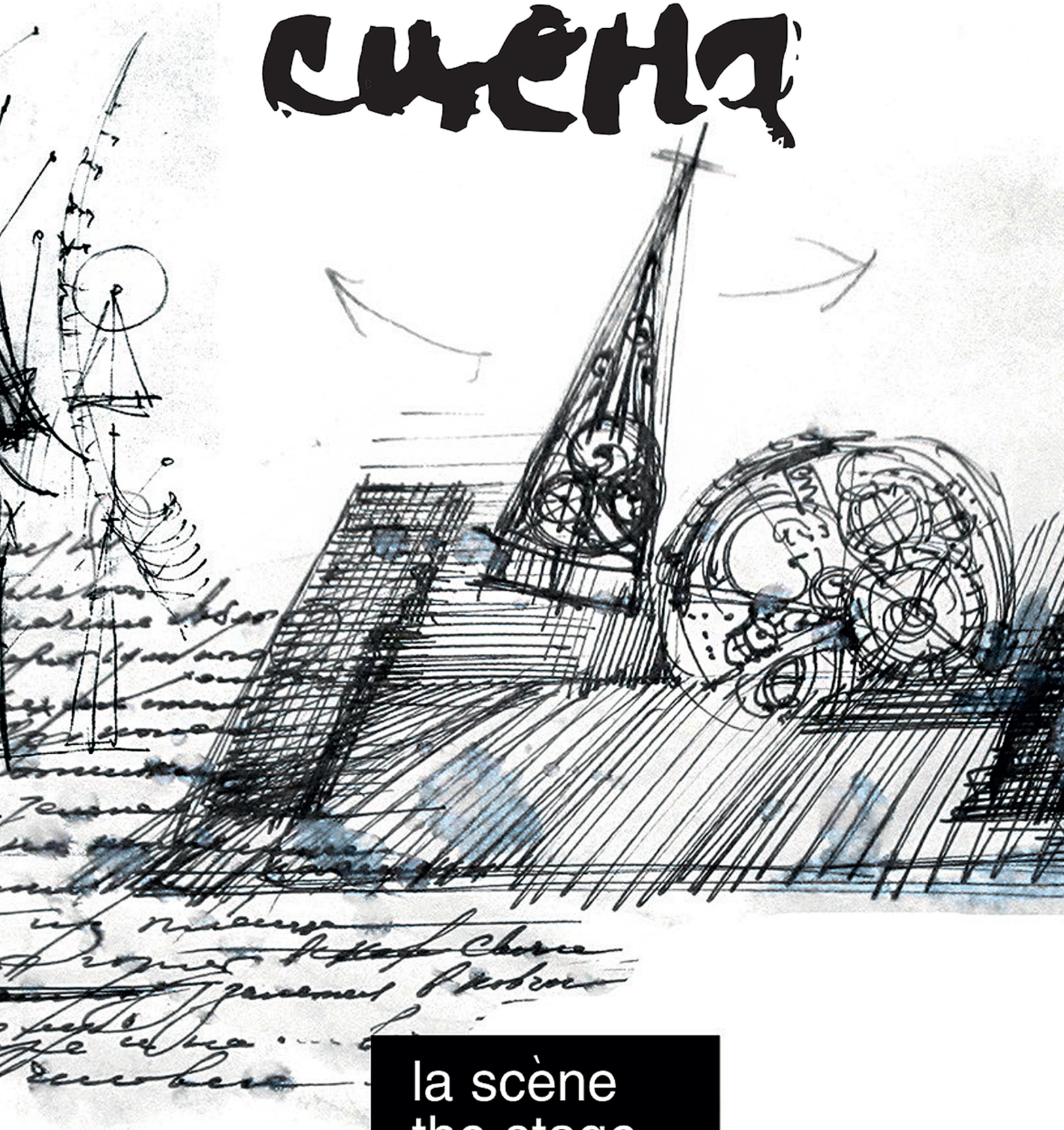
ISSN 1817–6542

сцена



la scène
the stage

№6
(116)
2018

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm. ru

Редакторы
Наталия Каминская
Ирина Алпатова

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

Издатель: **НП «Культурная инициатива Восток-Запад»**

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Редакционный Совет:

Сергей Бархин
Станислав Бенедиктов
Юлия Большакова
Александр Боровский
Сергей Гнедовский
Лев Додин
Ирина Драчевская
Елена Древалёва
Сергей Женовач
Евгений Ибрагимов
Дамир Исмагилов
Нинель Исмаилова
Евгений Каменькович
Алексей Кондратьев
Эдуард Кочергин
Наталья Макерова
Борис Мессерер
Владимир Мишарин
Любовь Овэс
Анаит Оганесян
Катажина Осиньска (Польша)
Беатрис Пикон-Валлен (Франция)
Алексей Порай-Кошиц
Власта Смолакова (Чехия)
Вячеслав Соколов
Александр Титель
Дмитрий Трубочкин
Владимир Урин
Александр Урсин
Ирина Черномурова
Александр Шишкин
Надежда Хмелёва
Наталья Ясулович
Игорь Ясулович

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

Revue sur les questions de scènographie, la technique scènique et la technologie, l'architecture, la formation et le management dans le domaine des arts de la scène.

Издано при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Издано при поддержке Союза театральных деятелей Российской Федерации

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

Контакты по подписке и рекламе:
Тел. /факс: +7 (495) 953 48-48
Елена Анатольевна
Никифорова
+7 (495) 609-0050
gctm@gctm. ru

www. the-stage. ru

© «Сцена», №6 (116) 2018
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

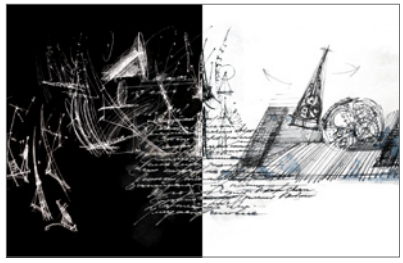
Зарегистрирован
Министерством печати и
массовой информации
РСФСР – свидетельство №124
от 25 сентября 1990.
Перерегистрирован
Федеральной службой по
надзору за соблюдением
законодательства в сфере
массовых коммуникаций и
охране культурного наследия
– свидетельство ПИ №ФС77 –
21906 от 27 сентября 2005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

ISSN 1817 – 6542

Тираж 1000 экз.
Цена свободная
Подп. в печать 01.12.2018

Отпечатано в
ООО «АРМПОЛИГРАФ»
Заказ № 345

На 1 и 4 стр. обложки:



▶ *Автор обложки*
художник Эмиль Капелюш

Приобрести журнал можно:
- В Москве – в магазине
театральной книги
(Страстной бульвар, д.10/34,
м. Пушкинская, Чеховская)

- в Театральном музее
им. А. А. Бахрушина
(ул. Бахрушина, д.31/12,
м. Павелецкая)

- в мемориальном
Музее - Мастерской Давида
Боровского (Б. Афанасьевский
пер., д.3, м. Кропоткинская).

Редакцией в 2018 году осуществляется:

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

- целевая рассылка журнала
библиотекам республики
Хакасия по заказу
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

▸ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА	4	**Дмитрий Родионов.** Вопросы по-прежнему актуальны
▸ СПЕКТАКЛЬ	8	**Наталия Каминская.** Бамбуковые страсти
	11	**Юлия Савиковская.** Пришел, увидел, победил?
	15	**Наталья Панишева.** Ах, карнавал...
	19	**Лидия Тильга.** В сторону сорок первого
	22	**Нина Шалимова.** Два европейских спектакля на русскую тему
▸ ВЫСТАВКИ	27	**Константин Учитель.** Мастерская профессора Сотникова. 10 лет спустя
	31	**Андрей Веймарн.** Хроники Пекинской недели
	32	**Анастасия Лупандина.** Чертог светился
	34	**Анаит Оганесян.** Театр — прекрасное место, потому что там звучит музыка
▸ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	39	**Любовь Овэс.** Валерий Доррер
	44	**Елена Духан.** Придумай что-нибудь такое!
▸ ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР	49	**Адольф Шапиро.** Я тихий оптимист и никогда не кричал: конец театра!
▸ МОНОЛОГ ХУДОЖНИКА	52	**Эмиль Капелюш.** Разное
▸ ФЕСТИВАЛИ	54	**Наталья Каминская.** Территория сна и яви
	59	**Наталья Сиверина.** «Баядерка» в эпоху тотального дизайна
	61	**Лариса Каневская.** Уроки режиссуры
▸ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	64	**Люба Стерликова.** Борис Мессерер
▸ СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА	67	**Ирина Алпатова, Наталия Каминская.** Сценографическая карта России
▸ ХРОНИКИ МУЗЕЯ	68	**Наталья Павлова.** Богатырь русской музыки
	69	**Оксана Лисовская.** Театр. Музей. Фантазия
	71	**Наталия Каминская.** Театр и жизнь замечательных людей
▸ МЕНЕДЖМЕНТ	73	**Иван Дручек, Екатерина Бахтина, Ксения Селищева, Елена Юнина, Анастасия Давидова, Дарья Вартанян.** Кто такой продюсер?
▸ НАСЛЕДИЕ	77	**Галина Казноб.** Орфей. 1926. История создания
▸ ЗАВПОСТ	90	**Андрей Фордштадский.** Динамические светодиодные приборы в театральном освещении
▸ УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ 2018	95	
▸ АВТОРЫ	97	
▸ АННОТАЦИИ	98	

ВОПРОСЫ ПО-ПРЕЖНЕМУ АКТУАЛЬНЫ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Театр - и зрелище, и школа для народа,
Будить сердца людей – вот в чём его природа!
На путь неправедный он не даёт свернуть,
Он к свету нас ведёт, открыв нам правый путь.

Габдулла Тукай

Тема государственной культурной политики стала содержанием постоянной рубрики журнала в 2018 году. Отправная точка — Обращение участников внеочередного расширенного заседания Секретариата Союза театральных деятелей РФ и резолюция собрания Союза музеев России, в которых деятели культуры сформулировали проблемы государственной поддержки культуры и государственного контроля культуры и искусства, обратили внимание на тревожные факты «недружественного отношения к культуре и искусству со стороны большинства законодательных и нормативных актов, принятых в последние годы»[1].

Разгул бюрократического нормотворчества приобрел небывалый даже для самых застойных времен размах, доходя иногда до полного абсурда, нивелируя саму природу свободного творчества и превращая творческие организации и учреждения в подобие казенных палат по несению повинностей, перечень и состав которых также полностью оказался во власти бюрократии. Ярко и убедительно об этом говорил А. А. Калягин на заседании Совета по культуре при президенте РФ 21 декабря 2017 года, предложив принять новый закон о культуре и закрепить в нем понимание, «что культура по своей сути не услуга, а общественное благо… и требует *особых правил регулирования*»[2].

Ощущение, что мы топчемся на месте в решении серьезных проблем развития нашего общества, нарастает. Из послания Президента РФ В. В. Путина Федеральному Собранию от 18.04.2002 года (!): «*Сегодня колоссальные возможности страны блокируются громоздким, неповоротливым, неэффективным государственным аппаратом… Главная проблема — не в количестве этих структур, а в том, что их работа плохо организована. Нынешние функции государственного аппарата не приспособлены для решения стратегических задач. А знание чиновниками современной науки управления — это всё ещё очень большая редкость… Министерства продолжают направлять усилия на то, чтобы подчинить себе — финансово и административно — предприятия и организации*».

Проблема эффективности государственного управления культурой по-прежнему остается актуальной. Как организовать и выстроить взаимоуважительное и взаимовыгодное партнерство государства и общества? Проблема здесь и в качественном повышении образовательного уровня чиновников, и в способности деятелей культуры выстраивать диалог в профессиональном поле. Вспомним старинное латинское изречение: «*Corruptissima re publica plurimae leges*» — «*Чем хуже государство, тем больше в нём законов*».

Примем как аксиому, что государство ответственно перед искусством и культурой, перед людьми, но также и деятели культуры ответственны перед государством и людьми. Но как правильно выстроить и определить эту ответственность?

Как определить качество художественного произведения критериями государственного задания или нормирования труда?

[1] «Сцена» № 1 (111), 2018, с. 5.
[2] «Сцена» № 1 (111), 2018, с. 8.
[3] А. Гофман. — «Сцена» № 2 (112), 2018, с. 5.

Возможно ли это исключительно в количественных показателях? Явно, нет! А ведь государству необходимо оценить ещё эффективность своих вложений в культуру. Понятно, что нужны иные принципы и методы оценки, отнюдь не только статистические. Выработать такие критерии — задача творческого содружества художников, социологов, экономистов.

«Там, где нет свободы, нет смысла и говорить об ответственности художника. Он ни за что не отвечает, за все отвечает государство, которое ограничивает его в свободе творчества, с него и спрос… Мы же дышим воздухом и не замечаем этого, а попробуйте нас лишить его, и мы тут же почувствуем, насколько нам этот воздух необходим. Вот поэтому идея ответственности, повторяю, неразрывно связана с идеей свободы. И в современном искусстве мы еще раз видим, что свобода — это необходимое условие существования искусства, без которого оно в принципе не существует» — с этими словами социолога Александра Гофмана согласились все участники круглого стола в редакции — и профессионалы, и студенты[3].

Пространство современного социума отличается исторически от всех предыдущих, прежде всего, информационной составляющей, способной моментально сделать любое событие достоянием всего мира. Такая свобода распространения информации, новые способы взаимной коммуникации не могут не влиять на людей, и это серьёзно. Мы можем говорить об агрессии этой информационной среды. Дифференциация зрительских ожиданий претерпевает изменения, возникает потребность в острых ощущениях — отсюда на сцене стали появляться эпатаж, жестокость, культ насилия. Задача государства и общества выставить преграды перед агрессией. Искусство и культура в этой ситуации оказываются в авангарде борьбы за сценическую и соответственно жизненную правду.

На страницах журнала высказано много компетентных мнений по проблемам практики театральной деятельности, и это, без сомнения, имеет большое значение как важный опыт. Однако фундаментальные проблемы организации театрального дела и культурной политики всё ещё не до конца проработаны. Интерпретировать общие смыслы и задачи культуры нелегко и не безопасно, сегодня легко можно обрести титул как «ретрограда», так и «либерала», поэтому наши обсуждения порой напоминают игру «черное — белое не называть».

Необходимо, однако, это сделать.

Давида Боровского как-то спросили: не мешает ли ему то, что до него большой художник, мастер работал над произведением, над которым он теперь работает, и он ответил: *«…мешает, хорошо бы не знать, но не знать нельзя».*

К сожалению, современное искусствознание вообще и театроведение в частности устранились, выпали из художественного процесса, теоретических работ не хватает, фестивали и премии оттеснили науку (и не потому ли цеховые страсти заслоняют эстетические интересы?).

Сохранение и развитие традиций начинается с сохранения творческого наследия, с его системного исследования, публикаций, развития критической мысли и воспитания критиков. В этой области явный кризис. Превалирует фейсбучный обмен «потоками сознания», часто в неудобоваримой форме, к тому же в основном оскорбительной по содержанию. Профессиональных изданий на всю страну осталось с десяток, не более. Но потребность в серьезной научной работе и критике насущна: стали издаваться региональные энциклопедические издания по истории театра, ведущие театры страны выпускают хроники, множество авторов бродят в поисках средств на издание своих трудов.

Системная поддержка издательской деятельности в области литературы о театре отсутствует. Могут ли сегодня наши академические научные центры осилить подготовку и издание Российской театральной энциклопедии? Задача сверх актуальная. Без художественного просвещения духовная жизнь нации теряет смысл. Отсутствие образцов облегчает жизнь имитаторам. Возникает «поле чудес» — торжество фейков, трикстеров и симулякров.

Одна из преград этому — система экспертных советов, состоящих из широко образованных профессионалов, понимающих миссию культуры и искусства как главных наставников поколений.

Способен ли современный театр к выработке ценностных ориентаций или это вообще не дело искусства? Сегодня очевидно, что ценности и смыслы перерождаются, выходят за пределы морально позволительного и пора что-то предпринимать. Не замечать этого нельзя, но речь должна идти не о запретах, а о влиянии внутри театрального сообщества. Совместно выработанная система

[4] *Б. Манджиев. — «Сцена», № 3 (113), 2018, с. 11.*
[5] *О. Рыбкин. — «Сцена» № 3 (113), 2018, с. 4.*

ценностей будет лояльна к эстетическому бунтарству. Беда в том, что мы знаем только один путь: контроль и скрытая цензура.

А если подумать об ином пути, который и будет определять отношения театр — государство?

Свободу художественного мышления ограничить невозможно, но можно помешать осуществлению замысла. Поэтому в театре всё должно быть прекрасно организовано! Поэтому культура — лучшие инвестиции бюджета в будущее народа.

Театр — кафедра, с которой можно сказать миру много добра. Призыв Виссариона Белинского, ставший глубинной и фундаментальной точкой опоры духовного смысла театра, по-прежнему востребован и по-прежнему определяет генеральные пути развития отечественного театра. Художественный руководитель Национального драматического театра имени Б. Басангова Республики Калмыкия Борис Манджиев считает, что «*театр не только то, что на сцене, что гремит и сверкает. Театр это всё, что бурлит вокруг него, внутри, на сцене и в зале — и должно быть все сделано с любовью и для радости всех людей*»[4].

Новые обстоятельства ставят театр в условия, когда, как точно сказал главный режиссер Красноярского драматического театра им. А. Пушкина Олег Рыбкин, надо «*отбросить предубеждения, быть готовым принять необычные правила игры и быть открытым*»[5]. *И он же на мой вопрос: «вспомним, что Станиславский и Немирович-Данченко при первой встрече договорились между собой о полномочиях и праве вето у каждого. У вас есть право вето?», ответил: «не сформулировано, и пока не понадобилось. Мне представляется, что можно и нужно договориться раньше, чем дойдём до применения подобных правил»*[6].

О таком понимании говорили и художественный руководитель театра «Мастерская Петра Фоменко» Евгений Каменькович и директор Андрей Воробьёв[7].

Приведу их « монолог на два голоса»:

АВ: «*У нас два абсолютно равноценных контракта, худрук теоретически не подчиняется директору, а директор теоретически не подчиняется худруку, но директор прекрасно понимает, что самое главное это миссия театра, а миссия — не в экономике, не в финансах, а в творчестве*».

ЕК: «*Дело в том, что сейчас деятели культуры и искусства должны предложить понятийный аппарат, который четко определял бы взаимоотношения государства и театра, вообще учреждений культуры. Миссия культуры социальная, духовная, нравственная, записана в конституции, как и общедоступность культуры для каждого гражданина Российской Федерации*».

АВ: «*В Конституции прописан размер бюджетного финансирования культуры, по-моему, этот пункт не выполняется… Налоговая инспекция, КРУ, контрольный комитет, счетная палата пусть проверяют, главное — предоставить театрам свободу финансово-хозяйственной деятельности, заключения тех контрактов, какие нам нужны. Пусть это будут аффилированные структуры, наши творчески-производственные связи, наработанные в течение десятилетий, мы имеем на это право, потому что продукт, который мы заказываем у изготовителей, уникальный… Есть у меня деньги или нет, я не могу купить, что театру нужно. Это казуистика какая-то, лабиринт, тупики, в которые нас загоняют конкурсы. Пора понять, что истинная польза от них мелким коррупционерам и мошенникам. А мы повязаны по рукам и ногам*»[8].

Эти высказывания очень важны, в них — точное определение как внутренних проблем театрального организма, так и внешних факторов. В них подсказка, что необходимо сделать. Что называется положительный опыт, ведь плодотворное творческое партнерство руководителей театров существует, об этом свидетельствует дискуссия в журнале, но проблема остаётся и во многих случаях она неразрешима. Все попытки разделить функции художественного руководителя и директора поровну, что означает «устроить театры по принципу двоевластия», чтобы облегчить контроль и администрирование, по сути, вредоносны.

Прямая речь Юрия Бутусова, столкнувшегося с диктатом органа управления культурой, возвращает читателя к кардинальным проблемам организации творческого процесса: «*Русский театр, оплодотворённый грандиозной и невероятной по смыслу и значению идеей Станиславского и Немировича-Данченко о главенстве художественной идеи, несмотря ни на какие трудные времена, остаётся ведущим в мировой театральной культуре. И неважно, как его называть — психологический, модернистский, постмодернистский*

[6] *О. Рыбкин. — «Сцена» № 3 (113), 2018, с. 6.*
[7] *«Сцена» № 4 (114), 2018, с. 4.*
[8] *А. Воробьев. — «Сцена» № 4 (114), 2018, с. 8.*
[9] *Ю. Бутусов. — «Сцена», № 5 (115), 2018, с. 4.*
[10] *О. Рыбкин. — «Сцена» № 3 (113), 2018, с. 7.*

или постдраматический — это не имеет никакого значения. Это простая и гениальная в своей ясности и прозрачности мысль. Реализация этой идеи возможна только в одном случае: если театр возглавляет художественный лидер, имеющий программу и имеющий в своём распоряжении актёров, способных принять её, понять и воплотить. Это аксиома. Только при этом условии театр может развиваться. Это доказывает практика всего XX века»[9]

Именно так понимают ответственность художника ведущие деятели культуры, а не чиновники. Можно только добавить еще один важный аспект, который Евгений Каменькович определил как право на эксперимент, Олег Рыбкин — как право на риск: ««*Вообще театр должен иметь право на риск, должен иметь право на провал, как это ни страшно звучит. Ведь мы вместе со зрителем пытаемся соотнести нашу нынешнюю действительность, с театральной формой. И здесь возможно все, что не запрещено законом. Но в тоже время, я понимаю, как важно театру сохранить контакт с людьми… которые хотят видеть классический психологический театр, с явственно выстроенной системой нравственных оценок и имеют на это право. Думаю, что крупный театр в большом городе может отвечать разнонаправленным потребностям, так же вижу, что и эксперименты интересны, что у нового зрителя есть желание участвовать в спектаклях, видеть необычные прочтения знакомого текста, или совсем незнакомое название, необычное режиссерское решение…*»[10].

В поддержке воплощения этих устремлений и должен проявляться государственный протекционизм в культурном пространстве. Направления этого протекционизма уже заложены в нескольких действующих законах, важно сегодня их актуализировать так, чтобы они, видоизмененные и поправленные, отражали насущные потребности развития культуры и искусства и включили в себя реальные механизмы. Здесь дело и в размере финансовых средств, которые государство выделяет на культуру, и в методологии определения этого размера. Мы напечатали аналитическую записку к разработке Закона о культуре одного из ведущих российских экономистов Александра Рубинштейна. В ней все ясно и понятно с точки зрения экономической теории, в том числе законов рынка, к которым так часто апеллируют чиновники, не зная этих законов. Надеемся, что эта подробная, обстоятельная статья будет прочитана и принята во внимание. Повторим некоторые важные ее тезисы. О ситуации с финансовой поддержкой культуры искусства: «*…Следует признать также, что финансирование культуры и искусства, как целостной системы, в нашей стране еще не сложилось. По-прежнему царствует многократно осужденный «остаточный принцип»; отсутствуют экономически обеспеченные гарантии потребителям культурных благ, создателям культурных ценностей и организациям культуры; не снижается и даже растет неравенство в обеспеченности регионов культурными благами и соответствующими бюджетными средствами, сокращение которых возвращает на повестку дня вопрос о природе финансирования искусства и поиск новых подходов к определению обоснованных объемов бюджетных субсидий государственным и муниципальным организациям искусства».* Также необходимость бюджетного финансирования театров обусловлена ответственностью их учредителей за компенсацию дефицита дохода, возникающего из-за отстающей динамики производительности труда и ряда других объективных факторов «болезни цен» и в целях реализации социальных установок государства[11].

Поддержка организаций культуры и искусства — это инвестиции в человека. Хочется верить, что наступит время в новейшей истории России, когда не надо будет доказывать государственным мужам и ведомствам, включая Министерство культуры, Министерство финансов и Министерство экономики, власти в регионах, необходимость должной финансовой поддержки учреждений культуры и искусства, что это является такой же обязанностью государства, как защита своих границ. Деятелей культуры и искусства должны заниматься творчеством, а не быть в роли вечных просителей. Необходимо наконец-то исключить остаточный принцип финансирования культуры (хотя это уже звучит почти как эпос), создать систему, включающую поддержку со стороны самого общества в лице структур негосударственных, которая выведет нашу страну в мировые лидеры и в этой области.

Если будет торжествовать свобода исключительно коммерческая, то культурные потери могут быть невосполнимыми. Ведь именно культура и искусства выступают одной из главных верительных грамот нашего государства наравне с природными богатствами и вооружениями. Нельзя утратить культурный суверенитет нашего Отечества.

[11] *А. Рубинштейн. — «Сцена», № 5 (115), 2018, с. 7.*

БАМБУКОВЫЕ СТРАСТИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Турандот» по Карло Гоцци. Режиссер **Борис Константинов**. Художник **Виктор Антонов**
Художники по свету **Павел Бызов, Владимир Курзанов.** Композитор **Катя Миц**
Государственный Академический Центральный театр кукол им. С. В. Образцова
Премьера **23 декабря 2017**

Труффальдино, Бригелла, Панталоне и Тарталья, как и положено, закольцовывают этот сюжет. Итальянское происхождение всем известной пьесы играется по бокам портала, а самой коробке сцены отдается собственно китайская история. На итальянском этапе режиссер и художник не мудрят: теплые каменные стены, классические балкончики с развешанным для просушки бельем, звуки какой-то тарантеллы — персонажи комедии дель арте поживают себе на солнышке и рассуждают об ужасных нравах в одной азиатской стране. Затем прыгают в гондолу и отправляются в это опасное место. И вот тут начинается нечто невероятное: такого волшебства, обеспеченного бешеной фантазией постановщиков и отточенной техникой исполнителей, мы давненько в отечественном кукольном театре не видывали.

Водная гладь — а все происходит на воде, Китай ведь страна рисовая — сделана, вероятно, из ткани, методом «жалюзи». Но нет этого впечатления колышущейся тряпки, беды школьных кружков и, увы, большинства театров, а есть непостижимый, таинственный и опасный водный простор. На нем гондола наших итальянцев, только что бороздившая каналы Венеции, незаметно превращается в джонку, пущенную на волю коварной Хуанхэ. По нему снуют туда-сюда или величественно проплывают утлые лодчонки рыбаков или пышные «плавсредства» богачей. Из волн выныривают отрезанные головы несчастных женихов Турандот, продолжающие, лишившись тел, что-то выкрикивать. Качаются кусты камышей, плывет гильотина, на пути срубающая очередную башку, возникают «водные гребешки», напоминающие спины диковинных и хищных рыбин.

Здесь сложились все компоненты многосложного зрелища, хочется сказать, скрупулезно технически выверенного, но мешает наличие во всем этом какого-то бесшабашного детского драйва. Обычно, за драйв и энергию прощают технические огрехи, а за безупречную «сделанность» отпускают иные грехи, вроде скуки, отсутствия эмоции и проч. Здесь же сошлось всё. Действие построено как стремительная смена эпизодов. Все время что-то движется — то параллельно рампе, то перпендикулярно. Все время меняется свет, его палитра необычайно богата: элегические тона, таинственный мрак, кровавое зарево, беспечная синева… «Турандот» — сказка страшная, и создатели спектакля для взрослых этого не скрывают, временами от происходящего на сцене становится по-настоящему зябко. Дозы смешного, необходимые и предусмотренные у Гоцци, здесь рассыпаны в деталях: от любовной страсти и решимости идти до конца у Калафа выкатываются из орбит шарики глаз; головы из-под ножа гильотины вылетают, как капустные кочаны; «итальянцы» позволяют себе актуальные апарты, вроде шутки про пенсионную реформу… Впрочем, последнее — это пустяк, мелкая дань традиции. Создатели спектакля явно были сосредоточены на решении другой задачи — воплотить роскошную фьябу, максимально задействовав изначально заложенную в ней театральность.

Тростевые куклы, сделанные из легкого бамбука, здесь выполняют поразительные вещи. К примеру, вообразите сухонькую женскую ручку, держащую изящный китайский чайник и наливающую из него чай в не менее изящную чашечку. Или другую ручку, в которой зажаты палочки, подцепляющие китайскую лапшу.

Не менее впечатляют физиономии действующих лиц: итальянцы фактурны и простодушно милы, лицо ногайского принца Калафа грубовато и исполнено гордости, лик жестокой принцессы тонок, завораживающе красив и вместе с тем явно отдает гиньолем, Тимур, отец Калафа — старец в духе восточных гравюр.

Спектакль таков, что уже сама по себе работа, то есть труд — режиссера, художника, изготовителей декораций и кукол, актеров, которые их водят и озвучивают, художника по свету, автора музыкального оформления — становятся в нем смыслообразующим фактором. Вот, господа, что такое хороший театр. Вот, каких качеств, умений, каких интеллектуальных и материальных затрат он требует. Это хорошая памятка обывателю, любящему нынче посудачить о театральных делах, но понятия не имеющих о том, чего во всех смыслах стоит талантливо сделанное сценическое произведение. ■

Фото предоставленны Музеем ГАЦТК им. С. В. Образцова

Сцены из спектакля
«Турандот»
Реж. Б. Константинов
Худ.В. Антонов
Театр кукол
им. С. В. Образцова

▸ *Саймон Рассел Бил, Адам Годфри и Бен Майлз. Трилогия братьев Леман. Режиссер - Сэм Мендес. Фотограф - Марк Дуэ*

▸ *Бен Майлз, Адам Годфри и Саймон Рассел Бил. Трилогия братьев Леман. Режиссер - Сэм Мендес. Фотограф - Марк Дуэ*

ПРИШЕЛ, УВИДЕЛ, ПОБЕДИЛ?

КРАХ АМЕРИКАНСКОЙ МЕЧТЫ В ИСТОРИИ ОДНОЙ СЕМЬИ

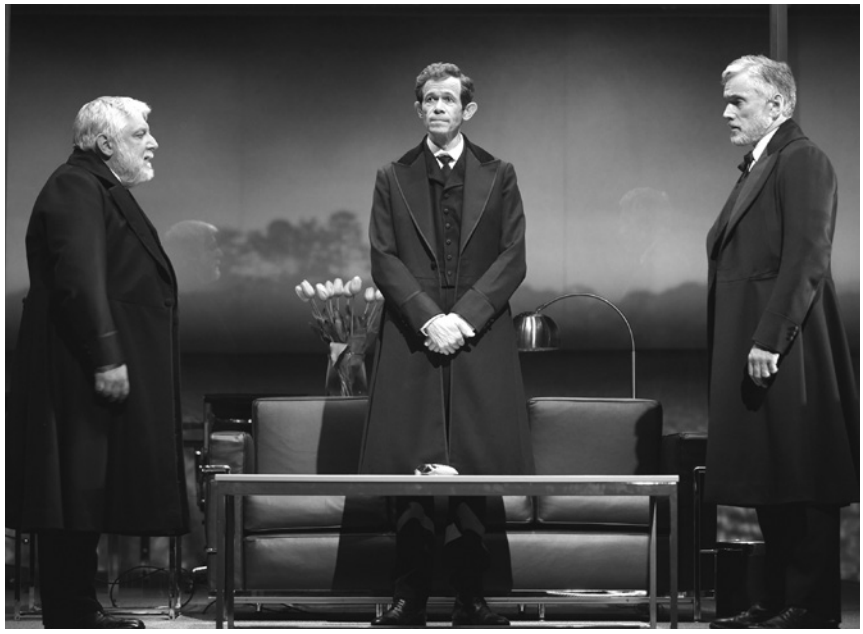
ЮЛИЯ САВИКОВСКАЯ

«Трилогия братьев Леман» Стефано Массини. Адаптация и перевод на английский Бен Пауэр
Режиссер **Сэм Мендес**. Художник **Эз Девлин**. Национальный театр. Лондон. Премьера **12 июля 2018**

В течение трех месяцев 2018 года в Национальном театре шла постановка, билеты на которую были полностью раскуплены задолго до начала спектаклей, в самые первые дни предварительных продаж билетов на нее. Пьеса Стефано Массини до премьеры на английском языке (в версии Бена Пауэра) дебютировала в Париже в 2013 году и привлекла международное внимание после постановки Луки Ронкони в Театре Пикколо в Милане в 2015 году. В оригинале пьеса идет около пяти часов, Пауэр и Мендес в процессе репетиций и проб текста сократили ее до трех с половиной часов и сделали это время настолько насыщенным событиями, что в спектакле нельзя пропустить ни секунды. Это одновременно и хроника, и сказка, и эпическое повествование, и семейная сага, и, возможно, религиозный ритуал, а также высказывание о человеке в истории и о сущности американского характера и американской мечты.

Рождаются дети, сыновья приходят на смену отцам, выбирают невест и женятся, у них появляются свои дети — но если в предыдущих постановках режиссеры задействовали десятки актеров, Сэм Мендес решил ограничиться тремя (Саймон Рассел Бил, Бен Майлз и Адам Годфри) и тем самым сделал из своей постановки завораживающий класс актерского мастерства, от элементов которого также нельзя оторвать глаз. Очень интересное сценографическое решение художника Эз Девлин (вращающийся стеклянный куб), костюмы Катрины Линдзей (черные сюртуки и штаны, иногда черные шляпы, белые рубашки) и черно-белые видеопроекции Люка Холлза (растущий через столетия Нью-Йорк) еще больше минимизируют и насыщают постановку, создавая нужный контекст для восприятия происходящего и приковывая зрительское внимание к тексту, произносимому актерами, их жестам, мимике, перемещениям внутри куба и к постоянному увеличению сыгранными тремя людьми персонажей, в числе которых женщины, мужчины и дети.

Трилогия состоит из трех частей, и, начавшись в 21 веке, после краха компании, движется на более чем полутора века назад (в 1844 год) и хронологически проводит нас через все события, в ходе которых банк «Lehman Brothers» стал крупнейшим игроком на бирже Нью-Йорка. Три брата — Генри (Саймон-Рассел Бил), Эмануэл (Бен Майлз) и Майер (Адам Годфри) в течение нескольких лет десятилетия 1840-х приплывают в Нью-Йорк (впервые совершая такое длинное путешествие) из еврейского местечка в Баварии. Примечательно, что Генри прибывает в Америку 11 сентября 1844, и 11 сентября же — но 2008 года — мировой общественности будет сообщено о крахе банка «Lehman Brothers». Братья соблюдают еврейские традиции (постепенно упрощая и сокращая их — так, например, траур по Генри будет длиться неделю, а в конце спектакля эта церемония сократится до трех минут), и их дети будут ходить в еврейские школы, при этом с каждым поколением все более становясь настоящими американцами. Пьеса пропитана еврейской ритуальностью с ее повторениями, традициями, шутками, иерархией и подчинением сыновей отцам (традиция, которая постепенно ломается), достаточно сильным патриархатом, ведь главные действующие лица спектакля — всегда братья, сыновья и внуки, их жены и невесты становятся яркими, но всегда эпизодическими лицами. От еврейства братьев, несомненно — и их практическая жилка, склонность к предпринимательству, постоянный поиск новых путей обогатиться. Но автор пьесы Стефано Массини, автор английской



Саймон Рассел Бил, Адам Годфри и Бен Майлз. Трилогия братьев Леман
Режиссер - Сэм Мендес. Фотограф - Марк Дуэ

версии Бен Пауэр и режиссер Сэм Мендес относятся к этой черте почти что в духе протестантской этики Макса Вебера — труд и обогащение в спектакле представлены как морально положительные, формирующие характер черты, как процесс, одновременно создающий историю и зависимый от нее.

Именно из-за этой постоянной встроенности семейной истории в историю Америки перед нами проходят не только три сменяющихся поколения семьи Леманов, но и все важные эпизоды американской истории — жизнь юга с его плантациями хлопка (братья начинают с перепродаж хлопка в Алабаме), гражданская война, в ходе которой уничтожаются многие плантации, а юг теряет свою значимость и богатство, открытие Нью-Йоркской фондовой биржи, великая депрессия 1929 года и «Черный четверг» 24 октября 1929 года, когда произошло обвальное падение цен на бирже, из-за чего покончили жизнь самоубийством десятки биржевых клерков, Америка 30-х, 40-х и 50-х, и потом, после неожиданного возвращения в современность — день из жизни корпорации, потерпевшей крах во время мирового финансового кризиса 2008 года. Из-за ограничений времени период всей второй половины 20 века сжат до полного отсутствия, а также почти не представлена собственно история краха банка, поэтому последние минут десять становятся как бы эпилогом к истории, заканчивающейся в 1969 году, в год смерти Бобби Лемана, последнего члена семьи Леманов, управлявшего банком. Параллельно перед нами встает и Европа, из которой Бобби Леман (представитель третьего поколения) привозит богемное поведение, картины импрессионистов и постепенно угасающее желание заниматься бизнесом, на смену которому приходит желание получать удовольствие от жизни — здесь драматургом используется метафора бесконечного твиста, сводящего Бобби в могилу. Желание заниматься делом не то чтобы угасает из поколения в поколения — скорее «делом» становятся вещи несуществующие, эфемерные (сначала кофе вместо хлопка, а позже кредиты и заемы вместо любых материальных вещей). Метафора этой деятельности среди пустоты — одиноко идущий польский канатоходец (его изображение вынесено на обложку программы к спектаклю), протянувший свой канат между двумя высотными зданиями. Его бесконечные движения туда-сюда сравниваются в спектакле с движениями биржевых клерков, а момент, когда он первый раз в жизни оступается, совпадает с «Черным четвергом» на Нью-Йоркской бирже.

В проекциях Люка Холлза мы видим и приближающийся Роуд Айланд (первая точка прибытия всех иммигрантов), и пожары Алабамы, и меняющиеся перспективы зданий Нью-Йорка, сначала без небоскребов, а потом состоящие только из них, так, что у героев спектакля в третьей части кружится голова от подъема в офис в одном из них — сзади стремительно сменяют друг друга одинаковые и бесконечные этажи. Все эти события подаются Мендесом и его творческим коллективом как неотъемлемая часть их жизней, но, как и всегда в эпическом повествовании, одновременно происходят и бытовые, семейные, ежедневные дела. Трем поколениям Леманов надо решать ежедневные финансовые проблемы (сколько центнеров хлопка купить, кому их продать, нужен ли новый офис в Нью-Йорке, в какие отрасли выгоднее вкладывать деньги, с кем выгодно и безопасно иметь дело, кому передать управление корпорацией), а также не обходит их стороной и семейная жизнь, и влюбленности, и ухаживания за невестами (правда, они всегда происходят в свойственной Леманам спешке, где цель ясна, а средств ее достижения предостаточно), и забота о наследниках (в первую очередь сыновьях). В последнем наследнике угасает интерес к накопительству, теряется деловая жилка, а его кузэн становится политиком и также отходит

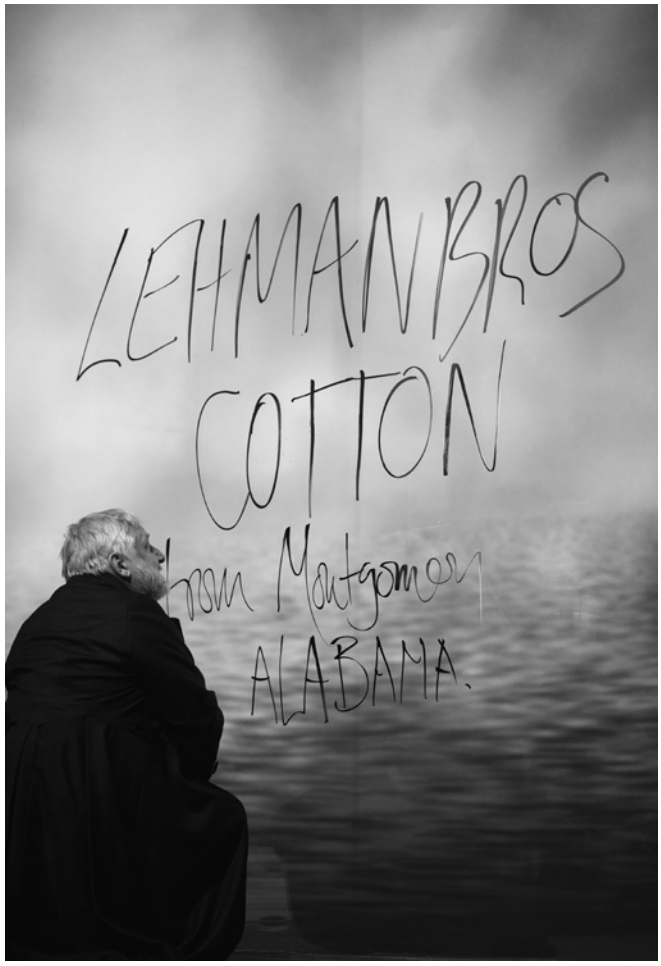
от бизнеса, а все предыдущие поколения Леманов уже мертвы — банк, управлять которым начинают венгр и грек, не имеющие отношения к истории семьи, постепенно движется к банкротству, и его история, разрывая свою связь с жизнью семьи еврейских иммигрантов, теряет интерес и для нас, зрителей.

При этом, конечно же, самая завораживающая часть спектакля и то, что заставляет следить за этой семейной сагой, развивающейся на фоне истории Америки — это то, как спектакль развивается через игру трех актеров, которые в течение трех с половиной часов не останавливаются ни на секунду, произносят феноменальное количество слов и совершают огромное количество перевоплощений. Почти никаких изменений внешнего вида не происходит — три актера от начала до конца остаются в черных костюмах, в которых впервые появляются перед зрителем. Женские роли в основном достаются Адаму Годфри, который выполняет их с блеском — так, например, когда Саймон Рассел Бил становится Филипом, сыном Эмануэла, и выбирает себе невесту согласно придуманному им самим алгоритму баллов, Годфри за несколько минут играет всех его потенциальных невест, мельчайшими оттенками иронично показывая их характеры (взбалмошная, семейная, нервная, буйная), которые озвучивает в это время «нейтральный рассказчик» Бен Майлз. Также Годфри играет и невесту самого Эмануэла на поколение раньше, еще более комично и детально играя ее многочисленные отказы, в ходе которых постепенно меняется ее отношение к жениху. Расселл Билл тоже перевоплощается в жену младшего брата Майерса (зал хохочет, ведь порхание полного актера в девичьих ужимках невероятно смешно), а также позже в жену Бобби Лемана. Бену Майлзу женских ролей не достается, он слишком мужественен и харизматичен для этого — он играет череду меняющих друг другу отцов, сыновей и внуков, при этом перевоплощаясь в упрямого Герберта Лемана в детстве (он позже будет четыре раза переизбираться на пост губернатора Нью-Йорка) и даже годовалого младенца, сидящего на коленях отца.

Великолепное владение актерами выбранным Мендесом в соответствии с пьесой жанром спектакля — историческим фабульным повествованием с элементами отстраненной, нейтральной, прозаической речи, которая чередуется с собственно проигрываемыми сценами — приводит к уникальному ощущению, что они постоянно ведут нас за собой, разыгрывая небольшие сценки из большой истории и предлагая нам все новые, в соответствии с только им известным сюжетом. В нарративе — не только собственно история, но и суждения, оценки, ирония, даже издевательство над другим персонажем, то есть повествование в призме интерпретации трех актеров встраивается в спектакль как калейдоскоп персонажности. Если попытаться определить для себя, кто же такие рассказчики, скорее всего, актеры сохраняют идентичности трех еврейских братьев-иммигрантов, потому что именно в прозаических вставках сохраняется сильный акцент, в то время как новые отпрыски семьи приобретают типичное американское происхождение, и актеры (играющие их параллельно с рассказом) должны переключаться между двумя, а то и тремя типами произношения (каждому персонажу дается свой собственный выговор, а у женщин особые, манерные интонации) в считанные доли секунды. Британский театр славится именно высоким уровнем актерской игры, но таких высот, такой современности, такого разнообразия и чувства ритма в переключении между актерскими находками видеть не приходилось давно. Каждый эпизод, каждую мизансцену хочется пересматривать и вспоминать много раз, прокручивая и прослушивая в памяти.

