, попав во Францию, я с удивлением обнаружил, что папу — не знают. А мне отсюда, казалось, что… Он же ездил, что-то делал за границей. Но так мало! Редко! Он не успел, как другие, моложе его, стать «человеком мира»…

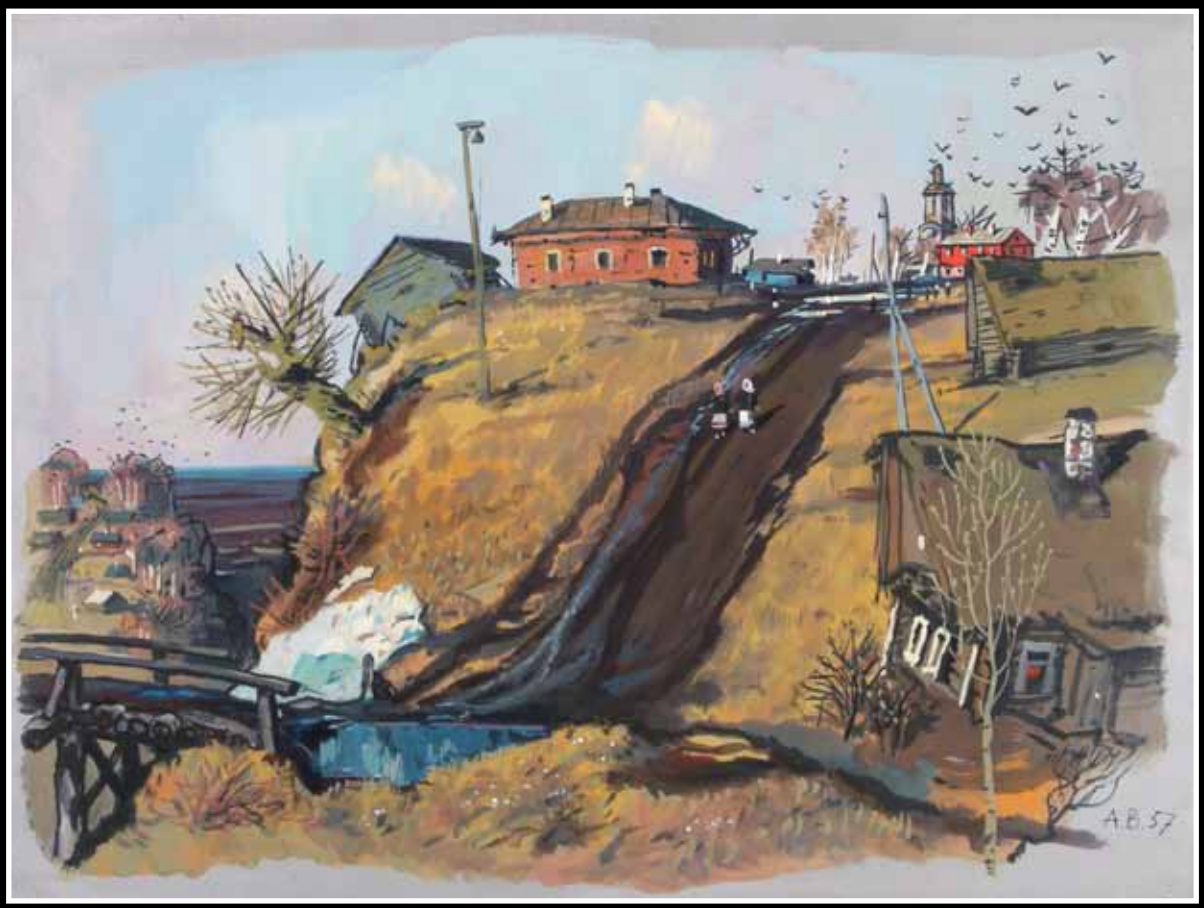
Н.Я. — Хотя в самом себе достойно нёс собственное представление о жизни, о театре, о своём месте в художественном мире. Многие считали его своим Учителем.

Спасибо тебе, Александр Александрович, за этот разговор…

С А.А. Васильевым беседовала Н.Ю. Ясулович



Васильев А. П. «Петербургские сновидения» по Ф. М. Достоевскоу. Эскиз декорации: «У Мармеладова».
Московский академический театр им. Моссовета, Москва. 1969 г. Картон, темпера. 78х70.



Васильев А. П. «Дали неоглядные...» Вирт Н. Эскиз декорации.
Московский академический театр им. Моссовета, Москва. 1957 г. Бумага, гуашь, серебряная краска. 60х80.

Васильев А. П. «Ревизор» Гоголь Н. В. Эскиз декорации.
Московский Художественный академический театр СССР им. М. Горького, Москва, 1966 г. Бумага, карандаш, гуашь. 31,7х44

Васильев А. П. «Домик на окраине» Арбузов А. («Домик в Черкизове»). Неосуществлённая постановка.
1944 г. Бумага, масло. 36,5х49,5.

Васильев А. П. «Царь Фёдор Иоаннович» Толстой А. К. Эскиз декорации. «У Шуйского».
Театр Чехословацкой Армии (бывш. Театр на Виноградах), Прага. 1975 г. Картон, темпера. 60х80.

Васильев А. П. «Лес» Островский А. Н.
Государственный академический алый театр СССР, Москва. 1974 г. Картон, темпера. 48х87,5.

Васильев А. П. «Лес». Островский А. Н. Эскиз декорации I и V актов.
Государственный академический Малый театр СССР, Москва. 1974 г. Картон, темпера, бронза. 48х78.

Традиции искусства

Васильев А. П. Председатель Советского центра ОИСТАТ

Выступление на семинаре «Театральное пространство — Восток и Запад, традиции и авангард». Токио, 27 января — 2 февраля 1984 г.

«Сценическая Техника и Технология», № 3, 1984 г.

Тема «Театральное пространство — Восток — Запад» очень интересна, и сердцевиной её является, на наш взгляд, сущность традиций искусства Востока и Запада, их различие, жизнеспособность, взаимовлияние, так как одной из существенных черт высокой традиции наряду с самосохранением является принцип творческого поиска, движения.

Высокой традицией искусства Востока являются законченность формы, решительность, художническая принципиальность, смелость творческих свершений. Это всегда производило сильное впечатление — можно сказать ошеломляющее — на театральное и другие искусства Запада.

В традиции русского и советского декорационного искусства, советской сценографии — мастерство и умение, владение гармонией и диссонансом, острота мышления, память и фантазия. И мы не собираемся её забывать. Это как дыхание у певца, мышцы у бегуна, равновесие у танцора. Более того, — это психическое здоровье. Это шанс найти себя в других видах искусства.

Искусство Ноо насчитывает шесть веков. Ошеломляющий покой традиций! Могучий, медлительный, непоколебимый шаг времени. Театр Ноо — зеркало, в котором ты, зритель, рассматриваешь себя, своё место во времени. В этом смысле воздействие традиций искусства на человека адекватно воздействию самой жизни, окружающей нас объективной реальности, частью которой и являются традиции всякого искусства.

И рядом Художественный театр Станиславского, Немировича-Данченко и великих актёров. Театр с традиционной сценой и зрительным залом, с занавесом и антрактами, с иллюзией жизни на сцене, с минимальной условностью. С изображением неба, воды, деревьев, комнат, с подлинной мебелью и с костюмами, с похожестью. Со знаменитым «верю — не верю» Станиславского. Мхатовцы тоже искали и находили истинное на сцене. В наше время сотни театров (в СССР их более 600) России, Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Латвии, Узбекистана и других союзных республик живут активной творческой жизнью.

В век современных средств информации, телевидения, радио, кино, гастролей, туризма мы стали больше знать (правда, это ещё не значит уметь!). Искусство интернационализируется. Русский Чехов шагает по планете рядом с Шекспиром. Идеи системы Станиславского стали фундаментальным вкладом в театральную культуру Запада, но, я думаю, что и в искусство Востока, активно реагирующее на всё новое, прогрессивное, несмотря на кажущуюся нам приверженность древним традициям.

Так что же такое живая традиция искусства? Это традиция, которая живёт и дышит воздухом того времени, в которое она вливается.

54 года назад я начинал свою работу в театре Восточной Сибири. Мне было 18 лет. Я исповедовал идеи нового театра, театра Мейерхольда и Акимова. Я попал в старый деревянный, итальянского «покроя» театр провинциальнейшего в то время города Читы.

В нём тоже существовали традиции, традиции «дежурных» павильонов — богатого, бедного и крестьянского. Там было три задника: лес, воздух и городская площадь с фонтаном. Был склад костюмов: фраки, два-три мундира, лапти, богатое и бедное платье, сапоги. Труппа состояла из актёров, набранных строго по принципу амплуа — герой, героиня, молодая героиня, резонёр, простак, субретка, комик-простак, характерная старуха, любовник и пр. Актёры сами одевались сообразно своим возможностям и своему пониманию роли. Премьеры игрались «под суфлёра» — не успевали выучивать роли — две недели на постановку.

Это тоже была система, тоже традиция, но традиция умирающего провинциального рутинного театра старой России. И в это же время новые революционные идеи, новая сущность нашей страны стимулировали появление и развитие замечательных традиций нашего советского театра.

В 1931 году я впервые увидел на сцене Хабаровска гастроли условного, но изощрённого по форме китайского театра. Увидел знаменитый, покрытый широкими хорошо струганными досками настил, прекрасные занавесы, костюмы, маски — ошеломляющую красоту восточного театра. В 20 лет я понял, как многообразен, многолик театр!

Можно привести множество примеров взаимообогащения культур Востока и Запада. Режиссёры Гротовский из Польши, Брук из Англии, Барба из Италии специально изучали «школу» восточного театра, ища и находя в ней новые для Запада принципы и средства художественной выразительности.

Идеи театра Кабуки, некоторые его постановочные принципы и, особенно, новая для нашего театра система осмысления сценического пространства и его связи с пространством зрительного зала нашли в лице режиссёра Охлопкова и художника Кноблока ярких интерпретаторов этих театральных идей, пришедших с Востока. Спектакль «Аристократы» (1934 г.) и некоторые другие открыли новые возможности и пути в развитии нашего театра, стали событием в культурной жизни страны. Принципы восточной условности — слуги просцениума — Цанни — маски, разрушение сценической иллюзорности-картинности, выпестованной возможностями итальянской сцены стали казаться панацеей от рутины прежнего европейского театра. Условный реализм 600-летней давности стал казаться истинным сценике-

ским реализмом настолько, что Охлопков назвал созданный им новый театр «Реалистическим».

В 1934 году в Москве гастролировал китайский театр Мэй Лень-Фана. Он как бы подлил масла в огонь театральных исканий Охлопкова и его «Реалистического» театра.

Возникли подряд несколько выдающихся спектаклей того времени, осуществлённых в совершенно новом для Москвы театральном пространстве. Они, эти спектакли, продемонстрировали освобождение мышления режиссёра и его соратников-единомышленников от догм и стереотипов прежнего театра.

Взаимосвязь актёр-зритель осуществлялась в каждом спектакле по-разному, каждый раз в по-новому осмысленном пространстве.

Так, пьеса Ставского «Разбег» игралась на наклонно и круто поставленном петлеобразном помосте-дороге, по краям обсаженной цветущими деревьями. Зрители окружали эту конструкцию. В спектакле «Отелло» Шекспира центр пространства занимала огромная гондола с хором, сопровождавшим спектакль; по трём стенам прямоугольного зала устроены были галереи 180 см шириной, поднятые над зрителем, — там и шёл спектакль. Зрители размещались справа и слева от гондолы в креслах, стоящих под углом. Была разработана система парных, поворотных кресел. Стены зала были затянуты чёрным, существовали «чёрные люди» и иные признаки восточного театра. В спектакле «Железный поток» по роману Серафимовича пространство было рассечено по диагонали, в спектакле «Мать» по Горькому актёры играли в центре зала на условной, пирамидально-круглой (если так можно выразиться) лестнице, отделанной светлым дубом, как и паркетный пол зала. К стенам зала на некоторой высоте и по всему периметру была прикреплена садовая металлическая ограда с литой чугунной геральдикой, типичной для старой России.

В последние годы у нас в стране во множестве театров появились так называемые «малые сцены», на которых играются спектакли для ограниченного числа зрителей. Собственно, это даже не сцены, а некие пространства — бывший зал для живописи, просто коридор и серия комнат, где актёры играют в непосредственной близости от зрителей и т. д. Работа сценографа на этих площадках (всегда разных) приобрела, я бы сказал, подсобный характер. Либо воссоздаётся минимальными средствами правдоподобная среда, даже имитируется некий «кусок» действительности — скажем, кусок натурального железнодорожного полотна, кусочек южного приморского кафе и т. д. Был даже спектакль, игравшийся в вагоне во время движения поезда. Этот новый театр, с неопределённым, вариантным, но всегда близким взаимоотношением актёра и зрителя интересен. Но, в основном, всё воздействие на зрителя ложится на актёра и требует от него и, конечно, от режиссёра новых принципов исполнения.

Итак, я думаю, что «освобождённое сознание» (я это называю так) привело к рождению освобождённого пространства и к возрождению в нашем творчестве великой, животворной вечной мысли: «А что если?!».

Второе дыхание, новую жизнь у нас находит народное искусство, праздничные представления, народные хоры, одежда, танцы и пр. Мы всячески поддерживаем эту деятельность.

В заключении скажу о самом для меня главном в нашем деле, ради которого мы собрались, — это о личности человека-художника, о высоком художественном мастерстве — этом счастье художника и награде за тяжкие дни и годы постижения мастерства, за минуты вдохновения, за удачи!

В наше время все всё знают! Театральные системы, школы, направления, традиционность и новаторство не гарантируют качества! Высокого художественного качества произведения! Тревожат вторичность творчества, эпигонство, безликость от всезнайства, от вседозволенности, неверное понимание термина раскованность как освобождение от традиций, мастерства направления пути.

Но и сейчас, как и прежде, высоко ценится личность, художественное мастерство, неповторимое, индивидуальное. Традиции не умирают, бессмертны и их творцы, умирают эпигоны. Традиции — это климат искусства. Он меняется, но не исчезает. ■

А. К. Соколов. Портрет Г. Ф. Соколовой. 1967 г.

Галина Фёдоровна Соколова 18.05.1923 – 25.11.2010

Галина Фёдоровна Соколова без малого тридцать лет возглавляла отдел живописи и рисунка Ленинградского театрального музея: с 1958-го по 1985-й год. Её трудами и душевными усилиями музей не только обогатился многими отличными работами, но и укрепил добрую репутацию и человеческое доверие в широкой художественной среде.

Трудиться она начала десятиклассницей летом 1941 года в одном из первых в Ленинграде госпиталей для раненых на Моховой улице, а по окончании Академии художеств пришла в наш музей. Об этом и многом другом она рассказала в своих воспоминаниях, опубликованных в книге Н. Поповой «Алексей Соколов», которая посвящена ее мужу, прекрасному живописцу. Я думаю, что если бы понадобился образ сестры милосердия, он мог быть списан с её лица и её души. Одухотворённость и доброта, которые были присущи ей в высокой степени, встречаются отнюдь не каждый день. И оказываются необходимы не только во время войны, но и в самой что ни на есть мирной музейной жизни.

Её культуру, интеллигентность, художественную интуицию надо множить на редкое бескорыстие и душевную мудрость (при полном отсутствии какого — либо самоутверждения). У неё был замечательный контакт с многими художниками и людьми театра. Она находила для них единственно нужные слова и, как правило, бывала понята и в трудных ситуациях, когда могло взбунтоваться чьё — то творческое самолюбие. Помню, как однажды после непростого разговора, Софья Марковна Юнович, глядя вслед уходящей Галине Федоровне, произнесла односложно: «люблю Галю». У Юнович вообще было забавное обыкновение: на любом театральном просмотре завести «Галю» в пустую ложу и там горячо ей что-то излагать. Это всего лишь блики былых наблюдений, одни из многих, ставших теперь очень дорогими.

Галина Фёдоровна прожила долгую, непростую и хорошую жизнь. Была по-настоящему любима и своей семьей и другими людьми. Она стойко, стараясь никого не травмировать своей болью, пережила смерть мужа. Но когда так несправедливо рано настал черед сына, прекрасного художника — керамиста Леонида Соколова, её жизненные силы иссякли. Она ушла через два с небольшим месяца после него. ■

Нинель Пляцковская

* Пляцковская Нинель Семёновна — старший научный сотрудник С.-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (в прошлом — Ленинградского театрального музея).

Елена Михайловна Костина
10.12.1920 – 18.01.2011

В декабре праздновали 90-летие Елены Михайловны. Молодость духа, женский шарм, да и кокетство она сохраняла несмотря на постигшие её в последнее время недуги. По-прежнему тёмно-карие глаза с озорными искрами полны живого интереса, а слова собеседников получали мгновенный отклик.

У Николая Павловича Акимова была своеобразная теория: он причислял красивых людей, элегантных, со вкусом одетых, к «общественным альтруистам». Изящный человек доставляет эстетическое наслаждение окружающим, сходное с тем, что мы испытываем от созерцания прекрасных памятников и зданий, и нужно только приветствовать людей, уделяющих своему облику время и силы.

Е. М. бесспорно принадлежала к «общественным альтруистам», одевалась безукоризненно: «Старое в старом — это ужасно!», — её слова. Старела красиво. Любила французские духи, хорошую водку и сигареты. Под стать хозяйке и интерьер её квартиры, изыскано строгий и удивительно уютный.

Больше всего Елена Михайловна ценила искусство. Оно наполняло её жизнь и спасало в жестокие годы. Судьба не баловала.

Безоблачное и очень счастливое детство кончилось в 1937 году. Отца, директора МХАТ М.П. Аркадьева, арестовали и расстреляли. Своей вины не признал, никого не оклеветал. Следом забрали мать. Как водится, в квартиру вселили сотрудников НКВД, Лену водворили в крохотную комнатку при кухне. Вокруг образовалась пустота, родственники и вчерашние «друзья» сторонились.

В 1941-м Е. М. окончила текстильный институт как художник по ткани. В эвакуацию из Москвы не уехала, боялась, если мать вдруг выпустят, разминуться, потеряться в военной сумятице. Когда из эвакуации вернулся университет, поступила на искусствоведческое отделение исторического факультета. Вышла замуж за художника-исполнителя ГАБТа Льва Костина, сына театрального декоратора К.К. Костина, оформлявшего спектакли Вс. Мейерхольда в Товариществе новой драмы. В 1947 году родился сын Андрей, будущий выдающийся книжный график.

Сферу своих интересов определила ещё в университете — театрально-декорационное искусство. Диплом написала о В.В. Дмитриеве и навсегда сохранила в благодарной памяти беседы с ним о профессии театрального художника, «изобразительной режиссуре».

В театр ходила с ранних лет, пересмотрела спектакли МХАТ Второго, Камерного, Малого и МХАТа 1930-х годов,

детские впечатления сохранились на всю жизнь. Выбор был определён ещё и тем, что, в отличие от станковой живописи, сценография всё-таки ещё сохраняла в 1930-е и начале 1940-х гг. самобытность и творческую независимость от идеологического диктата.

Первые публикации Е. М. появились в конце 1940-х, время борьбы с «формализмом» и компании против космополитов. Но советские постулаты ни в одном из её текстов не стали мерилом оценки явлений искусства.

Дочь врага народа не побоялась приютить у себя выгнанного с работы и оказавшегося в прямом смысле на улице «космополита» А.М. Борщаговского с семьёй.

