

сцена

Маскарад,
2 картина

Амандинг
Тюко

(Балет).

№1.



la scene
the stage

А.Т.

№3
(83)
2013

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

суена

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Татьяна Крукловская

Редактор – консультант
Вера Глаголева

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

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

Контакты по подписке
и рекламе:
Тел./факс: +7 (495) 953 48-48
Людмила Ивановна Пашкова
+7 (495) 609-0050
gctm@gctm.ru

www.the-stage.ru

© «Сцена», №3 (83) 2013

При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 06.06.2013

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
scénographie, la technique
scénique et la technologie,
l'architecture, la formation et le
management dans le domaine
des arts de la scène.

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

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На обложке:



► Худ. А. Головин. «Маскарад»
М. Лермонтова. Эскиз костюма. 1917.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 8312.

На 4 стр. обложки:



► Худ. А. Головин. «Маскарад»
М. Лермонтова. Эскиз костюма. 1917.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 8303.



▶ ГОВОРИТ ХУДОЖНИК	3	Станислав Бенедиктов. Оглядываясь назад и думая о будущем
▶ СПЕКТАКЛЬ	5	Нина Монова. Золотая маска удожнику и актёру театра кукол им. С.В. Образцову
	9	Нинель Шабалина. «Страх берёт меня за руку и ведёт...»
	10	Нинель Исмаилова. Спектакль вокруг макета
	13	Татьяна Бодянская. Последние мгновения «Весны» Тиро Сааринена
▶ СТАНИСЛАВСКИЙ 150	14	Лариса Солнцева. Константин Сергеевич подал руку чешскому театру: шагнуть в XX век.
▶ НАСЛЕДИЕ	19	Владимир Гиляровский. Первый Русский частный театр в Москве
▶ НОВЫЕ КНИГИ	21	Татьяна Шах-Азизова. О Викторе Берёзкине, его трудах и последней книге
	22	Нинель Исмаилова. Перелом в сознании
▶ ВЫСТАВКИ	24	Лидия Постникова. «Отчего люди не летают!»
	29	Ирина Балашевич. Воссоздание среды обитания героинь Островского...
	30	Надежда Хмелёва. О странностях выставки Головина в Русском музее
	32	Наталья Ясулович. 20 лет факультету сценографии ГИТИСа
	35	Нинель Шабалина. Забавная оратория
	36	Виктор Делог. Стол в пространстве. Размышления зрителя о выставке Лаборатории Дмитрия Крымова
	38	Татьяна Бодянская. «David Bowie Is» в Лондоне
	41	Бердигулы Амансахатов. Из Зазеркалья...
▶ ЛЮДИ ТЕАТРА	43	Эдуард Кочергин. Осколки памяти. История забытого величия
	50	Дмитрий Родионов. Пока мы живы, живут и те, кого мы любим
	52	Встреча на всю жизнь
▶ ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР	55	Галина Колосова. Необычно, изысканно, талантливо
▶ ВЫСТАВКИ	56	Наталья Макарова. Сэки Сано и мировой театр. Япония-Россия-Мексика
▶ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	57	Масару Ито. Сэки Сано в Москве. Его деятельность в театре им. Мейерхольда
	65	Кэнсуке Утидэ. Краткая биография Сэки Сано
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	68	Вадим Климовский. Наш Марк
▶ ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ	71	Вера Глаголева. Старые театральные слова и выражения
▶ ТЕХНОЛОГИИ	74	Подсказки
▶ ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	75	Именной указатель

По вопросам, связанным с подпиской и распространением, обращайтесь в редакцию: по тел. в Москве +7 (495) 953 48-48 Людмила Ивановна Пашкова или по электронному адресу gctm@gctm.ru Подробности на сайте www.the-stage.ru

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

Редакцией в 2013 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 учреждениям культуры и искусства Санкт-Петербурга и Ленинградской области по заказу ЗАО «Театрально-декорационные мастерские».
- целевая рассылка журнала библиотекам республики Хакасия по заказу ГЦТМ им. А.А.Бахрушина

ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД И ДУМАЯ О БУДУЩЕМ

СТАНИСЛАВ БЕНЕДИКТОВ



Ежегодная, сорок девятая по счету выставка московских театральных художников «Итоги сезона» в центре современного искусства М'АРС (27.03 - 12.04 2013) привлекла внимание профессионалов всех поколений.