Находки сценографии и дизайна — в их одновременной простоте, функциональности и наполненности

Адам Годфри и Саймон Рассел Бил. Трилогия братьев Леман
Режиссер - Сэм Мендес. Фотограф - Марк Дуэ



Саймон Рассел Бил - Генри Леман. Трилогия Братьев Леман
Режиссер - Сэм Мендес. Фотограф - Марк Дуэ

многочисленными смыслами. Куб вращается, комната офиса в Алабаме наполняется коробками (возможно, это свертки тканей), в которых до этого лежали собранные вещи сотрудников банка из 21 века, коробки становятся постаментами для биржевых маклеров или же пианино, на котором играет жена Майера. Кстати, музыкальное сопровождение на пианино, стоящем справа — тоже часть этого спектакля (сочинение и подбор музыки — Ник Пауэлл), и часто юмор рождается и в сопряжении звучащей (или не звучащей музыки) и происходящего на сцене (так, жена Майера помогает ему заключать деловые сделки под аккомпанемент разных композиторов, а другие женские персонажи совершенно не умеют на нем играть). Огромный стол, который открывается зрителям при повороте сцены на 180 градусов, будет служить и зданием Нью-Йоркской биржи, и офисом братьев Леман, и ипподромом, на котором Бобби Майер наблюдает за скачками. На стекле появляются и заштриховываются меняющиеся со временем надписи с названием семейной фирмы, пока оно не выкристаллизовывается до известного нам. В спектакле приобретают смысловую нагрузку и становятся новыми мизансценическими находками любые смены высоты, угла поворота сцены, изменения расположения многофукциональных предметов и размещение и движения актеров между ними, рядом с ними, на них, вместе с ними.

Спектакль — пример той идеальной максимальной насыщенности смыслами, из-за которой, как уже упоминалось, трудно пошевелиться в страхе что-то упустить. К сожалению, это прекрасное полотно оказывается отчасти скомканным в конце, когда последние пятьдесят лет пролетают — и не очень убедительно — за пять-семь минут, но это странное послевкусие компенсирует та панорама, то симфоническое многообразие, которое было выстроено режиссером и актерами на протяжении всего спектакля. Спектакль не поучает, у него нет определенной четко выраженной философии (допустим, о разрушительной силе капитализма) — ведь влечение к деньгам, накопительству становится почти что эквивалентом созидательности и мужской силы, он многогранен и многомерен в тех смыслах, которые может предложить своему зрителю. Для кого то он о вымирании семейных традиций и еврейской религии, для других — об Америке как о плавильном котле, в котором рождаются и умирают в погоне за американской мечтой люди, для третьих — история заемов, вкладов, капиталов, кредитов, идей, проб и ошибок, приведшая к банкротству и разорению, для четвертых — семейная сага на фоне мировой истории, для пятых — рассказ о вечном человеческом одиночестве и попытке преодолеть его с помощью семьи и непрекращающейся деятельности, для шестых — о чем-то еще. И это еще одно уникальное свойство этого спектакля — он о многом, он калейдоскопичен, он многомерен, его можно было бы просматривать еще большое количество раз. Воистину уникальное событие на британской сцене, и то, что его обещают перенести в Вэст-Энд в следующем театральном сезоне, позволяет порадоваться в предвкушении возможности увидеть его снова. ■

АХ, КАРНАВАЛ...

НАТАЛЬЯ ПАНИШЕВА

«Обыкновенное чудо» Е. Шварца. Режиссёр **Наталия Красильникова.** Художник **Катерина Андреева** Музыка **Роман Цепелев.** Хореограф **Ирина Брежнева.** Сценический бой **Дмитрий Чепушканов** Кировский государственный театр юного зрителя «Театр на Спасской». Премьера **12 октября 2018**

Вспыхнувшая бегущая строка сообщает зрителю, что Евгений Львович Шварц родился в Казани, вырос в Майкопе, учился, воевал, работал секретарем у Чуковского... На экране, парящем над сценой, — короткие, всего в несколько слов, строчки, текст обретает особенный, драматический рваный ритм. Вместо авторского пролога о чудесах — обыкновенных и необыкновенных — краткая биографическая справка, сопровождаемая гнетущей, надрывной мелодией (музыкальное оформление спектакля — Роман Цепелев). В центре сцены — причудливая головоломка из лестниц — черных, белых и красных, широких и узких, с перилами и без, подсвеченных резким контровым светом, спутанных и разноуровневых (художник — Катерина Андреева).

Наталия Красильникова вступает в диалог не с Марком Захаровым и режиссерами, обращавшимися к пьесе ранее, а с тем, чье имя неразрывно связано с Театром на Спасской: в спектакле множество цитат из спектаклей Александра Клокова, руководившего театром с 1980 по 2004 годы. Над сценой вспыхивают мишени, и верный зритель театра вспоминает «Утиную охоту». Принцесса и министр-администратор встают на колени на авансцене, а прослезившийся король благословляет дочку на брак — реминисценция сцены венчания Ромео и Джульетты. Костюм принцессы рифмуется с костюмом Эвридики. Разбросанные по спектаклю намеки и цитаты: иронические, ностальгические, серьезные и шутливые, декорации, костюмы, мизансцены — навевают воспоминания о клоковском периоде истории театра.

Хозяин (засл. артист РФ Александр Королевский) — одновременно и драматург, и главный исполнитель, и «режиссер». Встретив шумную толпу гостей, он вручает бутафорскую корону самому, казалось бы, неподходящему на роль короля персонажу, а потом веселится, суфлируя растерянному новоявленному монарху.

Король Алексея Хорева быстро принимает правила игры, предложенные Хозяином-режиссером и без подсказок «ведет роль», быстро преображаясь из неуверенного, закомплексованного человека в беззаботного весельчака: широкие размашистые жесты, извиняющиеся интонации сменяются легкостью приятной светской беседы. Этот король несколько аморфен и безволен, хотя весьма обаятелен, большой ребенок, капризный, порывистый, неспособный быть последовательным в своих действиях, однако порой проявляющий завидное упорство. Иной образ (в другом составе) у Короля — Александра Тряцина. Вначале он как будто не может понять, что от него требует «режиссер», пробует интонации, прощупывает почву, действует с оглядкой на всемогущего писателя-демиурга, но, наконец, обретая свой голос, эксцентрично и своевольно вырывается из-под авторского и режиссерского начала, балагурит и шалит, словно взрослый, вдруг получивший возможность исполнения давнишней мечты о полной свободе.

«Обыкновенное чудо» — спектакль актерский, роли проработаны подробно и убедительно. Первый министр (Данил Русинов) — клоун-буфф, нелепо наряженный, застенчивый, засыпает на ходу и дрожит при одном упоминании о министре-администраторе. Палач (Константин Кочнев), повторяющий единственную реплику всякий раз с разными интонациями, — один из самых заметных и комичных персонажей второго плана. Министр-администратор (Ирек Галлямов) — обаятельный подлец, с плюшевой гитарой наперевес, привыкший очаровывать любую женщину одной улыбкой и тремя аккордами. Стайка фрейлин (Екатерина Дмитриева, Ирина Дроздова,

Сцена из спектакля «Обыкновенное чудо» «Театр на Спасской». Киров. Фото Сергей Юферов

Вероника Курзина, Ольга Чаузова) попеременно попадает то под властную руку первой кавалерственной дамы, то под чары любвеобильного министра-администратора и в итоге хором поддакивает визгливыми голосками тому, кто ближе стоит.

Эмилия Нины Чернышевой — яркое «воинственное» пятно в пестрой свите короля: широкие галифе, красная кожаная куртка с золотыми эполетами, головной убор, то ли папаха, то ли шапка английских королевских гвардейцев, ходит, печатая каждый шаг, размахивает черным зонтом-тростью как саблей и вдохновенно бранится. Актриса создает образ-гротеск сильной и одинокой женщины: зычный голос, раскатистый смех, утрированная мимика, но при этом образ женственный и лиричный. Кажется, Эмилия даже счастлива, но настоящее счастье обретает, встретив после долгих лет разлуки своего Эмиля. Мрачный трактирщик (Михаил Андрианов) здесь на равных говорит с волшебником и как будто стоит особняком от своих шумных гостей, не вмешивается в их дела и конфликты, наблюдает за всеми в прямом и переносном смысле со стороны, раздает щедрой рукой ключи от комнат всем, кто нуждается в одиночестве или отдыхе. Встреча преображает обоих. Маски (ее — грубоватая и его — непроницаемая) сброшены, бурная сцена ревности и страстного объяснения позади, и рядом с терпеливым, всепонимающим и всепрощающим Эмилем Эмилия может позволить себе стать настоящей: нежной, ранимой и слабой.

«Вот я и взял, собрал людей, перетасовал их. Чтобы ты смеялась и плакала», — говорит Хозяин своей жене. Комедийные эпизоды призваны оттенить лиричную историю любви и подчеркнуть трагический пафос сказки об обыкновенном чуде. Карнавализированные, эксцентричные персонажи свиты должны были контрастировать с мелодраматическими влюбленными. Но, к сожалению, яркая и шумная толпа не подчеркнула, а затмила и отодвинула в тень главных героев. Хозяин (Александр Королевскй) и Хозяйка (Елена Васильева, Наталья Сидорова), казалось бы, на своих местах: он — обаятельный шутник-весельчак, которому за одну его улыбку можно простить любое сумасбродство и шалость, она — мудрая, любящая и всепрощающая жена. Но интимная, домашняя история любви всемогущего волшебника и его жены как будто только обещается в спектакле. Они оба вступают в диалоги друг с другом и с гостями, однако на протяжении всего спектакля остаются психологически статичными, будто их вовсе не задевает творящееся вокруг чудо любви. И когда Хозяин, винясь перед Хозяйкой, произносит: «Таким уж я на свет уродился. Не могу не затевать», чувствуется в этих словах горькая ирония, кажется, затеялось здесь всё вовсе без его участия, а ему отвели роль наблюдающего. Юные двойники Волшебника и его жены — Принцесса (Александра Попова) и Медведь (Артем Гукенгеймер, Артем Гагаринов) тоже оказываются на втором плане. Им отведены роли объемные, со сложным рисунком, с которыми трудно совладать сразу, но можно, будем надеяться, расти и меняться. Принцесса Александры Поповой всё же вызывает сочувствие и неподдельный интерес. Актрисе удается нащупать верные интонации, влиться в ансамбль и органично существовать в нем, быть единственной наивной романтичной героиней в сложном, гротесково-карнавальном мире.

Спектакль, яркий, красочный, думаю, обретет поклонников и получит долгую и счастливую жизнь. «Обыкновенное чудо» — это начало режиссерского пути Наталии Красильниковой, замечательной актрисы, хорошо известной кировскому зрителю. Режиссёр представила вниманию публики спектакль, соединяющий традиции Театра на Спасской и поиск нового, спектакль -поклон прекрасному прошлому Театра на Спасской и полный надежды взгляд в будущее. ■

Фото предоставлены театром

▸ *Сцены из спектакля «Обыкновенное чудо». «Театр на Спасской». Киров. Фото Сергей Юферов*

▸ *Сцены из спектакля «Серёжа». МХТ им. А. П. Чехова. Фото Екатерина Цветкова*

В СТОРОНУ СОРОК ПЕРВОГО

ЛИДИЯ ТИЛЬГА

«Серёжа» по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Режиссер **Дмитрий Крымов.** Художник **Мария Трегубова.** Художник-кукольник **Виктор Платонов.** Художник по свету **Иван Виноградов.** Художник видеопроекции **Илья Старилов.** Композитор **Кузьма Бодров.** Хореограф **Олег Глушков.** МХТ им. А. П. Чехова. Основная сцена. Премьера **9 октября 2018**

«… и дальше как будто оборвано»: к этой мандельштамовской строчке новый спектакль Дмитрия Крымова тянется множеством смысловых отзвуков линии, нити. Метры пряжи, что между делом летают под руками графини Вронской в вагонном купе. Змейка спагетти, не дающаяся детской вилке. Лихорадочные стежки Анны, прямо на себе, под ворохом черного платья — и грубая веревка-пуповина в сцене родов. Материю жизни режиссер зарифмовал с ходом невидимого веретена, что постоянно сбивается. Оттого воздух спектакля — как размноженный спазм. Но боль не транслируется впрямую, оставаясь в регистре удивленного вопрошания — и немой крик, несколько раз остановленный на лице Анны, обращен куда-то кверху.

Между тем, драматизм «Серёжи» — неведомый, новый. В работе с разрывами бытия от спонтанного режиссерского почерка словно отделяются импульсы самой руки — физически конкретной, сильной. Эта мысль на протяжении трех часов так упорна, что кажется возможным собрать спектакль через серию авторских жестов Крымова. Отчего не попробовать?

В легкости, с какой спектакль балансирует между чертами моноструктуры и мощью симфонического обобщения, есть что-то от кудесничества дирижера. Это в его власти, приложив палец к губам, поддерживать главный голос полнотой оркестрового присутствия во всполохах, бликах. Особую остроту сегодняшней постановке дает генетический код пространства — обстоятельство, важное для работ Крымова за пределами ШДИ. Сцена в Камергерском помнит эффектные эпизоды версии 1938 года, где поворотный круг нес навстречу Анне амфитеатры светского ропота на скачках, в опере: регламент «гранитных набережных Невы» Немирович-Данченко выговаривал наставленными на нее биноклями и лорнетами. В «Серёже» единственный сгусток многофигурности — железнодорожный эпизод начала. Катастрофическая тряска, запросто швыряющая пассажиров с пола на багажные ярусы, кажется заготовкой к финалу, где толстовские сюжетные пунктиры сомкнутся с несколькими страницами из «Жизни и судьбы» Василия Гроссмана. А между ними — камерные сцены на полупустом планшете: пылающий мир будто отражается здесь в зрачке героини Марии Смольниковой.

Сюжетный ландшафт Крымова — разведка водной глади камешками из-под руки: точка самого касания — событие — почти незаметна, но задолго до нее — тревожно вскипающая рябь, вопреки всем законам физики. Не говоря о кругах, что бегут и бегут после. Длинная волна, как фраза с множеством отступлений, катится от первых мгновений к встрече двух взглядов. Хлопок чемоданной крышки, вырвавшийся из недр дрон: «А это игрушка для моего сына, Серёжи!..» Счастлива догадка: вместе с мундиром избавить Вронского от тактики наступления, упорства. Герой Виктора Хориняка в постоянном смятении от невозможности догнать молниеносные реакции Анны, ее междометия и апарты. «Не нужно…»: за этими словами следуют комично-напрасные попытки миновать то, чему суждено быть. Актриса зависает на лестнице у портала в более чем эксцентричной позе — успевает на ходу поприветствовать Адольфа Шапиро, сидящего в ближней ложе — оценивающе присматривается к светильникам и бордюрам шехтелевского зала — одну за другой опрокидывает на себя несколько порций чая — и только потом остается с Вронским под черным парусом-платьем, одном на двоих. Оно из панбархата и шифона, ждало своего часа в фамильных кладовых Вронских, размер богатырский — но петли можно перебрасывать: все это замечает графиня-мать, что любит суфлировать сыну при всяком удобном случае. ▶

Сцена из спектакля «Серёжа». МХТ им. А. П. Чехова
Фото Екатерина Цветкова

Мерцание этого платья, рисунок чугунных перил в вагоне, вывязанные углы на простынке Серёжи: у вещного мира спектакля своя молчаливая жизнь. С предмета словно стерта прописка в цехах театрального производства — он явлен сцене в своей безусловной единичности, как факт. Понятно, что этот жест Крымов делит с художником Марией Трегубовой и светом Ивана Виноградова. В методе, минующем жизнеподобие, тем более удивительно ощущение времени как сквозного потока материи — в её отобранных знаках. Здесь есть эхо толстовского благоговения перед деталью, подробностью. А может, так размывается грань между «линией интуиции и чувства» в раннем МХТ — и сегодняшним игровым театром? Разъяренный Каренин — Анатолий Белый жжёт пудовым утюгом руку, наспех накладывая повязку пополам с дымом: иногда он непрочь поактерствовать. А Вронский как заправский фокусник сооружает какой-то вертикальный шедевр из деревянных игрушек Серёжи.

Заглавие «Серёжа» — рукотворный мостик, что переброшен из тау-зала на Сретенке в Камергерский. Начатый в ШДИ цикл «Своими словами» замер на середине пути. Возможным зрителем его предполагался ребенок, и Крымов словно нащупывал порог отзывчивости растущего человека корневым смыслам бытия, связям всего — со всем. В «Мертвых душах» глава честного семейства, Пушкин — Сергей Мелконян выгуливал домочадцев на Тверском, и под счастливой отцовской рукой семенил маленький Сашка — марионетка, вполне приблизительно очерченная, голенькая. В сегодняшнем спектакле Серёжа — авторская планшетная кукла Виктора Платонова, с подробностями лица, костюмировки, и водят ее трое актеров, экипированных как бонны и гувернер. Меняя ночную сорочку на матроску, чередуя изучение артиклей с занятиями рисунком и музыкой, мальчик иногда ненароком, молниеносно взглядывает на мать — но Анна слишком погружена в себя, чтобы замечать это. Моменты внятно очерченной недосягаемости ее для собеседников, «вычитания» из объективных координат пространства — как сценическая вариация близорукости романной героини. Между тем очки в спектакле носят все мужчины круга Анны — Сережа и два Алексея: тщета разглядывания смысла глазами, эхо известного «увидеть — не значит понять»?

Сам острый ракурс исподлобья вскинутого к матери взгляда едва ли был бы таким выразительным в живом плане, и здесь — серьезный мотив для предпочтения куклы человеку. Он кажется более убедительным, чем другой, лежащий на поверхности: ребенок как объект манипулирования, действий извне. И в адресате своих сретенских опытов, и в затерянном посреди взрослого мира Серёже Крымов чувствует зону невысказанности, иероглиф. Линия сегодняшней роли вспыхивает еще несколькими пронзительными перепадами от кукольного — к человеческому. Рассказ Анны о петербургской жизни сопровождает скольжение видеокамеры по парадным видам столицы — и однажды она ненадолго задерживается в детской, чтобы разглядеть реальное лицо ребенка, то ли засыпающего, то ли проснувшегося: для матери он словно более осязаем издалека. А после родов, когда Анна захочет видеть своего Серёжу, в детской кровати перед ней с ужасающей быстротой

станет тянуться кверху тело подростка, обращенное острыми лопатками в зал — вырастет до размеров Голиафа и безмолвно уйдет под землю, предваряя финальный бросок к «Жизни и судьбе».

Перекличка сквозных мотивов в последних постановках Крымова похожа на заклинание: пока они аукаются, авторский мир дышит естественно и набирает глубину. Сворачивающее, собирательное движение режиссерской руки здесь неотделимо от жеста развертывания. Бесконечно длинный стол с яствами не раз бывал свидетелем тяжелых семейных сцен: Пушкин уезжал от него на Черную речку — Каренин шумно крушит сервировку, не брезгуя приемами мелодрамы.

Золотые хозяйские руки, мастеровитость женихов и мужей не однажды спасали ситуации застопорившихся диалогов: так Карандышев чинил каблук Ларисы, увлеченно комментируя на ходу подробности набойки и клея. Так Каренин в фартуке торжественно творит какое-то домашнее ремесло и просит Анну подать шуруп за номером двадцать три — не двадцать пять.

Одинокие женские фигуры у Крымова научились каменеть, обращаться в соляной столб посреди многолюдства: так Джульетта, отрезанная от веронской суеты, долго стояла к залу спиной в куске белого полотна. Так Анна оставляет в прошлом дорожный костюм с рядом мелких пуговок через всю спину — и входит однажды в черное платье: эти опавшие рукава, что приоткрыли сорочку на плечах, шею, дальше метят ее инаковость в «застегнутом» мире.

Поверх конкретных мотивов, всем интонационным строем «Серёжа» резонирует с «Му-Му». Воспетая там нежная ода сцене звучит сегодня более сумрачно: факты истории театра, «слишком человеческое» в нем склоняют к диссонансам. Кто бы сомневался, что возможность иронической игры с суфлерским экземпляром тридцать восьмого года, репликами Тарасовой и Хмелева, которые актеры словно разглядывают на просвет, не будет упущена? И все это выразительно работает. Покружив в преддверии знаменитого «пеле… педе… перестрадал», Анатолий Белый так ничего и не произносит — и дыра на месте хрестоматийного смысла врезается в память. Около слов, своими словами, без слов. Нетрудно предположить, как отнеслись бы отцы-основатели к идее ветвистых оленьих рогов, венчающих голову Каренина при встрече на вокзале. Но когда он подставляет жене спину в расшитом мундире и Анна приникает к ней, обвив руками крепкую шею — психологический театр включает свои регистры и достигает цели. В Камергерском стоит метель, что и не снилась Андерсену: потерявшейся в ней героине как нельзя кстати верное транспортное средство — и доставка домой. Ключи к крымовским партитурам нужно подбирать из зала: вооружиться умными датчиками, прослушивать тоны сердца. Эти лампочки, что зажигаются в нас, электрические разряды — их носишь потом долго-долго. Как знать, может, и сегодняшние полотеры, уснащающие наклонную сцену воском до начала спектакля, тайком намагничивают планшет?

Но зримая цель в работе Марии Трегубовой с пространством — приравнять его к сплошной поверхности соскальзывания, обнулению пафоса. Декларация вступает в силу с первых минут, когда вышедшая из зала с дорожной поклажей Анна не может одолеть скользкий подъем — и растягивается почти в клоунском шпагате, обнажая ноги. Три часа далее крымовская эксцентрика возводит себя в степень, отчетливо уклоняясь в цирк. От его лексики здесь — вагонные карточные фокусы графини Вронской, высоченные стопки тарелок в распоряжении официантов-слуг, пробежки Вронского на руках через сцену в надежде развеселить Анну. Сама трехчастная режиссерская композиция похожа на маршрут канатоходца: между двумя островами прочности, мощными сценами экспозиции и финала — опасная средняя зона, где действие готово провиснуть, уйти в кикс. Здесь Крымов делает самый противоречивый жест. Вернее — не делает его, словно усилием воли отказываясь страховать Анну от рискованных, лишних движений, приближающих срыв. В лучах красных софитов, под вариации хабанеры она выписывает босыми ногами что-то нарочито легкомысленное, развязно адресует залу реплики про сладкое, которого хочется всем…

Обвинительная риторика Немировича в адрес социума Крымову определенно не близка. Из родовой горячки, бреда он рывком вдвигает Анну в чтение страниц Гроссмана — тех, где на заснеженном пустыре мать стоит у свежей могильной таблички и знает: сын не дождался ее приезда в госпиталь совсем чуть-чуть. Передавая листы друг другу, к чтению присоединяются и недавние Каренин, Вронский. Незаметно текст смыкается с «Вопросами», что написал к спектаклю Лев Рубинштейн. Сорок один пункт. Там — счастливые конькобежцы и переписка первыми буквами слов, покосы, дороги — и почему все так, а не как-нибудь иначе? Впрочем, пересказывать Рубинштейна своими словами — нонсенс. Список стоит того, чтобы однажды услышать его полностью. ■

Фото предоставлены театром

ДВА ЕВРОПЕЙСКИХ СПЕКТАКЛЯ НА РУССКУЮ ТЕМУ

НИНА ШАЛИМОВА

«На дне» М. Горького. Инсценировка и постановка **Эрик Лакаскад**. Ассистент по творческим вопросам **Арно Щурен.** Сценограф **Эммануэль Клолюс.** Художник по свету **Стефан Баби Обер.** Художник по костюмам **Аксель Ост,** ассистент **Огюстэн Роллан**. Звукорежиссер **Марк Бретонньер.** Продукция: **Национальный театр Бретани/Ренн.** Копродукция: Компания Лакаскад, Ле Жемо/Национальный театр города Со, Театр де ля Вилль/Париж, МС2: Гренобль, Ле Гран Т/Театр Атлантической Луары, Национальный театр Страсбурга, Фестваль «Актерская весна». Программа фестиваля «Уроки режиссуры» в рамках «Биеннале театрального искусства 2018». На сцене Московского театра им. А. Пушкина. **21 ноября 2018**

«Крокодил» по рассказу Ф. М. Достоевского. Режиссер и автор спектакля **Валерий Фокин** Сценография **Семён Пастух**. Видео **Ася Мухина.** Музыка **Антон Яхонтов. Национальный театр (Будапешт).** Программа фестиваля «Уроки режиссуры» в рамках «Биеннале театрального искусства 2018». На сцене МХТ им. А. П. Чехова. **9 ноября 2018**

В обширной программе «Биеннале театрального искусства 2018» не мог не привлечь внимания специальный проект «Даты», посвященный двум юбилеям: 150-летию со дня рождения Максима Горького и 50-летию творческой деятельности Валерия Фокина. Известный французский режиссер Эрик Лакаскад представил московским зрителям свою версию горьковской драмы «На дне» (театральная компания «Le Ballatum Théâtre»), Валерий Фокин — свое понимание рассказа Ф. М. Достоевского «Крокодил», поставленного на сцене Венгерского национального театра (Будапешт).

Выбор не случайный в обоих случаях. Фокин имеет в режиссерском активе несколько постановок Достоевского (от раннего обращения к «Запискам из подполья» и «Сну смешного человека» до сравнительно недавнего «Игрока»). Лакаскад тоже не в первый раз встречается с драматургией Горького — в свое время он осуществил постановки «Варваров» (специально для Авиньонского фестиваля) и «Дачников» (на сцене Национального театра Бретани). Европейские версии русской классики интересны каждая по-своему. Перефразируя великого англичанина: «Что французам до Горького? что венграм до Достоевского? а они — играют».

Эрика Лакаскада влечет аналитика души, пластика ее взлетов и падений, выраженная в физиологической телесности, в физическом движении, в изобретательных мизансценических построениях. Однако ради Горького французский режиссер отказался от свойственного ему стремления «хореографировать» мизансцены. Он поставил очень «разговорный» спектакль, где актеры добросовестно обживали предлагаемые обстоятельства и целиком сосредоточились на тексте, особенно в первой части. Французская речь неслась со сцены на повышенных тонах, с избытком крика и торопливым изложением событий. Глазам зрителей открывалось не столько философичное «дно» проблематики пьесы, сколько жизнеподобные «задворки» Парижа.

Ночлежка в спектакле выглядит стерильно и больше напоминает холл хостела, разнообразно освещаемый по ходу действия (сценограф Эммануэль Клолюс). На авансцене симметрично расположены квадратные столики с аккуратно прислоненными к ним венскими стульями и стойкой администратора, а в полутьме заднего плана сцены, отделенного от авансцены широкими полиэтиленовыми полосами занавеса, идеально выровнены спальные места. От каждой из аккуратно застеленных кроватей уходит вверх трос, к которому ночлежники с сосредоточенной деловитостью подвешивают снятую перед сном одежду. Кровати пойдут в ход при разгорающейся драке. Ими закидают убитого Костылева. Пищевая пленка тоже сработает: ее сорвут, чтобы завернуть в нее и уволочь со сцены тело умершей Анны.

▸ *Сцены из спектакля «На дне». Национальный театр Бретани/Ренн*

▸ *Сцена из спектакля «На дне». Национальный театр Бретани/Ренн*

▸ *Сцена из спектакля «Крокодил». Национальный театр (Будапешт)*

При всем тяготении к психологической разработке образов, спектакль Эрика Лакаскада интересен прежде всего вкраплениями открыто условных приемов в общую образную структуру постановки. Каждый из исполнителей, впервые выходя на сцену, пишет мелом на стоящей у правого портала графитной доске свое имя. Это не только «техническая» по-мощь французскому зрителю — запомнить, кто есть кто в многофигурной горьковской композиции непросто. Перед тем, как разыграть сцену смерти Анны, актриса Лесли Бернар, играющая эту роль, стирает имя своей героини, исключает его из общего списка. К сожалению, прием не получил развития. Перед последней сценой все имена персонажей — Актер, Лука, Сатин, Барон и другие — оказались стерты, а когда это произошло, уловить не удалось. Между тем, постепенное стирание с «доски учета» живых постояльцев могло стать основой острого концептуального решения.

Не имел продолжения и другой неожиданный режиссерский ход. Смерть Анны явлена в спектакле как внезапное химерическое видение. Раскрашенные красночернобелым цветом лица обитателей ночлежки превращаются в маски. Они обступают Анну, которая с кашлем выплевывает громадный багряный сгусток, растекшийся по сцене лужей крови. Анна скользит по ней, падает, поднимается, и снова падает, и вновь встает. Надо сказать, что французские актеры, до сего момента выглядевшие подражателями рутинного сценического психологизма, моментально стали обаятельны и артистичны. Они оказались в своей театральной стихии — открытая условность им близка, масочная игра — «своя» для французских артистов. Это было и неожиданно, и интересно. Сразу вспомнилось, что Горький — современник эпохи модерна, увлекавшийся и красотами стиля, и его красивостями. Но других «химер» в спектакле не обнаружилось — еще одна упущенная возможность построения любопытного сценического сюжета.

Сатин (Кристоф Грегуар), Актер (Жером Бидо), Барон (Стефан Е. Жэ), — наиболее прочно сделанные и мастеровито сыгранные роли. Опытные актеры умело держат внимание зрителей, каждый проводит свой ключевой монолог темпераментно и умно. Жаль только, что избыточное внимание постановщика к деталям богемной вечеринки (а именно такое впечатление производит сцена распития пива в последней картине) отвлекло зрителей от существа конфликта. Пивной струей, льющейся из горлышка фирменной зеленой бутылки, Сатин написал крупно на полу имя «Luka». Образовалась пенящаяся лужа, персонажи пошли вразнос, начали пивом обливаться и брызгаться, скользить по пенной луже, падать, карабкаться и с трудом вставать — рифма к кровавой луже в начале спектакля. Особенно безобразно «отрывался» Алешка, представленный в спектакле патологичным панком (Гаэтан Веттье).

За этой живописной игровой картиной пропали сборы Актера в по-следний путь. Не получил должного внимания и монолог Сатина о человеке, разрезанный на минирепплики множеством ненужных и затягивающих действие подробностей. Стоит заметить интонационную подчеркнутость фразы Луки (Ален д»Айер) о существовании Бога: «Коли веришь — есть; не веришь — нет… Во что веришь, то и есть…» Фраза, обещавшая многое, повисла — «картинка» одержала уверенную победу над смыслом. Дискуссия о Луке не состоялась, горьковская мысль о человеке на опустевшей без Бога земле не нашла действенного выражения. Все свелось к театрализованному изображению жизни изгоев. Качающийся на заднем плане труп висельника и мрачно исполняемый блюз выстроившимися в шеренгу представителями французского «дна» — таков финал спектакля Эрика Лакаскада, неровного, но при этом отнюдь не пустого и в социальном отношении содержательного.

Устроители фестиваля очень правильно сделали, что из обширного репертуара Валерия Фокина выбрали для показа спектакль «Крокодил», поставленный по скандально известному рассказу Ф. М. Достоевского. Волей случая некий Иван Матвеевич оказался проглочен в Пассаже крокодилом, увидел в этом казусе свой шанс и из чрева чудовища начал толкать речи о чем ни попадя, надеясь стать рупором времени. Современники писателя опознали в герое рассказа самого Чернышевского, а в его легкомысленной супруге — Ольгу Сократовну Чернышевскую, известную среди прогрессистов своим веселым нравом. Достоевскому крепко досталось за «пасквиль» от литературной общественности, а на его рассказ было наложено стыдливое вето: промахнулся классик со своим «пассажем в Пассаже», неудачно и не вовремя пошутил над политическим страдальцем, что теперь вспоминать. Валерий Фокин вспомнил, и сделал это очень вовремя.

Венгерского «Крокодила» в постановке мэтра нашей режиссуры увидеть хотелось. Вопервых, потому что в памяти хранятся сильные впечатления от его прежних сценических версий Достоевского. Вовторых, было интересно, какой разворот известного сюжета предложит режиссер, в художественном мировоззрении которого Достоевский занимает прочное место между Гоголем и Кафкой. Втретьих, не так часто у нас бывают на гастролях артисты из Венгрии, да еще играющие русскую классику.

Легко представить, какой злободневный и острый памфлет в духе политического токшоу можно сде-

лать из «крокодильего» сюжета. Но для Валерия Фокина это тривиальный, а потому не слишком интересный сценический ход. Его увлекает не забавный анекдот сам по себе, а стоящая за ним фантасмагорическая и абсурдная реальность. В этом стилевом ключе и решен спектакль.

Перед началом публика имеет возможность разглядывать свое отражение в зеркальном занавесе, отделяющем зал от погруженной в молчаливую темноту сцены. Но с первыми тактами музыки свет постепенно набирает силу и высвечивает мрачноватое петербургское зазеркалье — подобие аквариума с прозрачными стенами. Откуда-то снизу медленно вздымается, проплывает над головами и исчезает в вышине громадный крокодил (сценография Семена Пастуха). А в самом аквариуме — мертво лежащее туловище другого крокодила с разинутой пасть, скучливо сидящий напротив него владелец, перемещения случайных посетителей.

Рассказчик (Аттила Криштан), представившийся Семеном Семеновичем, вводит зрителей в курс дела. Говорит с видимым смятением: мы с Иваном Матвеевичем и его обворожительной супругой пошли в Пассаж, где немец за определенную плату показывал крокодила и т. д. и т. п. Слушают его уважительно, но тревожного волнения не разделяют. Какой-то незначительный чиновник собрался в отпуск за границу, а перед отъездом сопроводил супругу в Пассаж для осмотра заморской диковины. Что из того? Тем более, что Иван Матвеевич (Лайош Отто Хорват), заинтересованно склонившийся над неподвижным экспонатом, выглядит принципиально не запоминающейся личностью, усредненной до полной бесцветности. Никак нельзя предположить, что это воплощение серости и есть главный герой необыкновенного события — пророк в крокодильей утробе.

Супруга пророка Елена Ивановна (превосходная Аугуста Тот) очаровала с первой минуты — заливисто смеющаяся, сияющая безотчетной радостью, порхающая, легкая. Как она завизжала, увидев исчезающие в пасти животного ноги возлюбленного мужа! Как грациозно свалилась в обморок — точно на руки Семена Семеновича! С какой нетерпеливой и капризной интонацией требовала «вспороть» брюхо чудовища! А осознав новизну ситуации, с каким обаятельным предвкушением произнесла: «Итак, я теперь вроде вдовы…»

Иван Матвеевич, вопреки страхам, не умер, напротив, твердо и веско посоветовал «домашнему другу» обратиться в полицию. Вначале он еще беспокоился извечным чиновничьим страхом, как начальство на это по-смотрит. Но вскоре оклемался, опомнился, вошел в разум и осознал выгоды своего положения. Видеть его нельзя, но можно слышать его ГОЛОС. Вот теперь он скажет. Теперь он выступит. Ни одно его слово не пропадет бесследно.

Видеопроекция укрупненного крокодильего нутра напоминает канализационный лабиринт. «Безгеройный» герой устроился в нем если не с физическим, то с определенным душевным комфортом. Еще бы! Немец сразу же поднял цены на билеты. Глазеть на невиданное чудоюдо повалили толпы петербуржцев. Безвестный обыватель в одночасье стал знаменитостью.

Лайош Отто Хорват играет крупно по мысли и четко по сценическому рисунку. Как гоголевский Поприщин, его герой заходится от чувства собственного величия, прохаживается по услужливо поднявшемуся помосту и ведет оттуда свою проповедь. Он дает властные указания о доставке ящика с крокодилом в салон своей жены, где он будет продолжать вещать, учить, проповедать. Ему чудятся толпы корреспондентов, груды телеграмм из всех телеграфных агентств Европы, митинги в его честь. Он видит себя уверенным, резким, значительным. Он уже не говорит, а изрекает. Возвышается над слушателями, дерзко бросая им в лицо слово за словом, фразу за фразой…

Что же именно он изрекает? В том-то и дело, что сказать ему совсем нечего. Какая-то невнятная словесная жвачка, мутные общие места. А внимают ему люди с крокодильими головами, движениями, жестами, такие же полые внутри, как он сам. Многомного рисованных миниатюрных человечков спешат внутрь крокодила, чтобы уподобиться Ивану Матвеевичу и стать, если не библейским Ионой, то хотя бы героем скандальной хроники. Вселенская пошлость правит свой серобурозеленый кафкианский бал.

Но этот злой апофеоз еще не финал. Волей режиссера Фокина и артиста Хорвата, все кончается тихой паузой. Выбравшийся из внутренностей крокодила Иван Матвеевич молчит. Крокодилы обоих полов, занятые поглощением все новых и новых информационных пустот, не обращают на него никакого внимания. Его опять не видят, не слышат, не учитывают. Человек Достоевского один на авансцене. Глаза его печальны и полны слез.

Верный себе, Валерий Фокин не длит это мгновение, но обрывает его жестко и резко. Он не разделяет треволнений маленького человека, видит его, скорее, мелким и ничтожным, чем несчастным. По мысли режиссера, Иван Матвеевич заслуживает жалкой общей участи «немотствующего большинства». Соглашаться с этим не хочется, но приходится. Тем более, что тени опять сгустились, начальный полусумрак вернулся на сцену и прозрачное стекло аквариума вновь обрело полупрозрачную зеркальность, в котором публика смогла разглядеть свое отражение. ■

Фото предоставлены пресс-службой Биеннале театрального искусства

МАСТЕРСКАЯ ПРОФЕССОРА СОТНИКОВА. 10 ЛЕТ СПУСТЯ

КОНСТАНТИН УЧИТЕЛЬ

Геннадий Петрович Сотников вел мастерскую сценографов в ЛГИТМиКе, Санкт-Петербургской театральной академии 20 лет. До нынешнего названия института не дожил. За эти два десятилетия через мастерскую Сотникова прошли десятки сегодня совершенно состоявшихся художников. Всем он что-то передал, но, как бывает у больших педагогов и больших людей, не навязал свое, а раскрыл, взрастил их собственное видение мира. Работы учеников составили выставку к 80-летию мастера в Петербургском центре книги и графики

После ухода художника его мастерскую унаследовал коллега и ученик Валерий Полуновский, и на выставке были представлены работы выпускников и того, и другого. Это подчеркнуло главные, преемственные черты школы. Здесь не только строгие законы ремесла, но едва ли не прежде всего — быть собой.

«Гроза» Островского осуществлена Александрой Хлусовой в музее «Эрарта» в стилистике новейших графических романов, с их преувеличенными, пугающе смелыми тенями. Не менее радикальна и хлусовская «Снегурочка» в пространстве подземелья Петрикирхе — катакомбы взорваны изнутри изнуряюще-красными сполохами языческих костюмов.

Костюмы Екатерины Никитиной к спектаклям «Ромео и Джульетта» и «Леди Макбет Мценского уезда» — эпатажное и вместе с тем виртуозное, точное сочетание архетипических образов советской эпохи и дореволюционной России. Та же броская полемичность, та же внятность высказывания — в костюмах к «Фронтовичке». Костюмы Екатерины Угленко к «Преступлению и наказанию» и «Гамлету» полны гротеска. Художник отважно предлагает режиссеру максимально радикальным образом вскрыть актуальность классических сюжетов.

Эскизы Полины Полуновской к «Прошлым летом в Чулимске» в театре «РВР», напротив, подчёркнуто бытовые, «домашние», теплые, достоверные. Костюмы Анны Лавровой к «Апельсинам из Марокко» в Театре на Литейном воссоздают моду 1960-х, но взгляд художника отстраненно ироничен. Необычно работа Анны Мартыненко «Мария и я», где художник создает спектакль как среду обитания зрителя, переносящегося вместе с героиней на испанский курорт.

Художественная свобода, полет вольной фантазии привел многих художников из этой мастерской в детский театр. Это позволило им стать кем-то вроде волшебников. Об этом думаешь, глядя на изысканные эскизы костюмов Веры Куриciной к «Маленькой колдунье» и «Волшебнику Изумрудного города». Та же свобода, то же чувство формы и цвета в куклах Екатерины Кочуровой и фантастических головных уборах Ольги Петровской.

На выставке было немного плакатов. Но работы Александра Зыбина зацепили емкостью, предельной отточенностью образов: «Чайка» с отпечатком птичьей лапы, «Калигула», где лысый человеческий череп ошарашивающе ассоциируется с Луной.

Сотников говорил, что есть художники, у которых с театром роман, и те, у кого штамп в паспорте.

Ольга Петровская. Головные уборы к спектаклю «Козявочка». Театр «Кот Вильям» (Санкт-Петербург). 2018

Здесь перед нами множество — иногда долгих, полных чувственности и сердечной отдачи, нередко болезненных или драматичных, почти всегда незабываемых романов.

Но многие, конечно, заняты не только театром.

Светлана Бурякова стала художником телевидения, и показала на выставке стильные эскизы телевизионных павильонов. Еще — замечательных животных, рядом с которыми оказались писаные не как анималистика, а совершенно портретные, индивидуализированные «Портреты собак» Валерия Полуновского.

Александра Хлусова. Берендей. Эскиз персонажа к постановке оперы Александра Маноцкова «Снегурочка». Петрикирхе, Санкт-Петербург, 2018

Сотников говорил: «Мои везде — от церкви до цирка». В рисунках Антона Щаблыкина (известного к тому же медальера) и пространство русской церкви становится темой театрально-антропологического исследования. Здесь не служба (но и служба, конечно, тоже), а жизнь — множество персонажей, богатство ритуальных ролей. Пронизаны живым дыханием человека под пристальным взглядом Щаблыкина и мельтешение эскалаторов метро, и щемящая, бесконечная геометрия садовых участков.

Так вот, не только театром. Борис Куликов стал блестящим мастером детской книги, и его невероятно обаятельные работы очень популярны в США (жаль, что наши издательства не заинтересовались пока). Гульчехра Батуралиева давно уже занимается не театром, а в основном горячей эмалью, майоликой, с которой масштабные декоративные панно «Птицы в терновнике» нашли дивное сочетание. Тонкое чувство формы и самобытный колорит у Батуралиевой неотделим от фантазии и свободы. Та же свобода и легкая ирония в гобелене «Молочай» Натальи Полушкиной.

Говоря, что эта не очень большая выставка представляет зрителю множество совершенно независимых и самобытных художников, нельзя не заметить, что парадоксальным образом при этом всюду вылезают сотниковские мотивы. Не стиль, не манера, а именно глубинные, невнешние черты того, что называется школой. Например, умение видеть театральное в совершенно повседневном, бытовом, и наоборот.

Натюрморт Сотников нередко воспринимал как сцену в театре предмета. Подобным образом на жанр смотрит и Татьяна Ястребова в натюрмортах-метафорах, отмеченных тонким ощущением цвета, и автор карнавальных фигур Екатерина Чаликова.

Объекты Алексея Гурова — фото проржавленных железных, или деревянных «тотемов». Здесь жизнь предметов — подчеркнуто симметричных, идеально точно, ритуально выстроенных — рассказ о вечности, о бесконечности колокольного звука, уходящего во вселенную.

Невероятный мир полуреальных-полумифических затерянных деревень, фантастических существносатых людей-птиц, остовы деревянных изб в графике Натальи Беловой — все это, столь же самобытное, сколь и блестяще сделанное — восходит к «Городкам» Сотникова.

Живописная серия философских притч Игоря Шаймарданова — тяготеющие к аскетичной монохромности мизансцены спектакля о художнике, с малолетства, через кризис среднего возраста до времени собирать камни. Хмуры ангелы, бесприютны музы в бесконечном, как темный арьер сцены, мире живописи Шаймарданова. И эти тонкие, полные меланхолии работы тоже перекликаются с настроением некоторых серий учителя («Невский Пьеро», например).

Любовь Полуновская в эскизах к спектаклю «Аллегро» и в иллюстрациях к «Старухе» Хармса показывает обостренную чувствительность к выверенной, графической фактуре. Двери, рельсы, железные клетки лифтов и парадных, железнодорожные зоны отчуждения, коммунальные коридоры — все это передает метафизику Петербурга, становится метафорой сверхтеатральности петербургской жизни, с театром часто неразличимой.