За свою долгую жизнь Е.М. написала много книг и статей, её стиль письма классичен, прозрачно ясен, описания декораций точны и зримы, суждения острые и глубокие. К творчеству художника всегда относилась бережно, понимала и высоко чтила сложность работы в театре.

Любимыми художниками на всю жизнь остались Дмитриев, Якулов, Федоровский, Рындин. Из следующих поколений — Лидер, Лысик, Боровский, Доррер, Кочергин.

В 1969-ом Елена Михайловна опубликовала первую книгу по истории русского-советского театрально-декорационного искусства — «50 лет советского искусства. Художники театра». Затем последовал раздел о советской сценографии в книге «Русское театрально-декорационное искусство» (Ф.Я. Сыркиной принадлежал дореволюционный раздел), это исследование в 1983 удостоено Госпремии РСФСР. В 2002 выпустила свой последний труд «Художники сцены русского театра XX века», итог размышлений о судьбе отечественной сценографии.

Работы Е.М. не утрачивают актуальности. Годы, прошедшие с момента публикации, и смена эпох их не коснулись. Года два назад из Питера позвонила Люба Овэс: «Алёна, дай телефон Е. М., сейчас прочла её статью, написанную двадцать лет назад о Моисее Левине, меня поразило, как тонко и глубоко она его поняла, как точно почувствовала его стилевую уникальность

и суть его манеры! Я обязательно должна ей это сказать».

Е. М. писала о художниках разных направлений, искала ключ к творческой манере, не причёсывала всех под одну гребёнку, больше всего ценила индивидуальность и самостоя-тельность в искусстве. Была удивительным мастером искусствоведческого портрета, прочтите её книги о Рындине (1955), Федоровском (1960), Якулове (1979).

В профессии реализовалась, казалась бы, сполна. Однако судьба сложилась так, что двух книг, к написанию которых была готова, не выпустила: в конце 1960-х о Н. Шифрине, в 1970-е — своей главной книги о Дмитриеве (в 1957 издала о нём небольшую книжку, затем несколько статей). М.Н. Пожарская, узнав о заявке Е. М. на монографию о Шифрине, упросила отдать тему ей. На мой вопрос, почему уступила, Е. М. ответила, что писать книгу, помня, что перешла кому-то дорогу, не смогла бы. Во втором случае аргументы были неоспоримы: муж Пожарской Н.Н. Чушкин готовил к публикации работу о Дмитриеве, ушёл из жизни, не закончив её, Милица Николаевна считала своим долгом завершить этот труд и издать. Но опять судьба распорядилась по-своему. Неожиданно и для Е. М. и для Пожарской вышла монография другого исследователя, для которого Дмитриев был всего лишь очередным и, в общем-то очень чужим художником.

В 2000-м умер сын Елены Михайловны. Забота близких — невестки Наташи и внучки Верочки, внимание друзей боль заглушить не могли, как и работа над последней книгой.

Горе не отпускало, но по-прежнему дом был открыт, приходили друзья и знакомые. Делились впечатлениями о работах художников, режиссёров, актёров и танцовщиков (балет знала и любила). Спорить Елена Михайловна умела темпераментно, позиций своих не сдавала, уважая и чужое мнение. Человеком была более чем толерантным, но принципиальным. Всегда интересовалась работами коллег, особенно младших, радовалась, если что-то у них получалось. Уважением пользовалась неизменным.

Во вторник, 18 января, я позвонила Е. М. узнать, как дела и здоровье, обсудили телепередачу, пошутили, договорились, что приду к ней в пятницу.

В пятницу все, кто знал и любил Елену Михайловну, пришли в церковь Вознесения у Никитских ворот и простились с этой удивительной женщиной. ■

Елена Струтинская

Чеховиана Льва Додина

Татьяна Шах-Азизова

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.
Куратор выставки — Р.С. Садыхова.
27 октября — 8 декабря 2010 года.

Финал чеховского юбилейного года Лев Додин встретил трилогией:

— премьерой «Трёх сестёр» в Малом драматическом театре;

— книгой «Путешествие без конца. Погружение в миры. Чехов» (записи репетиций «Вишнёвого сада», «Чайки», «Дяди Вани» и беседы с актёрами);

— выставкой в Санкт-Петербургском музее.

Весь этот разнородный дар, приношение Чехову, можно объединить словами — «Погружение в миры»; в полной мере это относится к выставке.

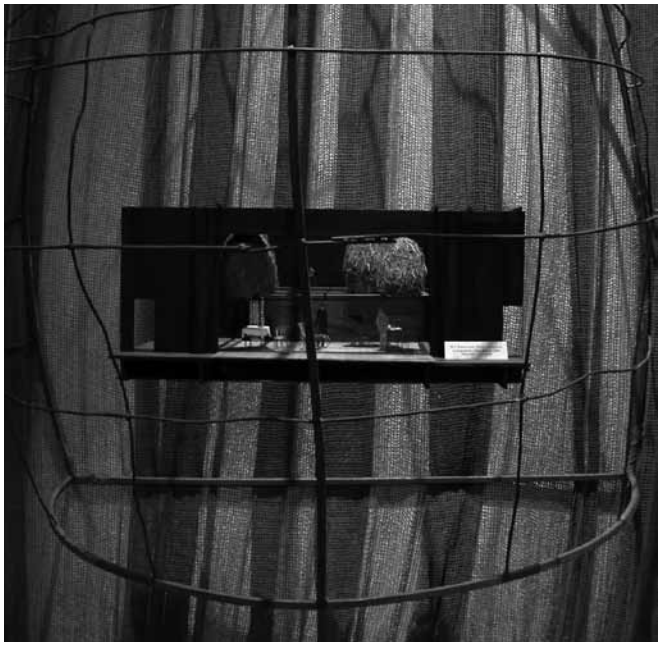
У неё — простое и типовое уже название: «Чеховиана Льва Додина». Этот термин — «Чеховиана», — выросший из давнего библиографического издания, применяют теперь в тех случаях, когда речь идёт о чём-либо масштабном, будь то совокупность конференций и публикаций, спектаклей и фильмов по Чехову или чей-нибудь личный опыт — не разовый, объёмный, весомый. Такой, какой скопился за 15 лет у Льва Додина*, с его пятью чеховскими спектаклями, книгами и тем, что шире театра и книг и названо (у Товстоногова) «Кругом мыслей».

Спектакли у Додина разные — не только потому, что различны и сами пьесы; за каждым спектаклем стоит его время и та особая настроенность режиссёра, что диктовала ему выбор и решение пьесы. Поэтому здесь нарушена чеховская хронология, и начато всё с конца — с «Вишнёвого сада», а следом идёт ранняя «Пьеса без названия», и не хватает в списке «Иванова», к которому Додин, по собственному его признанию, не ощутил ещё тяготения. А оно, как видно, первично; без него нет додинской Чеховианы, отмеченной у мощного, объективного режиссёра личным, лирическим импульсом.

Объять чеховский мир Додина не удастся, если идти от стиля, поиска общих мотивов, их развития или сшибки. Да ещё этот мир и взорван почти в начале «Пьесой без названия» с её победительной праздничной театральностью, которая в чеховском цикле Додина более не повторится; она одинока здесь, выпирает, кажется вызывающей. До и после неё всё гораздо более сдержанно, в ней же торжествует какой-то иной театр. Справедливости ради надо сказать, что и пьеса эта у Чехова — особая, иная, чем все последующие, хотя, как копилка, содержит в себе много заделов на будущее. Огромная, неуклюжая, скорее материал для постановщика, чем пьеса как таковая, она провоцирует режиссёров на своеволие, на фантастические решения, что не только у Додина было. В ней нет ещё того авторского диктата, который предлагает режиссёру внутреннюю связь с ним, чем так дорожит Додин.

---

* В додинскую Чеховиану входят спектакли, поставленные в МДТ с 1994 по 2010 годы («Вишнёвый сад», «Пьеса без названия», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»), и книги, вышедшие в Санкт-Петербургском издательстве «Балтийские сезоны» («Репетиции «Пьесы без названия»», 2004, и нынешнее «Путешествие без конца»).



Не будем, однако, углубляться в недра чеховской драматургии. Достаточно отметить, что спектакли у Додина разные, и составить из них целостный мир нелегко. Тем не менее, он на выставке есть, мы узнаём его и погружаемся в него постепенно. Мир Чехова — сквозь призму спектаклей Додина; так будет точнее.

Здесь напомнят о художниках-соавторах Додина в чеховских его спектаклях (Эдуард Кочергин, Алексей Порай-Кошиц, Давид и Александр Боровские); их макеты и эскизы не частыми, но выразительными акцентами расположены по периметру зала.

В сравнительно небольшом зале Розой Садыховой (при помощи сотрудников литчасти МДТ Елены Александровой и Владимира Кантора) собрано и представлено, кажется, всё — всё необходимое, уточним, с благородным лаконизмом и точным выбором, без пустот и излишеств.

Это словно предписано самим Чеховым, встречающим нас у входа: строгий силуэт его в длинном пальто запечатлён в старом зеркале; знаменитый саквояж — на полу. Чехов как бы приглашает к путешествию в его и додинский общий мир, начиная с их первой встречи — с «Вишнёвого сада».

Первый экспонат здесь — «многоуважаемый шкаф»; понятно, откуда он, и почему в нём — детские игрушки хозяев сада. Но здесь же — старые счёты, атрибут «Дяди Вани», и старое лото — привет из «Чайки». Ниже, в современного вида папках, своего рода архив — записи репетиций, отзывы прессы. Встречаются, сопрягаются пьесы и времена…

И сразу открываются правила этой выставки.

У неё — сложное авторство; здесь соединились разные, но родственные миры. Проще всего было бы расположить додинские спектакли по хронологии, представив каждый из них отдельно, в характерных для него предметах и с комментариями. Это было бы познавательно и интересно: путь режиссёра к Чехову за 15 лет; царство документа, традиционно музейное.

Здесь предпочли иное. Драматургию Чехова восприняли как единый мир, общую историю. Каждый из четырёх спектаклей («Трёх сестёр» ещё не было) отмечен своей особенностью, будь то велосипед из «Чайки» или ворох соломы, свисающей с потолка в «Дяде Ване»; при этом возникает странное, но стойкое ощущение, будто всё это действительно из одной пьесы. На велосипеде ездил бы Петя Трофимов; на садовой лавке сидели бы и Раневская, и Аркадина, а длинные роскошные платья и шляпы, развешанные по залу, могли принадлежать им обеим.

Всё здесь едино и многомерно. Почти во всём есть нечто от былого и настоящего, от пьесы и додинского спектакля — и что-то сверх, помимо того: от музея, от выставки, от авторского взгляда куратора. Так старинные зеркала из «Вишнёвого сада», пыльные, тёмные, и говорят о прошлом, и формируют пространство, и тревожным блеском своим создают особое настроение.

Занавес треплевского театрика в «Чайке» — кусок материи с прорезью посередине — обращён здесь в действующий экран. Его водрузили над залом и проецируют на него эпизоды из репетиций додинских «Трёх сестёр». Неясный звук, нечёткое изображение не случайны — образ неродившегося спектакля, процесс с неведомым результатом и не может быть в этой стадии прояснён.

На выставке нет резких, навязчивых решений — скорее она тяготеет к поэтике намёка, недосказанности; даёт ощущение воздуха и свободу воображению.

Из подвешенной вверху клетки тянутся тонкие нити, к ним прикреплены конвертики с фотографиями эпохи, цитатами из Чехова, письмами к нему — из сегодня: «Ведь если только вдуматься во всё то, что вы пишете, то или с ума сойти или сделаться честнейшим человеком; другого исхода нет». Виртуальная почта, связь времён…

В центре зала — песочные часы на полу, напоминание о беспощадности времени. Вокруг них и вдоль стен, покрытых сетчатой зелёной тканью, — опавшие листья, знак осени, знак бывшего сада. С потолка свесилась паутина. Сам потолок, высокий, как купол в храме, выскоблен, ободран до дранки, словно старый дом уже готовится к сносу. Жизнь на грани исчезновения, остановленная силой памяти, волей театра.

Время — главный герой и этой выставки, и додинской Чеховианы, и самого Чехова.

«Время утекающее...», — как скажет Садыхова.

«...Шорох пролетающего времени», — как говорил на репетиции Додин. ■

Сценографика

Татьяна Батова

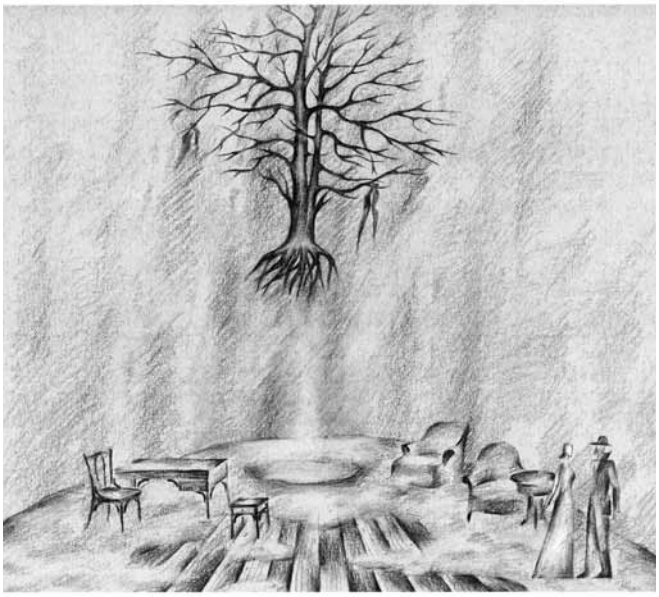
Выставка работ Евгения Никонорова.
Театральная галерея на Малой Ордынке.
11 ноября — 11 декабря 2010 г.

Выставка театральных эскизов может быть подобна спектаклю: она существует здесь и сейчас, а сама экспозиция не что иное, как выстроенное драматургическое действие. Именно такая выставка состоялась в Театральной галерее на Малой Ордынке, подарив встречу с художником Евгением Никоноровым.

Уютное камерное пространство Театральной галереи оказалось созвучным строгой графике художника. Евгений Никоноров использовал удачный ход, разместив рядом с эскизами декораций и костюмов фотографии спектаклей, что даёт возможность увидеть, как замысел художника, преобразуется в реальное сценическое пространство: статику рисунка актёры оживляют пластикой движений, а сценическое освещение, заполняя декорации, создаёт прихотливую игру света и тени, превращая графику линий в живопись.

Кульминацией выставки, стала инсталляция, сопровождаемая видеопоказом символического действа (мистерии) по пьесе Г. Ибсена «Маленький Эйольф», где Никоноров являлся и художником, и режиссёром, и актёром. Философская история-притча о смысле жизни — вечная тема искусства. Герой Ибсена, полностью сосредоточенный на собственном творчестве, не замечает самых близких людей, что приводит к трагедии — гибнет единственный сын. Почти отказавшись от текста, авторы спектакля (Е. Никоноров и Т. Михайлова) используют богатый язык символов, которые и представлены в инсталляции: плоды граната (раскрытый и нераскрытый), рыжие и красные лилии, крысы, детский стульчик — через этот предметно-образный ряд раскрывается драма главного героя. Очень красивый и изысканный фрагмент экспозиции в обрамлении музыки Ф. Чернова наполняет душу зрителя светлой грустью, которую испытываешь всякий раз, когда остаёшься один на один с чем-то прекрасным, но ускользающим, как вечная загадка жизни. Опыт прочтения пьесы Ибсена — хорошее подтверждение стремления художника к переводу на пластический язык глубинных смыслов драматургии. На закрытии выставки мистерия была отчасти воссоздана авторами,

Фрекен Жюли. А. Стриндберга. Русский драмтеатр Эстонии, г. Таллин, 205 г. Реж. Н. Крутиков



«Иванов». А. П. Чехов. Русский драмтеатр Эстонии, Таллинн, 2004. Реж. Н. Крутиков

гости стали участниками ритуального действа, раскрывающего тайну её центрального символа — граната. Как и в финале спектакля, гранат был разрезан, а его зёрна (знак надежды и воскресения) поделены между гостями.

За время работы выставки художник встречался со зрителями, увлечённо рассказывал о том, как рождается образ спектакля; в один из дней была также показана видеозапись спектакля «Фрекен Жюли», в обсуждении которого приняли участие приглашённые; со студентами ВГИКа, начинающими художниками, делился практическими секретами работы сценографа.

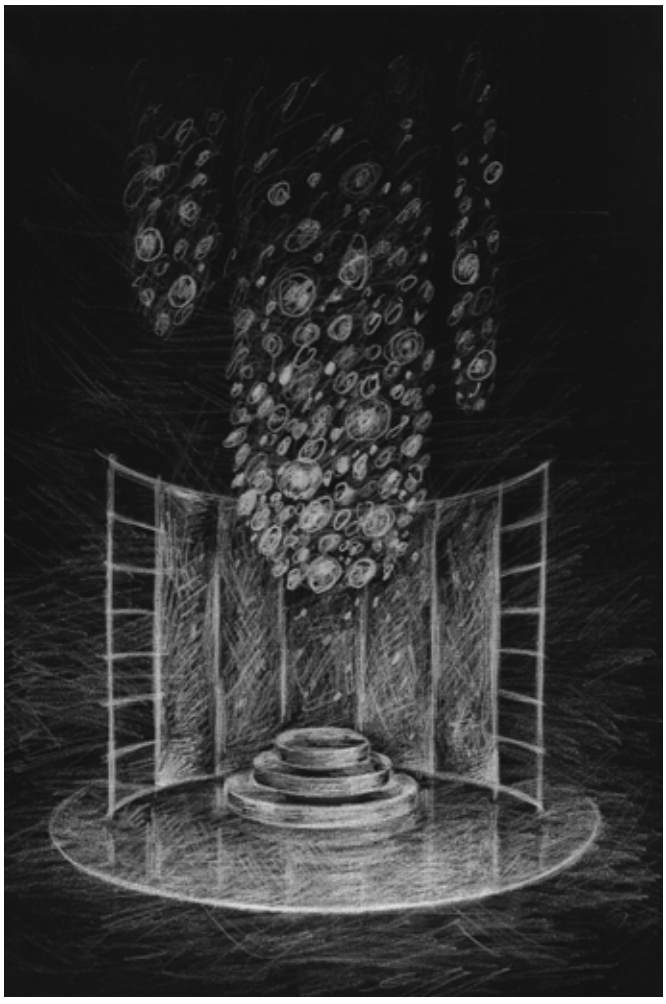
Не самовыражение, но совместный поиск идеи спектакля и художественных средств, помогающих донести её до зрителя — кредо Евгения Никонорова. Поэтому важно быть на одной волне с режиссёром. Только так рождаются спектакли, о которых художник говорит: «Они мне дороги». Среди них спектакли, поставленные в Русском театре (г. Таллинн) с режиссёром Николаем Крутиковым. Для чеховского «Иванова» художник находит точный и ёмкий образ — сухое дерево как символ неосуществлённых мечтаний героев. Если у дерева есть густая крона, оно прочно связано с землёй, но высохшее, оно теряет эту связь, уносясь в высоту. Так и люди, не воплотившие себя, исчезают, не оставив следа. В графическом эскизе к «Фрекен Жюли» Стриндберга только намечено пространство, фотографии спектакля передают атмосферу, созданную точными художественными средствами: золото как отражение внешнего богатства; обожжённые ткани — не только свидетельство реального пожара, но и образ опалённых душ героев; райские яблоки — символ невозможности обретения этого рая. Использование природных материалов (здесь — сухая трава и вода) — излюбленный приём Никонорова, дающий ощущение реальности происходящего, созвучный настоящим переживаниям героев. В этом спектакле обнаружены и соединены стилевые особенности Стриндберга, для творчества которого характерны и натурализм, и символизм.