Неотвратимо приближающаяся юбилейная дата выставки, ставшей для многих из нас важной частью творческой жизни, вызывает воспоминания и наводит на размышления о проблемах, связанных с ее проведением.

В 1968 году я принес на «Итоги» эскизы к своей первой постановке, осуществленной на сцене студенческого театра МГУ. Надо ли говорить о том волнении, владевшем мной в ожидании решения выставкома, от которого зависело, будут ли мои эскизы экспонироваться рядом с эскизами других художников.

Другие художники – это давно состоявшиеся, ведущие мастера театра: Б. Г. Кноблок, В. Ф. Рындин, С. Б. Вирсаладзе, Н. Н. Золотарев, А. Ф. Лушин, которые за три года до этого придумали очень простую, чистую по замыслу выставку и, как оказалось, предали ей мощный импульс к саморазвитию на долгие годы.

Выставка проходила на шестом этаже здания Всероссийского Театрального Общества (ВТО) на ул. Горького, ныне Тверской. Помещение представляло собой сравнительно небольшое фойе зрительного зала, окна которого выходили на ул. Горького, а в полукруглой части – на Пушкинскую площадь.

Здесь на стенах между окнами и дверьми развешивались живописные театральные эскизы мастеров-классиков и художников среднего поколения: В. Я. Левенталья, В. Г. Серебровского, М. Н. Соколовой, Б. А. Мессерера и др.

Оказаться в такой компании было для меня большой честью и серьезным испытанием.

Выставком, состоящий из мэтров, серьезно смотрел и строго отбирал работы.

Далеко не все, что приносили, попадало в экспозицию. Естественно, были отвергнутые работы и обиды, но требовательность в подходе к качеству работ была залогом высокого уровня выставки.

Одним из основателей «Итогов сезона» и ее бессменным экспозиционером долгие годы была Милица Николаевна Пожарская, замечательный искусствовед, автор ряда книг по театрально-декорационному искусству, книг, ставших для нас учебниками, на которых мы, в ту пору студенты Суриковского института, выросли.

В канун открытия сорок девятой выставки исполнилось сто лет со дня рождения Милицы Николаевны, а двадцать восьмого марта в музее-квартире Всеволода Мейерхольда состоялся вечер, посвященный ее памяти, на котором ученики, друзья, коллеги вспоминали ее с огромной любовью и благодарностью. А. Оганесян и Н. Макерова, организовавшие этот вечер, сумели создать или вернее воссоздать очень теплую, сердечную, непринужденную атмосферу, подобную той, что царила за праздничными столами в дни рождения Пожарской, в ее заполненной книгами уютной, скромной квартире.

В этот вечер вспоминали чрезвычайно серьезность и ответственность, с которыми Милица Николаевна подходила к обсуждениям нашей выставки «Итоги сезона» и о том, что подобные обсуждения сейчас большая редкость.

А тогда участники выставки, зрители и искусствоведы собирались в небольшом зале на пятом этаже ВТО, куда вела небольшая внутренняя лестница. Пожарская делала обстоятельный минут на тридцать - сорок доклад, в котором находила слова для каждого художника.

Подробный, несколько академичный анализ представленных на выставке работ, подкреплялся ее впечатлениями от увиденных спектаклей, так как на

«Итогах» были не просто осуществленные спектакли, а наиболее значительные и яркие постановки прошедшего сезона.

В длинном перечне названий спектаклей, имен, каждый из нас ждал слов и оценок своих эскизов. Ее мнение было для участников чрезвычайно важным, а выступление служило поводом для горячей и заинтересованной дискуссии. Красноречие и эрудиция В. Левенталья, эмоциональность и непредсказуемость оценок А. П. Васильева, рассудительность и мудрость Б. Мессерера, вспыльчивость О. Шейнциса были украшением этих обсуждений.