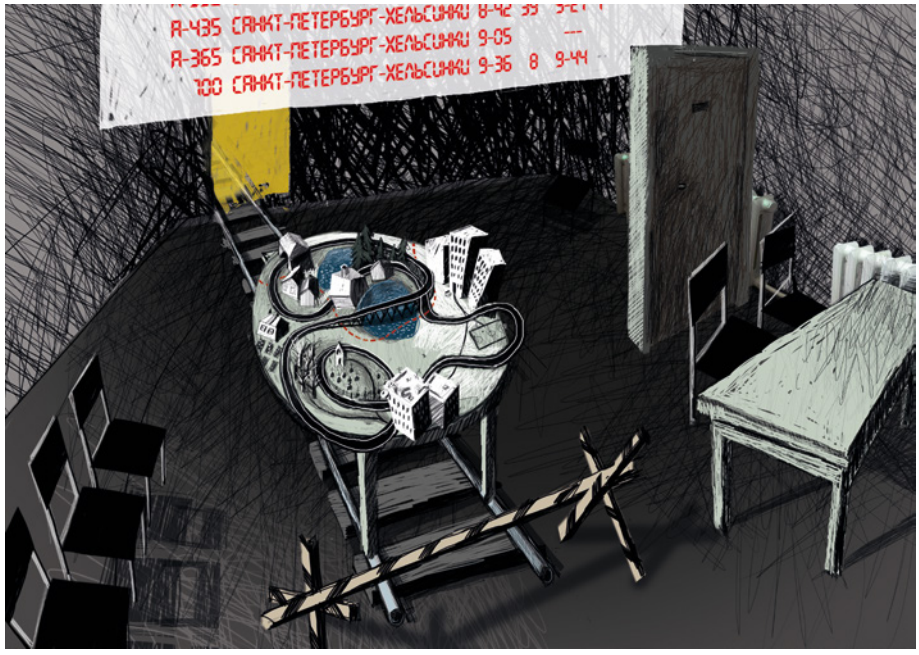
Мотивы виртуозного рисования Александра Лютова близки сотниковским — те же обезлиственшие деревья поздней осенью и плотная, свежая летняя листва, и этой листвы трепет, и наше настроение от этого трепета; бутылки из-под шампанского — но уже с сегодняшним, после этого вчерашнего шампанского, настроением и запахом; граненая посуда — не только стаканы классические, но и маленькие, и графины — целое пространство советского быта. Натюрморты и пейзажи Лютова говорящие, они — доверительный диалог со зрителем.

Парадоксальной интимностью настроения отмечены всегда и пост-промышленные ландшафты Валерия Полуновского, его сурик рудничных строений, заброшенных шахт, ночной, с комариным писком, свет украинского юга. Совсем другой мир в серии Нины Перфильевой, сделанной в Италии и Испании: беленые дома, кипарисы, горные дороги. Тонкий колорит художника пробуждает целый спектр ассоциаций: Сезанн, Марке, Фальк.

Наконец, «Времена года» Надежды Эверлинг с ее удивительным чувством света. Цикл из шестнадцати живописных работ, каждая из которых дает острое ощущение ускользающего мгновения: без волн плывет буксир по зеркальной глади осеннего канала, голубые тени бездомных собак на снегу, бесконечно захватывающее, неуклонное течение времени, и художник, чья магия позволяет приостановить его хотя бы на два часа спектакля или минуты выставочной встречи. ■

Александр Лютов «Сгорело в прошлом году»

Игорь Шаймарданов «Время собирать камни»



Любовь Полуновская Эскиз декорации к спектаклю «Аллегро» «Петербургская документальная сцена» (Балтийский дом) 2013

Анна Ольхова. «Маленький принц». Макет

Анна Агафонова. Листы с разработками оформления «Макбет» У. Шекспира. «Последние дни» М. Булгакова

ХРОНИКИ ПЕКИНСКОЙ НЕДЕЛИ

АНДРЕЙ ВЕЙМАРН

Международное театральное молодежное Биеннале BIB 2018
Пекин. **4 – 8 ноября 2018**

Представлявшие Россию молодые сценографы: студентка Колледжа им. Г.П. Вишневской Анна Ольхова (преподаватель Варвара Лотова) и студентка Школы-Студии МХАТ Анна Агафонова (преподаватель Станислав Бенедиктов) были выдвинуты на конкурс Союзом театральных деятелей России и завоевали 2 и 3 места соответственно. Победителем стала полячка Паула Кукла.

Биеннале – определенно нечто большее, чем просто проходящая раз в два года выставка. Это событие, влияющее на развитие сценографии, поднимаемые кураторами вопросы резонируют с проблематикой современного искусства, а работы художников вступают в диалог с искушенным зрителем.

Проект представляет собой хорошую платформу для обмена достижениями и инновациями в области искусства сценографии и налаживания кросс-культурных связей между будущими представителями мировой театральной элиты. Цель биеннале – представить в Пекине современное искусство сценографии во всем его географическом и жанровом многообразии. Чтобы привлечь зрителя в современный театр, нужны новые формы и форматы, образующие в своей совокупности бесконечный поток потенциальных изменений. Как соотнести все чудеса инноваций с обычной театральной практикой и поставить их ей на службу? Ответы на эти вопросы и искали участники биеннале. Они попытались синтезировать тенденции и тренды мирового театра будущего и заложить основы творческих связей.

В этих авторитетных международных соревнованиях, проходящих на базе весьма престижной Китайской центральной академии Драмы, традиционно принимают участие 150 зарубежных и китайских студентов различных театральных ВУЗов, демонстрирующих необычные сценографические решения, свежий, яркий взгляд на мир, новые технологии. В жюри конкурса входят мэтры китайского и мирового современного театра, общение с которыми – само по себе большой подарок для творческой молодежи.

Помимо проектов, привезенных на выставку-конкурс, номинанты, по итогам посещения мастер-классов и круглых столов, представляют перформансы на заданную тему. На сей раз это были: человеческие страсти, стихии, предметы и ландшафты. Такая задача дает участникам возможность ощутить механизм создания спектакля изнутри. Для них это стало чем-то большим, чем просто театральная постановка, это цель, объединяющая конкурсантов, и заставляющая их, невзирая на языковой барьер и культурные различия, почувствовать, что им по силам справляться с любыми трудностями и оставаться на гребне волны в быстроменяющемся театральном пространстве. ■

Анна Ольхова. Вторая премия пекинского Биеннале 2018

Анна Агафонова на экспозиции пекинского Биеннале 2018

ЧЕРТОГ СВЕТИЛСЯ

АНАСТАСИЯ ЛУПАНДИНА

«Левенталь. Сцена и живопись». Театральный музей им. А. А. Бахрушина
Главное здание. Вернисаж **10 октября 2018**

Чертог светился! А внутри.
Там я увидел мир иной.
Была там маленькая ночь
С чудесной маленькой луной

Уильям Блейк

Выставка состояла из двух больших разделов «Сцена» и «Живопись», посвященных соответственно театральным и живописным работам художника. В первом разделе демонстрировались эскизы декораций к спектаклям, созданным в соавторстве с известнейшими режиссерами: Борисом Покровским, Львом Михайловым, Вальтером Фильзенштейном, Александром Тителем, Анатолием Эфросом, Валентином Плучеком, Олегом Ефремовым; балетмейстерами Владимиром Васильевым, Юрием Григоровичем, Натальей Касаткиной, Владимиром Василевым, Майей Плисецкой и другими.

Валерий Левенталь принадлежал к поколению сценографов, которым предстояло решить задачу возвращения театру его условного характера. Это были молодые художники, пришедшие в театр на рубеже 1950-х — 60 годов: Борис Мессерер, Энар Стенберг и однокурсники Левенталя по художественному факультету ВГИКа Владимир Серебровский, Марина Соколова, Сергей Алимов, Николай Двигубский и другие.

У каждого из них были свои средства художественной выразительности: Серебровский использовал приемы современного искусства — коллажи, способы сюрреалистической живописи, Соколова — свойства декоративно-прикладного искусства, Мессерер — архитектурную сдержанность и «плакатность» цвета, Стенберг — выразительные возможности конструкции.

Что касается Левенталя, то он идет по пути так называемого ретроспективизма, использования средств и приемов «старого театра» — направления, в котором успешно работали участники «Мира искусства», решавшие в своих спектаклях аналогичные задачи. Он сохраняет в своих спектаклях традиционные театральные средства — использование суперзанавесов, тематические живописные задники, старинную машинерию, подмостки, ширмы. По своей конструкции его сценические решения — это выстроенная художником композиция из нужных ему элементов, приемов, раскрывающих задачу драматургии и обусловливающих своеобразие каждой постановки. Сцена в спектаклях Левенталя всегда условна, это не столько определенное место действия, сколько сцена данного театра, где Валерий Левенталь разыгрывает свой спектакль.

Такова, например, сценическая композиция в опере «Война и мир»(1973). Она составлена из элементов, который, на первый взгляд, могут показаться случайно собранными вместе, как будто пришедшими из разных спектаклей: на фоне русского пейзажа с огромным распахнутым небом триумфальная арка; она установлена на монументальном подиуме в форме шахматной доски; вверху на портале — фигурка летящей Ники, богини победы. Слева и справа — обгоревшие стволы берез. Во время спектакля раскрывается эмоциональное звучание всех элементов: в Бородинской битве подиум сдвигается, это уже не шахматная доска, а скрепленные березовые стволы; арка полуразрушена, меняется характер живописи заднего плана, вместо величественного спокойного пейзажа — пожар сражения. По законам использования живописной декорации было бы достаточно смены задников. Но художник вводит конструктивные элементы — арку и шахматный пол, которые усиливают и усложняют восприятие спектакля. В «Женитьбе Фигаро» (театр Сатиры 1967) сценическая композиция состоит из трех пар ширм и подмостков как мест появления и существования актеров. Очертания этих элементов прихотливо изогнуты, вычурны и изящны, как и полагается в эпоху рококо. При выборе составных элементов для композиции художник опирается

на сюжет. Так, в «Игроке» (ГАБТ СССР, 1973) сценический круг превращается в колесо рулетки, а в проемах фона возникают узнаваемые петербургские пейзажи. По классификации типов сценических решений творчество Левенталя относится к живописной декорации.

Но это не традиционное представление о живописной декорации как о заднике, изображающем место действия. Задники, конечно же, есть, но они часто меняют формат, могут быть меньше, всего лишь на половину высоты сцены. В «Мертвых душах» (ГАБТ СССР, 1977) на нем изображен пейзаж — размытая дождем дорога, тяжелые тучи. В «Трех сестрах» (Драматический театр на Малой Бронной 1982) написанные сепией три женские фигуры в струящихся платьях и широкополых шляпах становятся печальным лейтмотивом спектакля. Огромный задник с изображением старинной карты звездного неба со знаками зодиака, на фоне которого кузнец Вакула летит на черте в Санкт-Петербург за черевичками в «Ночи перед Рождеством» (ГАБТ, 1990).

Еще один любимый художником сценографический элемент — это занавесы. Он многократно использовал их в спектаклях, придавая им новое звучание. Так, в «Жизни за царя» (ГАБТ, 1992) он подобрал для каждого акта эскизы декораций, созданных художниками XIX века: «Польский бал» А. Роллера, «Избу Сусанина» Бредова. Эти эскизы в спектакле Большого театра реализовывались в двух измерениях: сначала в качестве суперзанавеса к соответствующему акту (для каждого акта был создан свой суперзанавес), а через несколько секунд он «таял», превращаясь в материальную среду сцены. В этих занавесах Левенталь сохранял подчас неправильные пропорции эскиза, как в эскизе Бредова, но на сцене они (пропорции) были точными и создавали реалистический интерьер. Постоянной величиной сценографического решения «Жизни за царя» стал старый занавес, золотой с голубым, скопированный с подлинного. Им торжественно открывался спектакль. Этот прием создавал ощущение «ретроспектакля», поставленного при жизни композитора.

В «Чайке» (МХАТ им. Горького, 1980) в начале спектакля кроме привычно распахнувшегося основного занавеса с чайкой художник ошеломил стремительным каскадом занавесов — распахивающимся, поднимающимся, улетающим. Таким образом, художник подготавливает зрителя к ощущению воздушной чащи парка усадьбы.

В одном из первых спектаклей Левенталя опере «Хари Янош» (МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, 1963) маленький суперзанавес «Скотный двор» с мастерски соединенными в круговую композицию фигурками лошадей, вводит зрителя в атмосферу спектакля.

С творчеством Левенталя ассоциируется понятие яркой театральности, представление о театре, как о празднике. Это неслучайно. В его спектаклях огромное место занимает цвет, который проявляется в различных формах — в костюмах, задниках, одежды сцены, портала, как бы тронутого испачканной краской рукой. Иногда художник вводил в спектакли цвет при помощи света. В «Орлеанской деве» (ГАБТ СССР, 1990) благодаря разработанной художником световой партитуре серебристые парчовые плащи хора, прикрывающие концертные костюмы, становились то золотыми, то ослепительно белыми, то винно-красными, то аметистово-розовыми. В балете «Дон Кихот» (ГАБТ СССР) в танцах мужского кордебалета художник поражал игрой с цветом костюмов. Как будто высыпанные на сцену из коробки с игрушками сменяли друг друга аккорды черного-красного-белого, красного-белого-золотого, черного-белого-золотого, и так далее. В одной из групп танцовщиков разноцветные полосатые платки, повязанные на талии (как полагается у басков) перекликались с аналогичной расцветкой ламбрекенов занавеса.

Для художника нет мелочей: в маленькой, как бы проходной сцене в саду в «Отелло», где Дездемона поет с небольшим хором мальчиков, и для ее платья и шапочки, и для костюмов хора, и раздаваемых ею роз Левенталь выбирает один оттенок — изысканный цвет «розы с пеплом.

К помощи цвета Левенталь постоянно обращался для создания образа той или иной эпохи. Так, в III действии «Ночи перед Рождеством» эпоха барокко была показана при помощи аккорда ярко-зеленого, ослепительно белого и бронзового цветов, заимствованного у величественной архитектуры барочных дворцов. Эпоха рококо воплотилась в роскошной бутоньерке, расположившейся над сценой Театра Сатиры «Женитьбе Фигаро», где соседствовали ярко красные, кремово желтые и густо розовые розы. Как вариант рококо, в опере «Так поступают все женщины» (ГАБТ СССР, 1978) был использован принцип чередования алых с золотом и белых с золотом ширм.

Декорации Валерия Левенталя являются важной составляющей его спектаклей наряду с музыкальной драматургией. В «Отелло» (ГАБТ, 1978 г.) ударом по нервам отзывалось начало оперы: при поднятии занавеса одинаково сильное эмоциональное воздействие произвёл синтез удара грома, музыки Верди и украшенной фонариками палубы корабля, на котором Отелло увозит Дездемону на Крит. Открывают и завершают экспозицию два небольших подиума с подлинными костюмами из спектаклей Левенталя, где соседствуют роскошный, напоминающий о венецианских карнавалах костюм Отелло и переливающиеся серебром сиренево-серые лохмотья Плюшкина. ▶

На выставке большой раздел посвящен живописи. Тематически живопись Валерия Левенталя близка малым голландцам — преобладают жанры, демонстрирующие внимательное и ласковое отношение к окружающему миру. Это портреты близких людей, натюрморты, окружающие художника пейзажи. В портретах, несмотря на обобщенную манеру письма, он подчеркивает своеобразие моделей, манеру ходить, стоять, поворачивать голову («Автопортрет с матерью», «Катя и Марина»). Более поздние работы пронизаны тонким проникновением в мир существования модели, ее присутствие в разных ипостасях, но не как различные стороны человеческой личности, а как присутствие ее в разных вселенных («Марина у двери»). В натюрмортах Левенталь, кроме внимательной фиксации окружающего мира, решает сложные композиционные и колористические задачи. Так, в «Складном столе» художник уравновешивает диагональю перекладины слишком активную вертикаль параллельных ножек стола. В натюрморте «Два букета» решает сложнейшую проблему существования в горизонтальном пространстве холста различных по настроению букетов. Живописная система Левенталя напоминает зрителю о его формировании как живописца в шестидесятые годы. Он работал с большими, четко очерченными плоскостями цвета. Постепенно характер его живописной системы изменился. На выставке экспонировалась серия городских пейзажей - вид из окна знаменитой мастерской на чердаке дома Ахмерова. В этих композициях, как бы просчитывающих варианты взаимодействия архитектурных объемов, художник постоянно усложняет восприятие цветового пятна, мазка оттенка цвета. Эта тонкая, вибрирующая живопись характерна и для последних работ художника. В последнем «Автопортрете» именно живописное начало говорит о его уходе. ■

ТЕАТР — ПРЕКРАСНОЕ МЕСТО, ПОТОМУ ЧТО ТАМ ЗВУЧИТ МУЗЫКА

АНАИТ ОГАНЕСЯН

Выставка в залах ГЦТМ имени А. А. Бахрушина и книга — альбом, выпущенный музеем к открытию экспозиции 9 октября 2018, носят одно название — «Левенталь. Сцена и живопись». Для кураторов и дизайнеров К. Левенталь и В. Фирсова и авторов издания А. Оганесян и Н. Ясулович это название было принципиальным, так как впервые в таком объёме и многообразии были экспонированы и театральные и живописные произведения выдающегося художника театра XX века Валерия Яковлевича Левенталя.

Три года, как не стало В.Я. Левенталя и почти двадцать пять лет, как закончили отделение художников на постановочном факультете Школы-студии МХАТ его ученики. (Отделение было организовано В.Я. Левенталем в 1984 году). Они посетили выставку, и мы предложили им ответить на два вопроса:

1. Актуальна ли живописная традиция в современном театре?

2. Какие из советов В. Я. вы помните или исполняете и почему это для вас важно?

МИХАИЛ НЕМЦОВ
Учился 1984- 1990 гг.
Художник-декоратор

Я поступил на отделение к Валерию Яковлевичу в 1984 году и был самым молодым студентом. Учился прежде в московской средней художественной школе, кстати, вместе с Катей Левенталь. С самого начала Валерий Яковлевич приучал нас много работать, думать, много читать и слушать музыку. Я был очень косноязычным, но В. Я. называл меня «златоустом» и заставлял объяснять свой замысел. Он считал это необходимым качеством художника, работающего в театре. Он сам очень много работал, но, когда бы после работы в театре не вернулся домой, всегда подходил к мольберту и писал. Нас это удивляло и восхищало. Я не очень интересуюсь современным театром, но думаю, что живопись и сегодня важна. И не только в театре. Она повсюду в городе, в окружающей среде. А как покрашены дома? В настоящее время за художника «многое делает компьютер», от этого, мне кажется, теряется рукотворность и чувственность цвета.

Валерий Яковлевич говорил, что мы всё должны пропускать «через голову и через руку». Я помню об этом!

В. Левенталь. Кодаи. Опера «Хари Янош». МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 1963 Режиссёр Л. Михайлов. Эскиз декорации. Венский двор

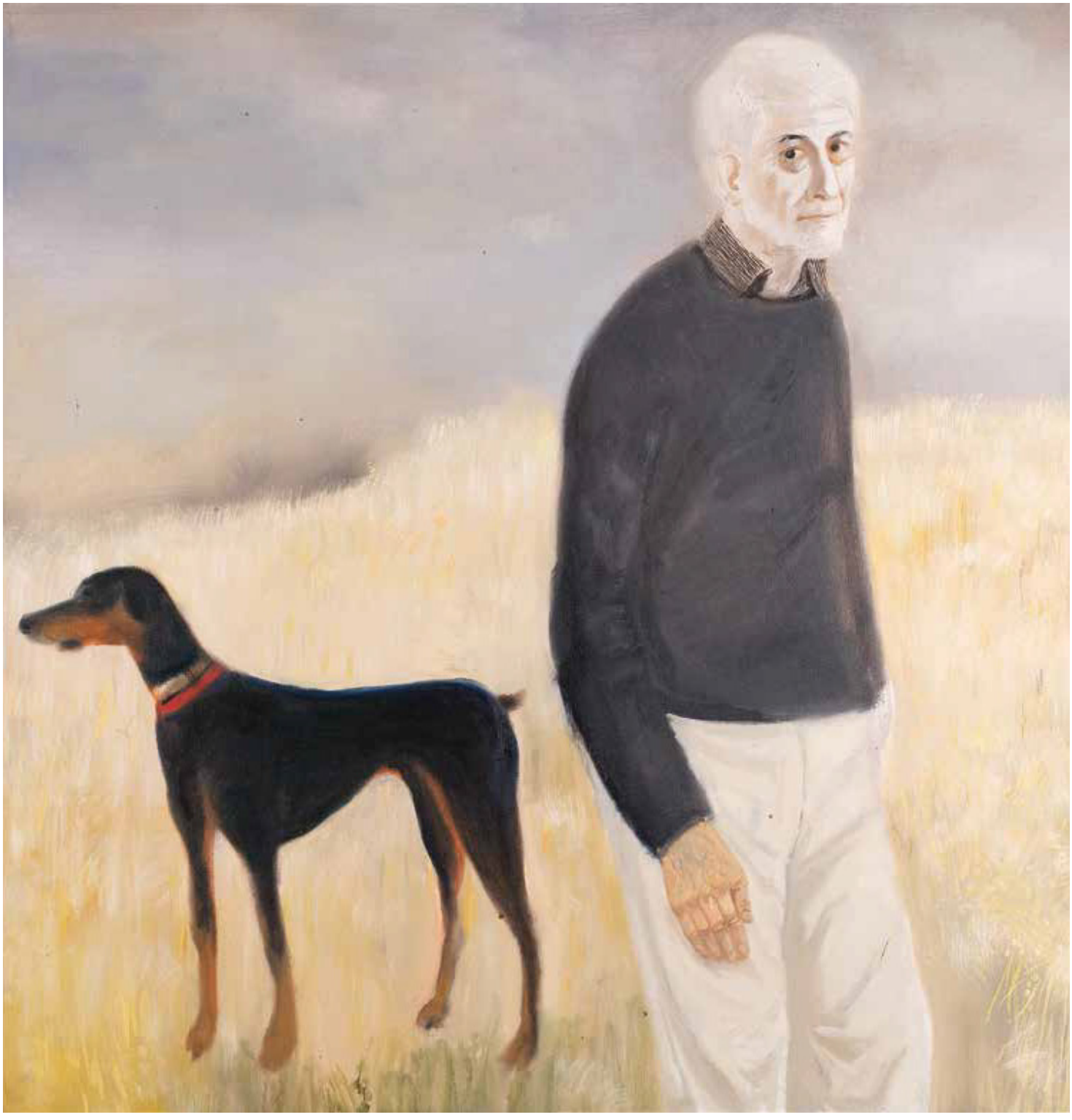
В. Левенталь. Р. Щедрин. Балет «Чайка» ГАБТ СССР. Москва. 1980. Балетмейстер М. Плисецкая. Эскиз декорации

В. Левенталь. А. Чехов «Дядя Ваня». МХАТ им. М. Горького 1985. Постановка и режиссура О. Ефремова Режиссёр Н. Скорик. Эскиз декорации. I действие

В. Левенталь. Н. Гоголь. «Женитьба» Драматический театр на Малой Бронной. 1975 Москва. Режиссёр А. Эфрос. Эскиз декорации

В. Левенталь. Дж. Верди. Опера «Отелло». ГАБТ СССР. Москва 1978. Режиссёр Б. Покровский. Эскиз декорации. Буря

В. Левенталь. С. Прокофьев. Опера «Война и мир» Комише-опер. Берлин. 1973. Режиссёр Л. Михайлов Эскиз декорации



В. Левенталь. Автопортрет. 2014

ОЛЬГА МУРАТОВА
Училась в 1987-1993 гг.
Педагог живописи и рисунка кафедры сценического костюма Школы-студии МХАТ, художник — иллюстратор детских книг

Почти каждая встреча с мастером была событием, можно сказать спектаклем, мы слушали и пытались впитывать. Конечно, восхищало умение говорить артистично и в то же время сдержанно интеллигентно. Очень страшно было выносить на суд мастера свои эскизы, и редкая похвала была невероятно ценной. Валерий Яковлевич много времени уделял нам, студентам.

Левенталь был так требователен к себе, так собран и предан театру и искусству вообще, что это не могло не влиять на нас, формировало вкус и наше отношение к работе. Он задавал высокую планку, и было стыдно не соответствовать, хотя и очень трудно.

В своей работе я стремлюсь быть достойной школы Левенталя. Не знаю, насколько актуальна живописная традиция в театре сегодня, но, когда я, на сцене Большого театра, смотрела «Историю Кая и Герды» в декорациях Валерия Яковлевича, то видела как публика (и дети и родители) были восхищены живописью на сцене, так что надеюсь, работа художника живописца в театре будет востребована.

АЛЛА ШЕЛИМОВА
Училась в1987–1993 гг.
Работает в театре, издательствах и преподаёт

Для Валерия Яковлевича живопись и театр нераздельны, любой его спектакль тому подтверждение: цвет, свет, текстуры. Например «Три сестры» во МХАТ, с огромным пронзительным жёлтым осенним задником и вязью иссиня-чёрных веток в финале, или «Дядя Ваня» с горящей березовой рощей, обнимающей всю сцену. Мне кажется, В. Я. исчерпывающе выразил этот живописный подход. Сейчас доминирует другая эстетика — минимализм. С отказом от «живописной избыточности», но если понимать живописность как создание образа при помощи цвета, света, композиции, выверенных деталей и текстур, то можно сказать что она никуда не исчезла. У В. Я. везде и всегда очень точный образ, его декорации полны аллюзий, они метафоричны, предельно концентрированны и в то же время с большой определённостью задают образ, эпоху и стиль. Мне кажется, В. Я. всегда хотел, чтобы декорация была предельно сгущённой, наполненной смыслами, но в то же время, лаконична, не иллюстративна. Это то, что он требовал от своих учеников, то, что передал и то, что невозможно игнорировать. И ещё, мы испытали очень большое воздействие личности нашего учителя: его нетерпимость к равнодушию, фальши и приблизительности, к неопределённости высказывания были для нас образцом поведения и давали потрясающий энергетический заряд.

АНТОН БОЙМ
Учился в 1990-1996 гг.
Художник-дизайнер, художник книги

Живописная традиция в театре переживает сейчас не лучшие времена — она не то, чтобы не актуальна, она менее востребована, и отнюдь не потому, что с нею самою вдруг стало что-то не так: живопись в театре абсолютно органична, это сильнейшее средство выражения, как музыка. Можно при большом желании поставить без музыки драматический спектакль, но не оперу, и не детскую сказку.

Валерий Яковлевич был востребован и работал до последних дней. Будет и живопись. Левенталь учил работать с режиссёрами: не проталкивать то, что ты умеешь, или у тебя лучше всего получается, а слушать и понимать, что нужно режиссёру. Это не умаляет роли художника, это умение работать в содружестве (поэтому Левенталь был так разнообразен в своём творчестве).

Всех советов В. Я. не перечислишь, но вот один из любимых мною: «За миллион любой дурак сделает красиво. Задача настоящего сценографа — сделать за пять копеек так, чтобы смотрелось на миллион».

Это будет актуально всегда.

КИРИЛЛ ДАНИЛОВ
Закончил постановочный факультет Школы-студии в 1985 г. В.Я. Леветаль был руководителем его диплома. С 2003 г. — главный художник «Ведогонь-театра»

При создании внешней формы спектакля все средства хороши. В том числе Живопись! Если серьёзно, то меня живопись сопровождает в каждой работе над постановкой. После прочтения пьесы, после первых разговоров с режиссёром, начинает «всплывать» в памяти она — Живопись. Натюрморты, пейзажи, портреты, время, стиль, эпоха. Художники. Продолжая работать, думаешь о цвете, колорите, технике, качестве поверхности, фактуре. Ну и когда уже готовая декорация стоит на сцене и начинаешь заниматься светом, опять без неё никак. Воздух, атмосфера, свет и тень. Так что никуда без Живописи!

Что касается непосредственного использования живописи в оформлении спектакля (если это не просто иллюстрация места действия), как части или доминанты художественной идеи и метафоры, то случаи эти редки (следует учесть, что я работаю в драматическом театре). Когда же это происходит, испытываешь искреннюю радость.

Пожалуй, самое главное: при создании художественного оформления спектакля можно фантазировать сколько угодно, сочинять всё, что заблагорассудится, использовать всё, что придёт тебе в воображении, но только до тех пор, пока сохраняется смысловая связь с автором и его произведением.

Ну и макет красить быстро и только большой кистью. ▶

БОРИС ЛЫСИКОВ
Учился в 1984-1990 гг.
1989-2006 – Главный художник театра «Школа современной пьесы». Работает в театре, преподаёт

Попал я к Валерию Яковлевичу в 1984 году, по окончании Московского художественного училища памяти 1905 года. Он тогда набрал свой первый курс. «Я возьму вас, если вы готовы полностью переучиваться!» — сказал Левенталь». Кто же откажется от подобного предложения?! Я до сих пор завидую себе тогдашнему. Как же хорошо было всем вместе, в нашей большой дружной семье! И самое полезное, что мы находились в центре этого опытного поля, а вокруг, друзья и коллеги учителя, такие разные А. Боим, С. Алимов, Е. Русаков… и у каждого своё понимание театра. Валерий Яковлевич всегда учил на собственном примере, не стесняясь показывать изнанку работы. Так мы попали в мастерские Большого театра и закулисье МХАТа.

Ближе к выпуску он отправил нас в разные театры страны, дав возможность увидеть театр изнутри и поставить свой спектакль. А в тяжёлые 90-е годы только благодаря В.Я. Левенталю смогла состояться выставка наших студенческих работ в далёкой и загадочной Англии.

В дальнейшем, уже работая в театре «Школа современной пьесы» в течении долгих 17 лет, я часто вспоминал совет Мастера: надо так донести свою идею и мысль до режиссера, чтобы в дальнейшем он был уверен, что придумал это сам.

Забота об учениках не закончилась с выдачей диплома. Мы продолжали видеться, продолжали общаться. Его по-прежнему волновали наше творчество и судьба.

ЕВГЕНИЯ ШАХОТЬКО
Училась в 1987-1993 гг.
Главный художник Московского театра кукол. Лауреат премии «Золотая маска» 2013- лучшая работа художника — спектакль «Снеговик» в Театре имени С.В. Образцова

Думаю, что живопись в театре будет актуальна всегда. Конечно, традиционные живописные задники и кулисы сейчас становятся скорее достоянием музеев. Но пока в театре будут нужны декорации, костюмы, куклы — всё это может быть прекрасным объектом для живописи. Сложная живопись на сцене по-прежнему может быть очень сильным эффектом, абсолютно драгоценным, как была она в спектаклях В.Я. Левенталя. Владение живописью для сценографа — большое преимущество, очень мощное в профессиональном арсенале. Большим счастьем было учиться профессии у В.Я. Левенталя — абсолютного гения театральной живописи.

Сложно вычленить один или несколько советов В.Я. Левенталя из тех, что он давал нам в Школе-студии. Хотя, безусловно, вспоминаются и конкретные советы. Но скорее он учил личным примером. Учил отношению к профессии, к театру, к себе, как художнику.

Запомнилось начало одной из его фраз: «Когда мне удаётся привести себя в рабочее состояние…» Подобная требовательность к себе потрясающего мастера не может не восхищать. Ещё меня всегда очень трогало его возвышенное, романтическое отношение к театру. Я, работая в своей мастерской в Московском театре кукол и слыша трансляции со сцены репетиций и спектаклей, часто вспоминаю его фразу: «Театр — прекраснейшее место, потому что иногда там звучит музыка!». ■

Мы бесконечно благодарны кураторам выставки «Левенталь. Сцена и живопись» К. Левенталь и В. В. Фирсову, и авторам альбома А. В. Оганесян и Н. Ю. Ясулович за их огромный труд, подаривший нам потрясающую возможность впервые в таком объёме увидеть живопись и театральные эскизы В. Я. Левенталя в одном пространстве, почувствовать силу влияния его живописи на его театр и вновь вдохновиться работами нашего учителя.

ВАЛЕРИЙ ДОРРЕР

ЛЮБОВЬ ОВЭС

В 2018 году легендарному художнику театра и кино Валерию Ивановичу Дорреру исполнилось бы девяносто. Он ушел из жизни тридцать четыре года назад в возрасте пятидесяти четырех лет. Это случилось в 1984-м. За это время в профессии, чьим баловнем он был, сменилось все: сам тип художника, люди, шкала ценностей, задачи, инструментарий, источники получения информации. Новые поколения деятелей театра и кино могли не слышать это имя, не видеть эскизов художника. Не знать, что он работал во всех ведущих театрах страны, на киностудиях Москвы, Ленинграда, Литвы. Им неизвестно, что работы Доррера находятся в Государственном Русском музее, ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, Российской государственной библиотеке искусств, СПб. Музее театрального и музыкального искусства и Театральной библиотеке, в Музее кино и собраниях многочисленных театров: Большого и Малого, БДТ и Мариинского, Александринского и Михайловского. Все их взгляды и интересы устремлены в будущее. Люди защищают себя от избытка информации. А основной ее источник — интернет — содержит редкие крупицы сведений о Валерии Ивановиче Доррере.

В лучшем случае молодые художники театра и кино, студенты факультетов сценографии могли стать посетителями одной из двух персональных выставок художника. Обе прошли в 2014 году, сначала в Москве в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, затем в Санкт-Петербурге в Союзе театральных деятелей. На открытиях, вечерах памяти и презентациях тогда же вышедшего альбома — «Время Доррера» — выступали люди, знавшие художника, дружившие или работавшие с ним. Благодаря им его забытое имя обретает жизнь, трагические и комические обертоны конкретной судьбы. Да и сами они предстают в неожиданном и интересном ракурсе. В этом и в следующем номере журнала мы предлагаем вашему вниманию фрагменты воспоминаний. В Государственном Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, обладающим одной из самых больших коллекций работ художника, выставку открывал Д. В. Родионов. В Петербурге — Э. С. Кочергин. В этих городах В. И. Доррер сделал наибольшее количество своих спектаклей. Для справки: в Москве: в Большом и Малом театре, в «Современнике», на «Таганке», в Музыкальном театре К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, а также на киностудии «Мосфильм» и Центральном телевидении. В Санкт-Петербурге: в Мариинском, Михайловском, Александринском (даем современные названия), в АБДТ, Балтийском доме, Театре комедии, им. Ленсовета, В. Ф. Комиссаржевской, в Музкомедии, Театре на Литейном, в ТЮЗе, Театре эстрады, Хореографических миниатюрах и т. д. Он работал на студии «Ленфильм» и Ленинградском телевидении. А также в Баку, Киеве, Новосибирске.

ДМИТРИЙ ВИКТОРОВИЧ РОДИОНОВ

Один из эпизодов моей биографии: осень 2001 года, выставка «Художники Большого театра за 225 лет» в Манеже. Инициатива Сергея Михайловича Бархина, тогда главного художника театра. Его же мысль провести инвентаризацию складов: не сохранилось ли живописных задников отдаленных времен. Конечно, мы не обнаруживаем ничего от дореволюционных или двадцатых- тридцатых годов, зато находим потрясающий задник В. И. Доррера к «Богеме» Дж. Пуччини, работу какой-то первозданной чистоты и ясности. Вид Парижа: светло-серое прозрачное небо, истаивающие в серой ненастной погоде дома. За этим пейзажем, несмотря на изображенную непогоду, стояла такая теплота и нежность… Я не видел спектакля, но эта театральная живопись сразу покорила меня. А имя Доррера приобрело для меня масштабность и яркость одновременно.

Занавес повесили на выставке в Манеже в полном его размере, 10 на 15 метров.

ГРИГОРИЙ ПАВЛОВИЧ АНСИМОВ

Я пришел в Большой театр ставить «Богему», когда мне было тридцать лет: молодой, горячий, увлекающийся.

«Кто будет художником?»

«Только кто-то из молодых, чтобы пылал и горел». Все говорят: «Доррер!»

Дирекция: «Но он же в Ленинграде, это организационно тяжело».

Я: «Давайте Доррера!»

Дорреру тогда было лет двадцать пять, наверное. 1953 год. Я поехал к нему знакомиться. Сразу стали на «ты». Затем он приехал в Москву. Я повел его на свой спектакль — «Иоланту». Хотел показать все, что есть в Большом театре хорошего, солистов: Шуйскую, Большакова, всех знаменитостей, а он не слушает и потом говорит: «А что это свистит?» Я отвечаю: «Ничего не свистит. Оркестр играет». «Нет, свистит, может у вас что-то с отоплением…» Я говорю: это флейта, хороший флейтист играет». «Нет, я не могу, свистит…» И флейта у него свистит, и оркестр плохо играет, и спектакль не такой, как ему

В. Доррер. Эскиз костюма. «Голый король»

хотелось бы. И мы тихонечко ушли. Он уже был влюблен в произведение, которое ставил, в данном случае, в «Богему» Дж. Пуччини. И «Иоланта», напевы какие-то, ему мешали. Они были не из того огорода, который он полол. Он любил музыку, хорошо знал ее. Ему нужна была только «Богема». Он — настоящий художник. Увлекается, забывает все. Для него ничего не существует, только замысел, который надо додумать, чтобы он обрел форму и выразился на эскизе.

Вот таким был Валерий, увлекающимся, целеустремленным, горячим, удивительно самозабвенно отдающимся работе.

Он написал первый акт. Потом второй. А третий не пишет. Я звоню, посылаю телеграмму. Отвечает: «Скоро дам». И не присылает. В театре катастрофа, нет эскизов к очередному спектаклю, все службы готовы, мастерские ждут, а эскиза нет. В конце концов, говорю: «Приезжай и разбирайся с дирекцией сам». Он появляется как всегда налегке, энергичный, улыбающийся, веселый, увлеченный очередным спектаклем, другим. Я спрашиваю: «Эскиз привез?» «Нет!» «Но, как же быть? Он необходим, пойми, работа стоит, все стоят…». «Ладно, — говорит, — расскажи мне, что там. Сейчас напишу, какая-нибудь бумажка есть?» Говорю: «Ну, вот, бумага, но тебе же краски нужны?» «У меня есть карандаш». Вынимает карандаш, такие карандаши были, синий с красным, с одной стороны — красный, с другой — синий, им учителя пользовались: синим — подчеркивали ошибки, а красным ставили отметки. И говорит: «Что там?» Я рассказываю: «Сена. Кафе. Зима». «Сейчас я нарисую!» Он берет карандаш и синим, и красным пишет эскиз. Но так пишет, что, когда мы его рабочим дали, которые исполняли, они сказали: «Все ясно, только вот здесь подчеркните каким цветом, и здесь тоже подчеркните». Он удивительно талантливо и вдохновенно использовал все, что надо, синий и красный карандаш, потому что под рукой не было черного, не было красок, использовал во имя того вдохновляющего идеала, который у него всегда был. И это, пожалуй, самая ясная характеристика Валерия, который жил взахлеб. Он выпивал жизнь до конца, пресыщался ею, и потому так быстро и ушел из нее.

ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА МИЛИОТТИ

Когда Доррер общался с театром-студией «Современник», были благословенные шестидесятые годы, кипела бурная и прекрасная творческая жизнь. Он сразу пришелся ко двору и оформил один из первых наших спектаклей — «Голый король». И долгое время потом, до самой смерти, был другом театра. Когда приезжал в Москву, Ефремов обязательно звал его и заставлял смотреть спектакли. Если на выходе был новый, ему обязательно показывали, и, если Доррер что-то советовал, Олег Николаевич обязательно менял, считался с его мнением.

К сожалению, Валечка оформил у нас всего четыре спектакля, думаю потому, что он жил не с нами в Москве, а в Ленинграде

Спектакль «Без креста» — моя первая большая работа в «Современнике» (до этого я работала во МХАТе). С самого начала Олег решил, что мы должны поехать в деревню. И вот мы поехали, все участники, и Валя с нами. И жили в деревенских избах и ходили по избам, и что-то там Доррер еще доковыривал, доставал горшки, ухваты. Мы привезли в Москву целую машину, помню табуретки, скамейки, колесо…

Решение спектакля было очень простое: черный кабинет. Крытый двор — несколько досточек, которые изображают крышу, лежало колесо от телеги, стояли ко́злы. Все было подлинное, и это помогало нам жить в спектакле. И еще у него была гениальная придумка, настоящее изобретение: березовая роща. На штанкетах

▸ *В. Доррер. Эскиз оформления к опере «Богема». Музей Большого театра*

▸ *В. Доррер. Эскиз оформления к опере «Богема». Музей Большого театра*

▸ *В. Доррер. Эскиз оформления к опере «Богема». Музей Большого театра*

▸ *В. Доррер. Эскиз оформления к опере «Богема». Музей Большого театра*

висели длинные доски, с одной стороны они были заделаны черным бархатом, а с другой выглядели, словно березы. Когда при перестановке на минутку гас свет, черные доски на фоне черного бархата кабинета мгновенно переворачивались и становились березами. Не было ничего, и вдруг освещенная березовая роща Эффект достигался потрясающий, от неожиданности зрительный зал взрывался аплодисментами.

Все мы испытывали к Валечке Дорреру помимо любви необычайную нежность. Это влюбленное общение сохранялось и когда мы приезжали на гастроли в Ленинград. Это было обычно в белые ночи, и они обязательно связывались у нас с Валечкой. Помню, как после спектакля мы набились к нему в мастерскую, сидели на полу и вели бесконечные разговоры об искусстве, а потом пошли смотреть, как разводятся мосты. Много нежных и трогательных воспоминаний связано с ним, с этим замечательным художником. У него был светлый талант, который господь ему дал, и он щедро дарил его всем.

В. Доррер. Эскиз оформления «Без креста»

БОРИС АСАФОВИЧ МЕССЕРЕР

Я думаю о Вале Доррере с огромной нежностью. Судьба соединила нас дружеством. Приезжая в Питер, я с вокзала шел прямо к нему. Сейчас трудно объяснить, какой огромной популярностью в шестидесятые пользовалось имя Доррера и его мастерская на площади Искусств, в доме, где в начале XX века в подвале располагалось артистическое кафе «Бродячая собака». Той дорогой ходили А. Ахматова, О. Мандельштам. К Вале следовало войти в подъезд с огромной колонной и подняться на шестой этаж в комнату с лестницей, а потом таким же образом выйти на ленинградскую крышу. Среди труб был виден весь Петербург, тогда Ленинград. Это было что-то… Ни у кого из нас не было тогда мастерских. И это просто поражало, как он жил. Конечно, беспорядок, кошмар, но это было какое-то особое впечатление, они сливались: Валя и мастерская.

Когда Доррер приезжал в Москву, он сразу шел в кафе «Националь». Звонил рано, говорил, что сидит в кафе в «Национале», пьет коньячок. Я приходил, и мы занимались этим вместе.

Какой-то период, перед его уходом из жизни, мы перестали видеться, он переехал из центра куда-то на остров Голодай, куда уже не было такого притяжения. После огромного перерыва мы встретились каким-то беспощадно ярким весенним днем в мастерских, где делали офорты, и оба растерялись. Первое, что он произнес было: «Дай двести рублей!» Я был потрясен: что других слов нельзя было найти? Но в этом был весь Валера. Он был прост, органичен, не придумывал выражений, выдал, что надо было. Я сказал редкую глупость: «Но тебе ведь это не полезно!» Слово «полезно» применительно к Дорреру — архи-бред. Эта была ужасно нелепая встреча.

В московской Театральной библиотеке, ныне Библиотеке искусств, у Екатерины Свеновны на стене висел один из эскизов к «Богеме», мансарда. Каждый раз было наслаждением видеть его. Он был сделан с каким-то удивительным художническим чувством, которое редко посещает мастера, и раньше, и теперь, когда угодно. В нем была подлинность ощущения мира, подлинность художественного чувства, когда сливается уж, и не знаю как, все вместе, и рождается шедевр.

Я помню, как мы с ним все время выпивали в его мастерской в Питере, иначе было нельзя, а потом говорили об искусстве. Рядом на дне огромного сундука лежали маленькие-маленькие снятые с подрамника плоские пейзажи Питера. Изумительные виды Петербурга, просто с натуры. Этот Доррер — совершенно открытый импрессионистичный, петербургский, ленинградский. Он навсегда пронзал мое воображение, изумительный художник, его имя никогда не померкнет. ■

ПРИДУМАЙ ЧТО-НИБУДЬ ТАКОЕ!

ЕЛЕНА ДУХАН | ИНТЕРВЬЮ ДАРЬЯ СЕМЁНОВА

Тридцать лет назад в Молодежный театр-студию на Красной Пресне к актерам, воспитанным Вячеславом Спесивцевым, пришли два Юрия — режиссер и художник, Погребничко и Кононенко. Из комсомольского (принадлежащего Горкому ВЛКСМ) театр стал городским. Так родился Театр Около дома Станиславского, который затем и поселился около этого дома. 7 февраля 2019 года, по следам юбилея в Лужнецком зале ГЦТМ им. Бахрушина откроется выставка работ Ю. Кононенко. А сегодня наш корреспондент беседует с художником-бутафором театра Около дома Станиславского Еленой Духан, которая работает здесь все эти 30 лет.

ЭСТЕТИКА РЖАВОГО ЖЕЛЕЗА

Елена, как вы пришли в профессию?