Точно найден образ спектакля «Спокойной ночи, мама» М. Нормана (Театр имени М. Ермоловой, реж. А. Конышев). Огромные песочные часы, не только отмеряющие последние мгновения жизни героини, но и нам, зрителям, напоминающие о быстротечности времени, о невозможности остановить этот струящийся песок — поток жизни. И, как кульминация, — песочный занавес, отделяющий героиню от мира живых.

Никоноров стремится к лаконичности в выборе приёмов. Так, в одной из последних работ, в спектакле «Моя дорогая Матильда» по пьесе И. Горовица (МХТ им. А.П. Чехова, реж. В. Петров), он создаёт современную комфортную квартиру. В ней есть только один символический образ, но он проходит через весь спектакль, всё больше наполняясь смыслом по ходу действия. Идея утраченного рая прочитывается через обращение к картине Яна ван Кесселя «В раю». Картина всё время присутствует в жизни героев (она находится в интерьере), но как будто ими не замечается, потому что счастье для них навсегда потеряно. В моменты тишины и покоя на сцене возникает проекция картины, она наполняет собой всё пространство, видимая только нам, зрителям, и, наконец, повторяется на занавесе — как настойчивое напоминание о том, что мы все изгнаны из рая…

Выставка Евгения Никонорова даёт ясное представление о том, чем сегодня живёт художник, о направлении его поисков, и, конечно, о том, что нам, зрителям, предстоят ещё новые встречи с его искусством. ■

Степ-фантазия на темы Д. Эллингтона по пьессе Э. Ростана. Театр Наций. Реж. И. Пычагина



Щелкунчик: дагерротип сна

Екатерина Дмитракова

«Подарки советника суда Дроссельмейера, приснившиеся двадцать четвёртого декабря детям советника медицины Штальбаума» по мотивам сказки Э. Т. А. Гофман «Щелкунчик и Мышиный Король»

Режиссёр-постановщик — Анатолий Ледуховский.

Художники-постановщики — Ирина Уколова, Евгения Самуйлова.

Театр в доме-музее М. С. Щепкина. Премьера 16 октября 2010 года.

Есть спектакли, которые мужчинам стоит смотреть в смокинге, женщинам — в вечернем платье. Отправляясь на спектакль, который по мотивам сказки Гофмана поставил Анатолий Ледуховский со своими выпускниками-сценографами РАТИ-ГИТИС, нужно надеть джинсы, или — женский вариант — длинную юбку, которую можно уютно натянуть на колени. И если в миниатюрном зале Дома-музея Михаила Щепкина вам не досталось стула, — бурно радоваться. «Лучшие места — на полу», — предупреждают вас ещё в фойе.

Пожалуй, это самый «домашний» из всех ныне идущих спектаклей проекта «Театр в Доме-музее М.С. Щепкина» Анатолия Ледуховского. И — самый медитативный, мгновенно погружающий зрителя в глубины памяти. Как кэрролловская Алиса, вы будете падать так медленно, что заметите всё окружающее, успеете передумать разные мысли. Лететь вниз (или вверх?), меняя объём и рост, пока не очутитесь у входа в игрушечный дом… У двери в ваше персональное детство, куда вы купили билет — а вы думали: в театр?

Режиссёр и три его актрисы и художники одновременно (Ирина Уколова, Евгения Самуйлова и Юлия Богдановича), («Это всё девочки, я их только немножко направлял», — скромничает Ледуховский в ответ на зрительские восторги) камня на камне не оставили от сюжета Гофмановской сказки. От педантичных упрёков в неуважении к классикам, создатели спектакля открестились вписанной в афишу магической фразой «по мотивам». Да и название «Подарки советника суда Дроссельмейера, приснившиеся 24 декабря детям советника медицины Штальбаума» развязывает руки. Сон — он и есть сон. Хотя некие совпадения с реальностью вполне могут быть. Превратив классическую рождественскую историю в «сказку для взрослых», в лирическое нелинейное повествование, где отдельные сцены и эпизоды связаны исключительно посредством повтора деталей и ассоциаций, сохранили главное — настроение.

Сон № 1

Сочельник, детские страхи, такие уютные. Тёмные комнаты, трепет, сверкание снега, чудо. Взросление. Отрочество, первое робкое прикосновение к любви… Всё это предстоит пережить зрителю.

Как и бывает во сне, здесь нет чёткой границы между временами. Эклектичен музыкальный образ спектакля: от гармоничной классики до нервных импровизаций Шнитке, от «Вальса цветов» до «Бананово-лимонного Сингапура»… Иногда мелодия звучит чисто, иногда словно прорывается сквозь радиопомехи, в шелесте которых слышатся голоса… Человеческие ли? (В нашем детстве — помните — мы мечтали поймать сигналы из космоса). Шёпот звёзд…

Форма завораживающе прекрасных сюрреалистических картин, возникающих внутри картонного куба, который и дом, и город, и целая вселенная, — выбрана безошибочно. Зрителей гипнотизируют с самого начала, когда пара кукольных фигурок движется сквозь анфилады дверей игрушечного замка. Где-то звучит приглушённый разговор, играет музыка. Открываясь, створки словно разделяют пару: мужчина остаётся справа, женщина слева, чтобы у следующей двери вновь взяться за руки. Эффект транса довершает резкая смена масштаба: вы уже успели привыкнуть к маленьким фигуркам, но вот в проёме картонной двери появляется огромная серебристо-белая мышиная морда. Вместе с масштабом меняется и тип игры: в театре теней, созданном на картонной стене с помощью кинопроектора, возникают живые люди.

В целом же стиль остаётся неизменным: старинные чёрно-белые фотографии. Этот сценический фотоальбом становится материально ощутимым воплощением незримых просторов памяти. Из тьмы выходят три больших девочки, и понимаешь, что перед тобой детская. Открытая всем, и в то же время проникнутая какой-то необыкновенной интимной атмосферой. И весь спектакль ловишь себя на крамольной мысли: вот бы тоже оказаться в игре. Притронуться к серебристо-белой еловой ветке. Потянуть за верёвочку белый кораблик, скользящий по зеркальному заливу из фольги, раздвинуть серебристый занавес…

Оговорюсь сразу: спектакль, как мне кажется, получился всё-таки более художнический, чем актёрский. И в тоже время весь построенный на игре, пронизанный игрой. Причём, не актёрской даже — детской.

Однако девушки, строящие на сцене игрушечный мир — вряд ли дети советника медицины Штальбау-

Фотографии предоставлены театром

Сон № 2

ма. Мари и Фрица как таковых в спектакле вообще нет. Но раз мы видим их сон, значит, мы в какой-то степени и есть они. Это мы сквозь полог дрёмы слышим, как взрослые обсуждают тихими голосами, спят ли дети. Это мы ещё успеваем различать движущиеся в танце фигурки. Девочка и мальчик. Юноша и девушка… Мы растём во сне. Мы листаем альбом, в котором наши воспоминания перемешиваются с чужими. Наши фото — с незнакомыми. Не фото — дагерротипы. Всплывает в памяти старинное слово и вместе с ним — цветаевское «девический дагерротип души моей».

Некоторые лица на снимках кажутся обманчиво-знакомыми: сквозь бумажное белое марево проступают очертания детей на прогулке, мужчин и женщин. Среди них (шутки вполне в духе Ледуховского: мол, не спи, зритель, чего расслабился!) весьма колоритный негр (хочется сказать — мавр), дама с полуобнажённым бюстом, перед которой рассыпаны игральные кубики лото, и…сам Михаил Щепкин!

«Подарки советника суда Дроссельмейера…», наверно, самая безмятежная из виденных мною работ Анатолия Ледуховского. Кукольное пространство не разрежет нежданное лезвие боли, не зазвучит трагический мотив, который мастер способен уловить даже в клоунаде. Зрителя не обожжёт горечью, не сведёт душу… Даже когда в лаконичный чёрно-белый рисунок сна в финале добавится третий цвет — красный, в этом не будет ни страха, ни тревоги. Алые блики, разбрызганные в радуге фейерверка, который взметнётся над бумажным городом, — чистая радость.

Но в эту минуту понимаешь, почему спектакль, который, в принципе, может с интересом смотреть и школьник, называется «сказкой для взрослых». Ребёнок — хозяин той

Сон № 3

вселенной, и он приходит к себе домой. Нам же вручают ключи от волшебного мира всего на сорок минут — время, в течение которого идёт спектакль. Именно потому становится так невыразимо грустно: оказавшись во сне детей Штальбаума, каждый видит сон о своём детстве.

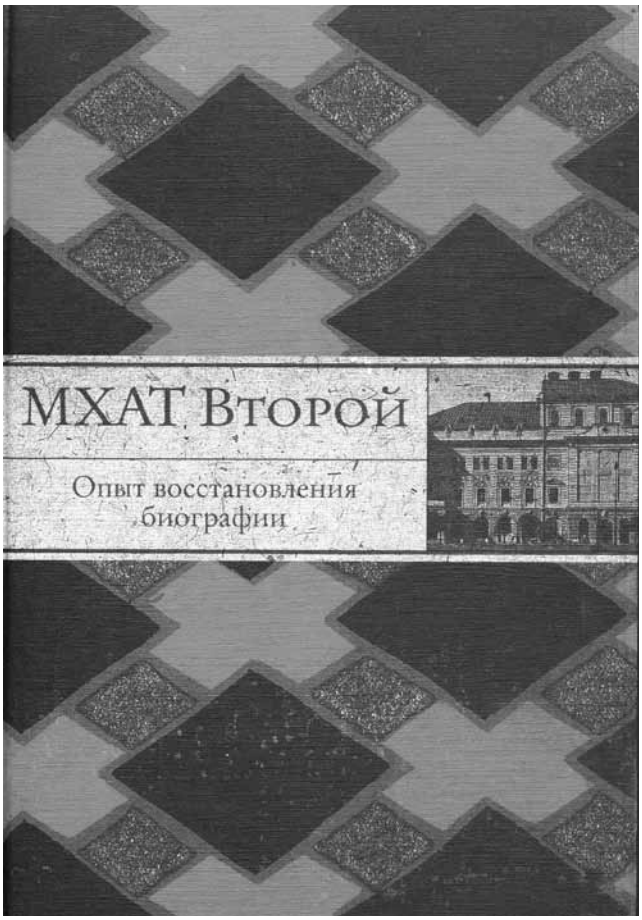
Перед нами шкатулка драгоценностей, откуда мы задумчиво извлекаем нитку бисера, крошечных фарфоровых кукол, засушенный бутон розы, ёлочную игрушку, горсточку бумажного снега и ещё много бесценных милых пустяков, от которых так щемит сердце.

Потому, что все они хранятся под грифом «никогда не повторится».

Короткий миг между двумя мирами. Прекрасное о невозвратимом. ■

Судьба «другого» МХАТа…

Андрей Турков



МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии
Под. редакцией И.Н. Соловьёвой, А.М. Смелянского (гл. редактор), О.В. Егошиной.
М.: Московский Художественный театр, 2010.

«Опыт восстановления биографии» — скромно значится в подзаголовке книги «МХАТ Второй», выпущенной издательством «Московский Художественный театр». Но по прочтении этого объемистого тома на язык так и просится рискующее, на первый взгляд, показаться слишком патетическим слово — воскрешение. Да и сами редакторы-составители книги И.Н. Соловьева, А.М. Смелянский, О.В. Егошина приближаются к подобной стилистике, когда говорят в предисловии о стремлении «вернуть из небытия МХАТ 2-й, уничтоженный постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) от 27 февраля 1936 г.» (за чем вдобавок последовало, по выражению Смелянского, «хорошо организованное забвение»).

И вот ныне, усилиями более чем двадцати авторов, скрупулёзно воссоздаётся история поистине убиенного театра, облик всех его спектаклей, во множестве случаев охарактеризованных чрезвычайно глубоко и ярко, даётся портретная «галерея» не только артистов, режиссеров, художников и других прямых работников, служащих театра (и театру!), драматургов, чьи пьесы ставились, но и таких верных друзей, спутников на тернистом пути второго МХАТа, как, например, критики Н. Эфрос, П. Марков, А. Мацкин. Недаром последний, давно покойный, ныне вошел в «авторский коллектив» сборника, где помещена его статья о спектакле «Расточитель», к которой, по словам одной из составителей, «современному историку нечего добавить».

В результате четверть века существования театра предстаёт перед читателем во всей сложности и разноприродном драматизме.

Роды нового театра, как всякие роды вообще, нелегки. «Ребёнок» вызывает не только восхищение, но и споры, а то и недовольство.

«Гибель «Надежды», этот первый «крик» новорождённой Первой студии, Немирович-Данченко уподоблял «крестинам сына или дочери Художественного театра», а «Сверчок на печи», по словам Станиславского «был для неё то же, что «Чайка» для «матери». Константин Сергеевич даже думал уже о некоем, объединившем бы все новые стадии под одной крышей, Театре-Пантеоне, хотя, по замечанию И. Соловьевой, «вымечтанное им здание скорее похоже на традиционный русский дом с основной клетью и множащийся прирубами — растущий, распространяющийся дом, из которого не уходят ни сыновья, ни дочери».

Однако вскоре, особенно когда «неформальным лидером» студии стал Вахтангов, «ребёнок» начал обнаруживать настолько собственный характер, что Станиславский сравнивал себя с королем Лиром и в сердцах говорил о «студии Гонерилье».

Но если это и была драма, то порождённая естественным ходом жизни, её изменением, подлинным рождением нового театра, отделявшегося от «родителя».

Несколько лет спустя, после смерти Вахтангова, уже в самом МХАТе 2-м возникнет острейшая ситуация: противостояние-соперничество творческих индивидуальностей Михаила Чехова и Алексея Дикого, создателей разительно непохожих, но замечательных «Гамлета» и «Блоки».

«Полярными они, в самом деле, были, — пишет И. Соловьева, — но полярность не то же самое, что взаимоисключение. Полярность одна из мощнейших форм связи. «С этим перекликается и сказанное С. Васильевой в другой статье: «В разнородности, даже в сшибке человеческих интересов внутри театра чувствовалось присутствие «народной души»…» — различных «вариантов» национального характера.

То была своего рода «разность потенциалов», способная давать мощные творческие токи. Однако этим «законам природы» искусства в реальных исторических условиях суждено было претерпеть катастрофические деформации.

Уже в 1923 году Немирович-Данченко констатировал, что Главреперткомом «желает забрать в руки театры, как нигде никакая цензура». Михаил Чехов же со своей чуткой, ранимой, по выражению современника, «мечущейся, трепещущей душой», был точь-в-точь герой Лесковского «Расточителя», к которому только «ещё руку протягивают, а уже ему больно — кричит». Тем более что «руки» и Главреперткома, и прессы всё больше напоминали щупальца, присасывающиеся к сокровенным нервным центрам театрального организма.

Нарастал драматизм отнюдь не прежнего рода.

«Глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства» (слова Станиславского о «Сверчке»), «любовь к людям, к обиженным, к правде божьей» (так определял смысл этого спектакля постановщик Л. Сулержицкий) — самая сердцевина новорождённого театра и в особенности лично М. Чехова, который вообще мечтал о театре с религиозным уклоном, явно противостояла пропагандистским установкам на «классовое» искусство. Неудивительно, что вскоре МХАТ 2-й попал под яростный обстрел критики, с пеной у рта поносившей его «подслеповатую человечность», как будет сказано в статье М. Загорского, издевательски названной «О чём верещал «Сверчок» в 600-й раз».

В такой обстановке споры между людьми, исповедующими различные художественные принципы, начинали «соскальзывать» из области искусства на совсем иную, опасную, а то и грязную плоскость. «Столкновение творческих натур и методик в условиях советских двадцатых годов, — пишет И. Соловьева, — политизировалось как наблюдателями, так и самими художниками. Спор Дикого с Чеховым оформился как спор об отношении МХАТ 2-го к советской действительности, её отражению в драме. Да и его сторонники переносили решение на уровень «оргвыводов».

Другое дело, что в ту пору им не удалось достигнуть своей цели. До трагического финала был ещё долгий путь: однако, по уже вполне наметившимся ориентирам. Тут и разнузданные нападки в печати на величайшее актёрское достижение Чехова: «Нужен ли такой Гамлет нам сейчас? Нет, не нужен». Как бы не «привить рабочему» «бациллу расхлябанности» (!), свойственную этому «принцу МХАТском у»! И опасения, что зрители инсценировки знаменитой «Хижины Дяди Тома» «посочувствуют не в том направлении» (ибо, как говорилось в тогдашней «Литературной энциклопедии», «роман проникнут христианской моралью»).

А во время суда над мифическими донбасскими вредителями, в мае 1928 года, в печати появился уже откровенный политический донос: «На наших глазах орудует шахтинский форпост на площади имени Я.М. Свердлова в Москве» (МХАТ 2-й находился на этой переименованной Театральной площади).

Тем же летом один из главных «шахтинцев от искусства» (как то явствовало из статьи), Чехов с женой уезжает за границу лечиться, провожаемый характерным напутствием «пролетарского» драматурга Билль-Белоцерковского: «Говоря откровенно, языком класса — я приветствую отъезд… Можно даже с уверенностью сказать, что не Чехов и Мейерхольд уезжают, советская общественность «их уезжает»…»

Напрасно А. Таиров на диспуте в Доме печати предупреждает, что «швыряться Чеховым… преступление» (двадцать лет спустя «швырнутся» им самим). Тщетно и всё понижающийся в «ранге» Луначарский с осторожными оговорками призывает сохранить главу МХАТ 2-го — «даже ценой серьёзных уступок от той, немножко правоверной линии, которую склонны провозглашать наши «строгие» критики».

Михаил Александрович Чехов больше никогда не вернётся в страну, из которой — «вернее, — как напишет он, — из российской театральной жизни, которую я так люблю», — изгнан.

Осиротевшему же театру предстояло ещё почти десятилетие «выживания», необходимости хотя бы обозначить свое стремление к «перековке», к «отказу от упадочнических настроений», освобождению от «порочного» чеховского наследства. «Ставили посредственную пьесу к «дате», — говорится в книге о такой очередной акции. — Как ставили все. После ухода Михаила Чехова за восемь лет в этом направлении было сделано довольно».

В насыщенном разнообразнейшими фактами и материалами разделе «Летопись» есть помещённое в январе 1930 года в журнале «Советский театр» сообщение о том, что некий Пётр Жаткин «перерабатывает по указаниям МХТ 2-го свою пьесу «Непрерывный поток», изображающую борьбу за рационализацию швейной промышленности», и если этой постановки не состоялось, то требования следовать именно в данном направлении — «Повернуть свой репертуар лицом к производству» — шли поистине непрерывным потоком и заставляли, скрепя сердце, порой открывать доступ на сцену, по острому выражению исследовательницы, «писательству, природно-ориентирующемуся на предписание и готовому в свой черед дать предписание». Один из плодов подобного «творчества», спектакль по пьесе В. Киршона «Суд» был исчерпывающим образом охарактеризован в однодневной газете самого театра: «Зрителю нечего смотреть, актёру нельзя, невозможно хорошо сыграть.» Можно себе только представить, каких мук стоило в другой такой пьесе М.А. Дурасовой, которую критика характеризовала как «актрису целомудренных сдержанных чувств», говорить о ком-то: «Мне кажется, он не совсем наш человек!»