Макетов декораций в те годы на выставке было мало, но это были макеты Давида Боровского, Сергея Бархина, ставшие в последствии классикой.

В основном речь шла об эскизах, в которых проявлялись мастерство и мир автора. Изобразительный язык эскиза был предельно индивидуален, спутать художников было невозможно. За работами стояли мощные, глубокие личности.

К каждой выставке выпускался очень скромный по нынешним временам каталог - сложенный втрое или вчетверо небольшой листок с фамилиями художников и названиями спектаклей, иногда с одной или двумя маленькими репродукциями.

За прошедшие с тех пор годы утекло много воды. Изменилась страна, общественный строй, изменился театр.

Пожар в феврале 1991 года уничтожил верхние этажи ВТО, и выставка, лишившаяся своего дома, стала путешествовать по разным, иногда случайным выставочным залам Москвы. Были тогда и районный зал на Таганке, и Чешский культурный центр, музеи прикладного и современного искусства, сторевший с нашими работами зал Бетанкура в Большом Манеже.

Несмотря на беды и трудности, мы, к тому времени уже ветераны выставок, ►

члены комиссии по сценографии, прикладывали постоянные усилия к тому, чтобы ни на один год «Итоги» не прекращали своей жизни. И выставка открывала двери для зрителей каждый сезон.

Что двигало нами в этом упорном стремлении продлевать ее жизнь? Огромное желание сохранить общность художников театра, сберечь неформальное товарищеское общение, желание ощутить себя участниками постоянно обновляющегося театрального процесса.

Характер выставки менялся вместе со временем.

Выйдя из камерного фойе ВТО в большие залы Москвы, выставка после пожара в Большом Манеже обрела несколько лет относительной стабильности в Манеже Новом, мы радовались современному, красивому пространству и стремились ему соответствовать.

«Итоги сезона» захотели быть не только цеховой, отчетной друг перед другом выставкой, а выставкой эффектной, нарядной, привлекательной для широкого круга зрителей, интересующихся театром.

Благодаря финансовой поддержке СТД РФ, кабинет театрально-декорационного искусства начал издавать каталоги с большим количеством иллюстративного и фактического материала. Стали ставиться и решаться более сложные экспозиционные задачи, появились инсталляции, реальные костюмы к выпущенным спектаклям, куклы и большое количество макетов.

Акцент на макеты, авторские пространственные модели – особенность последних лет.

Тщательно выполненные, они создаются для того, чтобы более точно выразить идею постановки, рассказать о материалах, фактурах, технологических решениях спектакля.

Без сомнения, подобные модели делаются и с учетом выставки, рассчитывая на особое пристальное внимание зрителей.

Но, к сожалению, макеты стали потихоньку вытеснять с выставки эскизы декораций, несущие цвет, атмосферу, эмоциональность и в результате индивидуальность автора. Реже стали выставляться ведущие художники, а ведь их работы – эталоны высокого живописного и графического мастерства, эскизы, по которым можно сверять уровень своих работ.

Вместе с очевидными достоинствами и успехами на «Итогах сезона» стали возникать и новые проблемы. Уход старших и выросшее в несколько раз количество участников, излишняя толерантность выставкома при отборе работ, тенденция подмены эскизов любительскими фотографиями, фиксирующими факт постановки, но не отражающими ее качественный уровень, постепенно снижают уровень выставки.

Последние «Итоги сезона» характеризуются появлением в большом количестве не слишком выразительных эскизов костюмов, часто носящих утилитарно-прикладной, рабочий характер.

Стремление, во что бы то ни стало, быть участником выставки, не должно служить оправданием снижения требовательности каждого художника к себе, к качеству своих эскизов и макетов.

Если мы хотим, чтобы наша выставка была заметным художественным событием в жизни города, чтобы о ней говорили и в последствии вспоминали, как об «Итогах» 60 – 80-х годов, мы все вместе должны заботиться как о новых экспозиционных приемах, так и об уровне показываемых работ.