Я совершенно не собиралась быть художником-бутафором, хотела стать звукорежиссером. А для того, чтобы поступить в Ленинградский институт киноинженеров, надо было работать по специальности, и я отправилась на «Мосфильм». Но работы со звуком для меня не нашлось: на должностях сидели маститые возрастные звукорежиссеры, а молодежь бегала с «удочками» на подзвучке. Мест не было. И я пошла в отдел декоративно-технических сооружений, поскольку любила рисовать, лепить, клеить. Там меня с радостью приняли: нужны были руки, поскольку это не такая уж романтическая профессия, как кажется, — это тяжелый труд, как в шахтах, особенно если ты неквалифицированный работник. Это и разведение гипсовых растворов в строительной бадье, и работа на стремянках и вышках с тяжелыми ведрами, молотком, гвоздями и всем прочим. Все время руки по локоть в этих растворах, в клее. Работая весной на уличной площадке на картине «Мэри Поппинс, до свидания!», отморозила руки… Я окунулась в работу, а в институт меня в итоге не приняли. Я хорошо сдала экзамены, но на мое место попала дочка известного мультипликатора. Бывает и такое, да. Я прекратила попытки, оставшись при этом бутафором на киностудии. Чтобы не расстраивать родителей, поступила в Институт нефтехимической и газовой промышленности на факультет экономики.

Очень благодарна «Мосфильму», где проработала семь лет, за те навыки, которые приобрела: очень специфические, киношные, они потом пригодились мне в театре.

▸ *Художник Елена Духан*

Возможно, даже театральные бутафоры, подготовленные в профильных училищах, не знают такой «левой» специфики, наработанной только на практике. Но в какой-то момент я поняла, что больше не хочу работать в кино. Безусловно, это очень интересный процесс, но он в каком-то смысле синтетический. Я — натура впитывающая, и все его прелести увидела, поработав в таком юном возрасте с прекрасными мастерами: Аловым и Наумовым, с Михаилом Швейцером, Александром Миттой и многими другими. Но театр — настоящий, в нем, как в цирке: либо прыгнул, либо разбился — вариантов нет. В 1987 году один мой знакомый привел меня в Московский молодежный театр-студию на Красной Пресне, который позже стал театром «ОКОЛО». Здесь работали совершенно одержимые люди, которые своими руками создавали эту Студию: и здание, и сцену, и бутафорию, и реквизит. Их преданность делу

впечатляла. Так я попала в профессию — как оказалось, навсегда. Я рада: это, наверное, именно то, чем я хотела заниматься, не отдавая себе отчета. Считаю, что мне повезло.

Не жалеете, что не получили профильного образования?

Возможно, имея профильное образование, я бы знала много больше, но, мне кажется, за такой срок работы я на практике восполнила свои пробелы. Я общаюсь с разными художниками, читаю, узнаю какие-то вещи: батюшки, есть новый клей, о котором я не знала, а он великолепен и подходит для поролона и пенопласта! Я мучилась, скажем, с «88-м», а есть клей «Титан» — не пахнет и быстро склеивает. Я очень жадно отношусь к тому, что может быть полезно в работе, и с удовольствием это запоминаю. Сегодня появились новые технологии, многое стало легче делать. Раньше для макета многие детали делали вручную, для того, чтобы создать фактуру, использовали гречку, песок или то, до чего дотянулась фантазия. Сейчас же чего только нет: всевозможные деревяшечки, специальный картон, микроскопические предметы мебели, клеевые пистолеты, отличные ножи, кисти! Уж не говорю о красках.

Здесь, на театре, такие маленькие зарплаты, что, будь у меня даже три профильных образования, это никак не изменило бы ситуацию. Мне было бы интересно просто учиться, быть в процессе, ведь студенчество — это здорово. Я ведь попыталась поступить в Школу-студию МХАТ. Была абсолютно готова, но опять повторилась история с Ленинградским институтом киноинженеров. Я была мастерски завалена замечательным художником Валерием Яковлевичем Левенталем. На собеседовании все нервничали и ждали его. Я вошла — и он вошел. Вот такое, как говорят, еврейское счастье. Он красивым жестом разложил передо мной открытки — «угадайка», на которых нужно было назвать стиль архитектуры, вид мебели, художника, да что угодно. Я все назвала, кроме автора натюрморта. Он сказал: «Девушка, сейчас в Пушкинском музее проходит выставка этого художника!» — и вышел. И финита! Спустя какое-то время иду я мимо Пушкинского музея и вдруг на стендах вижу картины. Это тот самый, которого я не узнала: художник Владимир Стожаров. Кстати, одним из сценографических впечатлений моей юности была мхатовская «Скамейка»: пустая сцена, и только скамейка на первом плане. А в финале справа налево, из кулисы в кулису проезжал старый красный московский трамвайчик. Спасибо Валерию Левенталю.

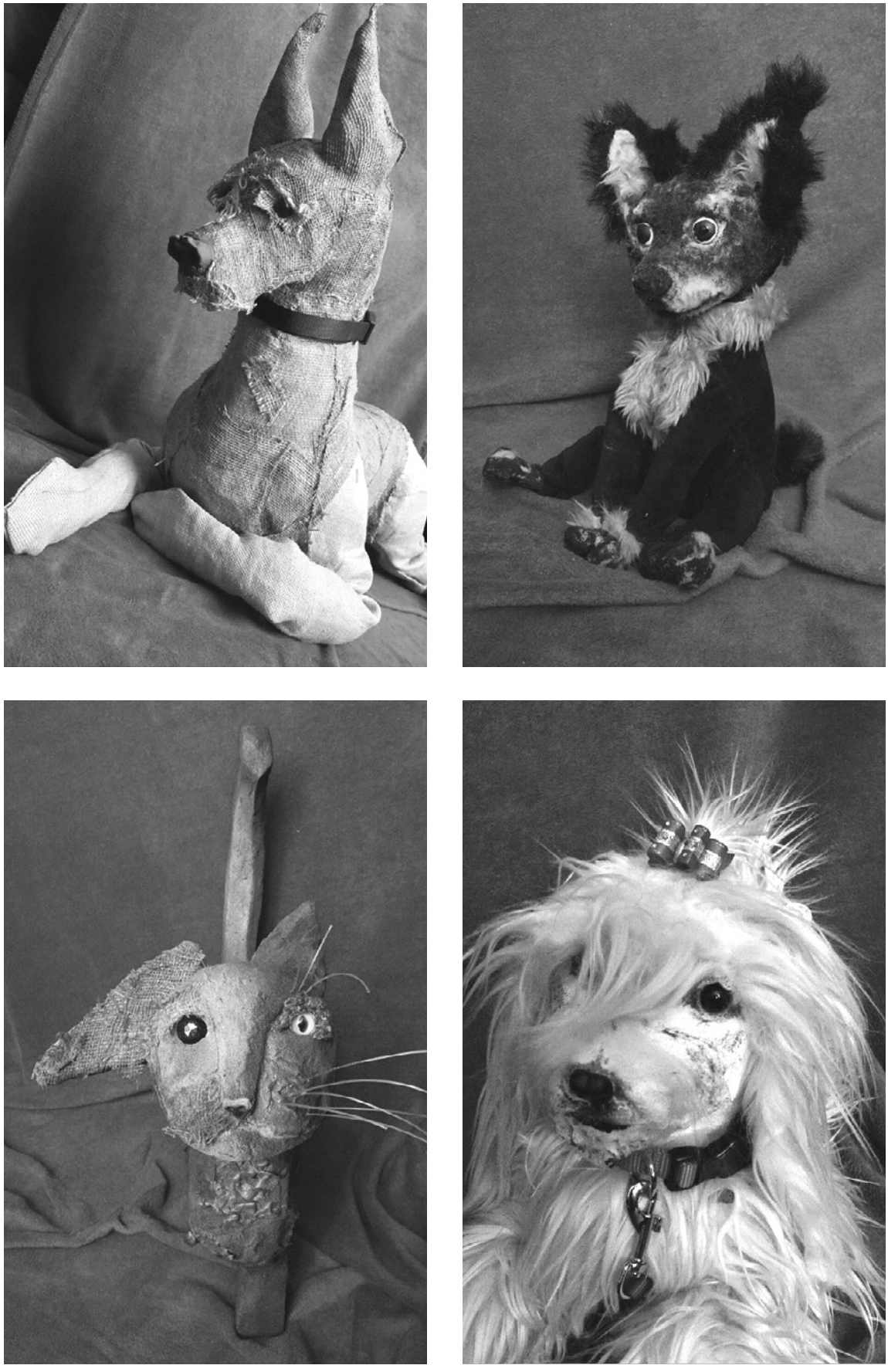
Сегодня, когда многие вещи можно купить, а не делать вручную, хватает ли работы художнику вашего профиля?

Это во многом зависит от специфики театра. В некоторых коллективах особое внимание уделяется бутафории и реквизиту, сцена в спектакле заполняется большим количеством предметов. В академических театрах существуют свои мастерские. У нас таких возможностей нет. Но работы меньше не становится: что-то действительно покупается,

Елена Духан в мастерской

но большую часть делаем сами. Мы в нашем театре никогда не поставим на сцену новый стул, потому что очень трепетно относимся к истории — персонажа ли, предмета ли. Он не может быть новым, потому что прожил целый век. Для дома Прозоровых как можно купить стул в «Икее»? Мы начинаем его обживать исходя из того, что с ним происходило: просидели с одной стороны, протерли с другой. «Пристариваем» цветы, и получается не то кладбище, не то наша прошлая жизнь. В спектакле «Перед киносеансом» множество ведер с разными цветами — они создают ощущение именно того времени, когда летом, скажем, в Сокольниках перед киносеансом было небольшое выступление. Я не думаю, что в других театрах сшили платье и выходят в нем, новом и тошнотворно сияющем, на сцену, нет. Но мы живем особой жизнью, как в капсуле. Это оказывает влияние на всех, кто сюда зашел когда-то и, может, к счастью, не сумел выйти.

Наша чудесная художница по костюмам Надежда Михайловна Бахвалова — одаренный человек с тонким вкусом — очень точно выявляет акцент костюма, и когда персонаж одет в него, — он уже в истории. Ходят те же сестры Прозоровы в прекрасных платьях, при этом у них выпачканы подолы. Но ведь действительно: ты же на улице никогда не останешься с чистым подолом, если у тебя длинное платье. Если ты кладешь руку в карман, то протерто место рядом с ним. Так же с бутафорией и реквизитом. Все зависит от того, что от тебя требуют. Например, Юрий Николаевич попросил сделать детскую лошадку для репетиций «Вишневого сада». Ее вполне можно купить — много продается интересных вещей, практически исторических. Но Погребничко сказал: «Нет. Надо, чтобы она была такая несуразная, наскоро сделанная, плоская, но обязательно вызывающая чувства». Я выпилила и позвала его посмотреть — вдруг не то? Он пришел вместе с Надеждой Михайловной. Она сразу подошла к лошадке, погладила ее по голове. Значит, получилось. Или недавно на репетиции спектакля «Фотоаппараты» прозвучало: «А что если нам поставить сюда статую



▸ *Е. Духан. Бутафорские животные – персонажи спектаклей*

Свободы? У тебя нет ничего такого? Придумай что-нибудь прямо сейчас, чтобы посмотреть, нужна ли она нам». А если режиссер говорит «придумай что-нибудь»… Я за 20 минут из швабры, скотча и бумаги соорудила нечто. Это было весело: я сминала, клеила, а рядом было несколько человек, которые поддерживали меня: «Хей-хо!» В итоге эта забавная штука не понадобилась. За время работы в театре я к этому привыкла. Я люблю мастерить, очень люблю рисовать ночами, когда все впечатления дня сходятся в одну точку. Мы не пригодившиеся вещи не уничтожаем, а стараемся сохранить, но в наших микроскопических комнатах, к сожалению, мало места. А ведь мы абсолютные фанаты помоек! Чего только там нет: великолепные зеркала, стулья, чемоданы. Невозможно пройти! То, что для людей не представляет никакой ценности или уже отслужило, для нас — богатство, Клондайк.

С кем вы работаете в наиболее тесном контакте?

Для меня Надежда Михайловна — безусловный авторитет. Она живет в Нижнем Новгороде, и когда приезжает на обсуждение спектакля, мы все собираемся: режиссер, художник, завпост, монтировщики, мастера из пошивочного цеха и я. Довольно часто передо мной ставят не конкретную задачу, а говорят, что им нужно «что-то такое» — из серии «придумай что-нибудь». За 30 лет работы мне понятно, какое это «такое». Хотя, конечно, это не указание: должен бы быть эскиз или хотя бы почеркушка или расколеровка, где указаны размер, цвет, толщина, форма. Особенно это относится к покраске. «Надо немного застарить, но тактично». Где градуировка этого «тактично»? Как не перебрать и не недобрать? Я, слава богу, научилась ее понимать, мне почти не приходится переделывать. Я присутствую на репетициях, чтобы понимать, как сделать бутафорию удобной для артистов. Одному низко, другому высоко, под третьего надо сделать поменьше.

В вашем театре 23 года нет главного сценографа. Как обходится театр без Юрия Кононенко?

Это больная тема. Юрий Ильич был замечательным художником, соратником и вдохновителем Юрия Николаевича, соавтором. Он выдумывал очень легко, точно, все делал своими руками, и это «стреляло», помогало образу. Его потеря для нас была чудовищной. С его уходом из жизни в 1995 году начались мучительные поиски художника. Не было такого, что пришел бездарный человек, чтобы галку в своей биографии поставить. Их было несколько — по-своему талантливых, интересных, но абсолютно с другим восприятием. А Бахвалова работала в тандеме с Кононенко и прекрасно понимала «птичий язык», на котором они общались с Погребничко, да и сама им пользовалась. Юрий Николаевич говорит, что только двое могли бы быть здесь художниками: Кононенко и Давид Боровский. Но нет ни Кононенко, ни Боровского, а есть замечательная Надежда Михайловна Бахвалова.

Вы не устаете работать в одной и той же стилистике?

Если и есть какая-то тоска, то она никак не связана с тем, что мне надоела наша стилистика и эстетика ржавого железа и драных телогреек. Бытует фраза про наш театр, что Юрий Николаевич ставит один бесконечный спектакль: у нас практически одинаковые костюмы и декорации, в чем-то схожие приемы, реквизит. Но когда сам процесс завораживает, ты уже на это не обращаешь внимания.

Нет, кринолинов Малого театра я не хочу. Наш чудесный артист и режиссер Алексей Александрович Левинский ставил в Театре им. Ермоловой спектакль-фантазию «Театр Козьмы Пруткова». Позвал меня поработать. Для него я с удовольствием сделала семь разных собак, практически в натуральную величину. Если у меня есть возможность, помогаю молодым артистам и режиссерам, которые что-то ставят и у нас и в других театрах. Я давно прикидывала, в каком бы еще театре хотела работать, — и не нашла. Когда в одном месте служишь столько лет, ты к нему прирос, хотя я пытаюсь быть объективной. Как можно не включиться в нашу общую работу, если ты все время здесь находишься? Юрий Николаевич может остановить любого работника и спросить совета, например, не подвинуть ли эту шпалу или еще что-нибудь. Ты шел по своим делам, но остановился и поневоле начал думать, двигать ли эту чертову шпалу или оставить. Это все чаще повторяющийся прием:

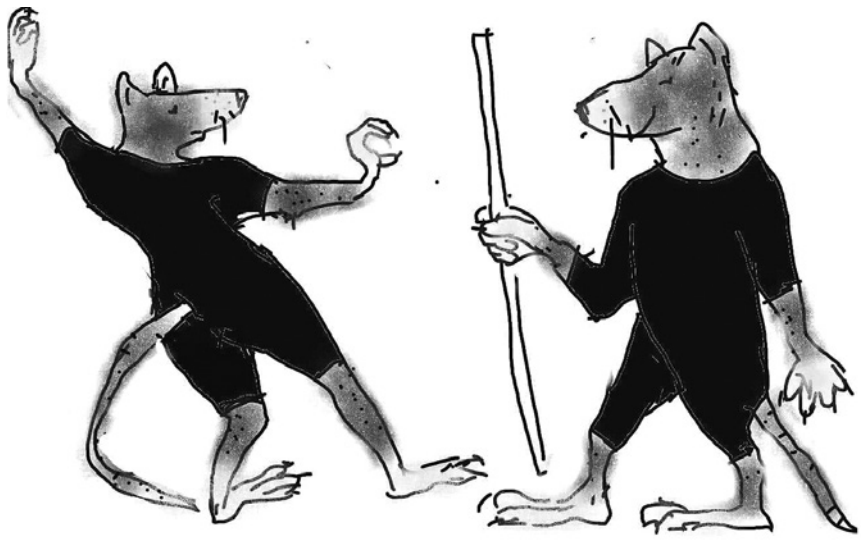


Рисунок Е. Духан

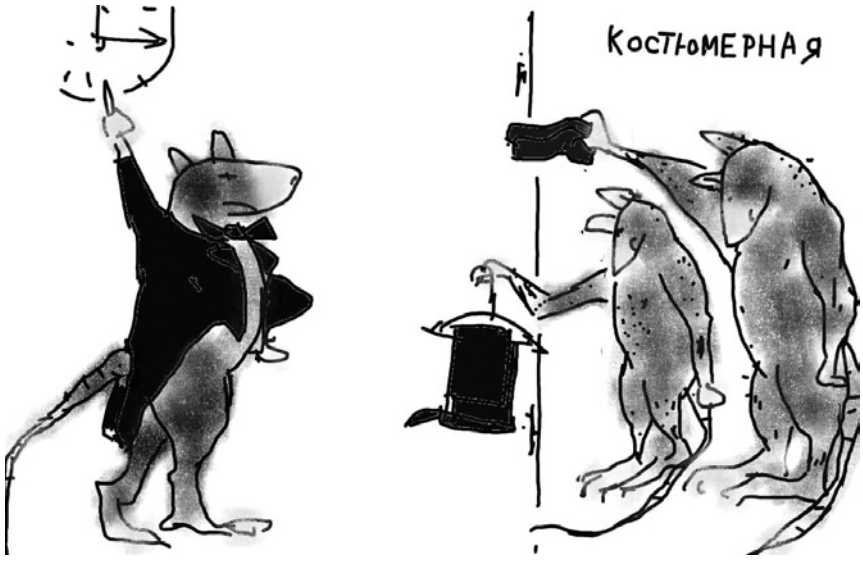


Рисунок Е. Духан

таким образом. Погребничко человека вовлекает в некую сопричастность процессу, а когда ты сопричастен — ты больше вкладываешься, думаешь, что есть и твоя часть в общем деле, значит, мы все — сотворцы! Впрочем, я бы поработала в другом месте с удовольствием, чтобы сделать что-то, чего я еще не делала.

Я знаю, что вы фиксируете повседневную жизнь Театра в юмористических рисунках, фотографиях. Их все могут видеть?

Конечно. На моих глазах проходят все стадии рождения спектакля, вот я и взялась за комикс: этот жанр стал очень модным. Герои моих шаржей — сами видите кто, но делают они все то же, что и работники Театра: монтируют декорации, ставят свет на сцене, пьют кофе из автомата.

Ваш театр в этом году отметил свое 30-летие. Это немалый возраст для театрального организма. Как он менялся от Молодежного театра-студии до сегодняшнего состояния?

Когда я пришла, здесь оставался костяк Студии, голодный до работы. Пришел талантливый человек — Погребничко и стал ставить хорошие спектакли, один лучше другого. Это был очевидный взлет. Существовала совершенно невероятная атмосфера творчества и успеха. Люди приходили сюда на время, а оставались навсегда, у нас была большая театральная семья: свадьбы, похороны, рождение детей. В моей рабочей комнате висят фотографии нашей старой труппы: люблю вспоминать прекрасное время.

Но люди взрослеют, что-то меняется в характере, начинаются творческие неудовлетворенности. Постепенно эйфория перешла в другую фазу, которая была не так видна. Но потом Юрий Николаевич набрал свой первый актерский курс в «Щуке» и взял его в театр после выпуска. И в этот момент сгорел Театр — это веха. Не то что бы тумблер переключился с пожаром, но все шло к переменам. Нас в первый месяц пустил к себе Театр Наций, чтобы мы не прекращали работу. Здесь, в нашем театре, все было черное, погорелое, и мы восстанавливали то, что еще не до конца было уничтожено огнем, дышали этим ужасом, потому что гарь долгие годы не выветривается. Некоторые костюмы, оставшиеся после пожара, в жару нагреваются и начинают источать ужасный горелый запах, несмотря на тысячи химчисток. Работали, как на стройках коммунизма. Возникали мысли: «Да пропади все пропадом!» Но, когда беда, нельзя повернуться спиной. Мы продолжили свою историю, а ситуация уже немножко изменилась: началось другое время — время молодых. Они очарованы были Юрием Николаевичем, он возлагал надежды…

Потом ребята повзрослели, обзавелись семьями, детьми, съемными квартирами, жуткими проблемами, полным безденежьем, отсутствием помощи и родителей рядом. Я уже не говорю о творческих амбициях. Может быть, сейчас они поняли, что надо было как-то взаимодействовать со «стариками», но время ушло, не очень много народу осталось от взрослой труппы.

Хотя я очень расположена к молодежи. Для меня нет разницы — делать что-то для Юрия Николаевича или для молодого режиссера. Наоборот, надо делать даже лучше, потому что не опытному надо помочь, больше внимания уделить. Это — еще один этап. Можно по-разному относиться к этим этапам, но жить без театра уже невозможно. Для меня он, как инсулин для диабетика. Он не отпускает даже на отдыхе. Нынешним летом в Комарово увидела огромную клумбу — просто сталинский ампир: облупившаяся, покосившаяся, сто раз покрашенная. Я не могла от нее глаз оторвать, думая: «Если бы Надежда Михайловна увидела ее!».

Как вам кажется, чем можно привлечь еще больше зрителя в ваш уникальный театр?

Нам, как и всем театрам, необходима реклама, а это требует больших финансовых вложений. У нас есть постоянные зрители, которые нас любят и приводят познакомиться с театром своих знакомых, те — своих. Конечно, хочется, чтобы еще больше людей узнали о нас. Знаете, если вдруг в антракте кто-то уходит (такое иногда случается), Юрий Николаевич считает, что это хорошо: остались только те, кому это надо. Так и с театром — остались только те, кому это надо. ■

Я ТИХИЙ ОПТИМИСТ И НИКОГДА НЕ КРИЧАЛ: КОНЕЦ ТЕАТРА!

АДОЛЬФ ШАПИРО | ИНТЕРВЬЮ ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

Режиссер Адольф Шапиро недавно выпустил спектакль «Это так (если вам так кажется)» по пьесе Луиджи Пиранделло в театре Et Cetera. Мы говорили с ним о современном театре, о пользе дилетантизма, об особенностях профессии и о задачах, которые ставит перед собой художник.

ЕР: *Адольф Яковлевич, поздравляю вас с премьерой спектакля. Ситуация прихода режиссера со стороны в определенный коллектив всегда конфликтна?*

АШ: Зависит от соответствия надежд тех, кто ожидает, с тем, что приносит режиссёр. Собрать компанию артистов, жаждущих не просто получить кайф от игры на сцене, а увлечённых репетициями как возможностью узнать что-то новое о себе и мире — дело не из простых. Чтобы все озадачились особенностями текста, поэтикой автора, структурой пьесы нужно выйти за рамки, которые обычно диктует театр («зрелищное предприятие») при очередной работе. Как-то я ставил спектакль «Пространство Чехова» в Бразилии. Подобрались артисты, которых интересовал не столько коммерческий успех, сколько лабораторный поиск. В первый приезд мы говорили об авторе, анализировали текст, во второй — артисты показывали мне этюды, которые выполнили по оставленным им заданиям, лишь при третьем приезде мы начали заниматься тем, что принято называть постановкой. Как ни странно, спектакль имел огромный коммерческий успех, хотя ставился как лабораторный. Впрочем, что тут странного? В театре дальний путь часто оказывается самым коротким.

ЕР: *В интервью вы часто повторяете, что вам интереснее ставить те пьесы, которые вы не понимаете. Остались еще такие?*

АШ: Когда я говорю об этом, я имею в виду не знания, которыми располагает выпускник школы или филологического факультета, а режиссёрское знание. Это знание театрального ключа, которым открываются тайники пьесы. Если пьеса не таит загадки, если она не манит неизвестностью, а предстоит идти по кем-то протоптанным и проверенным тропам, — это скука. Тайна пьесы будоражит и подвигает к репетициям. Если ты понимаешь пьесу до конца, зачем о ней думать, что-то анализировать? Остаётся только подобрать упаковку, обёртку для того, чтобы известный товар выглядел привлекательно. Это дело не по мне.

Я три раза начинал работу над «Гамлетом», еще с институтских дней. Первые два раза мне показалось, что актеры не готовы к ролям. — мы долго репетировали, но я отказывался от постановки. Последний раз работал над шекспировской пьесой в Риге, в начале 90-х годов вместе с английским сценографом Тимом О'Брайеном, выдающимся мастером. Были готовы макет и костюмы, начались репетиции …. Но! Изменилось время (или всем показалось, что оно изменилось), вопрос «быть или не быть?» не висел в воздухе, все кричали: «быть!» Постановку пришлось отложить, то есть отказаться от неё. Теперь-то я знаю, что проблема не в этом вопросе, а в другом: как быть, чтобы быть, а не существовать? Но поезд ушёл.

Я люблю «Отелло», мечтал встретиться с этой пьесой. Постоянно думаю о «Чайке», но никогда не прикасался к ней (разве что к отдельным фрагментам), хотя все остальные пьесы чеховские ставил по 3-4 раза, и на разных языках. Помимо этого, существует множество пьес, которые я не читал.

ЕР: *Интересно ли вам работать с современной драматургией?*

АШ: Интересно, но некогда. Новые пьесы должны ставить молодые режиссеры. Посмотрите путь всех режиссеров — большинство начинало с постановки современной драматургии. Эфрос — с Виктора Розова, Александра Хмелика, Эдварда Радзинского. В зрелом возрасте больше обращался к классике: «Месяц в деревне», «Женитьба», «Дон Жуан», «На дне». На последнем этапе жизни человека интересуют вечные, основные, «первые вопросы», как говорил Толстой. Не могу сказать, что равнодушен, скажем, к проблеме наркомании, но посвящать этому несколько

месяцев жизни, ставить спектакль?! Пусть это делают молодые, они острее чувствуют биение сегодняшнего дня, раскованно и рискованно мыслят.

Классика интересна тем, что она поднимает такие вопросы, на которые нельзя ответить одним спектаклем. Почему каждые 10-15 лет я ставил «Вишневый сад» и другие пьесы Чехова? Время меняло ракурсы, под новым углом поворачивало пьесу, и я искал ответы.

Я тихий оптимист, и никогда не кричал — караул, конец театра! Появление Beatles не зачеркнуло Шекспира. Благодаря скрытым закономерностям, принимаемым за каприз времени, то один автор выходит вперед, то другой. В тени Достоевского, Чехова, Толстого в 60-70 годах прошлого века пребывал Тургенев. А сейчас все вновь обратились к Тургеневу, «Отцы и дети» читают, перечитывают. Это естественный процесс, подобное происходит со многими видами искусств. Куинджи высветился в последнее время, на Серова такие очереди, будто никто раньше не оценивал работы мастера, всегда свободные для обозрения. Время находится в капризных отношениях с произведениями искусства.

ЕР: *Чего нужно опасаться любому профессиональному театру?*

АШ: Косности, инертности, самодовольства, невежества, самоуспокоенности и вообще чувства гордости, переходящего в самолюбование. Не перестаю повторять, что мудрая пословица «от добра добра не ищут» противопоказана театру. Но сейчас в театральной сфере началось какое-то движение. Я боюсь об этом говорить — не знаю, что будет завтра. Жизнь, как и история, интересна своей непредсказуемостью. Театр, хотим мы этого и или нет, связан с жизнью общества, тем, что происходит вокруг нас. А что может произойти? Кто знает…

ЕР: *Счастье — прерогатива детства? Ваш спектакль «Вино из одуванчиков», идущий на сцене ТЮЗа, содержит в себе ностальгию по радостному восприятию жизни.*

АШ: Только взрослый человек может испытывать счастье. Мало того, чем он старше, тем это чувство острей. Для меня детство — не самая счастливая пора, ребенок растет как дерево, чаще всего не оценивая текучесть времени. Человек может быть счастлив, когда осознает неповторимость проживаемого им момента. Знаменито восклицание: «мгновение остановись, ты — прекрасно!». Этого не может сказать молодой человек, он ждет следующего мгновения, ждет будущего, не понимая, что сегодняшний день сразу же становится прошлым. Человек в зрелом возрасте сознает это. Юность находится в поисках радости, не осознавая, что эта радость давно уже с ней.

ЕР: *Почему автор вложил мысли о радости бытия в голову Дугласа, подростка 12 лет?*

АШ: Возможно, чтобы молодые как можно раньше её осознали. Это важно и для них, и для окружающих. Наверняка здесь воспоминания писателя о собственной молодости. Я был в городке, где родился Брэдбери, — это недалеко от Чикаго. Уцелел дом детства писателя, ставший собственностью мексиканца, имеющего отдалённое представление о бывших владельцах, там библиотека, которая, по словам писателя, стала его настоящей школой, сохранился и дом дедушки, стоящий рядом. Но главное — овраг. Именно этот заросший овраг, сосредоточение страхов героя и его сверстников, остался таким же, каким он описан в «Вине из одуванчиков». Наверху оврага несколько деревьев, и здесь была установлена памятная плита с надписью, что Брэдбери приезжал сюда открывать парк своего имени. Представляю, как спустя годы, Брэдбери увидел этот овраг, спустился вниз, вспомнил свои подростковые чувства, и в нём зазвучала ключевая фраза произведения: «я — живой!»

Я поставил лишь один хороший спектакль для детей — «Чукоккалу». Остальные — вариации на близкую тему. Для детей очень трудно ставить потому, что запас наших впечатлений детства не пополняется. Позже ты постоянно получаешь новые впечатления — книги, поездки, радости и печали, встречи и расставания, опыт потерь… Детский запас впечатлений хранится на антресолях памяти. Выложишь его в одном спектакле, а дальше бережно подбираешь оставшиеся крохи. Правда, все они уже на вес золота.

ЕР: *Автобиографичность творчества важна в вашей жизни? В вашей книге «Как опускался занавес» есть описание больничной палаты, которое очень напоминает пространство «Короля Лира», идущего на сцене ТЮЗа. Случайны ли эти переклички?*

АШ: Когда я работал над своим первым оперным спектаклем «Лючия де Ламмермур», мне хотелось передать чувства, испытанные при первом посещении оперного театра. «Король Лир»? Там есть ощущение, что человек выброшен в какое-то голое, пустое, неуютное, чуждое ему пространство. Чтобы осознать себя, стоит очутиться там, где не зачем спрятаться. Оголенное пространство, в котором человек чувствует себя либо рабом, либо хозяином его, наполняет спектакль, но, к сожалению, не заполняет его до конца. Прямых перекличек с описанным в книге нет, но подсознательные, конечно, не исключены.

ЕР: *Почему в некоторых ваших постановках работают дилетанты? Это и Рената Литвинова в «Вишневом саде» и группа Billy's band в «Короле Лире»?*

АШ: Начнём с того, что это прежде всего интересные художественные личности. Их ни с кем не спутаешь, они выразительны и впечатляют своей неповторимостью. Таких людей любит сцена. А у зрителей, даже у тех, кто их не сразу принимает, они вызывают сильные чувства. Что тоже хорошо — в антракте не скучно. А что касается интересующей вас (и меня!) темы, она, безусловно, интересна. Дилетанты освежают театр. Профессиональный театр всегда нуждается в новом взгляде на самого себя и окружающих. Мейерхольд сказал незадолго до гибели, что театр спасут дилетанты, правда, добавил, «такие, как Станиславский». А кто такой Станиславский, откуда

он пришел? У него не было театрального образования, он не кончил актерскую школу, лишь пару месяцев прозанимался в училище Малого театра. И бросил. А художники — примитивисты, не имеющие никакой академической школы? Грамотность, воспитанность и общепринятый вкус очень часто останавливают дерзость. Приглашение Ренаты Литвиновой на роль Раневской — это целое решение пьесы, темы спектакля, расстановки смысловых акцентов, понимания характера. Многое решило и то, что спектакль ставился к столетию первой постановки театра, поэтому мы с Давидом Боровским сочиняли спектакль не столько о жизни в пьесе, сколько о жизни самой этой пьесы в доме, где она появилась на свет. В «Короле Лире» приглашение Билли Новака на роль шута в «Короле Лире» также имело творческую мотивацию. Короче, с такими дилетантами мне интересно, а значит, есть вера, что должно быть интересно зрителям. Не стоит забывать, что нет общих критериев профессионализма для всех театральных направлений. То, чем гордится одно из них, часто становится предметом отторжения другого. С театром не соскучишься.

ЕР: *Адольф Яковлевич, вам как режиссеру нужен театральный критик?*

АШ: Могу обойтись без него, но всё-таки хорошо, когда рядом есть кто-то, кому доверяешь. Не так ли? Когда-то Наташа Крымова была крестной моего рижского театра, следила за всеми премьерами, смотрела старые работы, регулярно встречалась с труппой. Доверие возникает тогда, когда критик говорит или пишет о твоей работе (не важно, хвалебно или нет), настолько проникая в твои намерения, словно присутствовал на репетициях. Они, намерения, всегда расходятся с результатом. Критик, талантливо читающий спектакль, помогает осознать, насколько велик этот разрыв, и отчего это произошло. Но когда критик пишет о том, что ему приснилось во время моего спектакля, мне его сны не интересны, даже если они красочны.

Моему режиссёрскому поколению повезло общаться с выдающимися писателями о театре, и я их вспоминаю с благодарностью. К сожалению, сейчас время не статей, а заголовков. В моде этакая фейсбучная лихость. За редким исключением, всё сводится к новостным репортажам и ничем не аргументированным оценкам. Работая над Пиранделло, я часто возвращался к тому, что в наше время публичный человек выглядит законченным театральным персонажем. Вот слушаю передачи даже на уважаемой радиостанции, что уж говорить о телевизионной массовке, и знаю амплуа каждого выступающего, что и как он оценит. Понимаю: вот резонёр, это — комик, этот имитирует героическую позу, остальные — исполнители ролей слуг. Даже самые сильные события не меняют позицию этих людей. А зачем их слушать, если я заранее знаю, что они скажут? Пусть говорят!

ЕР: *Критики высоко оценивают работы Дмитрия Волкострелова, идущие в вашем театре: «Танец Дели», «Беккет. Пьесы», «Розенкранц и Гильденстерн», «Приговоренный к смерти бежал». Как вы оцениваете творческий путь режиссёра?*

АШ: То, что отношения театра и Дмитрия Волкострелова приобрели характер постоянный, — считаю одной из больших удач театра. Именно театр, работающий для молодёжи, должен предоставлять свои площадки для режиссёров, стремящихся «смазать карту буден». С огромным интересом, как всегда, жду новую работу Волкострелова. И, как всегда, она вызовет полемику среди театралов и зрителей, что, конечно, является признаком неординарности его спектаклей. Стоит заметить, что и спектакли других молодых режиссёров — Артёма Устинова, Тимура Салихова, Евгении Сафоновой — не прошли не замеченными для зрителей. На предыдущем фестивале «Радуга» театр показал «Зимнюю сказку» Шекспира в постановке Уланбека Баялиева, отмеченную интересным прочтением пьесы и рядом замечательных актёрских работ. Со всеми этими режиссёрами театр намерен продолжать сотрудничество. Было бы правильно, если бы хотя бы часть из них пришла в театр не только в качестве желанных гостей, но и на правах его полноправных лидеров.

ЕР: *Ежегодно вы участвуете в проведении международного фестиваля «Радуга». В чем, на ваш взгляд, заключается его ценность?*

АШ: «Радуга» позволяет оценить, что интересного появилось за последнее время, куда движется театр, есть ли переклички между разными театральными направлениями, демонстрацией новых театральных методов, если такие возникают, и само собой, местом встречей всех больных театром. Программа фестиваля складывается постепенно, по мере получения вестей о том, что самобытного обнаруживается вокруг. Как любой другой фестиваль его успех во многом определяется тем, что сотворено за год. Конечно, радуют неожиданности. В августе спектакль «Контракт» показывали на Эдинбургском фестивале. И там, на родине предков М. Лермонтова я посмотрел спектакль «Герой нашего времени», который играют два впечатляющих английских актёра и белорусская актриса (на английском). Надеюсь, его увидят в мае в Петербурге на «Радуге»

ЕР: *Лембит Петерсон играл в вашем спектакле «Отцы и дети», который шел в Таллинском театре. В прошлом году о привозил спектакль «Пьяные» на фестиваль «Радуга». Над каким произведением Петерсон сейчас работает в петербургском ТЮЗе?*

АШ: Пока идет выбор материала — у него очень много предложений, и у нас есть кое-какие идеи. Переговоры о сотрудничестве с Петерсоном идут давно и, похоже, близки к завершению. Лембит — редкий артист, режиссёр и педагог. Всегда хочется поделиться тем, что сам ценишь. Мы все должны это дарить друг другу — спектакли, книги, фестивали, города. Глядишь, и жизнь станет не такая жёсткая. До чего надоела стихия борьбы и всевозможного самоутверждения. Всего доброго и ласкового! ■

Р А З Н О Е

ЭМИЛЬ КАПЕЛЮШ

▸ *Сцены из спектакля «Человек из Подольска». Фото Полины Назаровой*

Только что была премьера «Человека из Подольска». Режиссер Михаил Бычков, театр «Приют Комедианта», Санкт-Петербург.

Там у меня было только две задачи: первая – как создать на сцене странное, но узнаваемое отделение полиции, вторая – как за несколько секунд преобразить его в Красную Комнату Дэвида Линча. Все просто и сложно одновременно.

Маршрут красного: в начале шапочка человека из Подольска (артист Евгений Анисимов), потом поворотная стена и артистка Марина Солопченко с красным платочком на шее внутри красной призмы, наконец, все красное – Красная комната.

Теперь Пермь. Театр-Театр «И.Х.- суперзвезда», режиссер из Англии Майкл Хант. До премьеры неделя. Когда я придумывал все это два года назад, в моем представлении, наверное, была такая картина: джип с компанией молодых людей едет по Иудейской пустыне и натыкается на упавшие, превратившиеся в руины древние постройки, проще сказать, на упавший дом. Там еще какое-то строительство: осветительные прожектора, поднятые в воздух каменные плиты, крюки башенных кранов…

Новые люди, новая вера, новый ритм на камнях рухнувшей цивилизации.

Театральная реальность – режиссер-антиглобалист, на сцене сто человек: оркестр, рок-музыканты, балет, хор, солисты; борьба балетмейстера с пандусом; под пандусом должны проползать артисты балета, чтобы пролезть через люки, но там на их пути уже стоят прожектора, и это еще только начало.

С нежностью вспоминаю «Человека из Подольска», где было только пять артистов, отделение полиции и Красная Комната.

P.S. Вчера у Майкла возникла новая идея, что все участники спектакля выходят на поклоны в костюмах ангелов. Что может быть проще? ■

Записала
Елизавета Ронгинская

Э. Капелюш
Макет к спектаклю
«И.-Х.-супер-звезда»

ТЕРРИТОРИЯ СНА И ЯВИ

НАТАЛЬЯ КАМИНСКАЯ

Фестиваль-школа современного искусства «Территория», прошедший этой осенью в Москве в тринадцатый раз, включал пятнадцать спектаклей и международную образовательную программу для студентов. Смотр, традиционно объединяющий драматическое и изобразительное искусство, музыку, хореографию, медиа-арт и перформанс, представил спектакли из Великобритании, Италии, Швейцарии, Франции, Японии, США. Бельгии и Испании. Российскую часть афиши составили премьеры Тимофея Кулябина («Дети солнца, Новосибирский театр «Красный факел»), Бориса Юхананова («Орфические игры», Электротеатр Станиславский), Марата Гацалова (Утопия», Театр наций), Филиппа Григорьяна («Сияние\Песни Егора Летова», Театр наций) и Талгата Баталова (Театральный сериал «Красное колесо», новое пространство Театра наций). Среди громких и уже знакомых нашей публике зарубежных имен нынешнего фестиваля — Ян Фабр («Ангел смерти» вдохновлен творчеством Уильяма Форсайта и Энди Уорхола), Роберт Уилсон («Лекция о ничто» Джона Кейджа, ставшая в свое время манифестов приверженцев нового искусства), Филипп Декуфле («Новые короткие пьесы» — танцевальные фантазии знаменитого хореографа и режиссера), Робер Лепаж (он выступил на этот раз актером в видеоинсталляции «Музей вымысла\I. Империя» по мотивам шекспировского Макбета).

Впервые представили в России свои работы художник и режиссер Матиас Умпьеррес («Музей вымысла\I. Империя»), хореографы Эстебан Фурми и Аои Накамура (виртуальный спектакль «Вист»), Хофеш Шехтер («Show»), Оливье Дюбуа («Мое тело выходит на свет дня»). Николь Сайлер («Домашние танцы») и Сабуро Тэсигавара («Тристан и Изольда»), режиссер Тадеуш Филлипс (моноспектакль «17 пересечений границы»).

БОБ И ЕГО НИЧТО

«Лекция о ничто» Джона Кейджа на фестивале «Территория». 16 октября 2018

Когда-то «Лекция о ничто» композитора Джона Кейджа сильно повлияла на мировоззрение режиссера и художника Роберта Уилсона. Видимо, под ее влиянием он стал в своих театральных сочинениях решительно отказываться от привычного рассказывания сюжета, актерского вживания в образ, когда исполнитель прикидывается другим человеком. Он стал настаивать на самодостаточности на сцене форм и силуэтов, звуков и красок, света и пластических композиций. И создал свой неповторимый (хотя примерам тиражирования его метода несть числа) и очень сильный по воздействию театр, в то время как «лекция» Кейджа абсолютно анти театральна (ее, впрочем, не раз пытались и продолжают пытаться исполнять со сцены). Она так же анти театральна, как анти музыкально композиторское сочинение Кейджа «4»33»'», когда музыканты на сцене ровно столько минут и секунд совершенно ничего не делают: не играют, не поют — молчат.

Текст «Лекции о ничто» не поддается простому смысловому анализу. Начнешь пересказывать — получается полная белиберда. Сочинение написано по законам музыкального произведения. С определенным количеством тактов, «нот» и пауз. Паузы здесь очень важны — в эти мгновения тишины человек, как предполагается, тоже может слышать некую музыку: шорохи, кашель, скрип, звук ветра — да, что угодно. И вот 77-летний Уилсон расписывает эту «партитуру» по сценическим тактам. Расписывает и в буквальном смысле: именно им как художником сцена одета в белую бумагу с начертанными на ней бессвязными обрывками той же лекции; им поставлена сбоку белая кровать с белоснежным бельем; им «налито» в стакан молоко; сам себя он одел в белую пижаму и сам придумал этот снежный с причудливыми тенями грим. И именно он эту лекцию нам и читает. Считайте, что это моноспектакль, разве что в самом начале ему немного подыгрывает его соратник Тильман Хэкер. Доминирующий белый цвет? Так ведь, что такое пауза в понятиях печатного листа? Правильно, пробел.

В белой-белой комнате белый-белый человек водит по старой толстой книге карандашом, четко расставляя акценты и паузы. Наплывает неприятный, плохо переносимый шум, прекращение которого приносит зрителю невероятное облегчение. И Уилсон начинает колдовать. Странный, безэмоциональный текст он расцвечивает модуляциями роскошного театрального толка. Густой, мелодичный тембр его голоса, четкая округлая артикуляция, тончайшая смена окрасок — от медитативной, усыпляющей, до взрывной и даже гневной — все это разыграно «по нотам», как и должно быть. Но и не иску-

Сцена из спектакля Р. Уилсона «Лекция о ничто»

шенный в искусствоведении зритель просто подпадает под некую магию, где длящееся время, тембр голоса и интонация, перемены ритма и света, чередование напряженной тишины и полного оцепенения со звуком и движением отлично заменяют ему считывание утилитарных смыслов. А Уилсон тем временем еще и озоруе т. Позволяет себе превратить кусок лекционного текста в диалог, где сам себе «возражает» то вздорным тенорком, то «шекспировским» баском. Призывая ко сну, сам ложится в постель, но голова, едва коснувшись подушки, снова приподнимается, будто ухо уловило в этот миг некий ультразвук. Потом с детской забиячливостью сбрасывает с ног надоевшие домашние тапки и топает босой. Говорите, мне не важен текст? Но партитура текста у меня расписана на сцене буквально по секундам. Утверждаете, что я устраиваю на сцене волшебство картинок и подсветок, силуэтов и фигур, красок и разного рода визуальных фокусов? Ну, так вот вам скучная лекция и призыв вздремнуть, не выходя из зала. Считаете, что я делаю только то, что мне вздумается? А я лишь прилежно читаю автора.