И все же родники настоящего искусства пробивались сквозь весь этот «идеологический» мусор. После постановок, ставивших театр, по горькому выражению одного из ведущих актеров, «в шеренгу посредственностей», спектаклей, от которых, как пишет исследователь, хотелось отвести глаза, на сцену являлся пленительный в своей прямоте, честности, непоказном энтузиазме герой анфиногеновской пьесы «Чудак». Порой вновь являл себя присущий театру с самого дебюта, с «верещанья» «Сверчка», дар сострадания, вопреки всем оскоплениям, постигшим весьма «не созвучного» эпохе классика в инсценировке «Униженных и оскорблённых». Заметно переча наступавшему времени (в том числе наступавшему и на людей с их естественными чувствами), возникали в целом ряде спектаклей «весёлая человечность», «воздух свободы», «аромат живой, никем и ничем не стеснённой жизни» и даже, как пишет о постановке «Испанский священник» Д. Флетчера А. Бартошевич, «головокружительная сила чувственности, плохо сходившаяся с казённым советским морализмом».

Ещё обнадёживали (и обманывали) какие-то «послабления», «просветы», которые порой случались по весьма неясным причинам. «Одна из задач историков советского времени, — замечает И. Соловьева, — понять ритм (аритмию) сжатий и разжатий в культурной политике: как и на какие сроки почему-то становилось лучше». Не без иронии отмечает она, к примеру, что в брошюре, изданной к премьере пьесы Серго Амаглобели, правоверный критик В. Залесский (ставший завлитом театра) видел в спектакле продолжение «линии», начатой «Сверчком», «идейным стержнем которой было утверждение человека, человечности», к чему теперь он отнёсся положительно.

Амаглобели, выдвигавший программу «театра социального оптимизма», по словам исследовательницы, «самую мысль о беде отвергал»; пьеса и названа-то: «Хорошая жизнь». Однако премьера следующей постановки состоялась 2 декабря 1934 года, на следующий день после убийства Кирова, и всё дальнейшее хорошей жизни вовсе не сулило.

По иронии судьбы, показанный годом позже спектакль носил название «Мольба о жизни». «Если бы история умела со-

чинять, она не могла бы придумать более хлёсткого заголовка для последнего спектакля Второго МХАТ» — начинает свою статью о постановке этой пьесы Жака Деваля Майя Туровская, видевшая её одиннадцатилетней и запомнившая «чувство какой-то тревоги в публике, как бы угрозы, которая не имеет отношения к самому спектаклю». Это было 29 февраля 1936 года.

Накануне в «Правде» было опубликовано постановление Совнаркома и ЦК ВКП (б) о прекращении существования «так называемого 2-го МХАТ», который «не оправдывает своего звания… и на деле является посредственным театром». В тот вечер на сцене шла «Хорошая жизнь». Вспоминают, что «печально было видеть, как пытались актеры казаться весёлыми и озорными, как того требовала пьеса».

Публика пришла проститься с театром. С. Гиацинтова пишет в мемуарах про «занятые людьми проходы в зале, облепленные стены, набитые донельзя ложи». По окончании спектакля, по свидетельству очевидца-завсегдатая, «были устроены такие овации, которых театр не видел со времён Михаила Александровича».

Плакали зрители, плакали артисты, публика не хотела расходиться. А за кулисами, как рассказывал А.П. Мацкин, уже вовсю хозяйничала, занимая «освобождавшиеся» артистические уборные, Наталья Сац, директор Центрального детского театра, которому передавалось помещение «покойного».

«Летопись» (составитель М.С. Иванова, при участии И.Н. Соловьевой и З.П. Удальцовой) заканчивается цитатой из газетной статьи о состоявшемся 5 марта открытии детского театра: «Как весело в фойе! Гремит оркестр, снуют нарядные школьники…»

Картина этого новоселья на пожарище в высшей степени выразительно завершает книгу, в которой театроведение самой высокой пробы неотъемлемо от всей драматической истории минувшего века. ■

Реанимация? Нет, — воссоздание

Авангард Леонтьев

Александр Чепуров
Гоголевские сюжеты Валерия Фокина
(в серии «Библиотека Александринского театра»)
Редактор Е. Алексеева
Художник А. Дзяк
Санкт-Петербург: «Балтийские сезоны», 2010.

Это может показаться странным, но актёры, играющие в спектакле, его не видят.

Так было и со мной. Играя Бобчинского в фокинском «Ревизоре», я спектакля не видел. Потому что в «Современнике» выйти в зрительскую часть в костюме персонажа и остаться незамеченным публикой — невозможно. А в других театрах бывают такие широкие просцениумы, что из портала можно видеть сцену.

И надо сказать, что «Ревизор», увиденный мной таким образом во время гастролей «Современника» в Вильнюсе, произвел на меня сильное впечатление как на зрителя. Я увидел декорации не изнутри, а из зала, увидел мизансцены, работу актёров. Спектакль показался мне смешным. Если бы этого не было — это был бы не Гоголь, и не «Ревизор», а что-то другое. Все режиссерские парадоксы были озорными, иногда даже «хулиганскими». Это было здорово. И я понял, почему на роль Хлестакова Фокин выбрал именно Василия Мищенко…

Надо сказать, что Хлестаков был единственной ролью в мировом репертуаре, о которой я мечтал. Хотелось до такой степени, что я даже попросил Фокина назначить меня на Хлестакова вторым составом. Фокин ответил, что он этого сделать не может, так как у него «другое решение». Я подумал, что он лукавит, что просто не видит меня в этой роли, а словом «решение» хочет подсластить пилюлю. Но когда я увидел в Вильнюсе Василия Мищенко в Хлестакове, понял, что у режиссёра действительно было решение, и Мищенко его очень точно воплощал. Фокин хотел поставить пьесу о том, как абсолютно ничтожный человек может оказаться наверху, как люди могут легко и с удовольствием принять его за персону, способную ими управлять, о том, как мы легко приспосабливаемся к подобным ситуациям. Я понял, что моя актёрская индивидуальность не подходит к этому решению. Как и индивидуальность Константина Райкина. Он тоже мечтал о Хлестакове и, не получив этой роли, ушёл из «Современника»…

А. Леонтьев — Чичиков. «Нумер в гостинице города NN». Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1999 г.

Так вот, читая статью о современниковском «Ревизоре» в книжке Чепурова, я удивлялся тому, как точно соответствует образ спектакля, воссозданный не видевшим его исследователем, тому, что я видел своими глазами. Это было чудом! Я представляю, сколько материала нужно было перелопатить автору, сколько прочесть рецензий, отделяя «зёрна от плевел», сколько изучить фотографий, провести разговоров с участниками спектакля. Огромный труд. Но и результат великолепный.

Театр смертен, спектакли уходят... Как сохранить их в культуре? Новые технологии? Но телевизионные версии очень редко соответствуют оригиналу, особенно в отношении театрального пространства. И стопроцентно они бессильны, когда зритель и актер находятся в одном и том же пространстве, как это было в фокинском «Нумере гостиницы города NN». Зрители находились как бы в гостиничном номере Чичикова, они сидели на скамеечках вдоль стен, и на антресолях, и на печке. Это были незримые (для Чичикова) свидетели его одиночества. Этого спектакля видеть «со стороны» я не мог, так как постоянно находился на сцене (вернее, «в нумере»). Но, тем не менее, читая чепуровский очерк об этом спектакле, я испытывал ощущение полной узнаваемости (телевизионную его версию я тоже видел, но это, как говорится, «другое кино»). В книге воссоздано то, что было на самом деле. Этот спектакль, в отличие от «Ревизора» или «Носа» Чепуров видел. В тех случаях, когда автор был зрителем, он меньше прибегает к привлечению современной критики. Но не исключает её из своего анализа. Более того, он выстраивает драматургию диалога между критиками разных взглядов, и читать эту полемику увлекательно.

Я видел все фокинские спектакли, описанные в этой книге, кроме польских. Но вот какая любопытная история произошла у меня с первой режиссёрской работой Фокина — гоголевским «Носом».

Дело было в 1970-м году. Настя Вертинская принесла весть, что в Щукинском училище появился молодой парень, режиссёр, на которого стоит обратить внимание. И весь «Современник» ломанулся на постановку этого парня, которого звали Валера Фокин. Это был спектакль из двух частей: «Нос» Гоголя и «Пышка» Мопассана. Как ни странно, я помнил об этом спектакле только то, что он мне очень понравился. И больше — ничего. Понравились и Константин Райкин, и Юрий Богатырёв, которые после «Носа» вместе с Фокиным были приглашены в «Современник». И мне особенно интересно было узнать от Чепурова, что же в этом спектакле мне тогда так могло понравиться. Например, контраст между страстным, темпераментным поведением Райкина — Ковалёва, и эпическим Рассказчиком — Богатырёвым. Я как раз сейчас репетирую в МХТ пьесу Фелисьена Марсо «Яйцо», где играю Рассказчика. И до чепуровской книги я подсознательно хотел найти контраст между своей ролью и молодым героем, о жизни которого я говорю. А прочтя у Чепурова наблюдения тогдашней критики о контрастах в инсценировке «Носа», я уже осознанно пошёл по этому пути.

Спектакли уходят со сцены, исчезают. И поэтому, когда высоко профессиональный свидетель берётся за воссоздание ещё идущих и уже сошедших спектаклей, когда живы ещё многие участники их, от которых можно узнать много интересного, он оставляет явление искусства в культуре. Театральный историк фиксирует чрезвычайно трудно фиксируемое. И новым поколениям заинтересованных людей будет легче понять театральный процесс разных лет. Совершенно необходимо, чтобы подобные исследования появились и о других выдающихся режиссёрах — наших современниках. Например, о Льве Додине, Петре Фоменко, Сергее Женоваче. И об ушедших — Олеге Ефремове, Анатолии Эфросе.

С досадой услышал о том, что якобы в скором времени исчезнет возможность получать театроведческое образование. Это очень печально. Кто же будет анализировать театральный процесс? Репортёрская журналистика, которая способная только на фиксацию впечатлений? Это же снижение интеллектуального уровня театра, потому что глубокий анализ нужен не только режиссёрам, но и актёрам. И тем, кто формирует репертуар. Я уж не говорю о том, что уходящая профессия завлита нуждается в возрождении…

Представьте себе, что мы в реформаторском запале решим отменить профессию врача, и будем довольствоваться только услугами медсестёр. Вы пойдёте лечиться в такое медучреждение?!

Так вот, плохо будет со здоровьем театра, если отменить профессию театроведа.

Книга А.А. Чепурова «Гоголевские сюжеты Валерия Фокина» — очень сильное подтверждение необходимости театроведения как профессии. ■

«Нумер в гостинице города NN». Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1999 г. Рисунок В. Фокина. Общий вид установки.

Грипсхольм — старинный замок Густава Васа и придворный театр Густава III

Мария Берлова

Замок Грипсхольм. Швеция

В отличие от других шведских королей, Густав III (1771-1792) проводил в замке в Грипсхольм, расположенном на одном из островов озера Меларен, не дни, а целые месяца, и даже зимой, несмотря на то, что замок был летним. Шведский король-актёр, трагически убитый в результате заговора дворян в Опере на маскараде, был романтично настроен, и атмосфера старинного замка, выполненного в средневековом духе, питала фантазию короля. Грипсхольм напоминал Густаву о былом величии Швеции и его предшественнике короле-воине Густаве I Васа, который для Густава был образцом для подражанья, так как король-актёр играл не только на придворной сцене, но и в жизни, являясь перед шведским народом в костюмах королей-предшественников. В письме к брату герцогу Карлу Густав III писал о Грипсхольме: «Я здесь со вторника и блуждаю среди моих предков. Я воображаю, что вернулся во времена Густава I, и это приносит мне неописуемое удовольствие»[1].

В XIV веке в Грипсхольме шведским правителем — рыцарем Грином было возведено укрепление, которое сгорело во время войн XV века. Нынешний замок был построен Густавом Васа в 1537 году. Периодически уединённый замок использовался как тюрьма: в XVI веке здесь был заточен Эрик XIV. С 1773 года тюрьма перестала существовать в Грипсхольме, и замок был надстроен и переделан Густавом III так, чтобы могла здесь проходить жизнь «шведского Версаля». Придя к власти, Густав III устроил жизнь двора на манер Людовика XIV, что явно было не по средствам бедному во второй половине XVIII века шведскому двору, но королю-актёру нужна была сцена и свита. Вместе с придворными, которые превратились в труппу короля, Густав III устраивал в Грипсхольме театральные сезоны, для чего в 1772 году в круглой башне замка архитектором Адельскранцем, создателем Оперы и Дроттнингхольмского театра, был устроен небольшой придворный театр, на сцене которого мог бы играть сам король и его двор.

Путешествие из Стокгольма в Грипсхольм, которое сегодня по воде занимает три с половиной часа, во времена Густава III, особенно зимой, было долгим и утомительным. Двор и обслуживающий персонал, среди которых были и парикмахеры, и кондитеры, переезжали в Грипсхольм в каретах и повозках, для чего требовалось свыше двухсот лошадей, к тому же, в дороге их требовалось регулярно менять. По приезду в замок сто девяносто семь жилых комнат сразу же заполнялись, так что некоторые были вынуждены жить во флигелях недалеко от замка. При дворе господствовала строгая иерархия, которая отражалась даже в свете свечей, освещавших замок: королю и высшим государственным чинам предназначались восковые свечи, дающие белый свет; тем, кто стоял на ступень ниже — восковые свечи

[1] Lindqvist, Herman. Historia on Sverige. Gustavs dagar. Stockholm. 1997. s. 144

с жёлтым светом, а самому низшему рангу королевского двора приходилось довольствоваться сальными свечами.

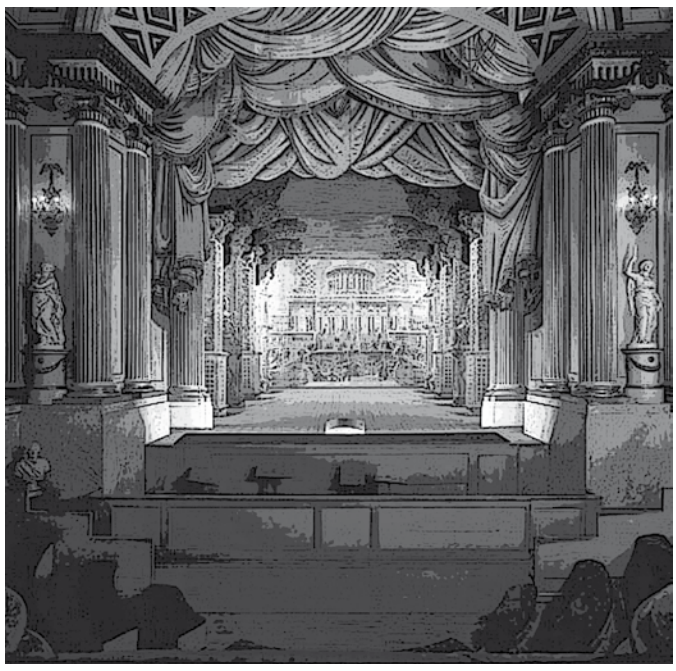
Летний замок плохо отапливался зимой, и это вызывало неудовольствие придворных, которые, согласно духу времени, спешили излить свои чувства и переживания в дневниках. Зависть и интриги вызывали соперничество за лучшие комнаты, которые сегодня можно назвать кельями аскетов. В таких условиях главным удовольствием являлась придворная сцена, на которой одержимый король и вынужденные следовать его примеру придворные, по воспоминаниям современников, проводили целые дни; король даже обедал и ужинал в театре, порой в театральных костюмах[2].

Дух игры, не покидавший густавианский двор, в Грипсхольме, удалённом от суеты столичной жизни, царил повсеместно. Летом было время галантных зрелищ и вечерних авантюр в парке, зимы всецело были отданы театральной игре, которая не ограничивалась подмостками сцены. Однажды ночью гости Грипсхольма были разбужены привидением, блуждающим по галереям замка; как ни старались, того, кто сыграл эту роль так и не нашли[3].

Во время самого интенсивного театрального сезона в Грипсхольме (1775-1776), Густав III за невероятно короткий срок, с 28 декабря по10 января, сыграл не менее девяти ролей: Иодай в «Гофолии»; Чингиз-Хан в «Китайском сироте»; Вальвен в «Ложных обманщиках»; Дарвиан в «Меландине»; Радамист в «Радамисте и Зенобии»; Дамис в «Наглеце»; Рандом в «Аделаиде Дюкеглен»; Цинна в одноимённой трагедии; и Милорд в «Англичанине в Бордо»4. Одержимый страстью к перевоплощению король не мог устоять перед соблазном предстать в ролях тирана Чингиз-Хана или Вандома, волей случая не ставшего убийцей. Грипсхольмский актёрский триумф Густава III повлёк за собой вмешательство французского посла Дюссона, после чего король был вынужден оставить сцену, что не помешало ему начать писать пьесы и возобновить театральные сезоны в Грипсхольме.

В 1782 году архитектором Эриком Пальмстедтом на месте старого театра Грипсхольма был воздвигнут новый, более просторный, занимающий всё пространство третьего этажа башни замка. Пальмстедт, обучавшийся в Италии и Франции, спроектировал театр, согласно новому веянию неоклассицизма. За образец был взят театр Виченце Скамоцци в Сабионетта. Полукруглый зрительный зал театра, организованный амфитеатром, стилизован под античность: с ионическими колоннами по периметру, статуями в нишах и кессонированным куполом, — всё белое с золотом. В куполе театра прорезаны специальные потайные окошки, через которые слуги были допущены смотреть придворные спектакли. Камерное пространство зрительного зала значительно расширено за счёт системы зеркал, в которых, преломляясь, свет свечей (сегодня имитация), дает магический эффект. Небольшая сцена театра, на которой игрался главным образом драматический репертуар, устроена по принципу театра барокко. Но в отличие от другого шведского придворного театра второй половины XVIII века в Дроттнингхольме, машинерия грипсхольмского театра не сохранилась. Однако сам театр, зрительный зал и сцена, остался в хорошем состоянии и сегодня открыт для посетителей.

Театр замка Грипсхольм



В 1822 году в Грипсхольме была основана коллекция портретов, которая сегодня насчитывает более четырёх тысяч пятисот портретов, начиная со времён Густава Васа и кончая произведениями современного шведского искусства. Это самая большая портретная коллекция в стране, часть Национального музея Швеции, главное здание которого расположено в Стокгольме. Музей замка Грипсхольма принадлежит государству и включён в государственную программу «Королевские дворцы Швеции». Музей занимает значительную часть замка: экспозиция портретов представлена в старинных интерьерах XVI-XVIII вв. В музее имеется уникальная оружейная комната, и сохранились интерьеры жилых комнат придворных. Поднявшись по каменной лестнице на третий этаж, попадаешь в придворный театр Густава III, который в сравнении со строгим и сдержанным стилем галерей и залов замка, поражает роскошью и атмосферой чарующей таинственности. Становится понятно, почему Густава III и его придворных так безудержно влекло в этот храм искусства.

В 1889 году была учреждена Грипсхольмская ассоциация, которая с 1891 по 1899 гг. осуществила значительную реконструкцию замка по проекту архитектора Фредрика Лилльеквиста, вернувшему замку первоначальный облик времён Густава Васа, существенно избавив его от надстроек и изменений, осуществлённых в XVII и XVIII веке, что вызвала как положительные, так и негативные оценки. Театр Густава III, жемчужина неоклассицизма, остался нетронутым. Сегодня Грипсхольмская ассоциация активно попечительствует замку Грипсхольма и ежегодно заказывает «почётный портрет» одного из выдающихся шведов, чтобы пополнять уникальную коллекцию музея. ■

Литература:
Beijer, Agne. Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm. Stockholm, 1940.
Bjurnström, Per. The Gripsholm Theatre, Gustavian Opera. Uppsala. 1991.
Gripsholm: Slottet och dess Sammlingar, 1537-1937. Stockholm. 1937.
Levertin, Oskar. Teater och drama under Gustaf III. Stockholm. 1889.
Lindqvist, Herman. Historia on Sverige. Gustavs dagar. Stckh. 1997.
Skuncke, Marie-Christine. Gustaviansk teater. Ny svensk teaterhistoria. Gidlunds. 2007.

[2] Levertin, Oskar. Teater och drama under Gustaf III. Stockholm. 1889. s. 68.
[3] Wikander, Matthew H. Princes to Act. The Johns Hopkins University Press. 1993. p. 291
[4] Levertin. s. 65-66

Конференция OISTAT

Анна Колейчук

Анна Колейчук, Лиза Бомаш на выставке

Раннее московское утро. Я еду в аэропорт. Впереди длинный перелёт Москва–Пекин и ощущение, что я лечу в неизвестность. Мой сосед долго рассказывает мне о Пекине и китайцах, благо летает в Китай уже двадцать лет. Самолёт приземляется, вечер, мы в новом пекинском аэропорте, который строился для пекинских олимпийских игр. Какое чудо! Как всё просто и лаконично! Вот это да! Огромное пространство под двухслойным куполом из тонких линий.

И вот уже утро. Сегодня открывается конференция «2010 OISTAT Education Commission Meeting and International Symposium on Stage Design Education». Все встречаются в холле гостиницы, вижу знакомы лица. Нас везут в Hosted by China Central Academy of Drama. Это учебное заведение, занимает довольно приличное пространство в старом районе Пекина. Располагается среди узких улиц и небольших двухэтажных китайских домиков. Большой двор, где есть спортивные площадки и небольшой зелёный сквер, который окружён несколькими зданиями. Всё очень уютно. Аудитории, столовая, велосипедная стоянка, маленький выставочной зал в одном из зданий, одноэтажные студии, библиотека и студенческое общежитие. Одна из стен Академии, на которой год основания 1949, увита каким-то красивым растением. Везде студенты и вообще прекрасная погода.

Конференция «International Symposium «Contemporary Design Education — Between National Tradition, Innovation and Globalization»» проходит по соседству в North Theatre. Всё очень хорошо организовано. Большой зал, сцена с огромным плакатом, экран и кафедра для выступающих. В зале много студентов. Каждому при входе раздают наушники. Все доклады заранее перевели на китайский. Это международная конференция и к ней большой интерес. Приветственные слова, выступление официальных лиц.

Одно из выступлений было о проекте нового театрального образовательного комплекса академии, который будет открыт в 2013 году. Одно из зданий площадью 10 тыс. кв. м будет отдано сценографическому факультету. Это 93 студии, 4 учебных экспериментальных театральных площадки (одна на 1500 мест и три по 600 мест). Здесь студенты будут совмещать теорию и практику. В перспективе этого проекта международные студенческие обмены и выставки, образовательные мастер-классы, экспериментальные театральные постановки. Из всех выступлений я понимаю, что китайцы очень открыты ко всему новому, готовы к сотрудничеству и обмену. Но так же я понимаю, что их очень заботит сохранение традиционной культуры и образования, равновесие между старым и новым.

Нас ведут по коридорам Академии в аудиторию, где студенты выставили свои работы. Это фотографии инсталляций. Очень интересные работы. Современный концептуальный подход, хорошее исполнение. Следующий пункт программы выставочный зал Академии в нём эскизы и макеты, видео спектаклей. Всё профессионально, разнообразно, интересно. В коридорах висят живописные полотна и я с удивлением и радостью понимаю, что часть из них картины наших советских художников 60-х гг. Старый русский дед с бородой или улыбающаяся баба в расшитом переднике, а вот спортсменки, как у Дейнеки. Наши художники приезжали сюда преподавать русскую школу живописи. Мне очень приятно и я вспоминаю пропетую мне папой накануне по скайпу в гостинице популярную песню 50-х гг. «Москва — Пекин. Русский с китайцем братья на вовек».

На следующий день нас везут смотреть «National Centre of Performing Arts». Грандиозное здание, соединение современной архитектуры и технологии. В нем три театральных зала. В огромных холлах выставки, кафе, магазины с книгами, буклетами и дисками. Большой музей, посвящён оперному искусству. История, поставленных в Пекине, всемирно известных опер. Макеты, эскизы, костюмы, инсталляции. Экспозицию музея открывает, конечно, опера «Мадам Баттерфляй». Потом мы попадаем за кулисы. Нас ведут на гигантскую сцену, показывают её техническое оснащение. Экскурсию проводит технический директор, который отвечает за все три сцены «National Centre of Performing Arts». Он совсем молодой, на вид лет 35. Наши иностранные коллеги из Нидерландов удивляются его молодо-

Симпозиум

Hosted by China Central Academy of Drama

сти, говорят, что у них невозможно представить руководителем трёх гигантских сцен молодого специалиста. Но это Пекин. Здесь вообще много молодёжи и она работает везде. Потом мы смотрим сцену меньшего размера, где играют драматические спектакли. Уже стоят декорации. Очень минималистические наклонные плоскости. Отличный свет. И такой родной особенный запах театральных кулис. К нам особое отношение, как к своим, не туристам, и обратно мы идём через служебные коридоры, служебный вход. Здорово, что можно увидеть всё изнутри.

Теперь — Пекинская опера! Это целый ритуал. Артисты гримируются в холле. Ты видишь как лицо постепенно превращается в маску. Это само по себе уже театр. В зале нас сажают за столики. У всех чай, китайские сладости. В спектакле три истории. Это притчи о любви, войне, добре и зле. Очень образный театр. Текст интонируется изменением высоты звука. Очень простыми движениями и жестами, настоящая пантомима, рассказывается история. И к этому добавляется музыка, исполняющаяся на национальных инструментах и танец. Они очень умело используют разные возможности материалов. Это просто кинетический театр. Две длиннющих полосы ткани в руках танцовщицы выписывают немыслимые по красоте траектории. Традиционные перья по два метра длиной, вставленные в головные уборы некоторых костюмов, продолжают минимальное пластическое движение актёра и заканчивают его где-то в высоте. Всё знак, всё образ. Мы, конечно, увидели не самый высокий образец пекинской оперы (это был зал гостиницы и показ видимо рассчитан на туристическую публику), но даже этот вариант даёт представление об уникальности национальных традиций театрального представления. Один из докладов на конференции делал известный китайский художник Liu Xinglin. Доклад «The modern genes in Chinese traditional opera stage» («Современные тенденции в сценическом дизайне китайской традиционной оперы»). Это был отличный доклад. Сценические решения соединяются с действием. Почти пустое пространство живёт вместе со смыслами спектакля и происходящим на сцене. Свет, цвет, видеопроекции, движущиеся огромные плоскости задников — это кинетический символизм. Здесь понимаешь, насколько точно соединяется современное искусство и технологии с китайскими традициями.

Можно много написать про Пекин. Про удивительное соединение традиционного и современного во всех сферах жизни Пекина. Про старую архитектуру «Запретного города», монастыря Лама Темпл, Великую китайскую стену, на которую нас доставили на подъёмнике, а обратно мы скатились по петляющему среди спуска холма желобу на тележках с колесиками, про маленькие старые улочки с бесконечными магазинчиками и светящимися красными бумажными китайскими фонариками кафе, по которым мы возвращались в гостиницу после конференции, про китайскую невероятно вкусную живую еду и современную, потрясающую воображение, архитектуру, олимпийские постройки, пекинское метро, современный дизайн, про очень открытых доброжелательных людей, организовавших эту конференцию. Но окончательно я влюбилась в Пекин, когда мы побывали в районе под названием Центр современного искусства. Целый квартал отдан маленьким галереям и художественным музеям. Всё очень разное и это здорово. Нет единой концепции, куратора, который чешет всех под одну гребёнку. Современный дизайн смело жонглирует традиционными образами и архетипами. В одном из залов стоят старый компьютер, холодильник, печатная машинка, ксерокс. Я удивляюсь для чего здесь это? Подхожу ближе и понимаю: «Они дышат!!!». У холодильника вздымается «грудь», печатная машинка надувает «щеки», «живот» ксерокса наполняется и сдувается! Мне стало всё понятно, и опять вспомнилась пропетая папой песенка. Опуская фразу про уже несуществующих политических деятелей, я оставляю великий смысл этой песни, который очень близок мне:

Русский с китайцем братья вовек.
Крепнет единство народов и рас.
Плечи расправил простой человек,
С песней шагает простой человек… ■

Живая нить традиций

О.А. Гильмутдинова

В истории искусства мы знаем много примеров, когда художники-станковисты впоследствии стали известными театральными художниками (К. Коровин, М. Добужинский, К. Сомов, А. Бенуа, В. Борисов-Мусатов, М. Врубель, Л. Бакст, А. Головин, В. Серов, Н. Альтман, В. Поленов и др.).

Любая композиция, в том числе и театральная, начинается с идеи и сюжета. Раскрыть их помогает эскиз. «Роль эскиза в искусстве театра вообще, в театрально-декорационном искусстве в частности, трудно переоценить. В эскизе средствами станкового искусства раскрывается синтетический смысл изобразительного решения спектакля».[1] И здесь становится необходимым высокий уровень владения художественным мастерством: живописью, рисунком. Интересен и обратный процесс, как используются методы и приемы композиции, в том числе и театральной, при обучении рисунку или живописи.

Рассмотрим проблему взаимосвязи театра и процессов обучения мастерству живописи, на примере педагогической деятельности Айрата Габдулловича Хамидуллина[2], преподавателя живописи и рисунка на отделениях «живопись» и «дизайн» в Казанском художественном училище им. Н.И. Фешина, и на графическом факультете филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова в Казани. Общеизвестно, что личность художника-педагога определяет любую школу. В свою очередь важно, какими знаниями умениями и навыками он овладел, и сколь глубоки эти знания, чтобы сложиться в свою художественно — педагогическую систему творческий метод мастера.

М. Соколова «Натюрморт с Головой лошади и Нефертити» 2010 г., бум., гуашь, находится в методическом фонде филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова в Казани
Э. Замалетдинова «Натюрморт с Головой лошади и Нефертити» 2010г., бум., гуашь, находится в методическом фонде филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова в Казани

В период учебы А. Хамидуллина в КХУ на отделении театрально-декорационной живописи часто менялись преподаватели. Рисунок на первых курсах преподавала Т.М. Юдина, живопись и театральную композицию — А.С. Иванцев. На композиции основное внимание уделялось созданию образа спектакля, часто для этого преподаватель рекомендовал использовать какие-либо символы. Особое влияние на формирование художественных вкусов молодого художника оказал А.Д. Сысоев, его лекции и беседы об искусстве, в которых он обращал особое внимание на художников «Бубнового валета», импрессионистов и постимпрессионистов. Эти предпочтения в последствии сыграли одну из стилеобразующих ролей в его творческом методе.

Окончив училище, А. Хамидуллин едет поступать в художественные вузы сразу двух городов, Москвы и Ленинграда. В конечном итоге он с первого раза поступает в МГАХИ им. В.И. Сурикова на отделение театрально-декорационной живописи. В институте учится в мастерской М.М. Курилко-Рюмина, где начинается настоящее формирование художника. Как он говорит, большую роль в становлении его как живописца, сыграли преподаватели — В.Б. Скуридин, ученик Н.И. Крымова, и В.В. Забелин. Постановки Валерия Борисовича отличались гармоничными цветовыми решениями. Ставя перед учеником проблему, он заставлял искать возможные пути её решения, тем самым давал раскрыться личности учащегося (подобную методику практикует сегодня и А. Хамидуллин в работе со своими студентами). На занятиях по живописи большое внимание уделялось понятиям среды и общего тона в постановке. Айрату Габдулловичу запомнился один из натюрмортов, поставленный В. Скуридиным по системе Н. Крымова. Он состоял из большого количества разнофактурных предметов, часть которых находилась в тени, а часть на свету. В программах по живописи для студентов художественного училища и графического отделения института, разработанных А.Г. Хамидуллиным, есть целый ряд заданий, в которых ставится подобная задача. Но каждый раз она усложняется ещё какими-либо «театральными» приёмами: чёткое разделение пространства и выде-

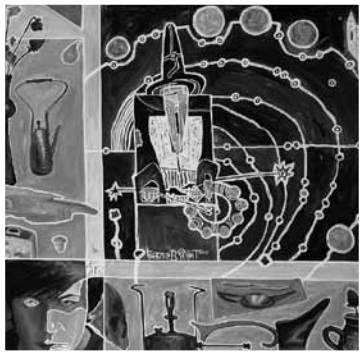
[1] М.А. Богданов. Дипломные работы по театральной и кинодекорационной живописи.//Вопросы художественного образования, Выпуск 16, Ленинград, 1976, с. 51

[2] Айрат Габдуллович Хамидуллин (1956 г.р.). Член СХ РТ — 1989 г., член СХ РФ — 2004 г. Окончил: Казанское художественное училище (театрально-декорационное отделение — 1980 г., с отличием МГАХИ им. В.И. Сурикова (отделение театрально-декорационной живописи) мастерскую М.М. Курилко-Рюмина в1986 году. Вместо одного диплома он выполнил три: эскизы для «Кати Кабановой» Яначика, он написал под влиянием творчества Фалька, оформляя «Хаджу Насретдина» Наки Исанбета, художник вдохновлялся персидскими и иранскими миниатюрами и использовал декоративный изобразительный язык, при работе над «Маленькими трагедиями» А. Пушкина он использовал опыт изучения техники старых мастеров, таких как Рембрандт, Веласкес. За дипломы решением ГЭК он получает похвалу совета, и направление-рекомендацию для вступления в союз художников СССР. Из института молодой художник получает направление на работу в театр драмы и комедии им. Г. Камала, но волею судеб оказывается на должности преподавателя специальных дисциплин в Казанском художественном училище, в котором работает и по сию пору.

ление композиционного центра, выделение какой либо зоны при помощи акцентирования цветом или светом и др.

На занятиях по композиции в театральной мастерской М.М. Курилко-Рюмина одновременно присутствовали студенты младших и старших курсов. Проходили они, как правило, в виде диалога преподавателя с учениками, в дружной обстановке. «Мы пили чай и рассуждали. Михаил Михайлович учил всматриваться в жизнь, находить интересное вокруг себя. Работы обсуждались в присутствии всех студентов. Подобный педагогический приём, давал возможность представить, как ты сделал бы это задание, то есть развивал вариативность мышления, — вспоминает А. Хамидуллин».[3] Большое внимание уделялось умению определить главное и второстепенное, продуманности деталей. При выполнении эскизов преподаватель требовал профессионализма и разнообразия живописных решений в зависимости от заданного образа спектакля. «Поиски, казалось бы, чисто живописные, фактурные, оборачиваются на сцене определённым и ясным профессиональным осуществлением, когда всё видно, хорошо всё нарисовано, прекрасно сгармонировано в цвете, наполнено ощущением «общего тона»… И, наоборот, мучителен процесс, когда художник, не знающий, как, что и с чем положить на плоскости эскиза, натужно затирающий поверхность случайными, друг с другом не живущими красками,… и на сцене обнаруживает ту же немощь и скудность языка».[4]

В своей педагогической деятельности А. Хамидуллин продолжает и развивает традиции своих учителей, обогащая их собственными находками. В качестве примера можно привести задание, в котором студентам предлагается через передний план (авансцену) ввести зрителя в картину, и при помощи света или цвета определить место основной мизансцены, выделить главное действующее лицо и объединить всё задним планом (арьерсценой). Проиллюстрировать это могут натюрморты с гипсовой головой лошади и Нефертити М. Соколовой (2010 г.) и Э. Замалетдиновой (2010 г.). Используя ламповое освещение и различные точки зрения, авторы при работе над одним и тем же натюрмортом, меняют главных героев и общее настроение в постановке. Есть задания, в которых студент должен создать предлагаемый образ, выбирая наиболее выгодную точку зрения и изобразительный язык, как это сделано в работах И. Зеленовой (2009 г.) и Н. Степановой (2009 г.). Часто он предлагает на основе какого-либо предмета, опираясь на ассоциации, придумать свой натюрморт. Так Р. Габбасов (2006 г.) пишет натюрморт-автопортрет «Песнь трубадура», а Д. Гафурова «Размышления о вечности» (2006 г.).



Д. Гафурова. «Размышления о вечности». 2006 г., бум., гуашь, тушь, находится в методическом фонде филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова в Казани
Р. Габбасов. «Песнь трубадура». 2006 г., бум., гуашь, акрил, находится в методическом фонде КХУ им. Н.И. Фешина

И. Зеленова. «Натюрморт с синим кувшином». 2009 г., бум., гуашь, находится в методическом фонде филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова в Казани
Н. Степанова. «Натюрморт с синим кувшином». 2009 г., бум., гуашь, находится в методическом фонде филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова в Казани

Творческий и педагогический методы А. Хамидуллина являются следствием крепкой школы и постоянной аналитической работы в процессе творчества и обучения. Так же как когда-то его учителя, он требует от учеников полного понимания своих действий. Айрат Габдуллович почти с самого начала необычайно точно умеет определять индивидуальные отличия, способности и наклонности каждого студента, развивая и приумножая их, воспитывая тем самым личность. Не изменяя основным принципам своей системы, он свободно варьирует её порядок, а в случае надобности придумывает неожиданные для учеников задания (обо всём этом, я знаю не по чьим-то рассказам, я сама училась у этого мастера). [5] Свою идейно-художественную систему художник обобщил в ряде программ для учащихся художественных школ и художественного училища, которые активно внедряются в художественный образовательный процесс, как в Татарстане, так и за его пределами. Сейчас он активно работает над программой по живописи для студентов графического отделения филиала МГАХИ им. Сурикова в Казани. ■

* О.А. Гильмутдинова — преподаватель Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина

[3] Из беседы с художником А.Г. Хамидуллиным - 3.12.2010г. (записи хранятся у автора).
[4] М. Курилко. Из моего опыта// Советские художники театра и кино, №5, М., Советский художник, 1983, с.242
[5] Стараясь не разорвать нить традиций, я применяю художественную методику и педагогические приемы А.Г. Хамидуллина на занятиях по живописи, рисунку и композиции со студентами КХУ им. Н.И. Фешина.

Часть 5. ЗВУКОРЕЖИССЕР

Елена Лапина, Александр Цветаев

«И была у него еще страсть: до ужаса любил изображать птиц за сценой. Когда шли пьесы, где действие весной в деревне, он всегда сидел в кулисах на стремянке и свистел соловьем.»

М. Булгаков «Театральный роман»

Они не очень любят, когда их называют радистами. Радисты на корабле — говорят они.

«Звукорежиссёры», звукооператоры, звуковики, или вот еще жаргонное словечко — звукачи, это, по их мнению, лучше звучит. Однако никто из них не станет отрицать, что раньше представители их цеха назывались совсем по-другому. Шумовики — вот как называли в театрах всех времен и народов, начиная от античных и заканчивая совсем недавним временем, специалистов, занимающихся шумовым, звуковым сопровождением спектакля.