Уилсон-таки делает с этим «ничто» невероятные вещи. И перед нами снова умопомрачительный театр.

БЕДНЫЕ УМНЫЕ ГОЛОВУШКИ
«Дети солнца»
по Максиму Горькому
на фестивале «Территория»
15 октября 2018

В пьесе Горького мы застаем героев на рубеже XX века, а в спектакле Новосибирского театра «Красный факел» перед нами последние дни этого века, Миллениум. У Горького среда интеллигенции и художественной богемы рассматривается в трагическом отрыве от простонародья. В частности, погруженный в свои научные изыскания Павел Протасов не замечает ни холерного бунта, ни нарастающего ожесточения народных масс, ни совершенно очевидно грядущих революционных перемен. В спектакле же Тимофея Кулябина (драматург проекта Ольга Федянина) предреволюционные брожения вообще купированы, как собственно, и персонажи из народа, за исключением горничной Фимы (Валерия Кручинина), выполняющей чисто служебную сюжетную функцию.

Действие пьесы, как уже было сказано, переносится на следующий вековой рубеж, уготовивший человечеству новую, теперь уже техногенную революцию. Поэтому Павел Протасов здесь айтишник. К тому же все шесть персонажей, чьи личные взаимоотношения строго по Горькому завязаны в тугой драматический узел, проживают в буквальном отрыве от родной почвы. В обстоятельной и очень интересной программке спектакля сказано, что герои живут в кампусе Стэнфордского университета, и для каждого прописана своя, современная биография. К примеру, сестра Протасова Лиза, которая в оригинале пьесы страдает душевной болезнью, здесь стала одной из жертв теракта в московском метро, что и послужило причиной глубокой психической травмы. Итак, перед нами группа соотечественников, эмигрировавших в 90-е годы в США, где они, вроде бы, вполне себе социально адаптировались, но на деле существуют в своем герметичном мирке.

Ситуация отрыва, ложного ощущения реальности, таким образом, вовсе не противоречит авторской проблематике пьесы. Как и разлитое в воздухе предчувствие важнейших перемен, на фоне которых милые, интеллигентные герои заняты выяснением своих сложных личных отношений. Другое дело, что создатели спектакля искренне считают тему отсутствия коммуникаций между горсткой, скажем так, пролетариев умственного труда и остальным народонаселением нынче не актуальной. На мой

взгляд, это еще большой вопрос, по мне, так это тема интереснейшая и вполне достойная отдельного театрального исследования. Тем не менее, созданный Тимофеем Кулябиным и его соавторами художественный мир по-своему убедителен и с театральной точки зрения практически безупречен. Перед нами пример тонкой, умной и художественно аргументированной адаптации классического текста к современному мироощущению, а не просто очередной перенос давнишней истории в наши дни.

Действие разворачивается в пространстве некоего «Догвилля», площадки-лабиринта, где между комнатами героев нет перегородок, точнее, они условны: жилище Протасовых, от обиталища Лизы, или Вагина, или Чепурного отделяет какая-нибудь спинка кровати или шкафа. Персонажей будто накрывает общий разреженный воздух, в котором они держатся за привычные предметы обихода. Так уже было у Кулябина и художника Олега Головко в чеховских «Трех сестрах». Но здесь, в отличие от предыдущего спектакля, среда красноречиво скудная: безликая мебель кампуса, компьютер, жидкокристаллический экран телевизора. «Уголки» обитания, к тому же, способны выдвигаться или уходить вглубь с помощью легких платформ, укрупняя или удаляя, таким образом, из поля зрения эпизод или действующее лицо. Над каждой «комнатой» висят электронные часы, и их жизнь в спектакле необычайно важна. Они показывают время, и это время у всех разное, хотя и датировано 30-31 декабря 1999 года. Накануне Миллениума горьковские люди, совсем как чеховские, разговаривают, пьют чай, носят свои свитера и толстовки, а в этот момент рушатся их жизни. Но наступает Новый год, который с каким-то надрывным и глуповатым весельем справляют герои пьесы, и тогда часы вовсе «сходят с ума», отказываясь соответствовать реальному времени.

Помните, как человечество боялось, что в Миллениум произойдет глобальный компьютерный сбой, который повлечет за собой коллапс во всех сферах его заорганизованной электронным разумом жизни? В спектакле же на фоне локального сбоя электронных часов происходят, одна за другой, личные катастрофы: кончает жизнь самоубийством Чепурной, обостряется болезнь Лизы, окончательно отчуждаются друг от друга супруги Прозоровы. На экране телевизора, где наши бывшие соотечественники по привычке ловят российские каналы, идет разудалая новогодняя дребедень рубежа 90-х, которая, к слову, по сравнению с дребеденью сегодняшней кажется каким-то артхаусом. Мерцание телевизора, обычный для россиян фон — что в наших пенатах, что на далекой чужбине. Но далее фоном становится и появившийся на экране Борис Ельцин со своими судьбоносными для страны, да и всего мира словами «Я ухожу». Ведь наши-то герои, погруженные в личные разбирательства и истерики, этот момент пропустили, не заметили!

В тесном пространстве малой сцены, в этой скученности, где горьковские люди Тимофея Кулябина все время находятся друг у друга на виду, где они связаны друг с другом теснейшим, едва ли не болезненным образом, они одновременно наглухо отгорожены от внешнего мира. Они с ним очевидно не коммуницируют! Эмигрантская тема при этом только усиливает внутреннюю растерянность каждого перед меняющейся реальностью, будь то личная история или глобальные земные перемены. Ведь компьютерный гений Павел Прозоров-Павел Поляков, этот симпатичный парень, от всякой житейской заковыки отгораживающийся наушниками и экраном монитора, у себя на родине поступал бы точно так же. Как и уставший от жизни, от слишком долгого ожидания Лизиного ответного чувства доктор Чепурной (сильно и крупно играет его Андрей Черных) мог наложить на себя руки и в каком-нибудь отечественном Наукограде. И Лиза-Ирина Кривонос со своей природно тонкой душевной организацией не сдюжила бы, в конце концов, такой чудовищной психологической травмы в любом уголке земного шара. И красавица Елена Протасова, которую Дарья Емельянова играет стойким, глубоко несчастливым «оловянным солдатиком», везде была бы несчастлива одинаково.

Их всех очень жалко. Даже нелепую и вульгарную Меланию (Линда Ахметзянова) с ее маниакальной страстью к Протасову. Даже незадачливого фотографа (у Горького он художник) Вагина (Константин Телегин), который так искренне любит чужую жену. Горьковский социальный обличительный пафос в адрес героев режиссер заменяет гораздо более своевременным ныне состраданием.

В этой, казалось бы, вполне рациональной театральной адаптации старой пьесы к нынешнему состоянию умов человеческая трагедия в результате выходит на первый план. И добавленная к тексту речь Стива Джобса звучит здесь неожиданно романтично и выспренне, как будто так и должны витийствовать современные горьковские умники. И экстраполяция героев из России в США воспринимается специально акцентированной дополнительной условностью, дабы отрыв человека от реальности, дабы его экзистенциальное несчастье выглядели еще более очевидными.

В маленьком «догвилле» Кулябина, Головко и предельно правдивых, профессионально точных актеров «Красного факела» люди, подсмотренные на рубеже нового тысячелетия, становятся еще более беззащитными перед непостижимым ходом времени и новыми предлагаемыми обстоятельствами. ■

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля «Территория»

Сцена из спектакля «Дети солнца». Реж. Т. Кулябин. Худ. О. Головко. Новосибирский театр «Красный факел»

Сцена из спектакля Р. Уилсона «Лекция о ничто»

▸ *Сцена из балета «Баядерка. Пространство иллюзии». Хореограф Дзе Канамори. Режиссёр Ориза Хирата Художник Йосюки Мияма. Фото © Kishin Shinoyata*

«БАЯДЕРКА» В ЭПОХУ ТОТАЛЬНОГО ДИЗАЙНА

НАТАЛЬЯ СИВЕРИНА

XIX Международный фестиваль искусств «Дягилев. P. S.». Санкт-Петербург. Художественный руководитель Наталья Метелица. 17-27 ноября 2018. Балет «Баядерка. Пространство иллюзии». Музыка Людвиг Минкус, Ясухиро Кадамтасу. Компания NOISM (Япония). Хореограф спектакля Дзе Канамори. Режиссёр Ориза Хирата. Художник по костюмам Йосюки Мияма. 21 ноября 2018. Александринский театр

Фестиваль «Дягилев. P. S.», рассматривающий существование и трансформацию наследия великого Сергея Дягилева в современном контексте, в этом году обратился к имени хореографа Мариуса Петипа, 200-летие которого отмечается в этом году. У Сергея Дягилева отношения с творениями Петипа были сложными, и развивались от неприятия — он называл Петипа «ревнивцем, тщательно оберегающим свое наследие», до решения в 1921 году поставить в Лондоне «Спящую красавицу», что в итоге закончилось провалом. По словам художественного руководителя фестиваля Натальи Метелицы: « Дягилев разорился на Петипа, но он же вернул его в балетный контекст 20-х годов XX столетия». И, надо отметить, что именно в XX столетии к Петипа пришла международная слава.

Фестивальная программа 2018 имеет дело не столько с хореографическим наследием Петипа, для постановщиков спектаклей важен и интересен культурно-исторический миф, и может даже социокультурный феномен, который когда-то Петипа принес в мир. «И хотя, еще до начала Первой мировой войны мир Петипа, как он его себе представлял, с понятными отношениями и светлыми героями, ушел в небытие, время гармонии закончилось, и на протяжении XX столетия возник другой мир, родился другой тип художественного сознания — катастрофический», — говорит Наталья Метелица, — «... никуда не делись истинные чувства персонажей балетов Петипа, страдание, одиночество, истинная любовь, пусть даже XXI век — это время острых ощущений и горьких разочарований».

Спектакль «Баядерка. Пространство иллюзии» вернул сюжет о любви и гибели храмовой танцовщицы из романтического контекста туда, где ему по логике вещей и нужно находиться — в жесткую архаику, в мир, где грозным божествам приносят бесконечные жертвы. Авторы спектакля — Дзе Канамори и Ориза Хирата объединили в одном художественном высказывании и в едином сюжете балетный спектакль и представление традиционного японского театра Но, не только «усилили» сюжет историей гибели империи, но и придали трагической судьбе героев истинное величие. Они поняли и услышали, что музыка Минкуса может стать идеальным фоном и для танца и для декламации, и сохранили при этом замысел Петипа и классические узнаваемые черты «Баядерки».

Костюмы спектакля, созданные креативным директором легендарной японской модной марки Issey Miyake Йосюки Мияма (Yoshiyuki Miyamae), в этой «полифонии» играют особенную и очень заметную роль. Выбор пал именно на стиль Иссей Мияки, по всей видимости, не случайно. В 2006 году основатель марки Иссей Мияке был награжден «Kyoto Prize» за «Инновационные методы создания одежды путем сочетания Восточной и Западной культуры и применения передовых технологий в области искусства и философии». Примерно с такой же формулировкой можно было бы наградить и авторов спектакля «Баядерка. Пространство иллюзии».

Отличительные черты стиля Мияки — многослойность, герметичность и знаменитая плиссировка. Дизайнер умеет «заставлять» плиссированную ткань быть жест-

Сцена из балета «Баядерка. Пространство иллюзии». Фото © Mark Olic

ким и прямо даже плоским минималистичным каркасом или изысканной трехмерной скульптурой, ткань может выглядеть плотной броней, или легким подвижным одеянием. Йосюки Мияма, конечно, использовал все эти приемы, также как и принцип оригами, технологию, которую Мияки развивает в рамках своего проекта «Project 132 5».

У Йосюки Мияма легкая серая плиссированная ткань «оборачивается» кольчугой воина, которая одновременно несет в себе черты европейского и японского традиционного военного костюма, и формирует жесткий каркас платья дочери императора, на которой обязан жениться герой. Но самыми эффектными выглядят одеяния теней, которые являются герою в тумане наркотических сновидений. Белый цвет в Японии — это цвет чистоты во всех ее проявлениях, в моральном и физическом, но также и цвет защиты от негативных воздействий, идущих как от внешнего мира, так и от мира потустороннего. Белые туники танцовщиц выглядят деконструкцией традиционного для этой сцены в классических версиях «Баядерки» балетного костюма, который оказывается как будто разобранным по слоям, и в конце танца костюм главной героини даже «опадает» с нее, как с хризантемы, легкими белыми лепестками.

В традиции театра Но могут говорить о характерах героя небольшие детали, например оттенок воротника. В «Баядерке» большинство костюмов представляют собой интенсивные цветовые пятна, но Мияма по-своему использует язык цвета, столь значимый для японской культуры. Так традиционный для императорской семьи золотисто-желтый цвет у художника трансформируется в цвет пожухлой листвы, а использование при окрашивании ткани техники градиента от светлого оттенка к более темному, говорит об увядании и скором конце империи.

В современном японском языке более тысячи определений цвета, и слова эти коррелируются с различными жизненными реалиями, и скорее всего, подготовленный зритель увидит в цветовой гамме костюмов еще больше смыслов. И здесь, возвращаясь к имени Мариуса Петипа, нужно вспомнить, что он очень тщательно относился ко всем деталям спектакля, и в частности, к цветовому подбору, который, безусловно, имел для него свое символическое значение. И он же как-то отметил что, если балетмейстер будущего возьмется возобновлять прежние балеты, то он, конечно, будет учитывать вкусы своей эпохи. Говоря о нашем времени, мы можем сказать, что живем в эпоху дизайна, и что дизайн — есть визуальное наполнение нашего времени, с этой точки зрения. Дзе Канамори очень точно выбрал создателя костюмов для своего спектакля. И сам основатель марки Иссей Мияки и Йосюки Мияма, оба мыслят скорее как предметные дизайнеры, нежели как создатели одежды, они рассматривают дизайн, как способ познания жизни, и поэтому их язык — это язык современности, который был необходим, чтобы собрать воедино все компоненты этого сложного спектакля. ■

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля

УРОКИ РЕЖИССУРЫ

ЛАРИСА КАНЕВСКАЯ

Фестиваль «Уроки режиссуры» в рамках Биеннале театрального искусства. Москва, Санкт-Петербург 15 сентября - 26 ноября 2018. Арт-директора Ольга Егошина, Марина Токарева.

Фестиваль «Уроки режиссуры», длившийся три месяца и открыто принимавший как самих участников, так и зрителей, завершился торжественной и жизнерадостной церемонией награждения. По части торжественного на закрытии было зафиксировано — поклонение Мастерам, цветы, подарки и красная дорожка. По части жизнерадостного — постарались студенты третьего курса ГИТИСа (Мастерская Владимира Панкова), которые весь этот вечер срежиссировали и провели, как положено у «панков», с музыкой, песнями и плясками.

«Уроки режиссуры» — один из самых молодых фестивалей: в прошлом году он проводился впервые. Тогда мэтры российского театра судили работы молодых режиссеров. В этом году, по словам ведущих церемонии Марии Шашловой и Алексея Верткова, произошел перевертыш: «В голову арт-директора фестиваля, точнее в две головы арт-директоров (Ольга Егошина и Марина Токарева), пришла идея — сделать наоборот. Пусть мэтры теперь сами участвуют в конкурсе, а молодые их судят…» Традиции будут продолжены: раз в два года в конкурсе будут соревноваться молодые, а раз в два года — мэтры.

С удовольствием отсмотрев все представленные спектакли, молодые подвели итоги и рассудили знаменитых режиссеров по чести, наградив каждого участника художественной программы фестиваля памятной статуэткой Арлекина «Биеннале театрального искусства» по эскизу Александра Боровского. В состав жюри вошли: Егор Перегудов, Анатолий Шульев, Никита Кобелев, Денис Хуснияров, Наталья Лапина, Егор Равинский, Федор Малышев, Михаил Патласов, Илья Славутский, Алексей Ермилышев.

На сцену СТИ молодые режиссеры выходили с признанием любви и уважения. Вручая призы, витиевато объявляли каждую номинацию.

— «За урок живого и свежего прочтения одной из самых постановочных пьес» («Вишневый сад») увезет награду в Новосибирск режиссер **Сергей Афанасьев.**

— «За урок превращения классического текста в лирическое высказывание» награжден режиссер **Олег Рыбкин** — спектакль «Три дня в деревне», поставленный им на сцене Красноярского драмтеатра.

— «За урок погружения в атмосферу горьковской пьесы» наградили режиссера **Сергея Федотова,** привезшего в Москву спектакль — «Васса (Первый вариант»).

— «За урок соединения отваги решения и воплощения» в спектакле «Ревизор. Версия» получил статуэтку **Роберт Стуруа.**

— «За урок свободы театра, перпендикулярного времени» номинирован **Алексей Песегов** (спектакль «Оттенки») — статуэтку приняла главный художник Минусинского театра Светлана Песегова: «Мы все равно похожи», — улыбнулась загадочно жена режиссера.

«У нас нет никаких конвертов, из которых дрожащими руками надо вынимать бумажку с именем лауреата, но волнение все равно присут-

На церемонии награждения. Фестиваль «Уроки режиссуры». СТИ. 27 ноября 2018

Награды получают Сергей Афанасьев и Сергей Федотов

Кама Гинкас

Алексей Бородин

Награду Дмитрия Крымова получает Мария Смольникова

Марина Токарева приветствует участников церемонии

Фотография на память

ствует…», — признались Денис Хуснияров и Никита Кобелев, объявляя следующую номинацию: — «За урок мудрости, юмора и легкости в интерпретации» — **Адольфу Шапиро** за спектакль «Это так (если вам так кажется»). Режиссер Адольф Шапиро, получая награду, прокомментировал: «Невероятную мудрость проявили молодые режиссеры. Они поняли, что не им судить и что вообще, судить — дело неблагодарное. Жаль только, что в моей формулировке нет слов «перпендикулярного времени», потому что время — само по себе, а я — сам по себе…»

— «За урок построения блестящего сценического дуэта» молодые режиссеры наградили режиссера **Каму Гинкаса,** приветствуя находящихся в зале главных героев спектакля «Вариации тайны» — Валерия Баринова и Игоря Гордина.

— «За урок подлинности сценической жизни» получил награду режиссер **Григорий Козлов,** привезший из Санкт-Петербурга в Москву спектакль «Живи и помни»

— «За урок исторического мышления и неожиданности постановочного монтажа» — объявляя эту номинацию **Алексея Бородина** за спектакль «Последние дни», Егор Равинский и Анатолий Шульев признались, что совершенно не чувствуют с этим режиссером никакой возрастной дистанции, настолько он молод. Алексей Владимирович улыбнулся и предложил «всем друг друга уважать, а в лучшем случае, любить»: «Замечательная идея, когда старшие стоят рядом с молодыми. В этом есть главный и единственный смысл, чтобы мы что-то брали от наших учителей. У этих молодых ребят, которые находятся в так называемом жюри, хватает чувства юмора и всего, чтобы как-то нас разделить, и чтобы мы все еще получили что-то…»

— «За урок тотального театра» объявили награду **Валерию Фокину.** За статуэткой на сцену поднялся Кирилл Фокин: «В настоящий момент отец как раз представляет в Милане номинированный спектакль «Ваш Гоголь. Последний монолог».

Там же находится другой обладатель номинации «урок создания театральной иллюзии и режиссерской маэстрии» — **Римас Туминас,** которому присудили награду за спектакль «Фальшивая нота».

Егор Перегудов, объявляя следующего номинанта, не удержался от комментария: «В прошлом году, когда вручали награды фестиваля молодым режиссерам, кто-то не тоже не смог приехать, потому что был на постановке в Череповце. Сейчас не смогли приехать потому, что в Милане. Это обнадеживает…»

— «За урок театральной метафизики» получил статуэтку **Дмитрий Крымов** — спектакль «Своими словами. Н. Гоголь. «Мертвые души (История подарка)». Вместо Дмитрия Крымова на сцену вышла его Муза и любимица публики Мария Смольникова.

— «За урок бескомпромиссно концептуальной режиссуры» молодые режиссеры наградили **Юрия Бутусова** (спектакль «Гамлет»). Поднявшись на сцену, режиссер попросил высветить в зале актрису Лауру Пицхелаури и выразил восхищение ее работой.

Самую витиеватую формулировку получил спектакль «Три сестры» в постановке **Сергея Женовача** — «За урок молодости решения, кантилены актерской жизни и мастерства диалога с автором». Ведущие объявили, что у режиссера есть двойник, помогающий ему справляться с работой в двух театрах, который и получит статуэтку. Артист Александр Суворов в роли Сергея Женовача заставил весь зал рассмеяться, настолько точно он спародировал интонации и жесты своего Мастера.

Отсутствующего на церемонии награждения Дмитрия Крымова также здорово представил актер Максим Маминов. Маша Смольникова даже прослезилась.

Вручение подарков происходило под замечательное музыкальное сопровождение «панков», объявление номинаций чередовалось с самостоятельными концертными номерами. Зрители за один вечер смогли насладиться пением Аллы Пугачевой, Земфиры, Эдит Пиаф и полюбоваться чудесными горничными из спектакля Владимира Панкова «Однорукий из Спокана».

В финале на сцену вышла арт-директор фестиваля Марина Токарева: «Кто-то может упрекнуть нас, что мы устроили фестиваль для своих. Да, для своих коллег и товарищей, и здорово, что в зале зрители — тоже свои…». На этом фестиваль «Уроки режиссуры — 2018» завершился, но Биеннале театрального искусства продолжается. ■

Студенты ГИТИСа (Мастерская Владимира Панкова)

БОРИС МЕССЕРЕР

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Похоже, было предопределено, что его судьба будет связана с театром, ведь трудно найти фамилию более театральную, чем Мессерер. Рождённый в семье знаменитого балетмейстера и актрисы немого кино, Борис Мессерер, однако, не избрал актёрскую профессию. Окончив архитектурный институт, он активно участвовал в художественных выставках как в России, так и за рубежом и иллюстрировал книги.

В театр Мессерер пришёл в 1959 году, пожалуй, и не подозревая, что оформление театральных постановок станет его истинным признанием. Сегодня на его счету более 150 спектаклей в различных жанрах — от драмы до оперы и балета, от экспериментальной студии «Современника» до прославленной сцены Большого театра. Его называли пионером сценографического переворота 1960-70-х годов.

Борис Мессерер. «Подпоручик Киже». 1967

Его работы отличались необычным подходом к сценическому решению, динамикой конструкций, неожиданными трансформациями и переходами. Характерно, что и плакаты для большинства своих сценографических работ Мессерер делал сам.

Вполне логично, что балетные постановки были большой частью творчества художника. Работа в Большом театре началась с балета «Подпоручик Киже» на музыку Сергея Прокофьева к одноимённому кинофильму. В осуществлении идеи участвовали выдающиеся Александр Лапаури, Раиса Стручкова и Ольга Тарасова, поставившие перед собой задачу создать необычный современный спектакль на академической сцене. Молодой художник нашёл оригинальную яркую формалистическую сценографию спектакля, сделав упор не на бытовые детали, а на создание атмосферы действия. Сцена была наполнена символическими фигурами большого масштаба, выполненными в примитивно-условном стиле. Такой словно вырезанный из бумаги солдат заполнил литографический плакат Мессерера для вечера балета, посвященного 50-летию Октября, в Одесском государственном академическом театре оперы и балета 28 и 31 января 1967 г. Программа состояла из балетов «Подпоручик Киже» и «Ала и Лоллий».

Несколько ранее, в 1964 г., в такой же абстрактной минималистической манере был выполнен плакат для спектакля «Сирано де Бержерак» по пьесе Ростана в театре-студии «Современник». Герои пьесы предстают на плакате как идентичные геометрические фигуры, различающиеся только по цвету. Поле плаката разделено пополам названием спектакля и именем автора. Перпендикулярной линией идёт название театра. Плакат отражает стиль сценографии спектакля, где основной чертой было плоское условное изображение. Такой экспериментальный подход не сразу был принят постановщиком спектакля Олегом Ефремовым.

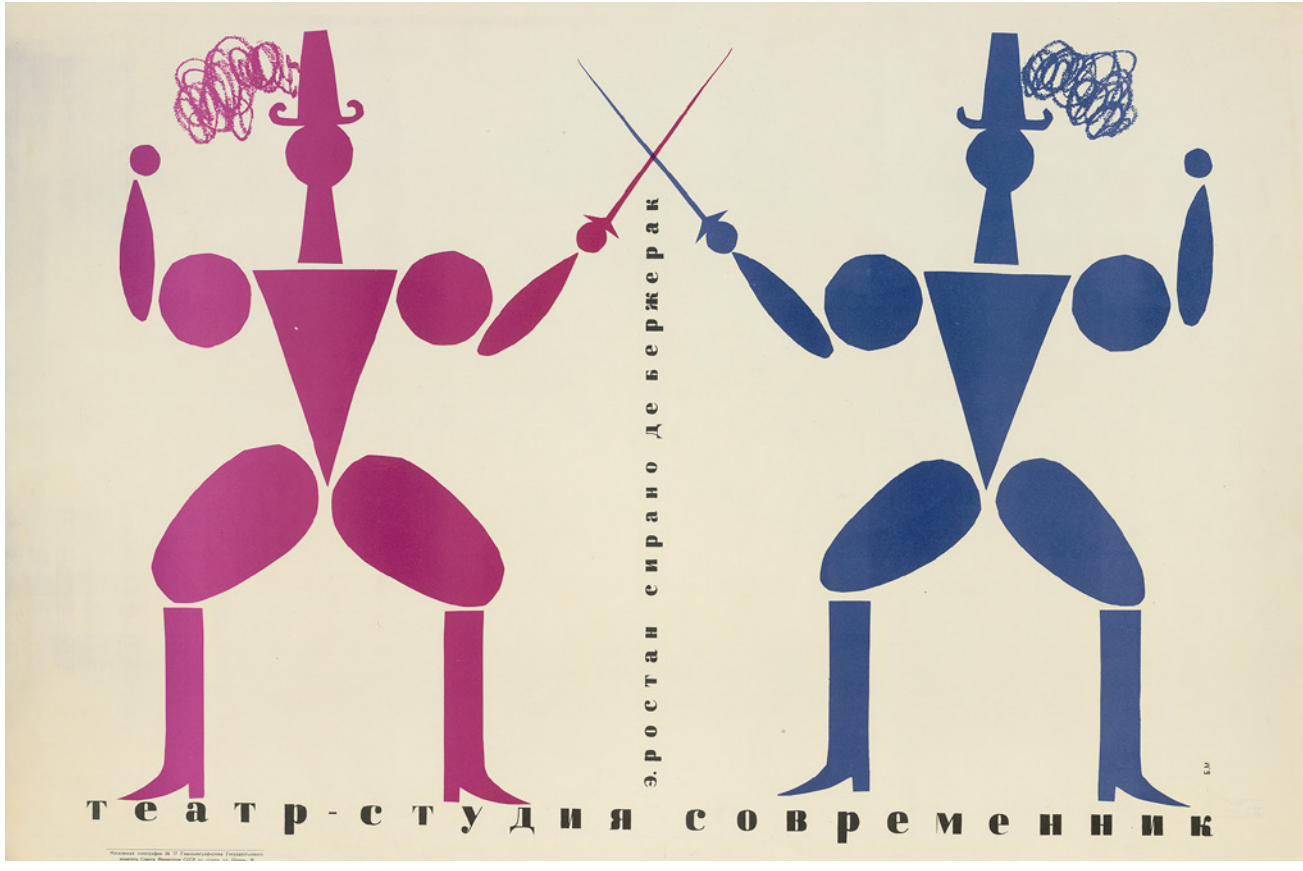
Знаковой была работа художника над балетом «Кармен-сюита» на сцене Большого театра в 1967 г. с прима-балериной театра Майей Плисецкой в главной партии. Используя только три цвета — красный, чёрный и белый — Мессерер перенес на плакат драматическое напряжение спектакля, рассказывавшего о любви, страсти, ревности и смерти. Плакат анонсировал «Кармен-сюиту» в постановке Александра Плисецкого на сцене Харьковского государственного академического театра оперы и балета им. М. В. Лысенко, а также в Театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко в 1973 году.

Тема «Кармен» была также продолжена позже, в плакате для Гала-концерта международного конкурса «Майя-94» в Государственном академическом театре «Московская оперетта» 25 августа 1994 г. Плакат построен на контрасте огромной чёрной маски быка и хрупкой фигуры балерины.

Как и в сценографических работах, в плакатах Бориса Мессерера чувствуется уникальный стиль художника, его пристрастия и приёмы, понимание природы театра, особой атмосферы каждого спектакля. ■

▸ *Борис Мессерер. «Кармен-сюита». 1973*

▸ *Борис Мессерер. Гала-концерт «Майя-94». 25 августа 1994*



▸ *Борис Мессерер, «Сирано де Бержерак», 1964*

Сцены из спектакля «Зулейха открывает глаза». Башкирский академический театр драмы им. Гафури. Премьера 25 ноября 2017

Сцены из спектакля «Руслан и Людмила». Бурятский республиканский театр кукол «Ульгэр». Премьера 26 января 2018

Сцены из спектакля «Сад». Театр кукол Республики Карелия. Премьера 28 июня 2018

Сцены из спектакля «Слон». Московский ТЮЗ. Премьера 19 октября 2018

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

ИРИНА АЛПАТОВА, НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Зулейха открывает глаза» Гузель Яхиной. Башкирский академический театр драмы им. Гафури (Уфа). Режиссер Айрат Абушахманов. Художник Альберт Нестеров. Художник по свету Ильшат Саяхов Премьера 25 ноября 2017

Айрату Абушахманову удалось главное — сделать виртуозный перевод литературного текста Гузель Яхиной на язык сцены (инсценировка Я. Пулинович). Безусловно — с помощью художника Альберта Нестерова, сочинившего уникальное знаковое пространство, далекое от быта, и включающее в себя зрительный зал. Деревянные помосты, трансформируясь, создают любое место действия. На потолке проступают иконы. На кресла зрительного зала наброшены телогрейки с лагерными номерами. Здесь быль сделалась сказкой, в условности которой зашифрована жуткая правда, метафорически представленная. Все персонажи подчеркнуто визуально погружены в свою национальную, профессиональную или ментальную идентичность, как узнаваемые сказочные герои. Национальные традиции не взламываются, но сквозь них четко и органично проступает театр современный. История не становится менее подлинной, просто её смыслы мифологизируются, а дорога к ним становится не прямой и легкой — извилистой, но очень заманчивой. Это спектакль-сказка, спектакль-миф, полный условности и символики, не роман, а скорее, поэма, но абсолютной сценической правды.

«Руслан и Людмила» Александра Пушкина. Бурятский республиканский театр кукол «Ульгэр» (Улан-Удэ). Режиссер Яна Тумина. Художник Кира Камалидинова. Художник по костюмам Анисия Кронидова Премьера 26 января 2018

Режиссеру Яне Туминой в этом спектакле довелось почувствовать и воплотить «стопроцентного Пушкина» в нашем ментальном его восприятии. Легкого, хулиганского, сметающего все препоны и каноны, свободного, знающего, что он первый поэт на земле. А ещё Тумина, заняв спектакле актеров разных национальностей (бурятов, русских, монголов), именно с помощью Пушкина не ломает преграды между ними, но ищет в них общее, театрально объединяющее, понятное без слов. В тандеме с художником Кирой Камалидиновой они сочиняют на небольшой сцене театра «Ульгэр» громадный и вмещающий все на свете театральный мир: люди, куклы разных размеров, картонные фотографические фигуры знаменитого императорского бала 1903 года, современных «прохожих», певцов, музыкантов, артистов — мастеров на все руки. Хрестоматийная сказочная история рассказывается попеременно в разнообразных стилях, жанрах и приемах, на разных языках.

«Сад» по Антону Чехову. Театр кукол Республики Карелия (Петрозаводск). Режиссер Александр Янушкевич. Художник Татьяна Нерсисян. Премьера 28 июня 2018

Драматургия Чехова в театре кукол — отнюдь не редкость. Но спектакль режиссера Александра Янушкевича принадлежит к тем редким событиям, в которых грань между театральными видами и жанрами полностью стирается. Пьеса «Вишневый сад» стала основой и поводом для уникального сценического действия. Здесь нет кукол в привычном их понимании. Здесь люди, актёры играют кукол, которые, в свою очередь, играют людей. Такой вот непростой процесс, дающий отличные результаты. Имение Раневской, представленное в виде картонного дома с прорезями окон и дверей, постепенно съеживается, уменьшается, подобно шагреневой коже, пока не останется на его месте подобие надгробного памятника — прежней жизни и её людям. В этом спектакле использованы, кажется, все приемы театра кукол: игра с предметами, маски, теневой театр, черный кабинет, ширмы и прочее. А хулиганское, гротесковое, фарсовое действие в финале выходит на трагедийную коду. И этот синтез комедиантства и трагедии высекает искру живого, сегодняшнего и актуального театра.

«Слон» по Александру Копкову. Московский ТЮЗ. Режиссер Генриетта Яновская Сценография и костюмы Сергей Бархин. Премьера 19 октября 2018

Пьеса, датированная 1932 годом, ярко выраженная лубочная сатира на «пережитки прошлого», мало ставилась в наших театрах. Сюжет о том, как крестьянин эпохи коллективизации где-то откопал золотого слона, возмечтал о побеге в Америку и даже, было, улетел туда на дирижабле, но с дороги, заскучав по родным местам, вернулся, в годы создания, разумеется, был непроходим, а значительно позднее, казалось, устарела. Но Яновская вычитала в пьесе и несбыточную мечту замордованного человека, и его судорожный прорыв к свободе, и победное стадное чувство, которое отечественных индивидуумов постоянно тянет вниз. Эту историю, в чем- то схожую с историей эрдмановского Подсекальникова, Бархин помещает в пространство конструктивисткой архитектуры 20-х годов и плакатного искусства Агитпропа. На одной из красно-белых стен даже написана фамилия «Мельников». По фасадам посконной одежды героев размашисто выведены их имена. В руках у них часто появляются серпы, молоты, на головах косынки и буденовки. Когда главный герой на настоящем дирижабле поднимается под колосники, в зале раздается шквал аплодисментов. Возможно, зрители радуются, что человек-таки улетел из колхозного рая. Но еще вероятнее, что их покоряет настоящее волшебство театральной фантазии и техники. ■

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

БОГАТЫРЬ РУССКОЙ МУЗЫКИ

НАТАЛЬЯ ПАВЛОВА

В жизни всё когда-то происходит впервые. В 2003 году Владимир Анатольевич Маторин, солист Большого театра, президент Фонда возрождения культуры и традиций малых городов Руси, впервые выступил перед жителями древнего города, представил оперное искусство, непринужденно и быстро превратил слушателей в своих преданных поклонников. Выступления в Зарайске стали важной частью творческих планов мастера. За эти годы заметно выросло число почитателей оперы и любителей музыки, жители соседних районов и областей специально приезжают в подмосковный городок, чтобы услышать Владимира Анатольевича.

В октябре 2018 года в связи с семидесятилетием артиста в Зарайском филиале Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина открылась выставка «Владимир Маторин. Богатырь русской музыки».

Около сотни фоторабот, театральных афиш, предметов из семейной коллекции… Перед зрителями предстали эпизоды жизни певца с мировой известностью. Если следовать театральными канонам, то всё представленное на выставке можно разделить на несколько тематических актов: на службе искусству, общение с известными певцами, художниками и режиссёрами; семьи счастливые моменты и главная тема — благотворительность, духовность и меценатство.

Вручение государственных наград В.В. Путиным и Д.А. Медведевым, встречи с Патриархом Кириллом, митрополитом Крутицким и Коломенским Ювеналием… Фотографии восстановленных на средства певца храмов и монастырей, посещение малых городов Руси в целях сохранения их самобытного облика, первый концерт в Зарайске, средства от которого пошли на роспись Иоанно-Предтеченского собора, участие в Бахрушинских фестивалях…

Большинство экспонатов из домашнего архива солиста, кроме фотографий, различные сувениры, в разное время преподнесенные в дар певцу: позолоченная статуэтка князя Владимира Крестителя Руси (подарок Патриарха), фарфоровая ваза с позолотой, на которую нанесен портрет Маторина, исполняющего партию Бориса Годунова (это подарок Кисловодских мастеров), сказочно выглядит фарфоровая шапка Мономаха, преподнесенная лучшему басу мира как знак превосходства в профессии.

Вернисаж прошёл без официальности и протокольной строгости

Владимир Маторин на открытии выставки

Открытость и доброжелательность Владимира Анатольевича, его юмор, потрясающий актерский дар и умение расположить к себе публику с первых минут очаровали многочисленных посетителей.

Поздравления прозвучали от городской администрации, от Бахрушинского музея, от Фонда возрождения культуры и традиций малых городов Руси, от протоиерея Григория Решетова, ответственного за миссионерскую деятельность в Зарайском благочинии. Музыкальный подарок преподнесли учащиеся Детской школы искусств им. А.С. Голубкиной — призеры конкурса юных исполнителей и обладатели благотворительной стипендии, учрежденной Маториным для одаренных детей. А завершился праздник классическим концертом с участием Владимира Маторина и студентов Российской академии музыки имени Гнесиных.

Владимир Маторин

Хочется сказать, что Владимир Анатольевич заполнил своей мощью — исполнительской, как певец, и нравственной, как человек, — все экспозиционное пространство. Мы все оказались во власти его таланта! И мы понимаем, что отметив своё семидесятилетие с жителями Зарайска Владимир Анатольевич Маторин подтвердил, что его дружба с родным городом купцов-меценатов Бахрушиных надолго. ■

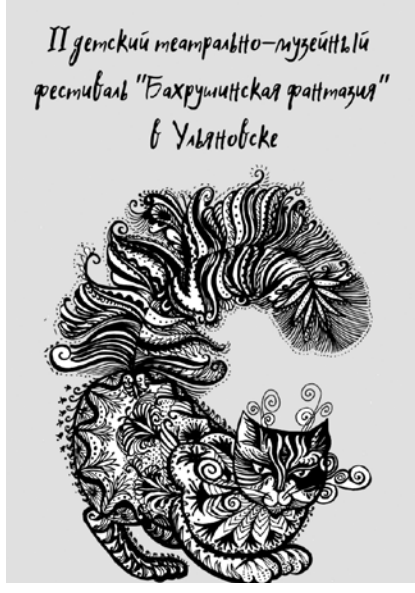
ТЕАТР. МУЗЕЙ. ФАНТАЗИЯ

ВТОРОЙ ДЕТСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В УЛЬЯНОВСКЕ

ОКСАНА ЛИСОВСКАЯ

В 2017 году наш Бахрушинский кружок решил провести нечто особенное, нам захотелось объединить мероприятия, которые мы проводим на базе разных культурных центров, в том числе и музеев, в единое целое. Так появился фестиваль «Бахрушинская фантазия», который мы приурочили ко дню рождения ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Второй фестиваль другой, но его цель осталась прежней — воспитание аудитории искусства.

Три недели октября воспитанники Бахрушинского кружка провели с артистами Ульяновского театра кукол им. народной артистки СССР В.М. Леонтьевой в совместном проекте «Один день с кукольником». Школьники получили уникальную возможность погрузиться в мир театра, понаблюдать за тем, как работает артист не только на репетиции, но и во время спектакля. Карина Халимдарова и Андрей Вебер работали с интереснейшим артистом Максимом Бизяевым, Полина Меркулова и Анна Найдина с артистом Вячеславом Вишениным, Анна Царева и Варвара Лысанова провели день с артисткой Еленой Кондрашиной. Как всегда дети вели дневник событий: побывали в гримёрке, на репетиции, несколько раз посмотрели спектакль, узнали, как создаётся декорация и как взаимодействуют ▶



Памятный магнит, 6х9 см.

Л. Козлова проводит мастер-класс для детей на тему «Театр»

Лекция Е. А. Раппопорт «Отечество нам Царское село»

люди-актеры с куклами-актёрами… «Мы наблюдали живой процесс творчества!» В заключение участники проекта, педагоги и артисты собрались еще раз в театре, чтобы поделиться художественными впечатлениями.

В Музее А.А. Пластова открылась выставка художественных работ педагогов и детей и прошла презентация книги-альбома «Вдохновленные творчеством Аркадия Пластова». Работа над сборником шла в течение года: бахрушинцы рисовали, писали стихи. Здесь необходимо сказать, что в этом проекте приняли участие не только ульяновцы, но и Бахрушинские кружки в Барнауле, Томске, селе Борец Республики Хакасия, а также художественная студия «Вернисаж» и учащиеся из других регионов.

В рамках фестиваля на базе гимназии № 30 прошла творческая встреча учащихся с писательницей-сказочницей Верой Алексеевой, которая рассказала о своем первом сборнике сказок «Долина счастья», а дети показали импровизированный спектакль по её сказке.

Наш фестиваль это и праздник, и творчество, и «университеты» — мы учимся. В этом году к нам приехала старший научный сотрудник ГЦТМ им. Бахрушина Евгения Александровна Раппопорт. В Музее Пластова она прочитала лекцию «Отечество нам Царское село»: школьники, студенты, родители, педагоги с большим интересом слушали рассказ о лицейских наставниках и их питомцах, о круге общения лицеистов, их быте, а также об истории Царского села. Мы пригласили на это занятие известного ульяновского художника Льва Нецветаева, который показал одну из своих работ, посвященных Пушкину, прочитал свои стихи и подарил на память Евгении Александровне ее карандашный портрет, сделанный им во время лекции.

В библиотеке «Мир искусств» и музее «Дом-ателье архитектора Ф. Ливчака» Е.А. Раппопорт прочитала лекцию о театре Пьетро Гонзага, и слушатели не только узнали о явлении театральной культуры XVIII в. — начала XIX в., старинном театре в усадьбе Архангельское, но как бы и побывали в Москве, в Бахрушинском музее, где три месяца назад была замечательная выставка «Иллюзия театра. К 200-летию открытия Театра Гонзага».

Завершился Бахрушинский фестиваль в музее Пластова интереснейшим мастер-классом по созданию абстрактной картины, который провела художник Лидия Козлова. Ребята узнали, как создается абстракция, затем им предложили самим создать абстрактную картину на тему «Театр». Художник спросила у ребят, с какими цветами у них ассоциируется театр. Выяснилось, что это, прежде всего, красный, желтый, синий, и дети под руководством художника подготовили нужные акриловые краски. Работа длилась около часа, получилась действительно уникальная абстракция, которая была подарена Бахрушинскому кружку. ■

ТЕАТР И ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Любовь и смерть Зинаиды Райх» по пьесе Валерия Семеновского. Спектакль РАМТа, идущий в пространстве Мемориального музея-квартиры Всеволода Мейерхольда. Режиссер Александр Пономарев. Художник Станислав Бенедиктов. Композитор Стефан Андрусенко. Премьера 27 октября 2018.

Действие происходит в той самой комнате, где 15 июля 1939 года нашли мертвую Зинаиду Райх с восемью ножевыми ранениями на теле. Создатели спектакля и сотрудники музея-квартиры, совместно решившие играть именно здесь, в живых интерьерах, на «месте происшествия», разумеется, держали в уме этот страшный момент незримого присутствия трагического финала. Однако, и пьеса Семеновского вовсе не об этом, и режиссер Пономарев был настроен на принципиально другую игру.

«Игра» в этом спектакле — ключевое понятие. И художник Бенедиктов оформляет комнату так, будто публика заглянула на вечер в какое-нибудь кабаре начала XX века, к примеру, в «Лукоморье», где молодой Мейерхольд пробовал свои новые театральные формы и формулы. Тень доктора Дапертутто, каковым сам Мейерхольд себя именовал в ту пору, ложится на все представление (именно так обозначен в программке жанр спектакля). Помещение утопает в приглушенном свете и разделено на две части: в одной сидит публика, а в другой, обрамленной занавесами стиля модерн, снабженной подвижными ширмами и обставленной мебелью эпохи декаданса, появляются несколько актеров в костюмах Пьеро, Арлекина и Коломбины. С самого начала они совершенно открыто намекают нам, что прикидываться представителями российской богемы первой трети XX века не намерены. Они сами — богема, только живущая век спустя. Они как бы становятся на время знаменитыми действующими лицами пьесы, однако постоянно выходят из образа, дают тончайшие и остроумнейшие оценки как собственной игре и современным театральным взаимоотношениям, так и личностям, роли которых на короткое время позволили себе присвоить.