Наверное, первым радистом, вернее — звуковиком, был тот, кто догадался во время спектакля поставить в кулисах граммофон и завести пластинку с нужной по сюжету музыкой.

А какие были необыкновенные машины и приспособления для шумов! Чем и как только не изображали нужные шумы… Если звуки живых существ, такие, как лай собаки, пение птиц, крик петуха можно было исполнить и голосом, стоя за кулисами, то уж для всех других звуков приходилось изобретать невероятные, а порой и весьма остроумные устройства.

Прошло время, и в театрах всего мира произошло соединение двух идущих до этого порознь звуковых потоков — музыки и шумов. Все чаще оркестр уступает место фонограмме, а шумы и звуки, издаваемые самодельными аппаратами, — звукам, записанным вначале на пластинки, потом на магнитную ленту, а затем уже и на цифровые носители, так же, как и фонограмма музыки. И бывшие шумовики стали именоваться звукорежиссёрами.

Удивительная это профессия — театральный звукорежиссёр. Нет среди технических и прочих работников художественно-постановочной части людей, подобных им. Ни с кем так не сближаются артисты, как с ними, и совсем не в каком-то особом отношении дело, а просто в том, что это общение людей, близких по крови. Да, как ни странно это покажется наблюдателю, но человек, сидящий за микшерским пультом и управляющий фонограммой спектакля, на самом деле — артист. Следя за тем, что происходит на сцене, он не просто ждет отмеченной в партитуре реплики, чтобы включить фонограмму, он ловит дыхание спектакля, чтобы своим участием, своими музыкальными или звуковыми репликами, попасть в нужную интонацию, ту, которая возникает именно сейчас и именно сегодня на этом спектакле.

Интересная аллегория приходит в голову, когда долго разговариваешь по душам с настоящим опытным мастером. Как ни странно, звукорежиссёры похожи по складу характёра на футбольных вратарей. Дело в том, что и те и другие, будучи, вполне вероятно, активными и компанейскими людьми, являются, тем не менее, немного отстраненными от компании. Это отнюдь не замкнутость, это скорее некая внутренняя сосредоточенность, в равной степени присущая и тем, и другим. Они будто накапливают в себе какую-то энергию, прислушиваются к чему-то в себе и в окружающих, и от этого порой кажутся иными, чем представители других профессий.

Трудно, очень трудно порой работать театральному звукорежиссёру, ежеминутно контактируя с композиторами, актёрами и режиссёрами. Очень часто ему как мастеру хочется отстоять свое мнение, свое видение того или иного решения, но приходится иногда поступать и вопреки своему желанию. Однажды на юбилейном вечере в одном из театров мы были свидетелями монолога известного певца и композитора, обращенного со сцены в аппаратную: «Добавь нижних… прижми верха… добавь арьер… мягче ревер… А теперь ничего не касайся, выйди из аппаратной и покури, пока я буду петь.»

Мы интересовались, с каким режиссёром больше нравится работать звуковикам — с тем, кто точно знает, что, где и как должно звучать в спектакле, или с тем, кто выражается туманно и неясно о некоем музыкальном образе, который создал бы в спектакле определенную атмосферу, пока, правда непонятную самому режиссёру. Мнения разделились, но те, кто придерживался второй версии, отмечали одно и то же. Обязательно должно существовать режиссёрское доверие к автору звукового оформления спектакля, к его вкусу, его выбору, его пониманию замысла режиссёра. Без этого доверия сотрудничество превращается в муку, когда десятки раз звукорежиссёр слышит, что хотелось бы не этого, а чего-то другого, пока не знаю какого…

Как ни парадоксально, но развитие техники, принеся в мир звукорежиссуры массу новых, невиданных доселе возможностей, ликвидировало и свело на нет одну отличительную черту настоящего звукорежиссёра. Ведь в прежние, ещё даже не столь далекие от нас времена, каждый уважающий себя мастер имел собственную фонотеку. Он собирал её с любовью, долго, тщательно, к нему переходили старые, архивные, редчайшие записи музыки и шумов. Он постоянно что-то слушал, собирал, переписывал, а поездки за границу пополняли его собрание такой музыкой, которую его коллеги из других театров не могли достать, и это делало его обладателем сокровищ. Он испытывал гордость, ни с чем не сравнимую, гордость мастера своего дела, когда мог предложить режиссёру нечто удивительное, уникальное и недоступное. А уж разрешение выбрать и записать пару шумов из огромной, блистательной и фантастически недоступной коллекции Би-Би-Си превращалось в увлекательный детектив с нахальным и тайным переписыванием множества того, на что не было и не могло быть разрешения. Эта романтика ушла с появлением интернета, где теперь любой человек может найти и взять практически всё, что угодно. Конечно, с одной стороны, это хорошо, но ведь как говорил А. Райкин, — «Пусть всё будет, но пусть чего-то не хватает».

Многократно бывая на гастролях, авторы этого очерка заметили любопытную особенность. При монтировке спектакля на новой площадке вначале, как известно, собирается декорация, однако она — лишь конструкция из металла, дерева и ткани. Когда ставится и направляется свет, конструкция оживает и уже становится не просто конструкцией, а декорацией конкретного спектакля. Но лишь когда открывается окно аппаратной, и звукорежиссёр начинает опробовать звучание, включать фонограмму и экспериментально подбирать тембры и настройки, только тогда возникает ощущение, что мы в театре, что спектакль готов, и что волшебство вот-вот начнется.

На служебном входе в театр «Современник» нас встречает заведующий звукоцехом Сергей Леонидович Платонов и ведет в аппаратную, по пути извиняясь за кавардак и беспорядок, оставшийся после выпуска премьеры, когда было недосуг раскладывать всё по местам и наводить чистоту. Однако, его опасения были напрасны…

Сергей Леонидович, у Вас тут замечательно. Милая домашняя атмосфера.

Спасибо, но для меня это и в самом деле почти как дом. Я ведь и рос в театре с самого детства.

Дитя кулис?

Абсолютно так, причем даже в четвертом поколении. Папа — актёр театра на Малой Бронной, мама — художник по куклам театра Образцова…. дедушка в театре имени Станиславского, бабушка — балерина, а прадед был цирковым. В общем — театральная династия, причем практически во всех жанрах. Вот я и вырос за кулисами и как-то даже не предполагал заниматься чем-то, кроме театра. Но актёром я себя не мыслил.

Понятно. ТХТУ, специальность звукорежиссура?

Да, ТХТУ… но только один семестр. Потом выгнали.

Вот это да! Вначале отчислены за профнепригодность, а потом мальчик становится ведущим звукорежиссёром одного из лучших театров страны?

Ну что вы, все прозаичнее: мальчишеская драка, кто-то не так это все представил, был большой шум, даже в газете написали об этом. Вот и выгнали.

И что потом?

Потом я поработал в театре Станиславского осветителем… Две недели, больше не смог. Все хорошо, но я видел, что это не для меня. Скорее всего, лень было таскать штативы, прожектора, крепить, направлять. А звукорежиссёры — как белые люди: пришел, включил, провел спектакль и ушел. Так я и попал в «Современник».

Но ведь все же была какая-то подготовка? Увлекались радио, собирали схемы, проводили в школе дискотеки? Ведь было?

Нет, знаете, ничего не было. Конечно, мог руками что-то сделать, ну скажем, механику в магнитофоне починить, пассики там, ролики. Хотя нет, стойте….Как-то раз проводил на пульте спектакль на Малой Бронной.

Серьезно? Вместо звукорежиссёра вели спектакль?

Ну, времени прошло много, теперь уже можно сказать. Да, мне на спектакле дали посидеть за пультом и пару сцен провести. Показали, что сделать, сказали реплики. И ничего, справился, все сделал как надо. Так что пришел я в «Современник» без всякой подготовки, ничего не умея и не зная, по большому счету. Но как-то все быстро стало получаться, все освоил, и пульт и технику, скоро уже сам спектакли стал вести. А потом был выпуск, кажется «Трех сестер», и этот спектакль уже я полностью выпускал самостоятельно. Тоже все получилось, и Галина Борисовна была довольна, хвалила меня, и с этого времени уже все пошло по нарастающей. Вот так и до сего времени здесь работаю. Года через четыре стал завцехом, но это для меня не главное, я ведь не рвусь в начальники, а получаю удовольствие, работая театральным звукорежиссёром.

Именно театральным?

Да, именно. Потому что в кино — совершенно другая работа. Там и звук другой, и подходы другие. В кино ведь очень важен сопутствующий звуку видеоряд, поэтому звук сам по себе довольно плоский, если сравнивать его с театральным. Это конечно не значит, что он хуже, просто он другой, и соответственно работа звукорежиссёра на другом основана.

А театральная специфика в чем?

Ну, как в чем? Мы же ведь фактически участвуем в спектакле наравне с актёрами. Только у них движения, слова, а у нас — музыка, фонограмма. У нас нет такого как, скажем, у современных осветителей, где все расписано по программам, по секундам, и только по реплике нажми кнопку и пойдет переход с нужной скоростью, практически без твоего участия. А в нашей профессии все зависит от рук и ушей… Нужно слышать, и нужно в том же ритме, в том же ключе существовать, что и актёры сегодня на сцене. А завтра в той же сцене будет чуть по-другому, и ты должен тоже по-другому дать фонограмму.

В. Горбенко, звукорежиссёр; А. Радугин, звукорежиссёр; И.П. Ивченко, зав. радиоцехом, работает в МТЮЗе с 1959 г.

Этому можно научить?

Как этому научить? Меня вот не учили. Конечно, были старшие товарищи, которые показывали, что как включать, и что как делать, показывали приемы, учили пользоваться аппаратурой, пультом. Но я вот, например, то, что знаю, и умею, могу молодому парню рассказать и показать за пару дней, а дальше все уже будет зависеть только от него.

От наличия у него таланта?

Да, в какой-то степени и таланта. Насколько он умеет слушать, слышать, насколько у него мягкая и чувствительная манера ведения спектакля. Как этому научить? Не знаю. Мне кажется, работа звукорежиссёра это самостоятельная работа.

У многих известных звукорежиссёров есть еще и музыкальное образование. Как Вы думаете, оно помогает, или это иллюзия?

О, я очень жалею, что был балбесом и не занимался музыкой. Двор, футбол, хоккей… А условия все были для музыки, и пианино дома, только играй. Конечно, нужно музыкальное образование. Хотя бы для того, чтобы понимать композитора, с которым работаешь на спектакле, чтобы говорить с ним на одном языке. Ну и все-таки лучше понимаешь свою работу, если понимаешь в музыке.

Вы ведь в своей работе на спектакле очень зависите от партнеров по сцене, от актёров. Или нет?

Конечно! Если актёр умеет слышать музыку, это такое счастье для нас, звуковиков. Тогда ты с ним как-будто разговариваешь. Например, с Неёловой просто замечательно работать, она тончайший человек в этом плане, она всё слышит, она сама тебе поможет, не ты идешь за ней, а она за тобой. Это блаженство — работать с такими людьми.

Аппаратура у вас хорошая, видно, что театр не скупится.

Это так. Слава богу, понимают у нас насколько это важно для спектакля. Вот пульт видите какой? Красота.

А почему аналоговый? Не любите цифру?

Не то что не люблю, а знаете, как-то аналоговая аппаратура более живая, более человеческая, что ли. Понятно, что в цифровой много возможностей, и прочего, но она как бы нивелирует талант самого человека, сидящего за пультом. Получается, что мастерство личности заменяется мастерством владения техникой, аппаратурой. Мне это не очень нравится.

Может быть, с этим как раз и связано отсутствие в театрах звукорежиссёров пожилого возраста? Они привыкли к аналоговой аппаратуре.

Нет, я думаю дело не совсем в этом. Просто техника развивается очень быстро, я бы сказал стремительно, а чем старше человек, тем он консервативнее, это же известно. Вот пример, пожалуйста. В свое время мы у себя в театре одними из первых перешли с ленточных магнитофонов на мини-диски, (кстати у меня даже плеер первого поколения где-то лежит, здоровенный такой, реликвия). И Вы знаете, многие старые звукорежиссёры не принимали это. Я разговаривал в других театрах — нет, не надо, мы уж как раньше, на ленточке, с ракордами… Все равно в итоге все перешли на мини-диски, но конечно, успевать за таким быстрым темпом развития техники трудно. Поэтому в основном молодые работают в нашей профессии, или вот, среднего возраста, как я.

Вы ездите по разным странам, и к Вам приезжают иностранцы. Есть ли разница в подходе к звукорежиссуре у нас и у них?

Особой разницы нет, но вот интересно — они часто не считают необходимым наше, так сказать, ручное управление..У них все записано — такая-то реплика, такой-то уровень громкости, с такой скоростью вводить, такое-то положение ручек. И их даже не интересует — как сегодня идёт спектакль, как он дышит, какое настроение и у актёров, и самого спектакля. Может быть, сегодня он идет в ином темпе, с иной атмосферой, чем вчера или чем обычно, значит по-нашему нужно, чтобы в той же атмосфере существовала и музыка, нужно согласовать её со сценой, с актёрским дыханием. Нет, он и не смотрит на сцену. По реплике дал как положено, и всё. У него не партитура, а инструкция. Для нас это нонсенс, а у них нормально.

А какое качество характёра нужно звукорежиссёру?

Если не брать талант, он обязателен, то я думаю — терпимость. Спокойное отношение к нервам, к раздражению, к крикам. Всякое же бывает у нас. Надо спокойно сидеть и делать своё дело. Но вообще у нас в театре отношения между людьми очень хорошие. Необыкновенная атмосфера, тёплая, дружеская, уважительная. Говорят, что это ещё идет с самого зарождения «Современника», наверное, так оно и есть. Все вместе, никаких амбиций, одно же дело делаем.

Сергей Леонидович закрывает чехлом роскошный пульт и задвигает на окне аппаратной трогательную фанерную заглушку, которая помнит ещё, наверное, первые годы существования театра. Может быть, он и прав — разве можно научить слушать, чувствовать и сопереживать? ■

1-15
16-30
DURACELL

Юрий Устинов. Эскиз тюлевого задника. «Пиковая дама». П.Чайковский.
Краснодарский Музыкальный театр краевого творческого объединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр О. Иванова.

Рамазан Сиюхов . «Медея». К. Натхо.
Адыгейский государственный драматический театр, 2009. Режиссёр Нальбий Тхакумашев.

Юлия Тучкова. «Кин IV» по Г. Горину.
Новый театр кукол краевого творческого объединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр А. Тучков

Юлия Тучкова. Эскиз костюма.
«Кин IV» по Г. Горину

Кубань театральная — 2010

Наталья Макерова

Заметки о сценографии XII регионального фестиваля
Краснодар, 15 – 23 ноября 2010 г.

Кубанская театральная биеннале ведет свой отсчет с 1988 года. В 1992 году учредителем фестиваля наряду с Краснодарской организацией СТД стал департамент культуры Краснодарского края, а с 2010 года в соучредители вошло и Министерство культуры Республики Адыгея. В 2001 году фестивалю присвоено имя народного артиста СССР М.А. Куликовского, главой администрации Краснодарского края учреждена специальная именная премия. По традиции, нынешний фестиваль открылся в день рождения артиста 15 ноября.

В Москве уже было холодно, температуры нулевые и минусовые, тогда как Краснодар встретил членов жюри, не только южным (выше 15-20 градусов), но и человеческим теплом. График фестиваля оказался чрезвычайно плотным — за 8 дней необходимо было посмотреть и обсудить 15 спектаклей.

Программа фестиваля представила практически все театральные жанры и формы — опера, балет, драма, куклы, мюзикл; высокая трагедия и комедия, детектив и притча; спектакли большой формы и моноспектакль, спектакли для взрослых и детей. Весьма репрезентативны и драматургические предпочтения: Горький, Достоевский, Чехов, Аверченко, Горин; из зарубежных — пьесы Лопе де Вега, Дзюндзи Киносита, У. Гибсона, А. Кристи; в музыкальном театре — балет К. Хачатуряна «Чипполино», «Пиковая дама» П. Чайковского и реконструкция театром балета Ю. Григоровича некоторых легендарных дягилевских постановок в спектакле «Шедевры русского балета».

На всех театральных площадках Краснодара — а их в городе пять, плюс еще зал филармонии, свои спектакли показали не только хозяева — Академический театр драмы им. Горького, Молодежный театр, Краевой театр кукол и Новый театр кукол, Музыкальный театр краевого творческого объединения «Премьера» им. Л.Г. Гатова, но и гости — Армавирский муниципальный театр драмы и комедии, театры республики Адыгея (г. Майкоп) — Национальный, Камерный музыкальный и Русский драматический им. А.С. Пушкина.

Меня, как неофита в «жюрительной» работе, поразила насыщенность программы и все это жанрово-стилистически-географически-национальное многообразие.

И ещё одна особенность: театры смело идут на эксперимент, выбирая из классического наследия редко ставившиеся пьесы, создают собственные инсценировки прозы. Так, открылся фестиваль премьерой, для которой театр драмы им. Горького нашел его забытую пьесу «Чудаки», а также показал свою интерпретацию «Легенды о Великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского. Молодежный театр представил собственное сценическое прочтение чеховской повести «Три года», а спектакль «Куколка» и вовсе едва ли не первая (и очень удачная!) попытка театрального воплощения романа А. Аверченко «Шутка мецената». Версия трагедии Еврипида «Медея», созданная драматургом К. Натхо, интерпретирует античный миф с учетом адыгской ментальности, обычаев и традиций народа. К сожалению, в фестивальной программе

Вадим Майоров. «Куколка» История одного розыгрыша по роману Аркадия Аверченко.
Краснодарский муниципальный Молодёжный Театр, 2009. Режиссер Л. Малеванная.

не было ни одного спектакля, поставленного по современной пьесе.

Как известно из воспоминаний старших коллег по критическому цеху, в советские времена практика выездов специалистов по сценографии наряду с критиками других специализаций на обсуждения спектаклей, ставившихся в театрах страны, была обычной, но затем на долгие годы она прервалась. И вот впервые организаторы кубанского театрального фестиваля решили возобновить эту, надеюсь, обоюдно полезную традицию.

Сначала общие впечатления.

Как ни банально, а, скорее, грустно это прозвучит — местных сценографов очень мало, в прямом количественном смысле. Давно и постоянно трудится на два театра (Акдраму и Молодежный) мэтр краснодарской сценографии Сергей Аболмазов, на все адыгейские театры — вообще один художник Рамазан Сиюхов, достойного профессионального уровня сценографы в обоих кукольных — краевом и Новом театрах — Елена Мацкевич и Юлия Тучкова. (Я называю лучших, ставших призерами фестиваля). Остальные участники — Д. Чербаджи, Ю. Устинов, И. Акимова, В. Майоров — приглашенные сценографы из Москвы и Петербурга. Опять же оговорюсь, я могу судить только по фестивальной афише, но для такого огромного культурного региона как Кубань, мастеров явно не хватает, недостает свежих сил, молодых сценографов. И это сказывается на художественном уровне спектаклей. При всем различии творческих индивидуальностей художников, чувствуется некоторая их оторванность от современных сценографических поисков. Сказывается и отсутствие творческих контактов с собратьями по цеху из других городов, регионов страны во время выставок, сценографических лабораторий, которые ежегодно устраиваются Кабинетом сценографии СТД. А ведь видеть свои работы хотя бы раз в год на выставке рядом с произведениями коллег, как это происходит, например на московских «Итогах сезона», на «Клине», для каждого художника чрезвычайно важно! Безусловно, все это проблемы сложные (финансовые, организационные и др., которые художник в одиночку решать не должен), но всё же… было бы желание.

Перечисленные и многие другие факторы, (о которых ниже), отразились на сценографии фестивальных спектаклей. Условно их можно подразделить на три группы:

1. Спектакли, где на сцене выстроено нечто «в эпохе» (павильон или что-то «из подбора»), отдаленно напоминающее место действия и лишь обозначающее точки входа-выхода для актеров. Подобные решения обусловлены не бесталанностью художника, а тем, что в этих театрах «постановочные» составляют 60-70 тысяч рублей в год (!). Ни о каком образном решении тут говорить не приходится — было бы на что достойно одеть актеров. (Правда, — замечу ехидно, — в истории театра известны примеры, когда шедевры создавались «на коврике», но там были гениальные режиссеры, для которых этот минимум был принципиален).

2. Спектакли, где, напротив, театры не поскупились на материальные затраты, но художники оказались в плену штампов и загромоздили сцену «красивостями». Иллюстративность места действия, бьющие в уши децибелы, в гла-

за — световые эффекты, а в нос — дым и пар, за которыми скрывается или отсутствие режиссерской мысли, или желание потрафить невзыскательному вкусу публики и создать эдакое шоу. В некоторых случаях, даже когда сценограф создает вполне достойное решение, режиссура оказывается неспособной освоить предложения художника

3. И, наконец, те спектакли, где счастливо встретились — глубокая по мысли литература, умная, профессиональная режиссура, яркая образная сценография и блистательное актёрское воплощение, то есть спектакли, где возникало подлинное чудо театра.

Лучшими были признаны работы Сергея Аболмазова по сценографическому и световому оформлению спектаклей «Легенда о Великом инквизиторе» по Ф.М. Достоевскому в Краснодарском академическом театре драмы им. Горького и «Три года» по А.П. Чехову Краснодарском Молодежном театре. Безусловно, немаловажную роль в успехе здесь сыграло многолетнее сотрудничество художника с режиссером-постановщиком обоих спектаклей Владимиром Рогульченко. (Не без удовольствия назову и актеров Молодежного театра Ивана Чирова — лучшая мужская роль, и Виктора Плужникова — лучшая мужская роль второго плана, а также заслуженного артиста России Александра Катунова в роли Великого инквизитора).

Пространство «черного кабинета» Малой сцены драматического театра, где происходит действие «Великого инквизитора», художник насыщает предельно энергетически, оставаясь при этом жестко лаконичным. Приземистые,

Ирина Акимова. Эскиз костюма: Игрок. «Пиковая дама». П. Чайковский. Краснодарский Музыкальный театр краевого творческого объединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр О. Иванова.

Ирина Акимова. Эскиз костюма: Призрак графини. «Пиковая дама». П.Чайковский. Краснодарский Музыкальный театр краевого творческого объединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр О. Иванова

грубой штукатурки грязно-желтые прямоугольные колонны, придавленные тяжелыми, низко нависшими балками, образуют мощную аркаду, непреклонно делящую по диагонали сценическую площадку. Тусклый свет керосиновых ламп, красноватые отблески в мутном окне, да иногда пробегающий половой, роняющий посуду — вот и образ трактира. Но, когда Алеша пересекает эту диагональ и выходит в свободное пространство, а из черного провала центральной арки в ярком луче света возникает фигура Великого инквизитора, «трактирный интерьер» начинает восприниматься древней монументальной архитектурой. Пространство непримиримо разрезано пополам — два мира, вечные вопросы добра и зла, молчаливое, спокойное в своей правоте присутствие Алеши и мятущаяся, отбрасывающая резкую тень, фигура Инквизитора, его нескончаемый в неправых доводах монолог. Противостояние. Вспоминается великая картина Н. Ге «Что есть истина?». Сценограф, обходясь минимумом предметов — два черных венских стула, вводит в спектакль грубо сколоченное, напоминающее средневековое, деревянное кресло Инквизитора, которое (артист мастерски его обыгрывает), становится то троном, то клеткой для него. Художник предоставил режиссёру многообразные мизансценические условия, актёру — возможность работы на крупных планах, создал «драматическую местность» для великого слова Достоевского.

«Пиковая дама». П. Чайковский. Краснодарский Музыкальный театр краевого творческого обьединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр О. Иванова

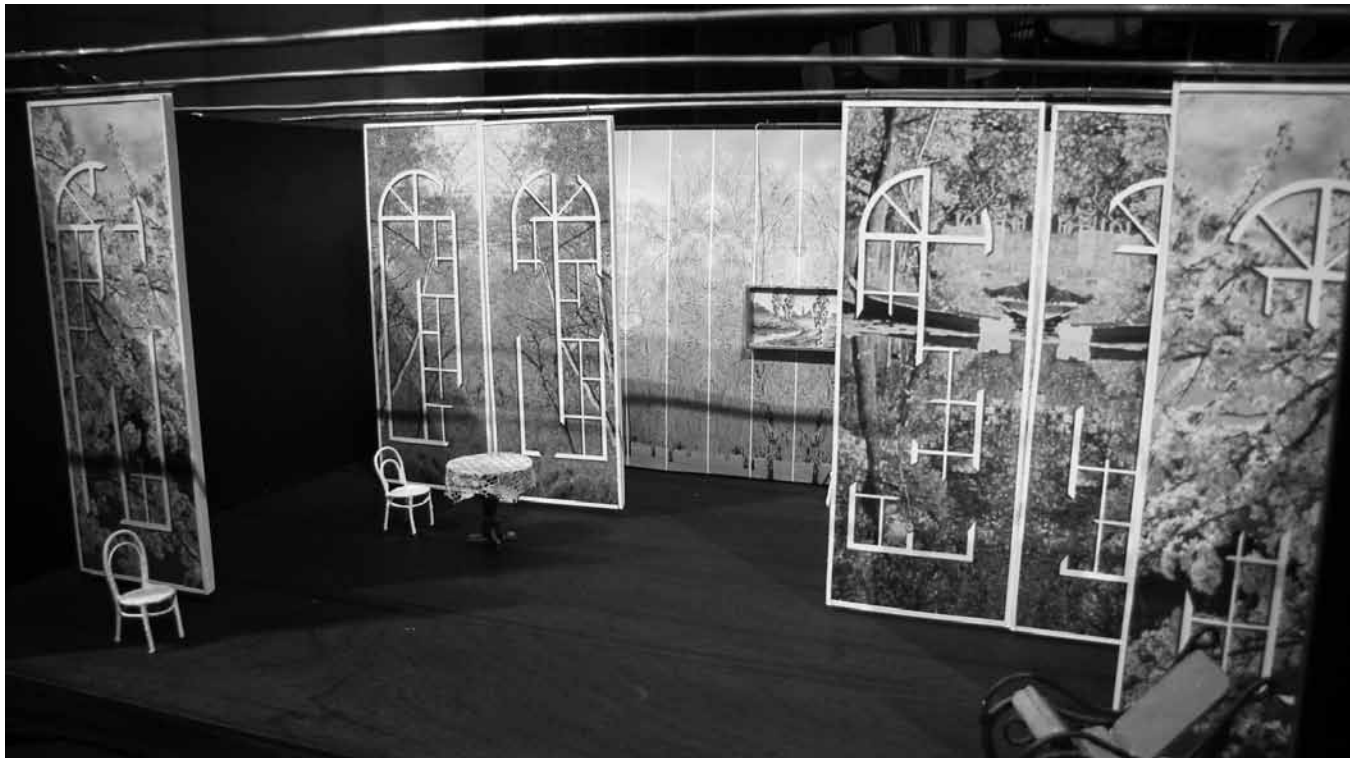
Вопросы, которые решает главный герой чеховского спектакля «Три года» для него не менее глобальны и мучительны, чем для Инквизитора общечеловеческие проблемы. Сцена Молодежного театра, где Сергею Аболмазову необходимо было решить пространственно-временные проблемы, совсем невелика. При этом, как известно, действие повести Чехова, происходит в нескольких городах, во множестве домов и охватывает три года жизни Алексея Лаптева. Художник, следуя за лаконичным словом Чехова, избрал хорошо известный, но от этого не менее эффективный прием. Четыре пары мобильных рам-ширм подвешены к штанкетам попланово, параллельно рампе (хотя в этом театре «рампа» весьма условное понятие). Работающие по принципу раздвижного занавеса, свободно движущиеся, они не только мгновенно переносят действие из одного места в другое, но и задают ритм спектакля. Это задает общий тон: все перипетии взаимоотношений чеховских героев, суета жизни остраняется лирическим образом смены времен года, вечной красотой природы, неподвластной мелким человеческим страстям. Каждая пара рам-ширм — это фрагменты цветущего весеннего сада, золотой листвы осени, неброского обаяния среднерусского летнего дня или завороженная сказка зимнего леса, на фоне которого в центре в финале, как надежда на лучшее, вдруг оказывается узнаваемый левитановский пейзаж.

Лучшим на фестивале был назван спектакль того же Молодежного театра «Куколка» по А. Аверченко. Предпочтения зрителей и жюри были единодушно отданы мастерской режиссуре народной артистки России Л. Малеванной, поставившей спектакль, и слаженному актерскому ансамблю. Сценография же Вадима Майорова, скорее фон, нежели образ: легкая стилизация «под модерн».

А вот спектакль Нового театра кукол КТО «Премьера» «Кин IV» по Г. Горину стал подлинно театральным праздником. Не случайно лучшей признана работа режиссера-постановщика Анатолия Тучкова, актеру Александру Гилязетдинову за исполнение роли (ролей) Принца Уэльского (он же Король Георг IV) присуждена премия за лучшую мужскую роль второго плана, молодой художник Юлия Тучкова награждена премией СТД (творческой командировкой) за сценографию и костюмы к спектаклю.

Едва войдя в маленький зал, мы оказались в закулисье и сразу же были вовлечены в атмосферу театральной игры. Вдоль стен между колонн по обеим сторонам зрительских рядов расположились актерские гримерки с реквизитом, париками, масками и костюмерные, с развешенными на стойках, костюмами. Когда же распахнулся красный бархатный занавес, на сцену под яркий луч прожектора выбежал Кин. Стоя к нам спиной, он расклонивался бурным аплодисментам публики, расположившейся

Сергей Аболмазов. «Три года». А. П. Чехов. Краснодарский муниципальный Молодёжный Театр, 2010. Режиссер В. Рогульченко



«Легенда о Великом Инквизиторе» (главы из романа Федора Достоевского «Братья Карамазовы»). Краснодарский академический театр драмы им. Горького, 2010. Инсценировка и режиссура В. Рогульченко.

… напротив нас в темном провале «зрительного зала» знаменитого лондонского театра. Пространство-перевертыш, эффект зеркала, подлинное лицо и маска, костюм бытовой и театральный, живые чувства, страсти и актерское лицедейство — его величество Театр! Веселые розыгрыши, карнавальные переодевания — мгновенные смены костюмов, масок на глазах у зрителей. Светские сплетни подаются тут буквально в виде тортов на десерт к королевскому столу — великолепная режиссёрская придумка, которая, наверное, только и могла возникнуть в кукольном театре! Но за всей этой легкой игрой, «невинными» шутками молодого принца — жесткая борьба за власть, корысть, предательство дружбы, измены любимых женщин. Ритм спектакля обеспечивается быстрой трансформацией пространства, осуществляемой самими актёрами с помощью смены предметов реквизита. Намеренную цитатность драматургического текста, иронию и гротеск сценограф реализует и в ансамбле костюмов, стилизованных в манере Н.П. Акимова. Бытовым, подлинным является лишь костюм самого Кина — простые черные брюки и сорочка с широкими, словно крылья, рукавами. Обманно нарядный белый цвет, черное и золото в деталях костюмов остальных действующих лиц художница заключает в жесткую графику линий и форм, во многом определяя не только характер персонажа, но и пластику его движения. Спектакль «Кин IV» — одно из самых ярких событий фестиваля.

Среди спектаклей для детей спецприза жюри «За образное решение национальной сказки» была удостоена сценография Елены Мацкевич к спектаклю «Журавлиные перья» по японской притче Дз.Киносита Краснодарского краевого театра кукол. Художнице удалось сделать небольшое пространство сцены функциональным для работы актера с ростовой куклой, точно найденными изобразительными средствами создать притчевую среду.

Среди постановок на большой сцене необходимо отметить два спектакля — оперу П.И. Чайковского «Пиковая дама» в Музыкальном театре КТО «Премьера» им. Л. Гатова (дирижер-постановщик Владимир Зива, режиссер-постановщик Ольга Иванова) и «Медея» К. Натхо Национального театра Республики Адыгея (режиссер-постановщик Н. Тхакумашев.) И в том, и в другом спектаклях исполнители главных ролей Вячеслав Егоров (Герман) и Гонежук Асиет (Медея) удостоились — первый — премии имени народного артиста СССР М.А. Куликовского, работа актрисы была названа лучшей среди женских ролей. Между тем, сценография этих, очень разных во всем, спектаклей, несомненно, заслуживает особого внимания.

Юрий Устинов и Ирина Акимова создали образ города, словно утопающего в дрожащей, колышущейся черной воде петербургских каналов. Несутся по небу низко нависшие косматые тучи, касаясь крыш, обволакивая стены знаменитых архитектурных ансамблей, размывая их четкие контуры и соединяя небо, город и воду в зыбкое марево. Лишь вначале это черно-бело-серое пространство оживляется ярким золотом аллей Летнего сада, стройными рядами белых скульптур, да парящей в мрачном небе статуей Ангела с крестом. Атмосфера черной бездны, блестящей и равнодушной к страстям людей, постепенно поглощает, убивает, сводит их с ума. Сценографию «Пиковой дамы», созданной коллективом известных московских мастеров — сценограф Юрий Устинов, художник по костюмам Ирина Акимова, видеопроекции — Маргарита Акимова и Денис Смирнов, — отличает проникновенное музыкальное чувство. Живописная партитура, построена на тончайших цветовых нюансах росписи про-

зрачных тюлевых задников. Они расположены один за другим параллельно арьеру, а за ними с кинематографической быстротой движутся черно-белые видеопроекции Петербурга, абсолютно созвучные музыке. Жестким контрапунктом к этой живописно-музыкальной стихии, служит конструктивное решение сценического пространства. Оно предельно просто и лаконично: по свободному блестящему чёрному планшету сцены легко передвигаются с помощью актёров чёрные прямоугольные колонны, верхушки которых теряются под колосниками. Ритм движения этих колонн, их соединения-расхождения, их «танец», соотнесенный с музыкой, формирует пространство оперы, ритм спектакля, а глухие чёрные их плоскости, оживлённые «рустом» черных блестящих кирпичиков, переливаются на свету — то ли отражения воды каналов, то ли капель дождя. Ощущение пропитанного влагой города, словно висящей в воздухе водяной пыли находит своё развитие и в костюмах. Все оттенки чёрно-серо-белой гаммы в самых разнообразных фактурах тканей — от грубой вязки накидки нищего, до холодного струящегося блеска органзы и шелка, черные пайетки и бисер, нити жемчуга, как струи воды, «стекающие» по шляпкам и прическам дам, обвивающие их шеи и запястья — все персонажи в плену этого пространства. Действие «Пиковой дамы» в интерпретации Ольги Ивановой, не имеет определенных временных примет, расширительно трактуется и толпа (хор и миманс). Здесь и аристократы, и люди полусвета, и бомжи, и проститутки. Это решение обусловило своеобразную эклектику в образном решении костюмов. И. Акимова создала целую галерею типов, в костюмах которых легко угадываются и национальные русские мотивы, и европейские клубные пиджаки, фраки, смокинги, и вызывающе-фривольные наряды современных гламурных девиц и т. п. Но намеренное разностилье не дробит толпу, а за счет единства цветовой гаммы придает ей цельность. Гармония сценографии и костюмов, образа визуального и музыкального в этой версии «Пиковой дамы» позволяют отнести работу художников, как и всего спектакля, к одной из самых больших удач фестиваля.

Классический миф о «Медее», интерпретированный адыгским драматургом К. Натхо, ныне живущим в США, в спектакле Национального театра Республики Адыгея, актуализирует современные проблемы самоидентификации адыгского народа, акцентирует внимание на возрождении глубоких национальных традиций, чувства долга и чести героев, каким бы испытаниям они не подвергались. Царь Колхиды, отец мятежной Медеи, после её бегства с Ясоном, отдает решение своей судьбы на суд народа — сцена хасэ (народного собрания), — одна из самых главных, решающих в эпическом повествовании. Финал спектакля, в отличие от трагедии Еврипида, завершается возвращением Медеи в отчий дом, где в раскаянии она целует некогда покинутую родную землю. Трагический выбор между любовью и долгом, жестокой мести за предательство любимого, в спектакле обретают поистине трагический накал. В сценографии Рамазана Сиюхова на сцене словно оживает суровая, сдержанная красота древней земли адыгов. Красноватые глухие глинобитные стены образуют площадь — основное место действие первого акта. Обегающая ее легкая деревянная аркада сходится у центральной двери, украшенной черепами жертвенных быков. Лишь через небольшие верхние окна, почти скрытые под тростниковым навесом, иногда виднеется ярко-голубое высокое небо. Древний быт по-варварски красив и целесообразен — грубо сколоченный стол и кресла старейшин, выдолбленные из дерева три чаши, одна из которых пуста, а в двух других черные и белые камни для голосования.. Второе действие происходит в греческом Коринфе. Художник и здесь немногословен. Несколькими точными деталями — те же арочные проемы уже цивилизованно преобразились в белые колонны, занавешены пологами, окаймленными меандром.

Сдержанность сценографии позволяет художнику по костюмам, Людмиле Дауровой показать всю красоту национального мужского и женского костюмов, особенно в первой части спектакля. Наверное, если бы речь шла о привычной классической трагедии Еврипида, этот этнографизм в костюмах воспринимался бы чрезмерным, но в контексте данного спектакля, он вполне уместен. Необыкновенно выразительны костюмы царя, старейшин, молодых воинов, хора.

Произведения сценографов, отмеченные призами и другими наградами фестиваля, достойны показа на столичных сценических площадках и выставках. А проблемы художников театра — они и в Москве, и в Петербурге, и в Краснодаре весьма схожи: дефицит художников по свету, нехватка хорошего современного технологического оснащения сцены, светового и звукового оборудования и, конечно, денег. А что вы хотите — сценография дело дорогое, и на одном таланте тут не выедешь, а без художника — театра нет! ■

P.S. Приношу благодарность театрам за предоставленные фотоматериалы. Н. М.

Юлия Тучкова. «Кин IV» по Г.Горину. Новый театр кукол краевого творческого объединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр А. Тучков

Юлия Тучкова. «Кин IV» по Г. Горину. Новый театр кукол краевого творческого объединения «Премьера» им. Л. Г. Гатова, 2010. Режиссёр А. Тучков.

Сергей Аболмазов. «Легенда о Великом Инквизиторе» (главы из романа Федора Достоевского «Братья Карамазовы»). Краснодарский академический театр драмы им. Горького, 2010 г. Инсценировка и режиссура В. Рогульченко.

Летний Каменноостровский театр

Новый, самый старый деревянный театр в России.

Наталья Черная

Опыт создания современного многофункционального театрального пространства в стенах архитектурного памятника XIX века.