Мария Турова становится Зинаидой Райх, Алексей Мясников — Мейерхольдом, Алексей Бобров — Есениным, Наталья Чернявская — Татьяной Есениной, дочерью Райх от первого брака, а Андрей Сипин и Дарья Семенова кого тут только не играют: и первую жену Мейерхольда, и актрису Бабанову, и поэта Мариенгофа... Точные портретные детали в костюмах и исполнении чередуются в спектакле с откровенно дистанцированной от героев манерой игры. И все это — легко, в режиме моментальных превращений, без

Сцена из спектакля «Любовь и смерть Зинаиды Райх». Фото Сергея Петрова

▸ *Сцены из спектакля «Любовь и смерть Зинаиды Райх». Фото Сергея Петрова*

пафоса и натужного серьеза, до кончиков пальцев театрально, оттого и — правдиво. Орлиный взор Мейерхольда и его знаменитые галифе с сапогами; пшеничные кудри и гармонь Есенина (Бобров тончайшим образом отыгрывает эту, навязанную ему журналистами и биографами лубочную русскость, за которой скрываются совсем другие характер и масштаб); чуть брезгливый аристократизм Мариенгофа; слегка утрированные детскость и восторженность Бабановой; въевшаяся в кожу и плоть обида дочери Райх и Есенина на судьбу и ее летописцев; наконец, звериная грация и жизненная сила самой Зинаиды Райх.

Очень интересно, как пьесу, практически документальную, основанную на письмах Татьяны Есениной к историку и биографу Мейерхольда Константину Рудницкому, режиссер Пономарев ставит перпендикулярно документу. Как, помещая действие в аутентичное истории пространство, решительно уходит от театра иммерсивного и устраивает театр откровенно игровой. Нам, конечно, преподносится множество правдивых фактов биографии и Есенина, и Мейерхольда, и Райх, и известных людей из их окружения, но стержнем, на который нанизаны эти факты, становится сложно устроенная психика и как следствие не очень понятная обывателю логика поступков творческих людей.

Хотя… Шесть тонких, гуттаперчивых и телесно, и душевно артистов РАМТа, как раз таких, каких любил и деспотично выращивал Всеволод Мейерхольд, передают и множество горестей- радостей самых обычных людей: нищета и новый советский шик, любовь с первого взгляда, рождение детей и измена, одиночество, ревность и зависть, тоска и воодушевление, молодой азарт и нарастающие с годами недуги.

Мы так и не узнаем из спектакля, был ли у Райх драматический талант, или она, как считают многие ее современники, была совершенно бездарна. Не узнаем, действительно ли любил ее Есенин, а если любил, то почему ушел. Не поймем, почему так безоглядно и безгранично полюбил ее Мейерхольд. И действительно ли Мариенгоф был таким ее противником и так настойчиво отваживал от нее Есенина? Зато узнаем, как лихо приходилось в обыкновенном житейском плане каждому из этих «небожителей». Узнаем, а точнее, почувствуем, что творчество это диагноз, который в реалиях страшного политического режима становится смертельным.

Мейерхольд утверждал, что театр и жизнь одно и то же. На эту запальчивую мысль Валерий Семеновский умелой рукой нанизал тщательно изученные документы, сдобрив их подходящей дозой фантазии. Режиссер же Пономарев и вовсе не фантазировал. Он с артистами РАМТа сами являются органической частью этого театра равного жизни, оттого их представление и смотрится как абсолютно честная игра. ■

КТО ТАКОЙ ПРОДЮСЕР?

На вопрос отвечают студенты 4 курса Продюсерского факультета ГИТИС
Окончание. Начало см. в №4 (114), 2018, стр. 92; №5 (115), 2018, стр. 66

ИВАН ДРУЧЕК

Как когда-то определил Ю. М. Орлов – «Продюсер — это автор или соавтор».

Продюсер отличается от менеджера, антрепренера, импресарио тем, что рождает идею. И уже потом создает благоприятные условия для её реализации: начинает искать средства, собирать команду, организует работу, осуществляет контроль. Конечно, при этом продюсер не может не быть менеджером. Он должен думать о том, насколько его идея будет востребована, а это предполагает умение мыслить в сфере экономики. При этом изначально предполагается наличие творческого начала, иначе он не сможет поразить новизной художественного замысла. Продюсер обязан обладать вкусом, широким кругозором, разбираться в тонкостях творческого процесса, уметь договариваться с людьми, грамотно планировать процесс реализации идеи. Безусловно, он должен и заниматься фандрейзингом, поиском денег. Одним из заблуждений людей, фальшивых стереотипов является то, что продюсер вкладывает в дело собственные деньги, хотя зачастую ситуация иная.

Одними из первых продюсеров можно назвать К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко как авторов идеи нового театра. Или же другой яркий пример – Сергей Дягилев (автор «Русских сезонов»).

В итоге, продюсер – это создатель чего-то нового. И лишь на следующей стадии — это менеджер, импресарио, антрепренер.

ЕКАТЕРИНА БАХТИНА

Продюсер – это организатор и управленец, отвечающий как правило за финансовую и творческую составляющие, разбирающийся в современных течениях и предпочтениях зрителей, который может решить любой вопрос в сфере, в которой он работает. К необходимым качествам можно отнести общительность и умение заводить нужные знакомства, стрессоустойчивость, умение добиваться поставленных целей, понимание специфики сферы, в которой работает.

В театре директор в основном руководит производственной, организационной, правовой, финансово-экономической деятельностью театра. Организует работу и взаимодействие управленческого персонала и работников структурных подразделений организации, направляет их деятельность на развитие и совершенствование производственного процесса с целью создания наиболее благоприятных условий для коллективного творчества с учетом конкретных задач. Принимает решения по вопросам, касающимся финансово-экономической и производственной деятельности организации, неся ответственность за последствия принимаемых решений. Но есть театры, где директор может совмещать работу, как управленца, так и режиссера, осуществляя руководство творческим, воспитательным и учебным процессом, формируя артистический и художественный персонал.

КСЕНИЯ СЕЛИЩЕВА

Если признаться честно, то дать определение слову «продюсер» сложно. Поэтому я решила начать с основных качеств, которыми, на мой взгляд, должен обладать человек данной профессии. Что ж, пусть будет 7 позиций – ведь работает этот человек 7 дней напролёт, как и большинство людей впрочем. Начнём:

- Интуиция. Это что-то вроде чутья на талант – главное в профессии.
- Умение ориентироваться в информации.
- Коммуникабельность. Ибо самое сложное – взаимоотношения, контакт с людьми. Особенно, с творческими людьми, потому что они очень непростые!
- Трудолюбие. ▶

• Склонность ко всему новому.

• Правильное отношение к успехам и неудачам.

• Пунктуальность.

Собственно, можно теперь попробовать просто, но грамотно сформулировать ответ на вопрос «Кто же такой продюсер?»

Продюсер - автор, придумывающий и осуществляющий проект.

Быть может, кто-то возразит и скажет, что заслуги продюсера преувеличены и они не больше, чем заслуги режиссёра и автора произведения/сценариста. Однако решение о привлечении определенных людей к проекту (режиссера, художника и т.д.) принимает именно продюсер. А на тех же самых плечах режиссеров и художников лежит ответственность только в художественной плоскости.

Считаю, что продюсер должен быть ясным в постановке своих задач и ценить путь без зигзагов от замысла к результату. Помню, как однажды мне сказали: никогда не нужно закрепляться в успехе, никогда не следует останавливаться, двигайся дальше. Пожалуй, это могло бы стать жизненным девизом продюсера, как думаете?

Сейчас ещё подумала о том, что продюсера можно назвать азартным игроком (в хорошем смысле), ему никогда не станет скучно. Ведь каждый его проект - это как ненадёжный бизнес, весьма рискованный. Либо спектакль/фильм/и т.п. произведёт вау-эффект, либо провалится. И вот как знать, что преподнесёт фортуна.

Закончу словами о том, что продюсер производит продукт в области культуры. Этот человек старается ясно и точно ответить на зрительские ожидания. И если бы только на зрительские...Груз ответственности никогда не покинет плеч продюсера.

ЕЛЕНА ЮНИНА

Продюсер – помощник творца.

Меня довольно (очень довольно) часто спрашивают, кто такой продюсер и чем я собираюсь заниматься «дальше». Для меня самой ответы на эти вопросы не всегда созвучны, и, если быть честной, даже к третьему году обучения я все еще не могу определить для самой себя, чего именно я хочу от профессии. Я определенно знаю, что хочу связать жизнь с театром и не уйду из этой сферы по доброй воле. Вопрос только в том, какое место я хочу занять в определенной иерархии театрального дела. Это несерьезно и это мешает мне развиваться, добиваться определенной цели – потому что самой цели толком не обозначено. Но в любом случае, чтобы сформулировать эту цель, мне нужно отталкиваться от определения профессии «продюсер».

Начиная с первого курса от всех, без исключения, педагогов и мастеров я слышу, что в продюсере обязательно должно быть творческое начало. Продюсер должен уметь придумать (!) и воплотить творческую идею. Кроме того, что он должен вытащить что-то из воздуха и сделать из этого проект, продюсер должен чувствовать и предчувствовать дух времени, желания и потребности общества. Это мне кажется чем-то магическим, нереальным мастерством. Но, возможно, дело решается не столько интуицией (как же замечательно жить человеку, у которого она работает на отлично). Но истинная интуиция рождается только от глубокой, подробной, постоянной работы. Нельзя игнорировать то, что происходит в стране и в мире. Нужно читать новости, быть в курсе политических, экономических, социальных и других событий. Нужно работать с аналитикой. Читать художественную и научную литературу. Знать о текущих и готовящихся спектаклях, выставках, фильмах. Все взаимосвязано и только представление полной картины открывает истинное зрение.

В своих воспоминаниях о работе в МХТ П.А. Марков пишет о должности завлита как о помощнике творца. Именно это определение сформулировало мой личный взгляд на профессию. По моему мнению, продюсер должен во всем помогать творцу, художнику – будь то художественный руководитель, режиссер, сценограф, актер, музыкант или певец. Помогать воплотить в жизнь замысел, материализовать идею. Сверхзадача заключается в том, чтобы эта идея была услышана народом. Целью может быть воспитание, просвещение. Может быть художник хочет что-то объяснить, сказать о чем-то очень громко через свою работу?

Мыслить нужно от самого маленького и незначительного (например, чтобы в театре всегда была питьевая вода) до постройки здания театра и составления годового отчета учредителю. Дел много и бездельничать некогда.

Итак, Продю́сер (англ. от producer «производитель») — специалист, который принимает непосредственное участие в производстве проекта, осуществляет идейно-художественный контроль, регулирует административные, технологические, творческие или юридические аспекты деятельности, регулирует политику при выполнении какого-либо проекта.

Продюсер в театре, на мой взгляд, это не просто директор. В обязанности этого человека должно входить художественно-идейное развитие театра. Возможно, в театре, в котором такими вопросами занимается директор, может и не быть художественного руководителя. Ни в коем случае обязанности продюсера не должны ограничиваться только хозяйственными вопросами.

На мой взгляд, нельзя ставить знак равенства между терминами антрепренер = менеджер = продюсер. Все-таки, профессия прошла определенные стадии исторического развития. Теперь это не просто человек, который содержит площадку или труппу.

АНАСТАСИЯ ДАВИДОВА

На мой взгляд, книга о продюсерстве и об организационной деятельности в целом, не должна говорить о шаблонах, по которым добивались успеха именитые продюсеры. Ведь нет формулы успеха, кому-то везет в одном, кому-то в другом. Собственно, и сама профессия дает огромное поле для выбора направления, все-таки продюсер – человек разносторонний и может управлять театром и проектами в нем, а может колесить с группой инициативных людей по миру и продвигать свой бренд. Так что же важно для человека, который решится купить подобный учебник?

Мне кажется, это рассказ о направлениях в этом деле, о том кем мы можем быть на выходе из стен ГИТИСа.

Например, в первой главе описать терминологию и отрасли, в которых каждый продюсер должен разбираться, и задать курс дальнейшей беседы с читателем.

Дальше (вторая глава) рассказать (психологический момент), как же понять, что именно твое, и как найти, то направление исходя из интересов будущего продюсера. Сюда же можно вставить интересные случаи людей (Стив Джобс), которые шли против системы и резко меняли направление деятельности, начиная заниматься тем, что им нравилось.

В третьей главе мне бы было интересно прочитать про то, как научиться нестандартно мыслить, и как мотивировать себя. (Как раз тут можно взять примеры из жизни продюсеров).

А в конце я подвела бы итог общей справкой или описанием, кто же все-таки продюсер.

Продюсер – это человек, который может решить все возникающие проблемы и вопросы в ходе работы над различного рода проектами. Профессионал, который разбирается во всех отраслях и всегда знает, куда идти и что делать. Или знает людей, которые знают о том, чего не знаешь ты.

ДАРЬЯ ВАРТАНЯН

В учебнике для будущих продюсеров могли бы быть следующие разделы:

1. Ошибки и провалы известных и не очень театральных продюсеров, создавших популярные и/или качественные проекты.

На мой взгляд, очень интересно узнать об ошибках профессионалов; о том, как они выходили из сложных ситуаций. Лично я, несмотря на выбранную профессию, очень боюсь совершить ошибку, сделать что-то не так, а также болезненно отношусь к критике. Поэтому лично мне хочется увидеть, что ошибки – это обычное дело, это нормально. Это не значит, что стоит их допускать, но надо принять их и идти дальше. Вспоминается фраза из фильма «Гарри Поттер»: «Не забывайте о том, что все великие волшебники в истории в своё время были такими же как мы – школьниками. Если у них получилось, получится и у нас».

2. Также хочется почитать рассказы о мыслях и чувствах этих людей. Чтобы было понятнее, приведу в пример «Мою жизнь в искусстве», в которой Станиславский рассказывает о том, что его волновало, из-за чего он переживал, что его радовало. Мне кажется, подобные вещи могут воспитать будущих продюсеров. В особенности тех, кто учится на старших курсах. Нам часто говорят, что на 3 курсе студенты уверены, что знают всё и всё умеют. Мне кажется, нас, третьекурсников, можно сравнить с подростками лет 14-15. У тех пропадают какие-либо авторитеты. Они становятся непослушными, неуправляемыми, уверены в своей правоте. Разумеется, мы люди разумные и достаточно взрослые, но всё же, на мой взгляд, полезно почитать мысли взрослых людей, рассказывающих о своих чувствах, о вдохновляющих их людях. Восхищаться кем-то – не стыдно.

3. Как в школьных учебниках по математике, можно сделать небольшие вставки с логическими задачками. При поступлении многим из нас их давали.

4. Лично мне очень помогли бы какие-то тексты на английском языке. На 2 курсе на парах английского мы переводили тексты по менеджменту, маркетингу и т.д. Лично для меня эти задания были очень полез-

ными, поскольку я пополнила свой словарный запас новыми профессиональными терминами на английском языке. Есть ребята, которые свободно общаются на других языках, а есть те, у кого есть с этим небольшие (или большие) проблемы. К сожалению, английский язык есть лишь на 1 и 2 курсе, и такие тексты могли бы помочь кому-нибудь из нас.

5. Продюсер – профессия сложная, включающая в себя огромное количество различных навыков и умений. На мой взгляд, продюсер/руководитель/директор должен уметь убеждать. А также, разумеется, находить подход ко всем людям. Всё в учебник включить невозможно, но можно добавить некоторые психологические «штучки», объясняющие возможные модели человеческого поведения. Быть может, кого-то это натолкнёт на мысль о том, как можно научиться управлять тем или иным человеком, а впоследствии всем коллективом.

6. Да, продюсер – профессия серьёзная, сложная и ответственная, но всё же она неразрывно связана с творчеством. И я не могу себе представить строгого вида книгу, полностью состоящую из статей и умных мыслей. На мой взгляд, это должно быть нечто весёлое и увлекательное. Пусть творческий человек-продюсер и должен быть собранным и серьёзным, игровая форма в процессе обучения не помешает. Поэтому учебник может выглядеть как типичный учебник по английскому языку, какой был у каждого, кто занимался дополнительно на курсах. То есть: сложные задания вперемешку с весёлыми, наличие картинок и цитат на полях и т.д. Поэтому можно, мне кажется, добавлять цитаты о нашей профессии, о театре, об искусстве в целом не в строгой рамочке, которую порой даже видеть не захочется, а в каком-нибудь необычном оформлении с фотографией или картинкой этой цитаты.

7. Теории в нашей жизни огромное количество, поэтому в учебник можно добавить своего рода игры, в которые смогут играть со студентами преподаватели на парах по тому предмету, для которого учебник создаётся. Будучи школьницей, я посещала Школу Юного Журналиста при МГУ, где очень любила предмет Медиа-бизнес. Преподаватель часто давал нам задания, а затем просто всю пару наблюдал за тем, как проходит игра, периодически помогая, если возникали вопросы. Например: нас разделили на 2 команды – на индуистов и мусульман. И «поселили» в вымышленный лес. Побеждала команда, которой удалось выжить. Нам нужно было построить жилище, добыть еду, укрыться от холода, жары, дождя (преподаватель периодически объявлял, что наступила зима/весна/лето/осень, пошёл дождь/снег). Обе команды начинали играть, не имея никаких ресурсов и денег. Единственное, что было у индуистов – это 3 коровы. Единственное, что было у мусульман – это 3 свиньи. Индуисты пытались продать мусульманам корову, а те в свою очередь свинью индуистам. Обе команды не считали равным обмен одной коровы на одну свинью и наоборот, в связи с чем начинались жесточайшие споры, команды отправляли друг другу своих парламентёров, и однажды дело дошло до того, что одна из команд, узнав, что наступила зима (без укрытия и без наличия еды), отчаялась и съела парламентёра соперников... ■

ОРФЕЙ. 1926. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

ГАЛИНА КАЗНОБ

Окончание. Начало см. №5 (115) 2018, стр. 69

МУЗЫКА

Музыкальная структура «Орфея» очень хорошо продумана и имеет крепкую основу. Она прекрасно соответствует драматургической линии и либретто. Каждая из трёх частей начинается с прелюдии:

— В прелюдии первой части сразу же слышны мотивы, на которых будет построено произведение: мотив смерти с тяжелыми трагическими аккордами (он будет слышен с начала до конца партитуры); мотив Орфея, возвышенно трогательный и стремительный; мотив Эвридики, нежный и постоянно исчезающий. В этой прелюдии чувствуется с каким изяществом мотив Орфея окружает мотив Эвридики, как будто складывает над ней крылья и обволакивает своей любовью. Мотив смерти внезапно врывается между возлюбленными, которых вновь объединяют воспоминания… […]

Прелюдия второй части описывает чудовищ и сцены ада […]. После трёх коротких вступлений хора слышится тревожное соло фагота, Орфей поднимается из темного царства под звуки марша. Одна за другой внезапно возникают быстрые музыкальные темы в ускоренном темпе, их отбивают барабаны, бубны, ксилофоны, треугольники, кастаньеты. […] Вся вторая часть это длинное восходящее постепенно усиливающееся уверенное крещендо, которому ещё не было примеров в лирической музыке.

Во время прелюдии третьей части величественная тема смерти витает как над мотивом Орфея так и над, едва обозначенным, мотивом Эвридики. [66]

Эти прелюдии очень лиричны и экспрессивны:

— … композитор создал возвышенные и величественные мелодии, которые выражают грусть и страдания, особенно в прелюдиях; в них чувствуется подлинное мастерство. [67]

После прекрасной прелюдии первой части:

— Появление Орфея приветствуется торжественным вступлением оркестра. Финальная сцена, когда Танатос уносит изнемогающее тело Эвридики, вызывает очень сильные эмоции. [68]

В конце третьей части:

— … хор величественно оплакивает потерю бессмертного певца. Этот музыкальный апофеоз звучит воистину грандиозно. [69]

И в целом партитура Роже-Дюкаса:

— возвышенно достойна и великолепна с музыкальной точки зрения. Единство музыкального стиля вызывает восхищение. В нужных местах музыка звучит трагически величественно, но без резких всплесков, очаровательно и без всякого жеманства, ритм, нюансы и повсюду высокий полёт мысли. Партитура написана очень изящно, элегантно и смело, её искусное мастерство легко передаётся при исполнении. […] Это некоторая фреска, […] созданная в виде миниатюры и в едином стиле. [70]

Грандиозная музыкальная структура выстроена великолепно и прочно. Она прекрасно соответствует вкусу автора:

— направленному скорее в сторону сложных структур. Будучи сторонником больших звуковых полотен, он [автор] снисходит до использования хора […] … многочисленный хор Роже-Дюкаса, несмотря на рампу и сценическое пространство, является частью симфонии, которая определяет произведение. Эта симфония очень возвышенна и высококачественна. Музыкальные темы разнообразны и соответствуют замыслу композитора. Он развивает и разворачивает их уверенно, профессионально с поразительной логикой. Гармонические созвучия довольно сложны, выразительны и способствуют возникновению многочисленных и насыщенных полифоний. Оркестр звучит чисто и прекрасно передаёт симфоническую ткань. [71]

Журналист газеты La Presse полностью разделяет это мнение: ▶

---

[66] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*
[67] *BOCHOT Adolphe, «La Musique», L'Echo de Paris, 14/6/1926*
[68] *BRUNEL Raoul, «Orphée», L'Œuvre, 15/6/1926*
[69] *Там же*
[70] *Там же*
[71] *FLREM (LE) Paul, «Orphée», Comœdia, 12/6/1926*

▸ *Ида Рубинштейн*

— Эмоциональная выразительность достигает своей полноты, краски насыщены, и разнообразны. Нет ничего случайного, вызванного внезапным вдохновением, всё везде соразмерно и написано с глубоким знанием дела. Персонажи выписаны чётко и изящно. Прекрасно, гибко и в то же время твёрдо написаны хоровые партии, что даёт возможность достичь их великолепного развития. Произведение было встречено как с уважением так и с энтузиазмом. В нём выражено духовное начало, и уверенность автора переходит в спокойное величие в котором опытная модернизация сочетается с бессмертной классикой. [72]

Главные действующие лица хорошо представлены несмотря на то что в музыкальной поэме Роже-Дюкаса они не произносят ни одного слова:

— В течение всех трех актов бог музыки остаётся безмолвным. Он скользит как тень лучезарного света в инструментальном потоке. Благоговейное взывание в музыкальной паузе. Лирические фантазии вокруг нечёткого образа божественного обладателя лиры. Философские и поэтические рассуждения сугубо диалектического характера[73].

Музыкальная форма необычна:

— … за исключением одного короткого соло для тенора и другого для баритона вся партитура написана для симфонического оркестра и хора, аккомпанирующего всем мимическим и танцевальным сценам, при этом ни Орфей, ни Эвридика не произносят ни одного слова и не поют. У них чисто мимические роли. Таким образом […] это значительная мимодрама. состоящая из трёх частей позволяет использовать все музыкальные ресурсы, выразительные и декоративные, которыми располагает Опера[74].

Несмотря на отсутствие опыта в сценической музыке:

— Партитура «Орфея» создана рукой, имеющей большой опыт в создании новых мелодий, характеризующих и двух главных персонажей легенды, и божеств, которые их опекают, как например, бог Гименей, или тех, которые им угрожают, как злобный Танатос. Большого внимания заслуживает длинная прелюдия, в которой автор набрасывает эти темы, так как они постоянно повторяются впоследствии и либо объединяются либо противостоят друг другу; иногда делятся на части, иногда получают развитие в зависимости от требований драматического содержания и объединяются в конце в очень выразительное и насыщенное единое целое[75].

Критика единодушно признала достоинства партитуры Роже-Дюкаса:

— … он [Роже-Дюкас] проявил в написании «Орфея» свои способности владения музыкальным размером, уравновешенностью, ясностью изложения…[76]

Музыкальная концепция была высоко оценена, были отмечены её истоки:

— … в партитуре Роже-Дюкаса много совершенно замечательных страниц. […] С самого начала чувствуется, что автор опирается на классические модели. Он умеет создать образ. Его музыка имеет солидную базу во всем. […] Это прекрасная музыка. Это полнозвучный, иногда, может быть даже слишком, оркестр, созданный с искусным совершенством[77].

В этом произведении Роже-Дюкас:

— предстаёт как опытный и прекрасно образованный музыкант, умело опирающийся на опыт известных и популярных авторов таких как Дебюсси, Дюка, Равель и даже Стравинский.

Анри Малерб считает, что партитура:

— классически изящна, эмоциональна и одухотворена высоким полётом мысли. В вокальной партии, написанной в духе Баха, проявляется безупречное и твёрдое владение музыкой[78].

Восхищаясь музыкальным сопровождением спектакля, некоторые считают, что «Орфей» это всего лишь набросок сценического произведения, и делают попытку анализа произведения в целом:

— Набросок… партитура тем не менее замечательна, так же, как и само произведение, где нет ничего случайного, где всё тщательно продумано мастером, который внимательно относится ко всем мельчайшим деталям. Произведение написано

---

[72] *CATULLE-MENDES Jane, «Orphée», La Presse, 14/6/1926*
[73] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*
[74] *JULLIEN Adolphe,»A L'Opéra: Orphée, de M. Roger-Ducasse», Journal des débats politiques et littéraires, 20/6/1926*
[75] *Там же*
[76] *DUMESNIL René, «La Femme de France», 8/2/1931*
[77] *BORNE (LE) Fernand, Le Petit Parisien, 12/6/1926*
[78] *MALHERBE Henry, «A L'Opéra: Orphée», Le Temps, 13/6/1926*

с большим вдохновением и красиво по стилю, одухотворено высоким лиризмом и возвышенными идеями, которые редко можно сегодня встретить. […] Почему тогда все три части «Орфея» насыщены скукой? Может его изначальная концепция была ошибочной?[79]

Затем тот же автор пытается найти ответ на заданный им вопрос:

— Партитура Роже-Дюкаса красива скорее с музыкальной, чем с драматической точки зрения. Её можно обвинить в недостатке разнообразия. В первом акте эпизод свадьбы Орфея позволяет использовать живые и весёлые дивертисменты, контрастирующие с заключительной погребальной сценой, неожиданно пришедшей им на смену. Вместо этого литургический гимн с античной грациозностью, танцы с пленительностью, навеянной музыкой Форе… […] То же самое проявляется и в скорбной безутешности второго акта, прелюдия и вторая часть которого мне нравятся. В третьем акте всё развитие, сопровождающееся церемониями на могиле Эвридики, совершенно прекрасно. […] Финал грандиозен. Грустные сцены, по всей видимости, вдохновляют Роже-Дюкаса больше, чем весёлые. […] Сопровождающий действие хор слишком статичен и бесцветен. Оркестр исключительно насыщен. Это безудержный поток прекрасных звуков, которые раздаются и достигают уха с того самого момента когда поднимается занавес, и до того момента, когда он опускается. Хотелось бы поменьше излишеств и больше воздуха. Но мы должны отдать должное изобретательности музыканта и его умению оркестровки[80].

В общий поток доброжелательных и положительных рецензий вклинилось несколько отрицательных мнений, например:

— Музыка Роже-Дюкаса исключительно компактная и шумная, она насыщена взрывными звуками большого барабана и тарелок, которые придают произведению характер военной музыки[81].

Произведение, созданное тринадцать лет назад, не показалось устаревшим, хотя музыкальная эстетика существенно изменилась за эти годы:

— Независимо от приёмов, неизбежно подчиняющихся капризам моды, она [музыка] содержит в себе красоту более глубокого содержания, которая не стирается со временем. Можно критиковать музыкальную концепцию Роже-Дюкаса, но нужно признать, что мы уже много лет не слышали в Опера музыки такого качества[82].

И, несмотря на испытание временем:

— Ничто не кажется устаревшим, так как автор поднялся намного выше разногласий современной классической школы, небольших бугорков, которые мода заставляет принимать за высокие вершины. Его широкая и глубокая образованность позволила ему избежать ошибок, без которых другие не смогли бы обойтись. […] Он [Роже-Дюкасс] показал в своём «Орфее» чувство меры, уравновешенности, ясности, без которых было бы святотатством браться за такое произведение. Строгие правила драмы никак не сковали его искусство. В данном случае сама музыка без текста выражает все эмоции и комментирует развитие трагедии. […] Роже-Дюкас нашел новые созвучия, которые тем не менее не расходятся с содержанием древней легенды. В то же время он показал без лишнего акцентирования и очень уместно своё мастерство[83].

Кроме того:

— Возможно впервые со времён Дебюсси создано высококачественное французское произведение в современном стиле, т. е. такое, которое основываясь на установившихся классических формах характеризует и выражает тенденции современности[84].

Но Эмиль Вюильлермоз находит всё-таки это произведение устаревшим:

— Есть упор на величие и возвышенность, которые были распространены в своё время, но могут показаться странными сегодняшнему зрителю[85].

В то же время Гастон де Павловский считает, что «Орфей» прекрасно вписывается в двадцатые годы и является специфическим мостиком:

— … между тем, что было вчера и тем что будет завтра[86].

Действительно, основываясь скорее на музыке Вагнера и напоминая временами мелодии Римского-Корсакова или Бородина:

— … мимодрама в целом, по своей пластической форме, вдохновлена современной декоративной музыкой. […] это очень оригинальное произведение. Его сила и насыщенность способны сокрушить любое противодействие. Оно настолько естественно, что диктует эстетику и стиль. […] Это настоящая драматическая музыка достойная Гранд Опера. Это произведение, только что показанное в этом театре, прекрасно со всех точек зрения[87].

И более того:

— Его партитура кажется новым направлением, зеленеющим ростком традиции.

Поль ле Флем хорошо объясняет причины, благодаря которым «Орфей» прошел испытание временем, пересекая эпоху, когда менялись музыкальные принципы и направления:

---

79 *PRUNIERS Henry, «Les Théâtres Lyriques», La Revue Musicale, 1/7/1926. (422)*
80 *Там же*
81 *VUILLERMOZ Emile, «La Musique», L'Excelsior, 14/6/1926*
82 *PRUNIERS Henry, «Les Théâtres Lyriques», La Revue Musicale, 1/7/1926. (422)*
83 *DUMESNIL René, «La Femme de France», 8/2/1931*
84 *PAWLOWSKI (de) Gaston, «Orphée», Le Journal, 14/6/1926*
85 *VUILLERMOZ Emile, «La Musique», L'Excelsior, 14/6/1926*
86 *DUMESNIL René, «La Femme de France», 8/2/1931*
87 *Там же*

— Она [музыка] лучше противостоит превратностям судьбы, чем какой-нибудь персонаж, благодаря своей мощной жизненной силе, достоинствам своего стиля, крепости музыкальной структуры, которую создал её автор[88].

Некоторые же критики считают, что именно специфическая форма стала причиной музыкальных трудностей:

— Нужно признать, что выбор, сделанный Дюкасом представлял некоторую опасность монотонности и рисковал созданием «длиннот». Его оркестровая партия, очень умело написанная, но более плотная, более компактная и более звучная чем можно было бы ожидать от ученика Форе, не могла этому помешать. Ударные играют в этой партитуре существенную роль (думал ли Дюкас о Стравинском, но в любом случае он их использует совсем по-другому), и десяток музыкантов, которые манипулируют этими «ужасными» ударными… должны быть очень внимательны и в исключительно точный момент привести их в действие, чтобы произвести молниеносное появление бури. Это особенно эффектно, когда они резко выделяются на фоне благозвучных пассажей. Неожиданный резкий звук металлических тарелок заставляет зрителей подпрыгивать в кресле[89].

Вместе с тем отмечается мастерство композитора и выразительность некоторых частей его партитуры:

— В первом акте среди танцев выделяется пробег с факелом, написанный с многократным повторением мелодии, оживлённое скерцо Вакханок в последнем акте с чередованием групп из трёх и двух нот — всё это говорит об уверенном мастерстве[90].

Жан-Жаку Бруссон[91] посчастливилось слышать как сам композитор исполняет «Орфея» на рояле. Он рассказывает:

— Происходит перевоплощение. […] Какое возвышенное достоинство и какое упоение! Это одновременно время Виргилия и наше! […] Под пальцами этого несравненного виртуоза это более чем Опера, это Храм. Лирическая драма обретает свои религиозные корни: Орфей, ритуал, темп, чередование боли, чуда, поэзии. […] Я слышу разные голоса: энтузиазм народа, шлейфы священнослужителей, крики Менад… Музыкант объясняет некоторые пассажи: «Орфей, Орфей … Он выходит из Ада… Видите, его рука, бледная как лилия! А это Смерть, а это Свет!… [92]

Пресса сравнивала «Орфея» с другими спектаклями, которые шли в то время:

— … в общей массе сомнительной, фальшивой продукции, которая спекулирует на необразованности и низким уровнем возбуждённой космополитической толпы, есть ещё французские композиторы, которые являются настоящими музыкантами. Роже-Дюкас — один из них. [93]

ДЕКОРАЦИИ

Декорации были выполнены Орестом Аллегри по эскизам Александра Головина. Художник прислал их из Одессы, где он руководил реставрационными работами оперного театра и не смог приехать в Париж. После окончания представлений «Орфея», 7 июля 1926 года, довольная, по всей видимости, результатами постановки Ида Рубинштейн, выражает телеграммой свою благодарность художнику:

— Счастлива сообщить Вам о триумфе Ваших декораций к Орфею уверяю Вас в моем преклонении и признательности[94].

Костюмами занимался Александр Бенуа. По всей вероятности, по указаниями Иды Рубинштейн авторы пытались следовать главным линиям, намеченным Бакстом:

— Сценография Головина и Бенуа кажется ретроспективной данью уважения великому Леону Баксту[95].

Вместе с тем их личный вклад весьма значителен:

— Греция, которую нам представляют декорации заимствованы у Леона Бакста, выдающегося новатора и величайшего кудесника, который создал «школу» не сознавая того. Но это всё-таки не совсем Бакст. Костюмы созданы под тем же влиянием; на молодых девушках лёгкие одеяния светлых тонов с красивыми складками, они выполнены из тканей с ненавязчивым узором; в третьей сцене на Менадах тоже очень лёгкие, но более темные костюмы, относящиеся к той же эпохе.

Греция, прекрасно представленная Бакстом, который не стремился к точному её воспроизведению, но пользовался ею так удачно, что она казалась такой же условной как всё остальное.

Бакст выбрал архаичность (статуи Акрополя VI века, вазы того же периода и т. д.) и некий образ Греции, потому что они соответствовали его гениальному видению, а не потому что они были настоящими («Послеполуденный отдых фавна, так же как «Орфей», не имеют отношения к VI веку). Бакст очень умело использовал разные стили, например, для «Федры» он обратился с неменьшим успехом к эгейской эпохе критского искусства[96].

Действительно, Орест Аллегри, который выполнял декорации по эскизам Александра Головина, и Бенуа, который занимался костюмами:

— … создали искусную сценографию, в ней смешиваются влияния Дуриса[97], Леона Бакста и некоторые другие, менее обозначенные. Это Гре-

---

88 *FLREM (LE) Paul, «Orphée», Comœdia, 12/6/1926*
89 *BRILLANT Maurice, «Les Œuvres et les Hommes», Le Correspondant, 10/7/1926*
90 *SCHNEIDER Louis, «Les premières», Le Gaulois, 13/6/1926*
91 *BROUSSON Jean-Jacques (1878-1958), французский журналист и писатель.*
92 *Архив Жака Дюрана*
93 *BOCHOT Adolphe, «La Musique», L'Echo de Paris, 14/6/1926*
94 *РГАЛИ, Фонд 739, Оп. 1, Ед. хр. 54*
95 *VUILLERMOZ Emile, «La Musique», L'Excelsior, 14/6/1926*
96 *BRILLANT Maurice, «Les Œuvres et les Hommes», Le Correspondant, 10/7/1926*

ция […], её видение, которое, как все видения, накладывается на всё реальное[98].

К сожалению, декорации не произвели должного впечатления на публику, они мало упоминаются в прессе. Можно привести несколько примеров. Один из журналистов, описывая сюжет пьесы говорит:

— Перед колоннадой храма, который напоминает нечто греческое, осовремененное для античного мифа…[99]

Представитель другой газеты упоминает декорации, описывая в основном музыкальное оформление спектакля,:

— Декорации Аллегри, выполненные по эскизам Головина, […] прекрасно написаны и вызывают сильные ассоциации[100].

Для кордебалета были использованы костюмы, хранящиеся в Опера, созданные раньше для других постановок и подходящие для «Орфея». Понятно, что при этом нельзя надеяться на чудо и ждать хвалебных рецензий.

Для костюмов главных действующих лиц Александр Бенуа выбрал такие цвета, которые подходили бы к общей гамме декораций, но критикам кажется, что он их подобрал не совсем удачно:

— … на заднике были изображены два розовых куста с ярко освещённым зелёным холмом между ними. Персонажи должны были выделяться на его фоне. Но эти зелёные и розовые тона были такими яркими и так забивали все другие цвета, что плохо было видно не только главных действующих лиц, но и их движения[101].

Вместе с тем некоторые критики считают, что костюмы и декорации хорошо соответствуют сюжету легенды:

— … декорации Аллегри по макетам Головина были выполнены с большим вкусом, их роскошь, выразительность и гармония красок совершенно великолепны. Костюмы Александра Бенуа прекрасно соответствуют этим декорациям[102].

Другие находят полное отсутствие стиля у этих декораций, выполненных русскими художниками и высказывают полное неприятие символики:

— … эти декорации, сделанные из необычных материалов, где лестница напоминающая движущийся эскалатор в большом магазине, служит для выхода из Ада в долину фиорда. […] Невольно задаёшь себе вопрос, каким образом в местности, где только горы и гранитные скалы, яблоки, преподнесённые Эвридике в Аду имеют размеры дыни…[103]

Один из журналистов описывает декорации первого действия:

— Первая сцена развивается на фоне голубоватой горы с поднимающимися по ней бледно-зелёными дорожками, усыпанными лабораторными кристаллами, неба с тяжелыми белёсыми слегка позолоченными облаками, кустов с жесткими, слишком одинаковыми листьями, лестницы слева, предназначенной для величественного выхода[104].

Другому журналисту:

— Декорации второго акта напоминают пещеры в Лурде. Находящаяся перед ними толпа носит условный характер. […] … это очень символично, можно сказать в духе современности[105].

Одного из журналистов привело в замешательство:

— … специфическое расположение декораций, которые представляют непонятную поднимающуюся лестницу слева, тогда как выход из пещеры находится справа[106].

В декорациях этого спектакля много символичного: у доброго бога Гименея белые крылья, у злого Танатоса — черные. Символизм третьей картины был встречен довольно отрицательно. Один из критиков сделал очень интересное, опережающее своё время, сравнение с кинематографом:

— … появление в самом финале тела Орфея, уносимого волнами реки, показало нам в очередной раз, что только кинематографическая проекция, грамотно использованная художником, может удачно представить данную сцену. Так как манекен на колёсиках, который, подобно кораблю в «Лоэнгрине» мелкими прерывистыми движениями с интервалами передвигают машинисты, дёргая за верёвки, никак не может создать нужного впечатления медленно скользящего по воде тела перед ликующей толпой![107]

Очень хороший анализ дан Анри Малербом. Критик почувствовал и понял, в чем заключались проблемы организации постановки:

— Что касается декораций и костюмов, выполненных в мрачных и резких тонах, они ни в коей мере не соответствуют музыке, гибкие линии и развитие которой безупречно красивы. Декорации напоминают скорее скифские, чем фракийские пейзажи. Их яркие краски, их тёмные детали слишком бросаются в глаза. У Виргилия Орфей умирает на «занесённых снегом берегах Танаиса[108], среди вечной мерзлоты Рипейских равнин» В Гранд Опера река, мосты, берега и даже небо окрашены в чёрный цвет. Художнику по костюмам достаточно было взглянуть на вазы, где фигуры, представляющие Орфея и его окру-

---

[97] *ДУРИС, древнегреческий вазописец, работавший в Афинах в середине V века до н.э.*
[98] *R. G. «Orphée Les décores et la mis en scène», Comœdia, 12/6/1926*
[99] *BOCHOT Adolphe, «La Musique», L'Echo de Paris, 14/6/1926*
[100] *BRUNEL Raoul, «Orphée», L'Œuvre, 15/6/1926*
[101] *PRUNIERS Henry, «Les Théâtres Lyriques», La Revue Musicale, 1/7/1926. (422)*
[102] *PAWLOWSKI (de) Gaston, «Orphée», Le Journal, 14/6/1926*
[103] *CHANTAVOINE Jean, «La Semaine Musicale», Le Menestrel, 18/6/1926*
[104] *FLREM (LE) Paul, «Orphée», Comœdia, 12/6/1926*
[105] *R. G. «Orphée Les décores et la mis en scène», Comœdia, 12/6/1926*
[106] *MAUDRU Pierre, «La mise en scène d»Orphée»,Comœdia, 16/6/1926*
[107] *VUILLERMOZ Emile, «La Musique», L'Excelsior, 14/6/1926*

жение выписаны красным. Фракийцы носили на головах шапки и капюшоны из лисьего меха. [109]

Даже если декорации не обязаны отвечать или приближаться к реалиям драмы или её более ранним описаниям, чувствуется, что в организации постановки «Орфея» были разногласия, связанные с необходимостью закончить постановку к определённому сроку и использовать для «Орфея» костюмы, созданные для других спектаклей. Это было сознательно принятое решение, и его результат не мог не огорчать Иду Рубинштейн, которая всегда стремилась к совершенству.

ХОРЕОГРАФИЯ

Мнения журналистов относительно хореографии спектакля довольно разноречивы.

С одной стороны, её резко критиковали:

— Хореография далеко не безукоризненна. Кажется, что танцовщики предоставлены сами себе, они импровизируют, собираясь в группы, и танцуют согласно смутным указаниям балетмейстера лишенного воображения[110].

А с другой восхищались:

— Хореографическое решение подчиняется какому-то мудрому необычному решению[111].

Находят также, что:

— танцам не хватает самобытности[112].

И обвиняют хореографа в отсутствии оригинальности:

— Прыгающие группы Лео Статса страдают недостатком причастности к драматической концепции произведения (которое не могло быть балетом, но должно было быть мимическим спектаклем, требующим, тем не менее, наличия танцев) и многими другими погрешностями; […] В целом спектакль содержит несколько красивых перестановок и несколько неплохих танцевальных элементов, но в нём нет практически ничего оригинального[113].

Гастон де Павловский считает, что балетмейстер в целом справился со своей задачей:

— … в хореографии Лео Статс впервые достойно использует красивые пластические линии, трудно уловимые глазом из-за уродливых пачек, вынутые из запасников Опера[114].

Замечают также, что:

— Хореография кажется бедной, торопливой, суетливой и мало соответствует общему действию[115].

И в то же время:

— Хореографические дивертисменты не кажутся чужеродными в спектакле, они его создают и живут его действом[116].

Только Андрей Левинсон даёт в газете Comœdia обстоятельное описание и проницательный анализ:

— Хореография Лео Статса представляет собой, при поднятии занавеса, оживлённую разнообразную сцену. Движения, основанные на прыжковой технике, используются для разных групп танцовщиков наподобие античной идиллии Вигано[117], дошедшей до наших дней благодаря макетам Санквирико[118]. Но очень быстро вдохновение балетмейстера сходит на нет; движения становятся монотонными и беспорядочными и представляют из себя очередную имитацию танцев Айседоры Дункан. Танцы Вакханок выдержаны в том же псевдо греческом стиле вперемежку со школьными движениями; им не хватает новизны и энергии. Мадмуазель Лорсья, увлекая за собой Менад, вытанцовывает условно обольстительные движения; есть несколько любопытных аттитюдов, заимствованных из скульптурных изображений… [119]

Чуть позже тот же автор даёт несколько других любопытных деталей:

— Успешно поставлены танцы в идиллии первого акта; но заключительная вакханалия, несмотря на несколько любопытных попыток использования поз древнегреческой скульптуры, не представляет собой ничего нового[120].

И тем не менее:

— Хореография, разработанная Лео Статсом тесно связана с замыслом постановки[121].