Летний Каменноостровский театр, возведённый в первой трети XIX века с самого начала был обречён на скорое разрушение. Построенный из дерева, на деревянных сваях, временный, рассчитанный на то, что его будут использовать по назначению только лишь коротким северным летом всего несколько сезонов, он всё же сохранился до наших дней.

Первоначальный проект архитектора С. Шустова был реализован в 1827 году в рекордные для столь масштабного задания сроки — 40 дней. Из-за постоянных наводнений, которые ежегодно наносили непоправимый ущерб деревянным конструкциям театра, к 1840-му году вся нижняя часть здания сгнила, что привело к полной невозможности его эксплуатации.

В 1844 году театр снесли, а на его месте уже на каменном фундаменте построили новый деревянный театр по проекту А. Кавоса, известнейшего в то время театрального архитектора. При этом абсолютно новым этот театр назвать было нельзя, потому что выстроен он был «по плану и фасаду» С. Шустова. Однако интерьер театра отличался от прежнего, он уже создавался по методике построения зрительного зала, разработанной А. Кавосом.

Пережив в последствии два капитальных ремонта в 1932 и 1968 годах, здание Каменноостровского театра к 2005 году пришло в аварийное состояние и если бы не решение о передаче его Большому Драматическому театру для использования его как Малой сцены, скорее всего, сейчас на месте театра лежали бы груды сгнившего дерева.

Поначалу казалось вполне рациональным демонтировать исторические конструкции и восстановить их в новых негорючих материалах, с учётом современных потребностей. Но таким образом мы бы навсегда утратили единственный, уникальный в своём роде деревянный театр в России.

Для того чтобы понять всю специфику работы, которую нужно было провести в ходе предстоящей реконструкции, надо рассказать о тех архитектурных особенностях здания с которыми пришлось столкнуться исполнителям работ.

Прежде всего, Каменноостровский театр проектировался и был построен именно как летний павильон. Специфика сооруженного в 1827 году летнего театра не учитывала возможности использования его круглогодично. Не были предусмотрены помещения, вмещающие и обслуживающие технику сцены, отсутствовали пространства традиционно необходимые современным зрителям. В летнем театре не было помещений для санузлов, буфета, гардероба и т. д.

Принципиальным конструктивным решением, одобренным Комитетом по охране памятников было создание подземного пространства, которое позволит сохранить неизменным архитектурный облик реставрируемого объекта и одновременно приспособить его к требованиям современного театра.

Все сценические механизмы объединены компьютерной системой управления, обеспечивающей возможность одновременной и при необходимости синхронной работы любого количества площадок и подъемников в любой конфигурации, независимо от направления движения.

Заложенные в проект сложные и дорогостоящие геотехнические манипуляции, прежде всего, обеспечивали возможность использовать исторический объект как современную сценическую площадку. Поэтому уровень технологического оснащения реконструируемого театра должен был оправдывать все прочие усилия.

К разработке концепции и реализации проекта по разделам сценические технологии (оборудование верхней и нижней механизации, светотехнический и электроакустический комплексы), архитектурная и строительная акустика зрительного зала и сцены, технология помещений театра, интерьеры зрительской части были приглашены опытные специалисты петербургской компании «ТДМ» (ЗАО «Театрально-декорационные мастерские»).

«Учитывая пожелания труппы БДТ, особенности архитектуры исторического здания и опыт работы со многими театрами, мы приняли решение заложить в основу концепции Каменностровского театра многофункциональность. Под этим понятием я подразумеваю создание мобильной сценической площадки, которая будет органично вписываться в рамки исторического здания, но не ограничиваться параметрами классической сцены», — комментирует директор департамента реконструкций «ТДМ» Алексей Смыслов.

Сегодня все участники проекта и труппа БДТ уже смогли оценить значение этих слов: расширенное, за счёт подземной

Фотографии в материале: Иван Карпов

части пространство позволило специалистам по театральным технологиям превратить сцену и даже зрительный зал в сценическое пространство, которое способно трансформироваться и для потребностей драматического репертуарного театра, и для музыкальных постановок, и для светских мероприятий.

Всё пространство игровой сцены состоит из девяти подъёмно-опускных площадок, рабочий ход которых составляет более 3-х метров и позволяет изменять профиль сцены в зависимости от художественных задач сценографии.

Подъёмно-опускные площадки оркестровой ямы и площадка авансцены служат для размещения оркестра в музыкальных спектаклях и являются игровыми площадками в драматических представлениях. Существует также дополнительная возможность изменения объёма оркестровой ямы, для размещения различного состава оркестра.

В связи со столь сложной конфигурацией сцены особые требования предъявлялись к качеству планшета. В результате он выполнен из орегонской сосны и обрабатывался с двух сторон противопожарным и антисептическим составом. Стыки мягкотвёрдые, зазор между которыми составляет не более 5 мм.

Для возможности проведения светских и других общественных мероприятий, предусмотрена возможность изменения угла наклона пола зрительного зала. Изменение горизонтальности происходит с помощью винтовых подъёмников за счёт опускания передней части платформы зала и подъёма задней части относительно средней оси. Классический наклонный партер выравнивается в горизонтальное положение, а сценические площадки опускаются на уровень зрительного зала, образуя единое пространство зала и сцены. Для проведения балов возможна укладка единого танцевального покрытия на всю площадь сцены и зала.

Особо хочется рассказать о тех особенностях, с которыми пришлось столкнуться специалистам компании «ТДМ» при оборудовании верхней механизации сцены. Колосниковая высота сцены летнего театра, спроектированная почти 200-ти лет назад не позволяла разместить необходимое современному театру оборудование верхней механизации. В результате большинство лебёдок было установлено в трюме сцены и позволило оснастить сцену достаточным количеством штанкетных подъёмов, которые выполняют не только привычную роль системы крепления декорационного оформления, но и служат для размещения приборов постановочного освещения. Последнее решение было принято во избежание громоздких осветительских ферм в ограниченном пространстве сцены.

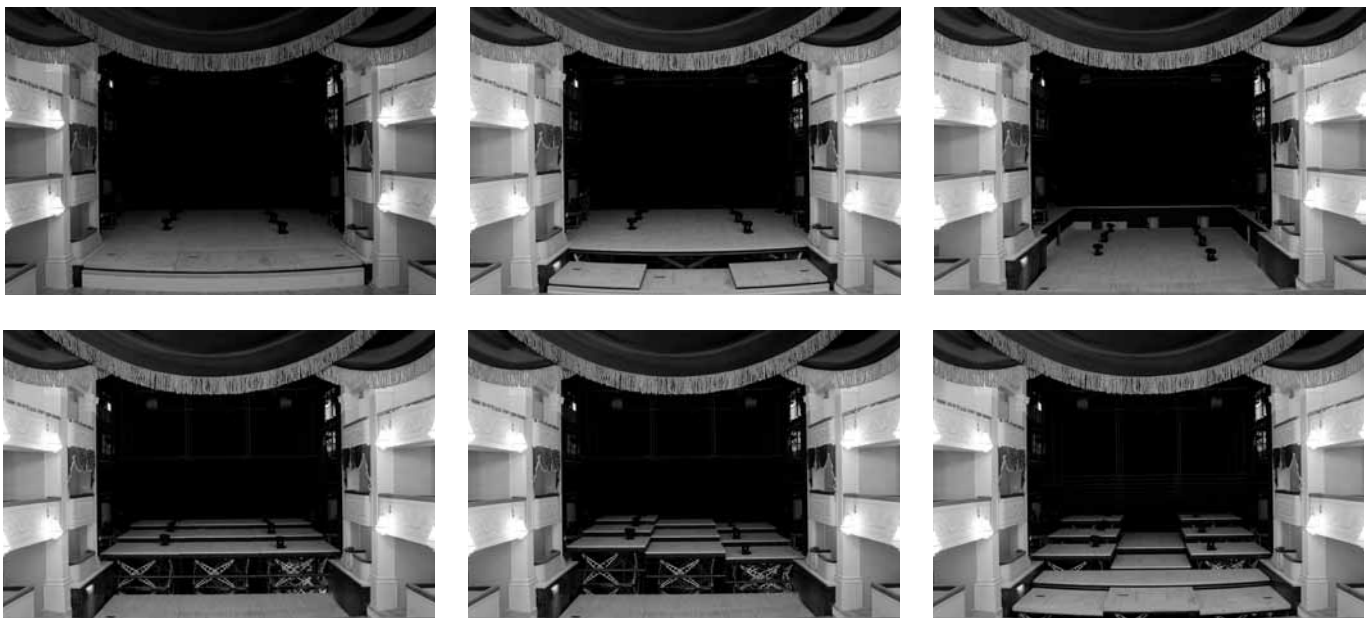
В работе над разделом «Архитектурная и строительная акустика» специалисты «ТДМ» привлекали консультантов из авторитетной немецкой фирмы Muller-BBM. Рекомендации экспертов коснулись в первую очередь шумоизоляции механических приводов и компенсирующих мероприятий по устранению акустически-неопределимых шумов, благодаря выполнению которых работа сложного механического оборудования не мешает зрителям наслаждаться игрой актеров.

Отдельный интерес представляет то, как в итоге был решён вопрос разработки дизайна и техническое решение зоны авансцены. Авторами проекта интерьеров зрительской зоны Каменноостровского театра стали петербургские архитекторы В. Бурыгин и В. Шприц, а художественное руководство над проектом взял на себя главный художник БДТ Э. Кочергин.

Эдуарду Кочергину принадлежит идея оригинальной конструкции занавеса, воплощение которой позволяет вносить оригинальные решения в постановочный процесс. По проекту художника в боковых ложах были сделаны проходы на авансцену, а это, в свою очередь, дало возможность автономного использования пространства авансцены между парадным занавесом и двумя барьерными. В результате был установлен раздвижной и подъёмно-опускной занавесы с изменением конфигурации подъёмов. Система управления обеспечивает программную установку любых заданных фигур занавеса с точностью до 2 мм.

В декабре 2010 года зал театра впервые был продемонстрирован журналистам, а в начале 2011 года труппа БДТ уже смогла оценить возможности новой сцены. Для зрителей же театр планируется открыть в июне 2011 года. ■

Возможности трансформации сцены



КОСТЮМНЫЙ СЛОВАРИК

Для работников пошивочных и костюмерных цехов

Продолжение. Начало см. №№ 2–4, 2010.

У

Униформа (фр.) — 1) форменная одежда; 2) специальная одежда обслуживающего персонала. Характер форменной одежды носит не только рабочая одежда некоторых профессий: врачей, медсестёр, продавцов, поваров, официантов, униформистов в цирке и т. д., но и спортсменов. Особым видом такой одежды являются, собственно говоря, и смокинг и фрак.

Упленд — в средневековой Европе — длинный распашной кафтан с шалевидным воротником, опоясанный вокруг талии.

Ф

Фарос — полотняный пурпурного цвета плащ в Древней Греции.

Фальтрок — мужская юбка в складку, элемент костюма офицера ландскетов в Германии XVI в.

Ферезея — парадная верхняя одежда московской знати XVI-XVII вв. Длинная, прямая, несколько расклешённая книзу, широкая, с откидными рукавами. Шили её из дорогих тканей, украшали вышивкой и даже камнями, иногда подбивали дорогим мехом, надевали поверх ферязи или кафтана.

Ферязь — на Руси — парадный длиннополый распашной кафтан без воротника, с рукавами, суживающимися к запястью, или без них, из узорчатой ткани. Застёгивался на пуговицы или завязки. Мужчины носили Ф. под кафтаном, а женщины — под летником.

Фигаро — короткая безрукавная курточка типа жилета.

Фиельтро — в XVI в. в Испании длинный плащ, закутывались в него до самых глаз, иногда использовали как одеяло; носили простолюдины, путешественники, разбойники, а также мелкопоместные дворяне-рыцари.

Формальная одежда — одежда, предписанная этикетом или церемониалом.

Фрак — мужской вечерний костюм особого покроя — короткий спереди, с узкими длинными полами (фалдами) сзади. Появился в конце XVIII в., первоначально как офицерский костюм. Около 1760 г. одноцветный фрак начинают носить в городских кругах, к нему полагаются светлые брюки до колен. Цвета фрака в повседневной жизни — синий, коричневый, зелёный. Около 1850 г. он исчезает с улиц и становится чёрным бальным туалетом, длина пол меняется в зависимости от моды. Как костюм сложился во второй половине XIX в. — двубортный из чёрной шерсти, сукна, с фалдами до колен, на 3-х — 4-х пуговицах, с лацканами, покрытыми чёрным шёлком. Брюки из той же ткани имели на боковом шве двойной или одинарный лампас и «скошенный следок» (спереди штанина была короче, чем сзади). К фраку полагался белый фрачный жилет и фрачная белая рубашка из тонкого голландского полотна. Воротничок мог быть пристяжным со слегка отогнутыми уголками «альберт» (по имени принца Альберта, мужа английской королевы Виктории). С фраком часто носили туфли лодочки, ботинки на шнурках или штиблеты, головной убор — цилиндр. В конце XIX в. фрак как вечерняя одежда вытесняется смокингом. Относится к формальной одежде. Фрак обязательная одежда для дирижёров. К фраку положено надевать белый пикейный жилет и белый галстук-бабочку. Фрак носят не только деловые люди, но также лакеи, в богатых ломах, официанты в ресторанах.

Фрак форменный — вицмундир, форменная одежда гражданских чиновников.

Фрачная пара — портновский термин: фрак с брюками.

Фрепон — в западно-европейском костюме XVII в. — женское глухое платье, надеваемое под Модест — верхнее распашное платье.

Френч — (по имени британского фельдмаршала Д.Д. Френча) — куртка в талию с четырьмя наружными накладными карманами. Часть форменной одежды ряда армий.

Футболка — см. майка.

Фуфайка — 1) теплая вязаная кофта или безрукавка; 2) ватник; 3) нательная рубашка типа майки, футболки, тельняшки.

Х

Халат (араб.) — 1) верхняя одежда у некоторых азиатских народов, носимая без застежек, с запахивающимися полами; 2) домашняя или производственная одежда, запахивающаяся или застегивающаяся спереди или сзади. Х. шили из сукна, бархата, атласа и пр.; холодные и теплые, стёганые на вате; подпоясывали шнурами с кистями. Х. бедняков шили из самой дешёвой ткани пестрядины или затрапеза (по имени купца Затрапезникова, на фабрике которого она вырабатывалась) отсюда выражение затрапезная одежда.

Хасубл (фр.) — дамский жилет без рукавов, на корсаже, с разрезами по бокам. Форма заимствована от литургического облачения — типа ризы.

Хитон — 1) мужская и женская выходная и домашняя одежда древних греков всех сословий, то же, что у римлян туника. Первоначально Х. делался из прямоугольного куска материи примерно метровой длины, а затем из двух одинаковых, но гораздо больших по размерам кусков материи. Надевали Х. прямо на тело. На плечах скалывался пряжками. В холодную

погоду поверх надевали другие одежды; 2) одна из разновидностей балетного костюма.

Хламида — в церковном лексиконе: мантия, епанча, плащ, накидка. Хламис — у античных греков — прямоугольный (1х^2 м.) плащ, скалываемый на плече или груди пряжкой. Носили его, прежде всего, юноши, всадники, солдаты, путешественники. В Римской империи эту одежду носили и женщины. В античной иконографии в этом одеянии изображался бог Гермес — Меркурий.

Хоропой — см. армяк.

«Хромая юбка» — см. «Юбка хромая».

Ц

Цельнокроеное платье — платье, где лиф и юбка скроены вместе и не имеют шва по линии талии.

Цивильная одежда — см. формальная одежда.

Цветные мужские женственные рубашки — носили в среде голливудской богемы с 1920 г., но распространения они не получили, так как считались порочными. Заимствовано большой модой в 50-60 годы XX в.

Ч

Чадра (перс.) — легкое женское покрывало у мусульман. Закрывает фигуру с головы до ног. Одевается при выходе из дома.

Чамара (чеш.) — чёрное пальто, застегнутое на многочисленные пуговицы, с декоративными шнурками; принадлежность чешского патриотического национального костюма с 1848 г.

Чаморка, чамарка, чеморка — старинная одежда типа сюртука или казакина у западных славян, на Украине и в некоторых областях России.

Чапан, чепан — род поддёвки, стёганка.

Черкеска — мужская одежда народов Кавказа. Однобортный суконный кафтан чёрный или белый без воротника, в талию, со сборками. Обычно немного ниже колен, подпоясывается металлическим поясом с серебряными накладками. На груди нашиты газыри — кожаные гнезда для патронов. Была заимствована терскими и кубанскими казаками.

Чекмень — полукафтан с перехватом.

Честерфилд (англ.) — мужское приталенное пальто из серой шерсти с бархатным воротником. В мужской моде XX в. существовали разные версии Ч., в том числе однобортный мужской плащ со скрытой застёжкой, названный в честь индийского вице-короля Честерфилда. После Первой мировой войны длинный Ч. с чёрным бархатным воротником был заимствован женской модой.

Чикчиры — кавалерийские брюки, которые носили гусары и уланы.

Чуга — на Руси кафтан с короткими рукавами для верховой езды.

Чуйка — 1) долгополый суконный кафтан халатного покроя; 2) шуба без висячего ворота, с халатным косым воротником (бархатным, меховым, иногда с чёрными шнурками с кистями.

Чупрун — старинная женская крестьянская одежда — кафтан с перехватом из белого сукна.

Чуха — верхняя мужская одежда у кавказцев и на юге России, типа черкески. Может быть отделана галунами.

Материал подготовлен В.С. Глаголевой

Продолжение в следующем номере

Механика сцены
Софитные подъемы
Механизмы занавесов
Поворотные круги и кольца
Театральные лебедки
Одежда сцены
Театральные кресла
Компьютерная система управления
Инженерно-технические решения
Театрально-сценическое оборудование
СЦ
СТРОЙЦИРК
www.scircus.ru, scircus2@list.ru
тел./факс: (495) 969-63-56, 232-58-82
CHAIN MASTER
TÜCHLER
Bühnen- &Textiltechnik
EUROTRUSS
Turbosound

Фундамент вдохновения

Комплексное проектирование и оснащение театрально-зрелищных объектов световым, звуковым и механическим оборудованием

Световое оборудование сцены
Сценическая механика
Звук в зале и на сцене
Проекционное оборудование
Технологическое телевидение
Системы трансляции и оповещения
Студийное звуковое оборудование

Консультации
Проектирование
Производство
Поставки
Монтаж и инсталляция
Обучение
Гарантия и сервис

BRANDMASTER

Фирма «Система»–официальный представитель на территории Российской Федерации компаний: **SELECON**, **ETC** и **MEYER SOUND**.
Авторизованный сервис-центр ETC
Мастер-дилер Selecon

PHILIPS Selecon

TAU

ETC

Meyer Sound

SCENIC EQUIPMENT SISTEMA
DEPARTMENT OF SCENIC MECHANISMS

Центральный офис: Россия, 607189, Нижегородская обл.,
г.Саров, Варламовское шоссе, дом 23/17
Тел./факс: (83130) 664-60, (83130) 698-99
e-mail: info@sistema.sar.ru
www.sistema.sar.ru
www.taulight.com
Московское представительство: Россия, 105275, Москва,
5-ая улица Соколиной Горы, дом 21/1
Тел./факс: (495) 366-66-92, (495) 366-52-08
e-mail: msk@sistema.sar.ru

сценическое оборудование SISTEMA