ИСПОЛНЕНИЕ

Персонаж Орфея уже давно привлекал внимание Иды Рубинштейн. Образ созданный Роже-Дюкасом четырнадцать лет тому назад без какого бы то ни было отношения к Иде Рубинштейн, странным образом заставляет думать, что он написан специально для неё:

— Ида Рубинштейн, была предназначена для главной роли мимодрамы. Её красота соответствует шедевру скульптурного изображения, которому не нужно ни петь, ни говорить, ни танцевать, чтобы нравиться и пленять. Самые простые неподвижные её позы сами по себе являются незабываемыми произведениями искусства. […] Жесты её очаровательны, […]. Она кажется немного хрупкой в мужской роли, несколько сдержанной и застенчивой, но художествен-

[108] *Танаис — древнегреческое название реки Дон*
[109] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*
[110] *PRUNIERS Henry, «Les Théâtres Lyriques», La Revue Musicale, 1/7/1926. (422)*
[111] *CHANTAVOINE Jean, «La Semaine Musicale», Le Menestrel, 18/6/1926*
[112] *SCHNEIDER Louis, «Les premières», Le Gaulois, 13/6/1926*
[113] *BRILLANT Maurice, «Les Œuvres et les Hommes», Le Correspondant, 10/7/1926*
[114] *DUMESNIL René, «La Femme de France», 8/2/1931*
[115] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*
[116] *BEX Maurice, «La Musique», La Revue Hebdomadaire, 10/7/1926*
[117] *Salvatore VIGANO (1769-1821), выдающийся итальянский артист балета и хореограф.*
[118] *Alessandro SANQUIRICO (1777-1849), итальянский художник и декоратор.*
[119] *LEVINSON André, «La chorégraphie», Comœdia, 12/6/1926*
[120] *LEVINSON André, «L'Année chorégraphique», Le Temps, 19/8/1926*
[121] *«Avant «L'Orphée» de M. Roger Ducasse», L'Excelsior, 9/6/1926*

Головин А.Я. «Орфей и Эвридика» Глюк Х.В. (Режиссер Мейерхольд В.Э., художник Головин А.Я., дирижер Направник Э.Ф., хореограф Фокин М.М.). Эскиз декорации. Аид. Санкт-Петербург, Императорский Мариинский театр. 1911. Бумага на картоне, гуашь, пастель. 70х98. ГЦТМ. КП 5886

Головин А.Я. «Орфей и Эвридика» Глюк Х.В. (Режиссер Мейерхольд В.Э., художник Головин А.Я., дирижер Направник Э.Ф., хореограф Фокин М.М.). Эскиз декорации. Второй акт, вторая картина. Элизиум. Санкт-Петербург, Императорский Мариинский театр. 1911. Картон, акварель, белила. 63,9Х90,4 (в свету), 78,7Х104,5 (рама). ГЦТМ. КП 60448

Головин А.Я. «Орфей и Эвридика» Глюк Х.В. (Режиссер Мейерхольд В.Э., дирижер Направник Э.Ф., хореограф Фокин М.М.).
Эскиз декорации. Храм Эроса. Санкт-Петербург, Императорский Мариинский театр. 1911
Картон, акварель, гуашь. 69,8Х97,3 в свету, 83Х111,9 рама. ГЦТМ. КП 93723

ная ценность её артистических поз настолько велика, что трудно себе представить, сможет ли кто-нибудь её затмить[122].

Работая над ролью Орфея Ида Рубинштейн тщательнейшим образом изучила древний миф и всевозможные его варианты. Она неоднократно прочитала поэтический текст Виргилия, знает содержание оперы Монтеверди, в которой Орфей очень привлекателен, и хорошо знакома с чисто академическим образом певчего в опере Глюка. Прилежная ученица Габриеля д'Аннунцио, она окружает себя всеми возможными изобразительными вариантами «Орфея». Они многочисленны и разнообразны: у Густава Моро он утончённо благороден, Николя Пуссен изображает пейзаж с Орфеем и Эвридикой, на картине Жана-Батиста Коро Орфей вызволяет Эвридику из Ада. Список очень длинный: «Орфей и Эвридика» Рубенса, картина Кристиана Готлиба (1793-1860) с тем же названием, «Плач Орфея» Александра Сеона (1855-1917), «Смерть Орфея» Жана Дельвиля (1867-1953), «Орфей, спустившийся в Ад, чтобы вызволить Эвридику» Жана Ресту (1692-1768), «Орфей перед Плутоном и Прозерпиной» Франсуа Перье (1590-1650), «Орфей и Эвридика» Федерико Червелли (1625- ≈1700), «Орфей и Эвридика, покидающие Ад» Джузеппе Серанжели (1768-1852) и т. д. Авторы христианских мозаик превратили этот миф в свой собственный символ.

Как обычно, актриса собрала всю возможную информацию и скрупулёзно отработала мельчайшие детали своей роли:

— Когда я играю Орфея, я точно знаю, сколько шагов я должна сделать при перемещении по сцене. Я изучила каждый жест до мельчайших деталей. Все мои позы были подобраны тщательнейшим образом. Я точно следую, если хотите, результатам моей концепции и моих исследований[123].

Результат этой работы не мог остаться незамеченным:

— Ида Рубинштейн, с её удлинённым и породистым силуэтом, […] странным образом напоминает фигуры на эскизах Густава Моро, сделанные для его картины, представляющей Орфея. С её безупречным пониманием музыки она повторила необычайно грациозный образ, созданный ею в «Шехеразаде». Здесь она остаётся непревзойдённой[124].

Многие критики, давая положительные отзывы об образе, созданным Идой Рубинштейн, отмечают, что она:

— … прекрасна и лучезарна в своей короткой расшитой золотом тунике, и воплощает одновременно всю иконографию Орфея[125].

Была отмечена также эрудиция, компетентность и высокий уровень культуры главной исполнительницы:

— Ида Рубинштейн наделяет своего Орфея элегантной, выразительной и благозвучной мимикой; выразительные позы её удлинённого силуэта вызывают в памяти загадочные мечтательные образы на полотнах прерафаэлитов[126].

Критики высоко оценили усилия актрисы:

— Орфей великолепен. Когда его рука поднимается, чтобы защитить голову, легендарный герой кажется воистину легендарным[127].

Журналисту газеты Comœdia вторит Рауль Бонель из L'Œuvre:

— Ида Рубинштейн в этом спектакле несравненно прекрасна. Никогда ещё она не была так красива по своему телосложению, по чистоте своих линий, по непрерывной гармонии движений. Любой минимальный и умело выдержанный её жест наполнен необычайной эмоциональной интенсивностью; боль на её лице выражается с такой выразительной сдержанностью, что является непревзойдённой вершиной её искусства[128].

Вместе с тем все движения Орфея-Иды Рубинштейн неукоснительно следуют музыкальному сопровождению:

— В роли Орфея Ида Рубинштейн величественно медлительна. Своими позами она, можно сказать, фиксирует сотни прекрасных тактов, сотни стройных статичных позиций. Её движения, подобно плывущей по течению лодке, подчиняются малейшим музыкальным оттенкам. Она строго заботится о том, чтобы не сместить общее равновесие в свою сторону и всё время старается умело сохранить строгость своего стиля[129].

Несмотря на отсутствие слов, Орфей в исполнении Иды Рубинштейн был чрезвычайно выразителен и поэтичен:

— Ида Рубинштейн с её удлинёнными линиями и естественно поэтичными позами, создаёт образ Орфея более чем восхитительно, учитывая, что в этом спектакле он лишен речи. Нам всегда внушали, что молчание — это золото, что имеет такое же значение как совершенство игры Иды Рубинштейн[130].

Кроме того Иду Рубинштейн характеризует полное отсутствие жеманства. Она создаёт образ Орфея с большим достоинством и в то же время совершенно естественно:

— Орфея играет Ида Рубинштейн. Её позы очень поэтичны, жесты величественно сдержанны, боль и страдания выражены простыми эмоциональными средствами[131].

Игра Иды Рубинштейн производила сильное впечатление на публику. Это было широко отмечено в прессе. Хвалебные отзывы были неисчерпаемы: ▸

[122] *PAWLOWSKI (de) Gaston, «Orphée», Le Journal, 14/6/1926*
[123] *CHANLAINE Pierre, «Mme Ida Rubinstien nous expose comment elle conçoit son art», Comœdia, 9/6/1926*
[124] *MALHERBE Henry, «A L'Opéra: Orphée», Le Temps, 13/6/1926*
[125] *BRILLANT Maurice, «Les Œuvres et les Hommes», Le Correspondant, 10/7/1926*
[126] *BOCHOT Adolphe, «La Musique», L'Echo de Paris, 14/6/1926*
[127] *R. G. «Orphée Les décores et la mis en scène», Comœdia, 12/6/1926*
[128] *BRUNEL Raoul, «Orphée», L'Œuvre, 15/6/1926*
[129] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*
[130] *PIOCH Georges, «Orphée», Paris-Soir, 13/6/1926*

— Невозможно перехвалить чистоту линий и трогательную выразительность Иды Рубинштейн. Создание «Орфея» останется одной из самых прославленных постановок великой актрисы[132].

Практически все статьи, посвященные «Орфею», содержат хотя бы одну-две хвалебные фразы относительно игры Иды Рубинштейн. Раскритиковав форму произведения и перебрав все недостатки постановки журналист еженедельной газеты La Revu Hebdomadaire делает заключение:

— Тем не менее было бы жаль не воспользоваться возможностью, чтобы не восхититься строгими лаконичными движениями Иды Рубинштейн, выдержанность и соразмерность которых достигает настоящего трагического масштаба[133].

Орфей Иды Рубинштейн:

— … пластически величествен, выдержан, гармоничен, разнообразен, с грацией выдержанной в самом возвышенном стиле[134].

Все жесты и движения Иды Рубинштейн отмечены необычайной выразительностью:

— Ида Рубинштейн — стройный и крепкий Орфей, её лицо выражает все чувства драмы[135].

Её движения настолько гармоничны, что через их посредство:

— лирическая драма становится мелодией … жестов[136].

Даже музыкальные критики не могли удержаться, чтобы не сказать хотя бы одну короткую фразу:

— Нельзя не обратить внимания на Иду Рубинштейн в роли Орфея[137].

Очень хорошо описал игру Иды Рубинштейн Анри Прюнье в La Revue Musicale:

— … все исполнители — прекрасные артисты, во главе труппы — женщина, которая обладает гениальной трагической красотой, высоким искусством гармоничных поз. […] Можно без устали восхищаться самоотверженностью Иды Рубинштейн, которая согласилась на роль Орфея. В первом акте она едва выделяется в труппе артистов балета и статистов. […] Во втором, в сцене возвращения из Ада, у Иды Рубинштейн восхитительные и глубоко эмоциональные позы, но её драматическая пантомима длится всего несколько минут. В третьем акте её практически не видно, распростёртый силуэт Орфея на могиле Эвридики едва угадывается в полумраке сцены[138].

Ида Рубинштейн смогла передать своей игрой мельчайшие оттенки настроения её персонажа. В конце первой части:

— Во время весёлых развлечений появляется Орфей. Его лицо и движения выражают одновременно радость и меланхолию. Ожидание большого счастья вызывают в нём некоторое болезненное беспокойство. […] Этот нюанс превосходно показан Идой Рубинштейн. Она идёт вперёд медленными шагами артистично соответствующими ритму музыки, и сразу замечается как пробивается мельчайшая волна беспокойства на общем безоблачном фоне настроения.

Образ Орфея выстроен с необыкновенным мастерством. Когда Орфей приближается к Эвридике и заключает её в свои объятия, движения Иды Рубинштейн становятся грациозно нежными четко выраженными и необычайно тактичными. Зритель чувствует в этой интерпретации восхитительное ощущение искусства. Кроме того, Ида Рубинштейн в роли Орфея достигает абсолютно идеального совершенства. Она прекрасно поняла суть этой замечательной легенды об Орфее и сыграла удивительно рельефно выразительный характер, который так хотелось бы найти в партитуре Роже-Дюкаса[139].

Во втором акте:

— в сцене возвращения из Ада Ида Рубинштейн необычайно грациозна и глубоко эмоциональна[140].

В сцене возвращения на Землю, когда:

— Орфей пытается не оглядываться и вести Эвридику за собой, так чтобы она оставалась сзади, трудное восхождение прекрасно сыграно, нужно это подчеркнуть, Идой Рубинштейн и сопровождается драматически совершенной оркестровой и вокальной партией[141].

Ида Рубинштейн смогла представить зрителям глубокий смысл этой чудесной легенды. Ей удалось найти и показать выразительность образа Орфея, а также подчеркнуть наличие и важность в этом мифе описания супружеской верности и привязанности. Все остальные персонажи, так же как:

— … величественные декорации составляют лишь обрамление и окружение для Иды Рубинштейн. Естественно, она этого заслуживает. Она более примечательна своими тщательно предусмотренными и красиво поставленными позами, чем собственно игрой. Как обычно, это прекрасная статуя, создающая вокруг себя специальную музыку, полифонический узор, который поднимается выше оркестра. В памяти остаётся очень красивая картина. А это результат, заслуживающий внимания[142].

Один из журналистов, который критикует декорации, форму произве-

[131] *SCHNEIDER Louis, «Les premières», Le Gaulois, 13/6/1926*
[132] *BRET Gustave, «Théâtre», L'Intransigeant, 13/6/1926*
[133] *BEX Maurice, «La Musique», La Revue Hebdomadaire, 10/7/1926*
[134] *CURZON (de), Henri, «La Musique», La Nouvelle Revue, июль-август 1926*
[135] *MONTEL Albert, «Les Premières», La Lanterne, 15/6/1926*
[136] *SWARTE (de) Madeleine, «De tout un peu», La Rampe, 10/7/1926*
[137] *MELANI Pascale, «Extraits des carnetsd» Alexandre Benois», Slavica Occitania N°23, 2006, стр. 145-147*
[138] *PRUNIERS Henry, «Les Théâtres Lyriques», La Revue Musicale, 1/7/1926. (422)*
[139] *DAYROLLES Albert, «La Musique», Les Annales politiques et littéraires, 27/6/1926*
[140] *PRUNIERS Henry, «Les Théâtres Lyriques», La Revue Musicale, 1/7/1926. (422)*
[141] *JULLIEN Adolphe,»A L'Opéra: Orphée, de M. Roger-Ducasse», Journal des débats politiques et littéraires, 20/6/1926*

дения и общую концепцию постановки в конце статьи заключает:

— Но не стоит слишком сожалеть об этих недостатках, так как на этом беспорядочном фоне ярче выделяется артистическая индивидуальность Иды Рубинштейн, которая с её красивыми позами, безупречными жестами и выражением страдания на прекрасном выразительном лице заставляет переживать радость, тревогу и отчаяние Орфея; и которая силой своего мышления, своей эмоциональной игрой, интенсивностью совершенства безмолвной интерпретации даёт понять, что Слово в трагедии бессильно и бесполезно[143].

Журналист газеты L'Ere Nouvelle находит жесты Иды Рубинштейн настолько превосходными, что:

— Если бы существовала академия жестов, то Мадам Ида Рубинштейн была бы её бессменным пожизненным президентом[144].

В очередной раз Иде Рубинштейн не удаётся избежать сравнениями с великой Сарой Бернар:

— … Ида Рубинштейн, […] искусно задрапированная в красную вуаль, напоминает Сару Бернар в «Федре»[145].

Среди общего мощного хвалебного потока в прессе всё-таки не могло не проскользнуть несколько негативных замечаний. Например, Жан Прюдом находит, что жесты исполнительницы слишком отработаны и рассчитаны:

— В роли Орфея у Иды Рубинштейн встречаются иногда очень красивые позы, но у неё неопределённое выражение лица, а её движения лишены спонтанности: можно догадаться, что они досконально отработаны. Игра этой актрисы никак не подчёркивает разнообразные и неуловимо тонкие музыкальные акценты[146].

Андрей Левинсон, очень опытный и грамотный балетный критик, тонкий знаток Терпсихоры, не очень высоко ценивший игру Иды Рубинштейн, даёт довольно подробный анализ:

— Ида Рубинштейн выглядит величественной «Гранд Дамой» несмотря на коротенькую плиссированную тунику. Её силуэт со временем стал более женственным и утратил бесполую бердслеевскую утончённость. Плач Орфея, его душераздирающий безмолвный монолог, лишенный уверенности и выразительности, создаёт ощущение не заполняемой пустоты. Мучительное выражение на красивом лице кажется застывшим. Звуки оркестра никак не трогают отточенную, но скованную игру актрисы[147].

Через несколько месяцев в другой статье Левинсон немного по-другому анализирует игру Иды:

— Главную роль в этой музыкальной мистерии играла Ида Рубинштейн; […] Она, кстати, способна на всё то, чего неумолимое желание и высокий культурный уровень мышления могут достичь при отсутствии природных данных и врождённой способности перевоплощения. Патетическая возвышенность роли, её божественная меланхолия значительно превосходят чисто декоративные способности актрисы. Её обаятельный, гермафродитный силуэт потерял свою привлекательность; она очень старается, но остаётся слишком женственной для роли травести[148].

Журналист газеты Excelsior также заметил изменение облика Иды Рубинштейн:

— Ида Рубинштейн, которая играла мимическую роль Орфея, преподнесла сюрприз своим поклонникам, она удивительно изменилась, утратив парадоксальную худобу, которая, возвышая её над материальным миром, придавала духовность и трогательную хрупкость, присущую произведениям искусства. […] Её линии, её позы, её размеренность и её манера движения совершенно изменились. Она играла свою роль, пользуясь минимумом физических действий, и нашла способ сделать целеустремлённым танец, ведущий в небытие[149].

Один из критиков замечает:

— Пытаясь придать ему [Орфею] аристократический облик, она [Ида Рубинштейн] наделяет его женскими чертами. Впрочем, она, может быть, права[150].

Другой считает, что это не имеет никакого значения и даже придаёт некоторый шарм образу Орфея:

— Ида Рубинштейн выступает в роли Орфея. Она в ней прекрасна и восхитительна. Изящные линии её нематериального и безукоризненного тела, её стилизованные позы напоминают самые божественные барельефы. Если даже в ней нет дикой вспыльчивости сына Солнца, ставшего жертвой Темных сил, она всё-таки представляет восхищающий нас идеализм, который конкретизируется сейчас в образе Орфея[151].

Совершенно очевидно, что всё действие драмы разворачивается вокруг главного действующего лица. Орфей:

— … пытается, не оглядываясь, вести за собой Эвридику. Это мучительное восхождение прекрасно отражено [в пьесе], нужно это отметить, благодаря именно Иде Рубинштейн… […] Всё происходит здесь, вокруг Иды Рубинштейн, которая ведёт роль Орфея очень гармонично; выражение её лица и её движения удивительно красноречивы. […] Роже-Дюкас должен быть признателен прекрасной актрисе, так замечательно представившей его произведение[152].

Действительно, композитор был очень доволен и удовлетворён. Его терпение было вознаграждено. Ида Рубинштейн, благодаря своей тонкой

[142] *BRILLANT Maurice, «Les Œuvres et les Hommes», Le Correspondant, 10/7/1926*
[143] *MAUDRU Pierre, «La mise en scène d»Orphée»,Comœdia, 16/6/1926*
[144] *LALOY Louis, «Orphée», L'Ere Nouvelle, 14/6/1926*
[145] *CHANTAVOINE Jean, «La Semaine Musicale», Le Menestrel, 18/6/1926*
[146] *PRUDHOME Jena, «Les Premières», Le Matin, 14/6/1926*
[147] *LEVINSON André, «La chorégraphie», Comœdia, 12/6/1926*
[148] *LEVINSON André, «L'Année chorégraphique», Le Temps, 19/8/1926*
[149] *VUILLERMOZ Emile, «La Musique», L'Excelsior, 14/6/1926*
[150] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*

музыкальности и необыкновенному сценическому присутствию, смогла замечательно подчеркнуть оригинальное своеобразие этого музыкального произведения. В открытом письме, появившемся в нескольких газетах 13 июня 1926 года Роже-Дюкас публично благодарит свою исполнительницу:

— Мадам,

Кто-то сохранил незабываемые впечатления о Клеопатре, Федре, Маргарите Готье, но сегодня и завтра Вы будете Орфеем.

Орфей вырвал Эвридику из Ада. Вы вырываете Орфея из рук смерти. Благодаря Вам он жив и живёт в Вас. Он был распростёрт с его священным именем, но бессодержательной формой «В красном саване, где покоятся усопшие боги»[153]; Вы появились и воскликнули: «Это он! Это Орфей! Он жив! Орфей! Орфей!»

На нашем театральном языке это звучит лучше чем в это можно поверить, на самом деле это Вы «создали» Орфея.

Да, это Вы его создали, другими словами, это не могло быть иначе. Когда я писал это произведение, у меня перед глазами были Ваши жесты, Ваши позы, Ваш взгляд и даже Ваше молчание.

Вы диктовали, а я писал. Вы автор, а я исполнитель. Более того, Вы прекрасный исполнитель. Все создано Вами, я всего лишь блаженный музыкант, распростёртый у Ваших ног, который с обожанием целует Ваши трогательные руки.

Роже-Дюкас.

Это можно считать наивысшей степенью признательности. Кажется, что композитор чувствует себя виноватым в том, что вовремя не оценил усилий Иды Рубинштейн. Журналист газеты Cyrano, ироническое замечание которого построено на высоком росте Иды Рубинштейн — 1,92 м, как он претендует (на самом деле её рост был 1,68 м[154]), не смог удержаться, чтобы не прокомментировать это письмо, опубликованное одновременно во многих газетах. Он предсказывает, что это послание:

— … останется в истории как памятник, воздвигнутый в честь искренней признательности автора его исполнительнице greatest in the world[155]![156]

Роже-Дюкас явно преувеличивает в своём письме — «Орфей» был им создан независимо от Иды Рубинштейн. Произведение было закончено в 1913 году и посвящено Александру Зилоти. Но всё же в словах композитора чувствуется глубокая искренность и чистосердечие. Для тех, кто не знает историю создания «Орфея», версия такого сотрудничества может показаться вполне правдоподобной, тем более что в одном из интервью, опубликованном за несколько дней до премьеры, Роже-Дюкас говорит:

— Во втором акте она спускается в Ад в поисках Эвридики. Когда я говорю «она», это значит, что я полностью идентифицирую мою прекрасную исполнительницу с Орфеем, которого она интерпретирует с несравненным изяществом… […] В третьем акте Ида Рубинштейн сидит с левой стороны, когда поднимается занавес. […] Он, то есть Орфей, в полном отчаянии от того, что не нашел Эвридику. В этом месте звучит важная оркестровая сюита; Ида Рубинштейн сумела придать этой музыке сценическое действие[157].

Высказывания композитора, по всей видимости, сбивали с толку журналистов. В одной из статей, где приводится очень серьёзный анализ произведения, можно прочитать:

— Ида Рубинштейн, которая была его [«Орфея»] вдохновительницей, и Роже-Дюкас, который музыкально их [эпизоды «Орфея»] оформил, позаботились, естественно, чтобы не попасть под влияние оперы Глюка…[158]

Так как Роже-Дюкас не мог посвятить «Орфея» Иде Рубинштейн, он решил специально для неё сделать переложение для фортепиано «Французской сюиты». На рукописи партитуры есть надпись:

— Иде Рубинштейн, музыка, которой посчастливилось Вам понравиться. В знак почтительной признательности. Роже-Дюкас, 1927[159].

Что касается самой Иды Рубинштейн, она говорила про своего героя:

— Я испытываю необыкновенную радость, когда чувствую себя Орфеем[160].

В 1926 году «Орфей» Роже-Дюкаса был далеко не единственным на театральном небосклоне. В Театре Искусств (Théâtre des Arts) Питоевы поставили «Орфея» Жана Кокто. Дариус Мийо написал «Несчастья Орфея», это произведение было показано в театре Монэ (Monnaie). «Орфей» Роже-Дюкаса достойно выдерживает конкуренцию и не выглядит устаревшим после тринадцати лет вынужденного ожидания:

— Автор использует древнюю легенду спокойно, никак её не меняя, в отличие от Жана Кокто или Дариуса Мийо[161].

Но этот театральный сезон был беден танцевально-балетными спектаклями:

— Сезон уже окончательно закрылся, и наступил момент, когда нужно честно признать, что практически ничего не происходит в балетном театре в течение последних десяти месяцев. Не часто бывает так трудно составить годовой отчёт. Сказать почти нечего, всё сомнительно и трудно

[151] *CATULLE-MENDES Jane, «Orphée», La Presse, 14/6/1926*
[152] *Там же*
[153] *Цитата из «Молитвы на Акрополе» (1883) Эрнеста Ренана (1823-1892)*
[154] *Эта цифра указана в паспорте Иды Рубинштейн*
[155] *Самая высокая в мире (на английском языке в тексте)*
[156] *Cyrano, 20/6/1926*
[157] *RIVOLLET André, «Un nouvel «Orphée» à L'Opéra», L'Intransigeant, 30/5/1926*
[158] *CURZON (de), Henri, «La Musique», La Nouvelle Revue, июль-август 1926*
[159] *Частный архив*

определяемо. […] Балетная труппа [Гранд Опера] выступила лишь в одном дивертисменте[162] и была занята в очень своеобразном спектакле: мимодраме Роже-Дюкаса «Орфей»[163].

Именно поэтому наличие «Орфея» в репертуаре Опера имело большое значение в сезоне 1925-1926 года.

«Орфей» был показан в самом конце сезона. Было дано всего пять представлений перед закрытием театра на лето. Но учитывая успех спектакля Жак Руше и Ида Рубинштейн решили повторить его сразу после открытия следующего сезона. Ида Рубинштейн пытается также организовать гастроли в Мадрид и Барселону.

Этим проектам не было суждено осуществиться. В расписании Опера не находится нужного места, Ида Рубинштейн занята другими постановками, у неё интенсивный артистический период. Много предложений, много начатых спектаклей, много разнообразных интересных планов. «Орфей» всё время откладывается и переносится на более поздние сроки.

В 1934 году планы возобновления «Орфея» начинают принимать конкретную форму. Жак Руше твёрдо решил ещё раз поставить это произведение. Но летом 1934 года Ида Рубинштейн уезжает в своё очередное путешествие. Теряющий надежду композитор посылает ей письмо и направляет копию директору Опера:

— Мадам, Время как будто останавливается для Вас: Ваша неопровержимая доброжелательность очевидно потеряла силу своих крыльев… для Вас и для постановок, которые Вы обещали и подкрепили Вашей волшебной печатью. А мы тщедушные? Бессмертные красавцы, у которых со временем седеют волосы? Увы! Что я говорю? седеют, волосы седеют у меня на висках и моё время убегает, я панически это чувствую […] Заставляет ли нас испытывать страдания это блаженное безмолвие? Произведения, заслуживающие право на жизнь, торжествуют победу над Временем только уступая ему и всем изменениям, которые оно приносит. […] Фракийский Принц, наделённый несравненной ионической доброжелательностью, появился однажды перед нами. Никакой Орфей не рискнёт сыграть эту роль после Вас, Вашей славы не превзойти. […] Дайте нам, вчерашний Орфей, Ваше согласие на завтрашнего Орфея[164].

Увы, «Орфей» снова погружается в свой летаргический сон, и на этот раз навсегда. До сих пор это произведение никогда не использовалось. Можно найти только партитуру и записи «Симфонических фрагментов» на дисках. Эта интересная выдержка из «Орфея» даёт, к сожалению, лишь некоторое представление о мимодраме, так как в ней нет ни хора, играющего исключительно важную роль, ни двух главных действующих лиц.

Время от времени фрагменты из «Орфея» исполняются в концертных программах, например, один из журналистов рассказывает о концерте, который состоялся 30 октября 1938 года:

— Слушателю не хватает сцены и нужно «подключать» воображение, когда под мощное звучание должны появиться мистические Менады, когда в полной мере проявляется неотразимый шарм поэта-музыканта… Даже без особого прилежания при исполнении эти симфонические образы имеют большой интерес и великолепную окраску[165].

«Орфей» Роже-Дюкаса явно не заслужил того полного забвения, в котором он сегодня находится. И в таком случае действительно важно, что однажды, в 1926 году, он был вынут из небытия и показан в театре. Этот выход «Орфея» на сцену парижской Гранд Опера состоялся исключительно благодаря усилиям Иды Рубинштейн:

— … можно только выразить благодарность Иде Рубинштейн и Жаку Руше за то что они позволили гордящемуся своей независимостью мышления композитору проявить себя. Ида Рубинштейн весьма достойным образом способствовала в данном случае развитию французского искусства[166].

Подчёркивалось также важное участие Иды Рубинштейн в постановке этого спектакля, который был показан на сцене Опера:

— … с блеском и роскошью, обычной для всех постановок, которые осуществляет Ида Рубинштейн[167].

«Орфей» был первым произведением, которое уже признанный композитор написал для сцены[168]. Тем более нужно было обладать определённой смелостью и большим желанием, чтобы осмелиться поставить это неоднозначное произведение на сцене Парижской Опера. Заранее не было понятно:

— Какое впечатление произведёт эта партитура, представленная полностью и при выполнении всех условий, которые ставил автор? Благодаря Иде Рубинштейн и Жаку Руше эксперимент был поставлен. Его результаты заслуживают внимания[169]. ■

---

[160] *CHANLAINE Pierre, «Mme Ida Rubinstien nous expose comment elle conçoit son art», Comœdia, 9/6/1926*
[161] *BRILLANT Maurice, «Les Œuvres et les Hommes», Le Correspondant, 10/7/1926*
[162] *Речь идёт о балетной сюите на музыку Жака Ибера*
[163] *LEVINSON André, «L'Année chorégraphique», Le Temps, 19/8/1926*
[164] *B. O. dossier Ida Rubinstein*
[165] *CURZON (de) Henri, «Les Grands Concerts», Le Ménestrel, 4/11/1938*
[166] *MALHERBE Henry, «Orphée à L'Opéra», Le Temps, 20/6/1926*
[167] *BEX Maurice, «La Musique», La Revue Hebdomadaire, 10/7/1926*
[168] *Роже-Дюкас написал всего два произведения для сцены. Кроме «Орфея», написанного в 1913 году, он написал ещё оперетту «Кантегриль», премьера которой состоялась 9 февраля 1931 года в театре Opéra-Comique*
[169] *BEX Maurice, «La Musique», La Revue Hebdomadaire, 10/7/1926*

ЗАВПОСТ

Под редакцией
Елизаветы Юдиной

ДИНАМИЧЕСКИЕ СВЕТОДИОДНЫЕ ПРИБОРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ОСВЕЩЕНИИ

АНДРЕЙ ФОРДШТАДСКИЙ

Продолжая тему современных световых приборов, остановимся на LED-технологиях, говоря проще, рассмотрим технологии и возможности светодиодных приборов в сценическом пространстве

Итак, почему же светится светодиод? Вспомним школьный курс физики — строение атома.

Модель Резерфорда-Бора: в середине атома находится ядро, имеющее положительный заряд, а вокруг него по орбитам разной траектории и направления вращаются отрицательно заряженные электроны.

В металлах электроны очень подвижны и легко «сходят с орбит» при появлении первых признаков электрического напряжения. В диэлектриках, наоборот, электроны довольно крепко привязаны ядру, поэтому диэлектрики почти не проводят электрический ток.

У «третьего класса» — полупроводников проводимость зависит от температуры, механических воздействий или концентрации примесей. Полупроводники подразделяются на два типа: n и p. При соединении кристаллов и подключении электродов, на границе полупроводников, получается так называемый p-n- переход, возникает эффект рекомбинации и выделение энергии в виде фотонов — одного или нескольких квантов света. Именно это явление и называется **излучением светодиода.**

Теперь о характеристиках света, излучаемых светодиодами.

Свет имеет узкий спектр и воспринимается как монохроматичный. Эта особенность светодиодов долгое время определяла их применение в качестве индикаторных приборов, ведь первыми были получены светодиоды, излучающие красный и зелёный свет.

Создание светодиодов, излучающих свет от инфракрасного до ультрафиолетового, стало революционным, в том числе, и для театрального освещения.

В настоящий момент объединение светодиодов разного цвета в одном приборе, а также управление интенсивностью излучения основных цветов позволяет получить до 16 миллионов цветовых оттенков.

Речь идёт о цветовой температуре — характеристике белого света, которая определяет его восприятие в терминах «тёплый» или «холодный». Цветовая температура сопоставляет цвет спектра излучения источника света с цветом излучения нагретого до этой температуры «абсолютно чёрного тела». Например, цветовая температура около 2700 К характеризует сверхтёплый (оранжево-жёлтый) цвет, близкий к цвету излучения лампы накаливания; около 3000 К — тёпло-белый цвет; около 4000 К — нормально-белый цвет; около 5000 К — холодный белый цвет; около 6500 К — естественный дневной цвет.

Цветовая температура современных белых светодиодов может колебаться в пределах 2500-15000 К, что позволяет использовать их для различных целей.

Светодиодные источники белого света, у которых цветовая температура может регулироваться прямо во время работы, особенно удобны при освещении сменных витрин в магазинах, для применения различных схем утреннего, дневного и ночного освещения в общественных помещениях, а также в театрах и студиях.

Важным параметром, характеризующим источник белого света, является коэффициент цветопередачи. Это относительная величина (от 0 до 100), показывающая, насколько правильно (натурально) в свете данного источника видны разные цвета. За эталон (Ra=100) принят солнечный свет. Комфортной для человека считается цветопередача 80-100.

Минимально приемлемое значение индекса цветопередачи зависит от области применения источника света. Так, для большинства торговых, офисных, образовательных, медицинских и жилых помещений индекс цветопередачи должен быть не ниже 70-90. А для театров, выставочных залов, фото студий и других помещений, в которых хорошая цветопередача является критически важной, требуется значение индекса цветопередачи в диапазоне 90-100.

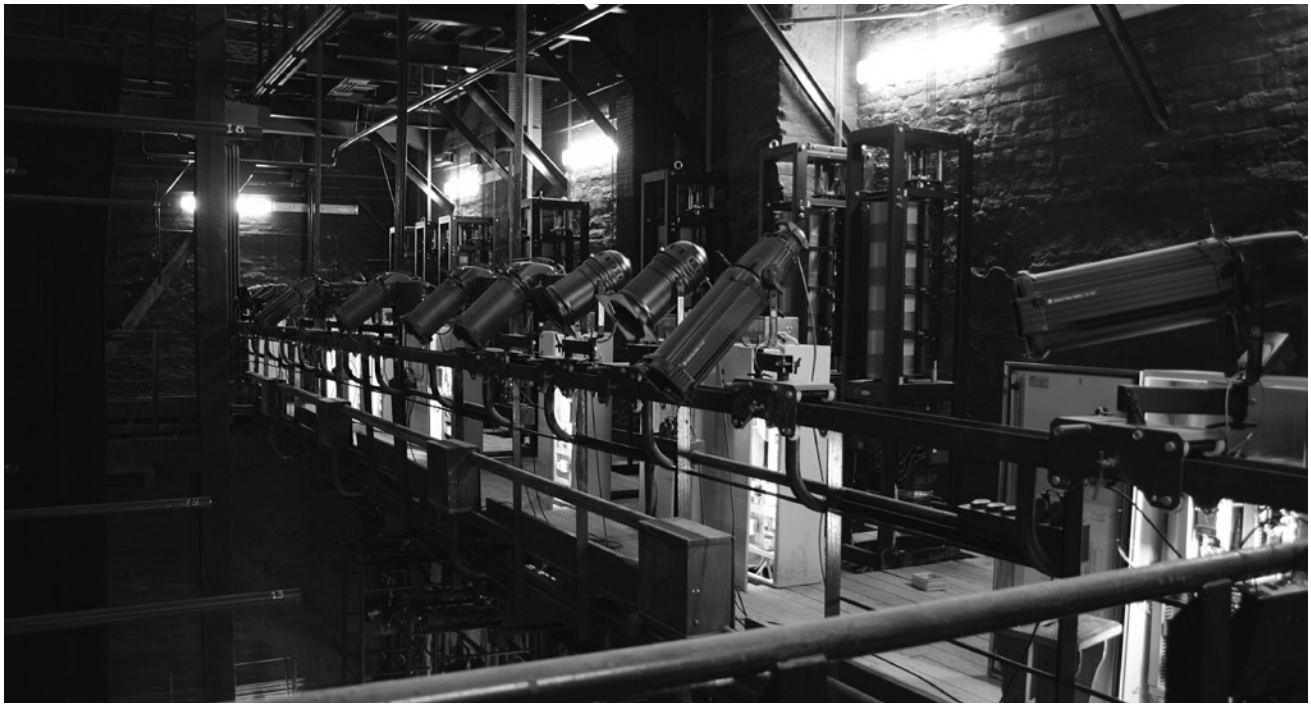
Ещё одним важным параметром, характеризующим источник белого света, является коэффициент цветопередачи. Это относительная величина (от 0 до 100), показывающая, насколько естественно в свете данного источника видны разные цвета. За эталон (Ra=100) принят солнечный свет.

Для определения величины Ra берётся 8 основных цветов. Чем меньше отклонение цвета, тем лучше характеристики цветопередачи данного источника и выше значение коэффициента цветопередачи. Комфортной для человека считается цветопередача 80-100.

Богатая цветовая палитра производимого света является одним из неоспоримых преимуществ светодиодных приборов. В частности, для театральных художников особенно привлекательна чистота излучаемых светодиодами спектральных цветов – она не идёт ни в какое сравнение с использованием светофильтров на традиционных источниках света. Кроме того, фильтры в скроллерах предполагают дискретную смену цвета, тогда как в светодиодных приборах это может происходить плавно и непрерывно. Да и по яркости цветного излучения светодиодам нет равных — они дают направленный свет, а значит, им не требуются отражатели и линзы.

Всё это делает LED-приборы бесспорными лидерами в области цветного освещения сцены. А это, в свою очередь, даёт повод для более глубокого изучения этой перспективной технологии.

Как известно, каждый светодиодный кристалл может излучать свет только одного цвета. Но объединение в одном приборе нескольких светодиодов разного цвета позволяет получать множество цветовых оттенков. Этот процесс называется аддитивным смешением цветов и основан на особенностях строения зрительного анализатора человека. В сетчатке человеческого глаза есть только три вида клеток-колбочек,



Омская филармония - светодиодные приборы, освещение сцены

Спектакль «Лунный свет, медовый месяц»

воспринимающих соответственно красный (Red), зелёный (Green) и синий (Blue) цвет.

Цветовая модель RGB нашла очень широкое применение в технике. Наиболее известным примером аддитивного синтеза является изображение на компьютерном мониторе, которое складывается из красных, зелёных и синих точек.

В LED-приборах эта модель может реализовываться как на основе многоцветных светодиодов, так и с помощью RGB-синтеза света от близко расположенных светодиодов с разным цветом излучения. Первый способ позволяет получить более чистые цвета из-за меньшего расстояния между кристаллами.

Технологию управления цветом полноцветных LED-приборов (она называется Chromacore) впервые разработала американская компания Color Kinetics. Суть этой технологии заключается в использовании широтно-импульсной модуляции для управления яркостью свечения кристаллов каждого цвета (красного, синего или зелёного).

Интенсивность первичных цветов в цифровых устройствах (а именно такими являются LED-светильники) принято измерять в числах от 0 до 255, где 0 означает отсутствие цветовой составляющей, а 255 — её максимум. Легко подсчитать, что общее количество различных цветов, которое порождает RGB-модель, равно 256 × 256 × 256 = 16777216 — то есть, более 16 миллионов.

Это, казалось бы, огромное число не кажется достаточным ведущим производителям светодиодных приборов, поэтому они продолжают совершенствовать RGB-модель, добавляя новые основные цвета. Так, прибор заливки Stagebar 54 от Martin включает в себя светодиоды красного, зелёного, синего, янтарного и белого цветов. Такой подход значительно расширил цветовой диапазон LED-приборов, обеспечив возможность получения нежных пастельных оттенков. А «семицветные» светодиодные приборы серии Selador от ETC настолько точно позволяют регулировать цветовую температуру, что освещают актёров не менее естественно, чем привычные для нас лампы накаливания и могут с успехом использоваться в студийной кино- и фотосъёмке.

Тем не менее, RGB-модель имеет несколько серьёзных недостатков. В частности, она является аппаратно зависимой (цвет, воспроизводимый конкретным устройством, зависит от многих, часто не предсказуемых факторов). Одной из попыток преодолеть эту зависимость стало создание цветовой модели HSB — её название образовано по первым бук-

вам названий цветовых координат: H — hue (оттенок), S — saturation (насыщенность) и B — brightness (яркость).

Цветовой оттенок — это объективная характеристика цвета. Считается, что человеческий глаз способен различать до 150 цветовых тонов — они однозначно связаны с длиной волны и могут быть выражены в нанометрах.

Но помимо чистых спектральных цветов существуют ахроматические или нейтральные цвета (т. е. цвета, лишённые окраски). Если чистый спектральный цвет смешивать с белым или серым, он начнёт терять свою чистоту. В этом случае говорят о насыщенности (или чистоте) цвета. Чем больше содержание серого, тем более блёклым, менее насыщенным выглядит цвет. Для каждого цветового тона человеческий глаз различает порядка 200 степеней насыщенности.

Третьей характеристикой цвета является его яркость, она отражает энергию, интенсивность цвета. Изменение яркости можно представить как смешение чистого тона и чёрного цвета. Большое содержание чёрного делает цвет затенённым, неинтенсивным.

Представление о модели HSB можно получить, открыв диалоговое окно Color Picker компьютерного редактора Photoshop. Вертикальная полоса, расположенная в середине окна, представляет чистые варианты цвета (Hue — Оттенки). Левое прямоугольное поле показывает все варианты выбранного цвета. Горизонтальной осью в нем является Saturation (Насыщенность), а вертикальной – Brightness (Яркость).

Цветовая модель HSB является аппаратно независимой и более интуитивной — она лучше соответствует тому понятию о цвете, которое используют профессиональные художники.

Устройства, которые отвечают за переключение цветов в LED-приборах, называются контроллерами. Управление работой светильников может осуществляться как автоматически (с помощью загруженных в память контроллера программ), так и по протоколам DMX. С помощью контроллеров можно регулировать скорость и плавность цветовых переходов, управлять яркостью светодиодной подсветки, создавать динамические световые эффекты, прописывать и сохранять целые сценарии.

Современные системы управления светом поддерживают несколько режимов управления (RGB, RGBAW, HSB и др.), максимально реализуя все возможности светодиодных технологий в области цветосмешения.

Что касается использования светодиодных приборов в театрах, то они нашли своё применение в музыкальных и драматических спектаклях, в мюзиклах и балетных постановках. В основном их используют для заливки сцены и подсветки декораций, а также для создания динамических световых эффектов.

По мнению художников по свету, наиболее привлекательными качествами светодиодных приборов являются их компактность, универсальность, надёжность в эксплуатации, отсутствие мощных силовых и диммерных линий.

Для нас давно стало привычным то разнообразие изобразительных средств, которое характерно для театральных постановок. На одной сцене могут мирно уживаться старинные декорации и самые современные дистанционно управляемые механизмы. То же самое относится и к театральному свету — комплекс сценического освещения, как правило, включает в себя огромное количество различных приборов — профильные и следящие прожекторы, светильники заливного света, «movinglight», проекционная техника и т. д.

Источники света в этих приборах тоже разные — это и привычные для нас лампы накаливания, и мощные газоразрядные, и находящиеся на пике своей популярности люминесцентные лампы. Тем не менее, многие специалисты в области театрального освещения уверены в том, что будущее — за светодиодными приборами. Так ли это? Не является ли это утверждение данью моде или попыткой поддержать новую (и довольно затратную) технологию?

Владислав Фролов –художник по свету (осваивал профессию и начинал работать в московском театре «Ленком». Свой первый спектакль как художник по свету сделал с художником-сценографом Олегом Шейнцисом «Лунный свет, медовый месяц». С 2000 года работает в театре «Мастерская П. Фоменко») разрабатывая световую партитуру для 3-Dмюзикла «Барон Мюнхгаузен», использовал 36 светодиодных приборов заливки MAC 301 Wash от компании Martin. Наиболее ценными качествами этих приборов оказались богатейшая цветовая палитра и возможность дистанционного смены оттенков и интенсивности освещения. Спектакль содержал более 200 световых картин, при этом управление светом необходимо было синхронизировать со звуком и спецэффектами. Можно представить, насколько облегчили работу эти компактные и лёгкие в управлении приборы.

Интересен опыт использования светодиодных приборов для освещения сцены Омской Филармонии. В ходе реконструкции большого зала филармонии была произведена замена устаревшего осветительного оборудования. Для заливки задника сцены решили использовать именно светодиодные приборы. Причин тому было несколько.

Во-первых, современные светодиодные приборы цветного освещения дают на выходе гораздо более мощный световой поток, чем галогенные лампы со светофильтрами, рассеивающими значительную часть световой энергии.

Во-вторых, светодиодная матрица позволяет менять цветовые оттенки плавно и непрерывно, в отличие от дискретной смены цвета в скроллерах.

И, наконец, разнообразие цветов (а светодиодные приборы могут производить миллионы различных оттенков) даёт возможность с успехом использовать светодиодные приборы для подсветки как классических симфонических концертов, так и современных эстрадных шоу.

Андрей Подлесный, художник по свету Омской Филармонии:

— Светодиодные приборы SeladorVivid-Rot компании ETCпервоначально предназначались для заливки задника типа маркиз. Монтироваться они должны были сверху в софитную линию. Но после открытия концертного зала оказалось, что подсветить декоративные элементы сцены важнее, чем сам маркиз. С этой задачей Selador справились великолепно. Везде, где нужен нижний подсвет, они работают безукоризненно. Это и новогодние представления с классическими декорациями, и контровой снизу для ударной установки и солистов. Интенсивности прибора хватает всегда для любого варианта.

Не секрет, что в детских спектаклях цветной свет является одним из главных условий удачной постановки. И здесь светодиодные приборы вне конкуренции. Художник по свету Максим Шлыков прислал нам несколько фотографий спектакля «Лисёнок-плут», поставленного на сцене Саратовского театра кукол «Теремок». Яркость и насыщенность цветов, а также возможность управлять освещением с пульта облегчили процесс постановки света, а дополнительным преимуществом стала экономия на эксплуатационных расходах.

Максим Шлыков, художник по свету Саратовского театра кукол «Теремок»: — Светодиодное освещение — это яркость, контрастность, зрелищность. Не нужно тратиться на замену фильтров и ламп — а это существенная экономия. К тому же они работают на пониженном напряжении и относительно мало нагреваются. Это тоже плюс. В общем, я за то, чтобы осваивать новые технологии, пользоваться новыми приборами.

Конечно, пока есть трудности с тем, чтобы выбрать «правильный» прожектор. В провинциальных театрах чаще можно увидеть дешёвые светодиоды из Азии, а хотелось бы посмотреть «в работе» качественные приборы серьёзных производителей. На выставках и семинарах я видел, как светят прожекторы Seladorот компании ETC — их цветосмешение существенно лучше, чем у обычных RGB-приборов, да и белый свет гораздо более естественный. Но пока финансы не позволяют…

Таким образом, светодиодные осветительные приборы приходят и на российскую сцену, предоставляя художникам по свету новые возможности для реализации творческих замыслов. ■

Фото knowledge.sistema-stage.ru

Алпатова Ирина Леонидовна, театровед, критик, редактор журнала «Сцена», редактор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, автор статей о театре в периодической печати, автор книги «Антреприза Комиссаржевского», кандидат искусствоведения.
Контакты: al_irina62@mail.ru

Бахтина Екатерина, студентка 4 курса продюсерского факультета ГИТИС.
Контакты: gctm@gctm.ru

Вартанян Дарья, студентка 4 курса продюсерского факультета ГИТИС.
Контакты: gctm@gctm.ru

Веймарн Андрей, журналист, член-корреспондент Академии информатизации, член союза журналистов Москвы, член международного союза музыкальных деятелей, сотрудничал с газетами «Российские вести», «Вечерний клуб», «Куранты» и др.
Контакты: varya_w@list.ru

Давидова Анастасия, студентка 4 курса продюсерского факультета ГИТИС.
Контакты: gctm@gctm.ru

Дручек Иван, студент 4 курса продюсерского факультета ГИТИС.
Контакты: gctm@gctm.ru

Духан Елена, художник-бутафор в Театре «Около дома Станиславского», где работает уже 30 лет.
Контакты: sveta-novikova@yandex.ru

Казноб Галина, химик-исследователь по образованию, много лет занимается исследованиями в области театрального искусства, в частности. Творческой биографии Иды Рубинштейн. Живет и работает в Париже.
Контакты: idarubinstein1883@gmail.com

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор журнала «Сцена», редактор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.
Контакты: 4irivili@mail.ru

Каневская Лариса, журналист, театральный критик, главный редактор интернет-журнала «Мнение».
Контакты: larisakanevskaya@yandex.ru

Капелюш Эмиль Борисович, российский театральный художник, сценограф, оформил более 300 спектаклей в России и за рубежом, активно сотрудничает с режиссерами А. Могучим, Л. Додиным, Г. Дитятковским, М. Бычковым и др.
Контакты: zorra4@yandex.ru

Лисовская Оксана Анатольевна, филолог, учитель русского языка и литературы СОШ № 82, г. Ульяновск, руководитель Бахрушинского кружка.
Контакты: oks69885607@yandex.ru

Лупандина Анастасия Германовна, искусствовед, историк искусств, кандидат искусствоведения. Автор книг.
Контакты: aglupandina@gmail.com

Овэс Любовь Соломоновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПГАТИ, читает курсы лекций «История театрально-декорационного искусства» и «История сценографии», участник Международных сценографических конференций и симпозиумов, член комиссии теории и истории сценографии OISTAT.
Контакты: lubovoves@yandex.ru

Оганесян Анаит Вачеевна, искусствовед, специалист по сценографии, автор статей и автор-составитель книг об искусстве театральной декорации, куратор выставок работ театральных художников.
Контакты: an.ogan@yandex.ru

Павлова Наталья, начальник отдела организации воспитательной работы, дополнительного образования и правовой деятельности управления образования администрации городского округа Зарайск.
Контакты: pavlovanatali1706@mail.ru

Панишева Наталья, филолог, кандидат филологических наук, член Союза писателей России. Публиковалась в сетевых изданиях «START UP», «Рамтограф», «7х7 Горизонтальная Россия», живет в Кирове.
Контакты: nata-panisheva@yandex.ru

Родионов Дмитрий Викторович, театровед, главный редактор журнала «Сцена», генеральный директор ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, секретарь СТД РФ, кандидат искусствоведения, куратор выставочных проектов, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати.
Контакты: gctm@gctm.ru

Ронгинская Елизавета, театральный критик, кандидат филологических наук.
Контакты: zorra4@yandex.ru

Савиковская Юлия, кандидат социальных наук (Оксфордский университет), драматург, переводчик (проза и пьесы), театральный и музыкальный критик.
Контакты: ysavikovskaya@yandex.ru

Семёнова Дарья Владимировна, искусствовед, зав. отделом иконографии Центральной научной библиотеки СТД. Работала обозревателем отдела культуры и науки в «Учительской газете», автор журнала «Страстной бульвар, 10» и сетевого интернет-издания «Агентство культурной информации».
Контакты: d-semenova@mail.ru

Сиверина Наталья, театровед, историк костюма и моды, журналист.
Контакты: sinat@list.ru

Селищева Ксения, студентка 4 курса продюсерского факультета ГИТИС.
Контакты: gctm@gctm.ru

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, читает лекции по истории плаката.
Контакты: luba@rcn.com

Тильга Лидия Владимировна, доцент РГИСИ, кандидат искусствоведения, театральный критик. Печаталась в журналах «Театральная жизнь», ПТЖ, «Современная драматургия», «Балтийские сезоны».
Контакты: litil.117@yandex.ru

Учитель Константин, историк театра, драматург и музыкант, член Союза композиторов России.
Контакты: ucchitel@bk.ru

Фордштадский Андрей, специалист по световому оборудованию компании «Система». (ООО «Фирма «Сиситема»)

Шалимова Нина Алексеевна, историк театра, театральный критик, доктор искусствоведения, профессор, руководитель курса на театроведческом факультете ГИТИС, автор 3 монографий, более 100 статей и учебно-методических разработок.
Контакты: nislanava@rambler.ru

Шапиро Адольф Яковлевич, латвийский и российский режиссёр, театральный педагог, профессор.
Контакты: adshapiro007@mail.ru

Юдина Елизавета Юрьевна, журналист, драматург, живет в Курске.
Контакты: kulgel@inbox.ru

Юнина Елена, студентка 4 курса продюсерского факультета ГИТИС.
Контакты: gctm@gctm.ru

Irina Alpatova, theatre scholar, Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in the periodical press, author of the book, Komissarzhevsky Entreprise, Candidate of Art Criticism.
Contact: al_irina62@mail.ru

Ekaterina Bakhtina, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact:gctm@gctm.ru

Anastasia Davidova, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact: gctm@gctm.ru

Ivan Druchek, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact: gctm@gctm.ru

Elena Dukhan, props artist of the Moscow Near the Stanislavsky House Theatre, where she has worked for 30 years.
Contact: sveta-novikova@yandex.ru

Andrei Fordshtadsky, specialist in lighting equipment of the Sistema Company LLC

Natalia Kaminskaya, theatre scholar, theatre critic, Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.
Contact: 4irivili@mail.ru

Larisa Kanevskaya, journalist, theater critic, Editor-in-Chief of the Mnenie (Opinion) online magazine.
Contact: larisakanevskaya@yandex.ru

Emil Kapelyush, Russian theatre artist, set designer; has designed more than 300 productions in Russia and abroad, actively

collaborates with the theatre directors: Andrei Moguchy, Lev Dodin, Grigory Dityatkovsky, Mikhail Bychkov, etc.
Contact: zorra4@yandex.ru

Galina Kaznob, research chemist by education, has been engaged in research in the field of theatre art for many years, in particular, Ida Rubinstein's creative biography; lives and works in Paris.
Contact: idarubinstein1883@gmail.com

Elena Korobkova, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact:gctm@gctm.ru

Oksana Lisovskaya, philologist, Russian and literature teacher, Secondary School No. 82, Ulyanovsk, Head of the Bakhrushin Circle.
Contact: oks69885607@yandex.ru

Anastasia Lupandina, art expert, art historian, Candidate of Art Criticism; author of books.
Contact: aglupandina@gmail.com

Anait Oganesyan, art scholar, set design specialist, author of articles and author-compiler of books on the art of set design, curator of theatre artists' exhibitions.
Contact: an.ogan@yandex.ru

Lyubov Oves, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Russian Theatre Department, the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), lectures on history of theatrical decorative art and history of set design; participant of international set design conferences and symposia, member of the OISTAT Commission for Theory and History of Set Design.
Contact:lubovoves@yandex.ru

Natalia Panisheva, philologist, Candidate of Philological Sciences, member of the Writers' Union of Russia; has published articles in START UP, Ramtograf, 7x7 Horizontal Russia online editions, lives in Kirov.
Contact: nata-panisheva@yandex.ru

Natalia Pavlova, Head of the Department for the Organization of Educational Work, Additional Education and Legal Activities of the Education Department of the Administration of Zaraisk Urban District.
Contact: pavlovanatali1706@mail.ru

Dmitry Rodionov, theatre scholar, Editor-in-Chief of the Stage magazine, CEO of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian Institute of Theatre Arts, curator of exhibition projects, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
Contact: gctm@gctm.ru

Elizaveta Ronginskaya, theatre critic, Candidate of Philological Sciences.
Contact: zorra4@yandex.ru

Yulia Savikovskaya, Ph.D. in Social Sciences (Oxford University), playwright, translator (prose and plays), theatre and music critic.
Contact: ysavikovskaya@yandex.ru

Ksenia Selishcheva, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact:gctm@gctm.ru

Darya Semenova, art historian, Head of Iconography Department of the Central Scientific Library, Russian Theatre Union; worked as a columnist for the Culture and Science Department, Uchitelskaya Gazeta (Teachers' Newspaper), author of Strastnoy Bulvar 10 magazine and Agency for Cultural Information online publication.
Contact: d-semenova@mail.ru

Nina Shalimova, theatre historian, theater critic, Doctor of Art Criticism, Professor, Course Director at the Theatre Study Department of the Russian Institute of Theatre Arts; author of 3 monographs, over 100 articles and teaching materials.
Contact: nislanava@rambler.ru

Adolf Shapiro, Latvian and Russian director, theatre teacher, professor.
Contact: adshapiro007@mail.ru

Natalia Siverina, theatre scholar, costume and fashion historian, journalist.
Contact: sinat@list.ru

Ksenia Solntseva, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact:gctm@gctm.ru

Lyuba Sterlikova, artist, art critic, works in Washington, USA, lectures on hisory of the poster.
Contact: luba@rcn.com

Lidia Tilga, Candidate of Art Criticism, Associate Professor oft he Russian State Institute of Performing Arts, theatre critic; has published articles in the following magazines: Teatralnaya Zhizn (Theatre Life), PTZh (St. Petersburg Theatre Magazine), Sovremennaya Dramaturgiya (Modern Drama), Baltiyskie Sezony (The Baltic Seasons).
Contact: litil.117@yandex.ru

Konstantin Uchitel, theatre historian, playwright and musician, Member of the Russian Union of Composers.
Contact: ucchitel@bk.ru

Darya Vartanyan, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact: gctm@gctm.ru

Andrei Veimarn, journalist, Corresponding Member of the Informatization Academy, Member of the Moscow Journalists Union, Member of the International Music Workers Union, has collaborated with the following newspapers: Rossiyskiye Vesti (Russian News), Vecherny Klub (Evening Club), Kuranty (Chimes), etc.
Contact: varya_w@list.ru

Elena Yunina, fourth-year student of the Russian Institute of Theatre Arts Producing Department.
Contact:gctm@gctm.ru

АННОТАЦИИ / ANNOTATIONS

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

Дмитрий Родионов «Вопросы по-прежнему актуальны». Размышления о формах партнерства государства и общества, о эффективных способах взаимодействия с культурными институциями и тех, которые только тормозят и запутывают этот процесс.
Ключевые слова: государство, культурная политика, закон о культуре, СТД, музеи

СПЕКТАКЛЬ

Наталия Каминская «Бамбуковые страсти». Рецензия на спектакль ГАЦТК им. С.В. Образцова «Турандот», анализ интерпретации классической пьесы в театре кукол.
Ключевые слова: ГАЦТК. Константинов, Антонов, тростевые куклы, Гоцци

Юлия Савиковская «Пришел, увидел, победил?». Рецензия на «Трилогию братьев Леман» в Национальном театре Лондона, рассказ о сценическом воплощении истории одной семьи.
Ключевые слова: Дэвлин, Пауэр, трилогия. Мендес, Линдзей

Наталья Панишева «Ах, карнавал». Рецензия на спектакль «Обыкновенное чудо» в кировском Театре на Спасской, анализ новой интерпретации знаменитой пьесы.
Ключевые слова: Красильникова, Андреева, Хорев, Кочнев, Театр на Спасской

Лидия Тильга «В сторону сорок первого». Рецензия на спектакль Дмитрия Крымова в МХТ «Сережа», анализ свободного, ассоциативного сценического воплощения романа Толстого «Анна Каренина».
Ключевые слова: Толстой, Крымов, Смольникова, Белый, Платонов

Нина Шалимова «Два европейских спектакля на русскую тему». Размышление о взгляде европейских режиссеров на произведения русской классики на примере спектаклей «Крокодил» венгерского национального театра и «На дне» французского режиссера Эрика Лакаскада.
Ключевые слова: Лакаскад, Фокин, Горький, Достоевский, На дне

ВЫСТАВКИ

Константин Учитель «Мастерская профессора Сотникова. 10 лет спустя». Статья посвящена выставке сценографических работ учеников художника Геннадия Сотникова, преподававшего в ЛГИТМИКе.
Ключевые слова: Сотников, ЛГИТМИК, Хлусова, Полуновская, Кочурова

Андрей Веймарн «Хроники пекинской недели». Статья о Международном молодежном театральном биеннале в Пекине, где были представлены и работы студен-

тов-сценографов российских театральных вузов.
Ключевые слова: биеннале, Колледж им. Г. Вишневской, Школа-студия МХАТ, Бенедиктов, СТД

Анастасия Лупандина «Чертог светился». Статья о выставке работ Валерия Левенталя в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, анализ его творческого метода в сценографии и живописи.
Ключевые слова: Левенталь, ГЦТМ, МХАТ, Театр сатиры, ГАБТ

Анаит Оганесян «Театр - прекрасное место, потому что там звучит музыка». Подборка воспоминаний о Левентале, написанных его учениками, ныне известными сценографами и декораторами.
Ключевые слова: Немцов, Муратова, Данилов, Бойм, Шелимова

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК
Любовь Овэс «Валерий Доррер». Статья о легендарном художнике театра и кино Валерии Доррере, о его знаменитых работах, об особенностях творческого почерка.
Ключевые слова: Большой театр, Мариинский театр, Александринский театр, БДТ. Санкт-Петербург

Еленан Духан, Дарья Семенова «Придумай что-нибудь такое». Статья о художнике-бутафоре Московского театра «Около дома Станиславского» Еление Лухан, беседа с художником о специфике работы бутафора.
Ключевые слова: Духан. Театр около дома Станиславского, Погребничко. Кононенко

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР
Адольф Шапиро, Елизавета Ронгинская «Я тихий оптимист, никогда не кричал: коней театра!». Беседа с режиссером Адольфом Шапиро о новом и хорошо проверенном в театральном искусстве, о взаимоотношениях с классикой, о выборе актеров.
Ключевые слова: Шапиро, Et Cetera, МХТ, Гамлет, Пиранделло

МОНОЛОГ ХУДОЖНИКА
Эмиль Капелюш «Разное». Монолог сценографа о процессе создания образа спектакля на примерах последних премьер.
Ключевые слова: Капелюш, Приют комедианта, Бычков. Хант. Театр Театр

ФЕСТИВАЛИ
Наталия Каминская «Территория сна и яви». Обзор спектаклей международного фестиваля-школы современного искусства Территория, рецензии на спектакли «Лекция о ничто» Роберта Уилсона и «Дети солнца» Тимофея Кулябина.
Ключевые слова: Территория, Уилсон, Кейдж, Кулябин, Горький

Наталья Сиверина «Баядерка» в эпоху тотального дизайна». Статья о XIX Международном фестивале искусств «Дягилев. P. S.». в Санкт-Петербурге и представленном на нем японском балете «Баядерка. Пространство иллюзии».
Ключевые слова: Дягилевский фестиваль. Минкус, Баядерка, Ориза, Мияма

Лариса Каневская «Уроки режиссуры». Материал о фестивале «Биеннале театрального искусства и о программе «Уроки режиссуры» - показе спектаклей ведущих режиссеров страны.
Ключевые слова: Бородин, Гинкас, Федотов, Афанасьев, Бутусов

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ
Люба Стерликова «Борис Мессерер». Статья о плакактном творчестве выдающегося российского художника-сценографа Бориса Мессерера.
Ключевые слова: Большой театр, Ефремов. Плисецкая, Лапури, Стрючкова

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ
Ирина Алпатова, Наталия Каминская. Информационная подборка о российских премьерах в театрах Улан-Удэ, Уфы, Петрозаводска и Москвы.
Ключевые слова: Тумина, Чнушкевич, Бархин, Камалидинова, Нестеров

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ
Наталья Павлова «Богатырь русской музыки». Материал о выставке в Зарайском филиале Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина «Владимир Маторин. Богатырь рус которой принял участие и сам певец.
Ключевые слова: Маторин, ГЦТМ, Зарайский филиал, патриарх Кирилл

Оксана Лисовская «Театр, музей, фантазия». Материал о Втором детском фестивале в Ульяновске, который провели участники Бахрушинских кружков, инициированных несколько лет назад Бахрушинским музеем.
Ключевые слова: Бахрушинские кружки, Халимдарова. Вебер, Бизяев, Меркулова

Наталия Каминская «Жизнь замечательных людей». Статья о спектакле РАМТа «Любовь и смерть Зинаиды Райх», который играется в пространстве музея-квартиры Вс. Мейерхольда.
Ключевые слова: РАМТ, квартира Мейехольда, Пономарев, Семеновский. Бенедиктов

МЕНЕДЖМЕНТ
«Кто такой продюсер?». О проблемах организации театрального дела рассуждают студенты 4 курса факультета менеджмента ГИТИСа.
Ключевые слова: экономика, менеджмент, продюсирование, автор, пиар

НАСЛЕДИЕ
Галина Казноб «Орфей. !926. История создания». Продолжение публикации в №5 2018. Исследование балета «Орфей» в постановке режиссера Иды Рубинштейн, находившейся под впечатлением спектакля Вс. Мейерхольда. В данной статье приведены отзывы специалистов того времени на музыкальную основу балета, декорации и костюмы, хореографический рисунок и исполнение основных партий.
Ключевые слова: Роже-Дюкас, Малерб, Головин, Рубинштейн, Зилоти

ЗАВПОСТ
Андрей Фордштадский «Динамические светодиодные приборы в театральном освещении». Статья о новых технологиях в области светового театрального оборудования и особенностях их применения.
Ключевые слова: LED-технологии, светодиод, модель Резерфорда-Бора, Chromacore модель HSB

CULTURAL POLICY
Dmitry Rodionov "The actual: cultural policy issues." Reflections on the forms of partnership between the state and society, on effective ways of interacting with cultural institutions as well as those that only slow down and confuse this process.
Keywords: state, cultural policy, law on culture, Russian Theatre Union, museums

PRODUCTION
Natalia Kaminskaya «The bamboo passions.» A review of the Obraztsov State Academic Central Puppet Theatre's production, Turandot, presenting an analysis of the interpretation of the classic play staged at the puppet theatre.
Keywords: Obraztsov State Academic Central Puppet Theatre. Konstantinov, Antonov, cane puppets, Gozzi

Yulia Savikovskaya «Veni, Vidi, Vici?» A review of the Lehman Trilogy at the National Theatre, London, a tale of the family story incarnation.
Keywords: Devlin, Power, trilogy, Mendez, Lindsey

Natalia Panisheva «Ah, the carnival.» A review of the Kirov Spasskaya Theatre's production, The Ordinary Miracle, presenting an analysis of the famous play's new interpretation.
Keywords: Krasilnikova, Andreeva, Khorev, Kochnev, Spasskaya Theatre

Lidia Tilga «In the direction of the forty-first.» A review of Dmitry Krymov's production for the Moscow Art Theatre, Seryozha, presenting an analysis of the free, associative stage incarnation of Anna Karenina, the novel by Leo Tolstoy.
Keywords: Tolstoy, Krymov, Smolnikov, Bely, Platonov

Elena Omechichkina «The Glass Menagerie.» A review of Valery Fokin's production, The Crocodile, for the Hungarian National Theatre, Budapest, presenting an analysis of the famous Dostoevsky story's stage interpretation.
Keywords: Fokin, Dostoevsky, Mukhina, Yakhontov, National Theatre

Nina Shalimova «Two European Russian-themed performances.» A reflection on the European theatre directors' views of the works by Russian classics, featuring the Hungarian National Theatre's production, The Crocodile, and The Lower Depths by Maxim Gorky, staged by the French director Éric Lacascade.
Keywords: Lacascade, Fokin, Gorky, Dostoevsky, Lower Depths

EXHIBITIONS
Konstantin Uchitel "Professor Sotnikov Studio: 10 years later." The article is devoted to the exhibition of stage design works by the students of the artist Gennady Sotnikov, who taught at the Russian State Institute of Performing Arts.
Keywords: Sotnikov, Russian State Institute of Performing Arts, Khlusova, Polunovskaya, Kochurova

Andrei Veimarn «Chronicles of the Beijing Week.» An article about the International Youth Theatre Biennale in Beijing, where the works by set design students of Russian theatre schools were presented.

Keywords: Biennale, Galina Vishnevskaya College, Moscow Art Theatre School, Benediktov, Russian Theatre Union

Anastasia Lupandina «The hall was glowing.» An article about the exhibition of works by Valery Levental held at the Bakhrushin State Central Theatre Museum, the analysis of his creative method in stage design and painting.
Keywords: Levental, Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow Art Theatre, Theatre of Satire, Bolshoi Theatre

Anait Oganesyan "Theatre is a great place because music sounds there."
A selection of memories of Levental, written by his students, now famous stage designers and decorators.
Keywords: Nemtsov, Muratova, Danilov, Boim, Shelimova

Natalia Grigorieva «Imaginary object in a real environment.» Material about the young set designers' GorodKlin#13 exhibition-installation.
Keywords: GorodKlin # 13, Gadaktionova, Plavinskaya, Sorokina, Goryacheva

OCCUPATION: ARTIST
Lyubov Oves «Valery Dorrer.» An article about the legendary theatre and film artist Valery Dorrer, his famous works as wellas features of his creative manner.
Keywords: Bolshoi Theatre, Mariinsky Theatre, Alexandrinsky Theatre, St. Petersburg Bolshoi Drama Theatre

Lyudmila Sinitsyna «Biblical motifs of Anatoly Chechik.» An article about the set designer and painter Anatoly Chechik, in particular, about his series of paintings inspired by biblical stories.
Keywords: Annunciation, Crucifixion, Abraham, Balthasar, manna

Elizaveta Yudina «The Tale of the Good Rhino». An article about the creative way of the graphic artist working also for the theatre, Vasily Valerius.
Keywords: Valerius, graphics, set design, Kochergin, Goncharov

Elena Dukhan, Darya Semenova «Think of something like that.» An article about the props artist of the Moscow Near the Stanislavsky House Theatre, Elena Dukhan, a conversation with the artist about the props work specifics.
Keywords: Dukhan, Near the Stanislavsky House Theatre, Pogrebnichko, Kononenko

PROFESSION: DIRECTOR
Adolf Shapiro, Elizaveta Ronginskaya «I am a careful optimist, having never shouted: the end of theatre!» An interview with the director Adolf Shapiro focused on the new and well-tested aspects in theatrical art, about relationships with the classics, about the choice of actors.
Keywords: Shapiro, Et Cetera, Moscow Art Theatre, Hamlet, Pirandello

ARTIST'S MONOLOGUE
Emil Kapelyush «The miscellaneous.»
The set designer's monologue on the process of creating the performance image, featuring the latest premieres.
Keywords: Kapelyush, Comedian Shelter Theatre, Bychkov, Hunt, Theatre Theatre

FESTIVALS
Natalia Kaminskaya «Territory of sleep and wake.» A review of the Territory International Contemporary Art Festival-School's productions, reviews of the following productions: Lecture on Nothing by Robert Wilson and Children of the Sun by Timofey Kulyabin.
Keywords: Territory, Wilson, Cage, Kulyabin, Gorky

Natalia Siverina "La Bayadere in the era of total design." An article about the 19th International Festival of Arts, Diaghilev. P. S., held in St. Petersburg and the Japanese ballet production, La Bayadere. A Space of Illusion.
Keywords: Diaghilev Festival, Minkus, La Bayadere, Oriza, Miyama

Larisa Kanevskaya «Theatre Directing Lessons.» Material focused on the Theatre Art Biennial Festival as well as the Theatre Directing Lessons Programme presenting Russia's leading theatre directors' works.
Keywords: Borodin, Ginkas, Fedotov, Afanasyev, Butusov

THEATRE POSTER
Lyuba Sterlikova «Boris Messerer.»
An article about the famous Russian set design artist Boris Messerer's works.
Keywords: Bolshoi Theatre, Efremov, Plisetskaya, Lapuri, Stryuchkova

STAGE DESIGN MAP OF RUSSIA
Irina Alpatova, Natalia Kaminskaya.
An information kit about Russian premieres in the theatres of Ulan-Ude, Ufa, Petrozavodsk and Moscow.
Keywords: Tumin, Yanushkevich, Barkhin, Kamaldinova, Nesterov

BAKHRUSHIN MUSEUM CHRONICLES
Natalia Pavlova «In the power of music and talent.» Material about the exhibition held in the Zaraisk Branch of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Vladimir Matorin: a Legendary Hero of Russian Music, in which the singer took part too.
Keywords: Matorin, Bakhrushin State Central Theatre Museum, Zaraisk Branch, Patriarch Kirill

Oksana Lisovskaya «Theatre, museum, fantasy.» An article about the Second Children's Festival in Ulyanovsk, which was held by the participants of the Bakhrushin Circles initiated several years ago by the Bakhrushin Museum.
Keywords: Bakhrushin Circles, Khalimdarova, Weber, Bizyaev, Merkulova

Natalia Kaminskaya «Remarkable people's lives.» An article about the Russian Academic Youth Theatre's production, Zinaida Raikh's Love and Death, which is performed in the space of the Vsevolod Meyerhold Museum Apartment.
Keywords: Russian Academic Youth Theatre, Meyerhold Museum Apartment, Ponomarev, Semenovsky, Benediktov

MANAGEMENT
«What is the producer?» The problems of organizing the theatre business are discussed by the 4th-year students of the Russian Institute of Theatre Arts Management Department.
Keywords: economics, management, producing, author, PR

HERITAGE
Galina Kasnob «Orpheus. !926. History of creation.» Continued publication in No. 5 2018. The study of the ballet «Orpheus»in the production of Director IDA Rubinstein, who was under the impression of the Sun. Meyerhold. In this article are the reviews of the specialists of that time on the musical basis of the ballet, the scenery and costumes, choreography, drawing and execution of main parties.
Keywords: Roger-Ducasse, Malherbe, Golovin, Rubinstein, siloti

PRODUCTION MANAGER
Andrey Fordstadsky «Dynamic LED devices in theatrical lighting.» An article about new technologies in the field of theatrical lighting equipment and features of their application.
Keywords: LED-technology, LED, Rutherford-Bohr model, Chromacore HSB model

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ ЗА 2018

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

От редакции. №1, С. 4

Обращение участников чрезвычайного внеочередного расширенного заседания Секретариата Союза театральных деятелей РФ. №1. С. 4
О законодательных и нормативных актах, регулирующих деятельность организаций культуры и искусства. №1, С. 6

Резолюция Общего собрания Союза музеев России. №1, С. 5

Заявление для средств массовой информации Союза музеев России. №1, С. 7

Александр Калягин. Выступление на заседании Совета по культуре при Президенте РФ. №1, С. 7

Свобода и ответственность. №2, С. 4

Дмитрий Родионов. Олег Рыбкин. Отбросить предубеждения, быть готовым принять необычные правила игры. №3. С. 4

Дмитрий Родионов. Борис Манджиев. Пусть будет театр для радости. №3, С. 8

Евгений Каменькович, Андрей Воробьёв. Как создать спектакль и не утонуть в бюрократическом болоте? №4, С. 4

Юрий Бутусов. О главенстве художественной идеи. №5, С. 4

АлесандрРубинштейн. К вопросу бюджетного финансирования искусства. №5. С. 5

Дмитрий Родионов. Вопросы по-прежнему актуальны. №6. С. 4

СПЕКТАКЛЬ

Олеся Кренская.
Зима в ля миноре. №1, С. 9

Наталия Каминская.
Иные дороги права. №1. С. 11

Константин Щербаков.
Дериганов пришел. №1, С. 13

Алексей Гончаренко.
Про всех падающих. №1, С. 15

Елена Омеличкина. Жили
три холостяка. №1, С. 17

Андрей Золотов — мл.
О свойствах страсти. №1, С. 21

Наталия Каминская. Вопросов
больше нет. №2. С. 9,

Елизавета Ронгинская.
Младой и нежный Гамлет.
№2, С. 13

Елизавета Ронгинская.
Любовь против страха.
№2, С. 15

Татьяна Мартынова.
В будущем объявлено
благоденствие. №2, С. 17

Евгения Кривицкая.
Что нам Енуфа? №2, С. 19

Евгения Николаева.
«Три сестры» и тридцать
три березы. №3, С. 12

Дмитрий Родионов. Я люблю
тебя, Муму. №3, С. 17

Галина Вербицкая. Прометей.
REJECTED. №3, С. 22

Елена Омеличкина. История
одного безумия. №3, С. 23

Елизавета Ронгинская.
От точки зрения к прозрению.
№3, С. 25

Юлия Савиковская. Каждый
человек — остров. №4, С. 9

Римма Кречетова.
Три толстяка: интонации
и образы. №4, С. 14

Елена Омеличкина. На шах-
матной доске. №4, С. 16

Андрей Золотов — мл.
Пир Вагнера на берегу Дуная.
№4, С. 19

Дмитрий Родионов.
Призвание Эсфири. №4, С. 23

Татьяна Старостина. Гюнтер
Грасс и его маленький Оскар.
№5, С. 10

Юлия Савиковская. Новатор-
ство в сознательном и бессоз-
нательном. №5. С. 12

Юлия Савиковская.
История как вариация
сознания. №4, С. 17

Наталия Каминская. Живая
мёртвая вода. №5. С. 20

Елизавета Ронгинская.
Творчество неравнозначно
жизни. №5, С. 22

Ирина Алпатова. Надо жить,
играючи! №5. С. 24

Ольга Егошина. Хлестаков
обещал вернуться. №5. С. 26

Наталия Каминская.
Бамбуковые страсти. №6, С. 8

Юлия Савиковская. Пришел,
увидел. Победил? №6, С. 11

Наталья Панишева.
Ах, карнавал. №6, С. 15

Лидия Тильга. В строну
сорок первого. №6, С. 19

Нина Шалимова. Два европей-
ских спектакля на русскую
тему. №6, С. 22

ВЫСТАВКИ

Наталья Балатова. Загадки
Александра Тышлера. №1, С. 2

Дмитрий Родионов. Явления
Юрия Устинова. №1, С. 26

Татьяна Спасоломская.
Про Юру – про Иру – про
Мавру. №1, С. 29

Ирина Решетникова.
Слепки и тени. №1, С. 31

КатажинаОсиньска. Энрико
Прамполини и «Год авангарда»
в Польше. №2, С. 21

Елена Губайдуллина. Не па-
радный Петипа. №2, С. 27

Елена Губайдуллина. Человек
мира. №2, С. 29

Наталья Сиверина. Сюжетно-
повествовательный проект
Владимира Аншона. №2, С. 33

Нинель Исмаилова. С Богом
в душе. №3, С. 27

Елена Широян. Рецепт
их молодости. №3, С. 30

Алена Сидорина. Живая ветвь.
Десять лет спустя. №3, С. 35

Наталия Каминская. Диалог
поколений. №4, С. 25

Ирина Решетникова.
На краю зеро. №4. С. 29

Наталия Каминская.
Три стены и все мироздание.
№4. С. 32

Александр Рубцов. Простран-
ство свободы. №4, С. 34

Андрей Золотов — мл. Пере-
кличка с Босхом. №5. С. 28

Евгения Тропп. Как дворцы
чуть было не превратились
в хижины. №5. С. 31

Елена Омеличкина.
Как создавался первый
театр в России. С. 33

Наталия Каминская.
Увидеть музыку. №5. С. 37

Ляля Бушкова. Что мы видим,
когда смотрим в прошлое.
№5. С. 39

Дмитрий Родионов. 100+10.
№5, С. 40

Константин Учитель. Мастер-
ская профессора Сотникова.
10 лет спустя. №6, С. 27

Анастасия Лупандина.
Чертог светился. №6, С. 32

Анаит Оганесян. Театр —
прекрасное место, потому
что там звучит музыка.
№6, С. 34

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Игорь Иванов. Хозяин
живописного зала.№1. С. 35

Галина Павленко. Простор
Лидера. №1. С. 36

Мария Смирнова-Несвицкая.
Путь свободы. №1. С. 42

Олег Вакулин. Личность,
мастер, учитель. №2. С. 35

Валентина Чусовская. Форму-
ла пространства. Сценография
Николая Попова. №2, С. 39

Елена Доценко. Евгений
Добровинский. Каллигра-
фия — это жест. №3, С. 39

Дмитрий Родионов, Алексей
Порай-Кошиц. Завпост не
может не быть художником,
а художник должен быть
и завпостом. №3, С. 44

Николай Панайотов, Майя
Праматарова. Создать своего
Вагнера. №4, С. 43

Наталья Сиверина. Модная
коллекция как сюжет.
№5, С. 42

Любовь Овэс. Валерий Доррер.
№6, С. 39

Елена Духан, Дарья Семенова.
Придумай что-нибудь такое!
№6, С. 44

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР

Семён Спивак. Нынче умами
владеет пустая трата времени.
№1, С. 44

Кэти Митчелл. В театре
вы можете попасть в чье-то
сознание и через него по-новому
увидеть мир. №4, С. 50

Адольф Шапиро, Елизавета
Ронгинская. Я тихий опти-
мист и никогда не кричал:
конец театра! №6, С. 49

МОНОЛОГ ХУДОЖНИКА

Эмиль Капелюш. Спектакли
живут и умирают. №1, С. 46

Эмиль Капелюш.
Непротеатр.№2, С. 41

Эмиль Капелюш.
Рядом с куклами. №3, С. 51

Эмиль Капелюш.
Черная курица, генеральная
репетиция. №4, С. 48

Эмиль Капелюш.
Вариант уборщицы. №5, С. 48

Эмиль Капелюш.
Разное. №6, С. 52

НАУЧНЫЙ ЗАЛ

Дмитрий Родионов. О коллек-
ции работ Мартироса Сарья-
на. №1. С. 49, №2, С. 43
Марина Шимадина.
Тени далеких предков.
Ваянг. №2. С. 53

Александр Минкин. Нежная
душа. №2. С. 56, №3, С. 56,
№4, С. 68

Владимир Аншон. Сет дизайн
для пустоты. №3, С. 53

Марина Шимадина. Приклю-
чения тени в Европ. №3, С. 64

НАСЛЕДИЕ

Беатриса Пикон-Валлен.
Ротонда Национальной библи-
отеки Франции, ее открытие,
её музейные цели. №1, С. 69

Ирина Цимбал. Эти удиви-
тельные Вайсы. №1, С. 73

Юлия Данилина. Лентовский
и художники. №1, С. 81

Георгий Коваленко.
Два балета Павла Челищева.
№2, С. 80, №3, С. 67

Галина Казноб. Болеро, исто-
рия создания или Рождение
шедевра. 1928. №3, С. 75,
№4, С. 75

Марина Шимадина. Русские
выходят из тени. №4, С. 84

Галина Казноб. Орфей. 1926.
История создания. №5, С. 69

Зоя Вознесенская. Свидетель-
ства эпохи. №5, С. 80

Беатрис Пикон-Валлен. Сокро-
вища из архивных коробок.

Пётр Фоменко в Студии МГУ
«Ленинские горы». №5, С. 86

Татьяна Архипцова. Птенцы
гнезда Петрова. №5, С. 88

Галина Казноб. Орфей. 1926.
История создания. №6, С. 77

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова. Золотой
век венской оперетты.
№1, С. 62

Люба Стерликова.
Гилберт и Салливан. №2, 74

Люба Стерликова. Американский бурлеск. №3, С. 86
Люба Стерликова. Цирковые наездники. №4, С. 64

Люба Стерликова. И быстрой ножкой ножку бьёт. №5, С. 58

Люба Стердикова. Борис Мессерер. №6, С. 64

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

Ирина Алпатова, Наталия Каминская. №1, С. 64, №2, С. 77, №3, С. 88, №4, С. 66, №5, С. 61, №6, С. 68

ХРОНИКИ МУЗЕЯ

Вадим Фёдоров. Мы будем стараться, потому что нам интересно. №1, С. 59

Наталия Каминская. Русской Терпсихоре. №1, С. 60

Нина Дмитриева. Вся искренность, вся свет. №1, С. 60

Ирина Решетникова. Пригвожденные личины. №2. С. 70

Юлия Алейник. Макет, который сделал мечту осязаемой. №4, С. 57

Лариса Коренкова. Встречи, которые ждём. №4, С. 34

Галина Фадеева. Пиршество библиофилов. №5, С. 57

Наталья Павлова Богатырь русской музыки. №6, С. 68

Наталия Каминская. Театр и жизнь замечательных людей. №6, С. 71

Оксана Лисовская. Театр, музей, фантазия. №6, С. 69.

ЭТЮДЫ

Эдуард Кочергин. Планшетные крысы. Осколки памяти. №1, С. 87
Нана Кавтарадзе. Флоренция. Франко Дзеффирелли. №3, С. 92

Клод Паскье. Черпал вдохновение у Фрагонара. №4, С. 94

НОВЫЕ КНИГИ

Дмитрий Родионов. Две радуги в лучах негаснущего солнца. №1, С. 85

Николай Шейко. Театр. Что это такое? №2, С. 78

Нинель Исмаилова. Что нельзя нарисовать — можно рассказать словами. №2, С. 79

Любовь Овэс. В едином контексте. №4, С. 90

Дилором Руденко. Русское искусство движения 1920-1930. №5, С. 62

Юлия Кепова. Режиссер как Бог — невидим и вездесущ. №5. С. 63

Анаит Оганесян. Пространство Давида Боровского. №5, С. 64

Дмитрий Родионов. Завершено издание дневников В. А. Теляковского №5, С. 65

КУКЛЫ

Алексей Гончаренко. Как в драме, только лучше. №2, С. 66

Галина Павленко. Ирина Павловна Уварова. Театр кукол Вертеп. №5, С. 51

МЕНЕДЖМЕНТ

Ирина Петрова, Ярослав Быков, Александра Полякова. Кто такой продюсер? №4, С. 92

Мария Шевцова, Екатерина Жутаутайте, Агния Надеждина, Екатерина Корчагина, Мария Исаева. Кто такой продюсер? №5, С. 56

Иван Дручек, Екатерина Бахтина, Ксения Селищева, Елена Юнина, Анастасия Давидова, Дарья Вартанян. Кто такой продюсер? №6, С. 73

ЗАВПОСТ

Татьяна Масленникова. Каждый спектакль как персональная выставка. №1, С. 94

Елизавета Юдина. Без руля и без ветрил. №1, С. 95

Владимир Скрябин. Драма Номер три в Байновском саду. №2, С. 91

Елизавета Юдина. Гоголевский «Нос» в пространстве скейт-парка. №3, С. 95

Игорь Новиков. Законы построения технических систем в современных спектаклях. №5, С. 90

Елена Смирнова. Направленный театральный свет — от Леонардо до наших дней. №5, 93

Елизавета Юдина. Бренд, программа-конструктор и театральная афиша. №5, С. 95

Андрей Фордштадский. Динамические светодиодные приборы в театральном освещении. №6, С. 90

ТЕХНОЛОГИИ

Алла Светухина. О театральных пожарах и «спасающих» от них инструкциях. №2, С. 87

Наталия Каминская. Хокку — бамбуковый остров. №3, С. 90

ОБРАЗОВАНИЕ

Татьяна Спасоломская. Как уместить целый мир в коробке сцены? №1, С. 66

Вениамин Фильштинский. Что мы знаем об этюдном методе? №4, С. 59

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Наталья Сиверина. Под сенью девушекв бреду, или мир Сергея Довлатова №3, С. 48

Као Линь. Путешествие в Китай. №4, С. 55

ФЕСТИВАЛИ

Наталия Каминская. И числом, и умением. №4, С. 40

Алёна Август. Вечные подростки с окраин. №5, С. 55

Наталия Каминская. Территория сна и яви. №6, С. 54

Наталья Сиверина. Баядерка в эпоху тотального дизайна. №6, С. 59

Лариса Каневская. Уроки режиссуры. №6, С. 61

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Анаит Оганесян. Художники Александринской сцены. №4, С. 87

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Евгений Маковецкий. Искусство памяти и методология исследований культурной памяти. №5, С. 46

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ НА ЖУРНАЛ «СЦЕНА» НА 2019 ГОД:

Для оформления подписки Вам необходимо: оплатить стоимость подписки в любом отделении Сбербанка. Для удобства оплаты можете использовать опубликованную квитанцию (ИЗВЕЩЕНИЕ, Форма № ПД4), распечатав её с адреса: www.the-stage.ru

Обращаем Ваше внимание, что в извещении Вы должны обязательно указать свой почтовый адрес с индексом, иначе мы не сможем осуществить Вам доставку журналов.

СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ:

На 1 год (6 номеров) - 1200 руб.; На 6 месяцев (3 номера) - 600 руб.; На 2 месяца (1 номер) - 200 руб.

Цена указана без учета доставки и комиссии Сбербанка за перевод денег.

Вы также можете заказать в архиве редакции интересующие Вас номера журнала «Сцена», оформив заказ по электронной почте: gctm@gctm.ru. Также Вы имеете возможность ознакомиться с содержанием наших номеров в библиотеках любого из 77 отделений СТД (ВТО). Если у Вас возникли проблемы с получением журнала “СЦЕНА”, звоните нам по тел: 8 (495) 953 48-48, или пишите на электронный адрес: gctm@gctm.ru.