Мы сравнительно редко смотрим спектакли друг друга. В этом виноваты и вечная наша занятость, да и привычное

нелюбопытство. Мы получаем впечатления друг о друге по выставленным работам, по ним мы пытаемся понять суть замысла, смысл решения той или иной пьесы.

В нашем расширившем свои границы театральном пространстве, в обилии сценических интерпретаций, без реально увиденного спектакля все труднее судить о глубине и точности решения.

Нам стало не хватать умных, обладающих высокой культурой, остро мыслящих искусствоведов, какими без сомнения были М. Н. Пожарская и А. А. Михайлова, не достает живых, содержательных обсуждений, о которых я вспоминал в начале.

Выставка с годами вовлекает в себя все новых и новых участников. Мы, организаторы, рады появлению молодых авторов, наших учеников, выпускников ведущих театральных школ Москвы, приветствуем их первые шаги и радуемся успехам в театре.

Выставка продолжает жить своей жизнью, более или менее полно отражая те процессы, которые происходят в современном театральном мире.

Но только в том случае, если, как и в прошлые годы, «Итоги сезона» будут объединять вокруг себя яркие творческие индивидуальности, она опять станет для каждого театрального художника самой важной и любимой выставкой. Хочется в это верить. ■

ЗОЛОТАЯ МАСКА ХУДОЖНИКУ И АКТЕРУ ТЕАТРА КУКОЛ ИМ. С.В.ОБРАЗЦОВА

НИНА МОНОВА

«Снеговик» Г.Х. Андерсена. Режиссёр **Борис Константинов**. Художник **Евгения Шахотько**. Ведущий актер **Андрей Нечаев**. Театр кукол им. С.В. Образцова. Москва. Премьера **28 сентября 2011**

«Из действительности-то и вырастают самые чудесные сказки»
Г.Х. Андерсен

«Тук-тук-тук!», - веселый стук металлического молоточка приглашает зрителей на спектакль. Неспешно пройдя в полумраке среди витрин с уникальными театральными куклами, зрители оказываются в самой глубине знаменитого Музея театральных кукол ГАЦК имени С.В. Образцова.

Словно драгоценность на черном бархате светится декорация камерного спектакля. Зимний пейзаж. В центре – мерцает голубизной замерзшее озеро, укутанное сугробами. А на дальнем берегу видны городские здания, шпиль ратуши, мельничное колесо. Топорщатся черные ветви зимних деревьев. Над линией горизонта синее стальной полукруг небесного свода. Слева на ближнем берегу - трехэтажный фламандский домик. Еще левее – собачья будка. Правый угол пейзажа завершается крутым склоном снежной горы.

Реплика à la прогос художника Евгения Шахотько:

«В квартире моих родителей, обычной квартире с обычной советской мебелью, была одна картина. Крепостные стены и башни старого города, каток, темные силуэты конькобежцев в причудливых костюмах. Тяжелая черная с позолотой рама. И сквозь потрескавшийся, потемневший лак – удивительной яркости голубое небо. Трофейная немецкая копия старого голландского пейзажа. Простое детское желание оказаться «там, внутри», среди счастливых конькобежцев, не покидает меня до сих пор...»

Спектакль «Снеговик» для меня – логическое продолжение этой истории. Поэтому пейзаж в нашем спектакле – не просто фон, а скорее, одно из действующих лиц, очень важное. Хотелось максимально насытить его подробностями, «оживить», сделать этот мирок манящим и чудесным, вызывающим желание приблизиться, разглядеть и проникнуть внутрь»...

Придумав сценическую установку



► «Снеговик» Г.Х. Андерсена. Реж. Б. Константинов.
Худ. Е. Шахотько. Артист А. Нечаев. ГЦК им. С. Образцова.

как старинную картину, парфраз брейгелевских пейзажей, Евгения Шахотько использует всевозможные секреты - «хитроумия» (по любимому выражению её учителя Валерия Яковлевича Левенталя). Изобразительным образом спектакля становится «музыкальная шкатулка», а её звучащий металлический диск превращается в круг небосвода. Подсвеченный изнутри кружащийся диск музыкальной шкатулки мерцает, будто звездное небо. Этот круг небосвода украшен солнцем

и луной. Поворот – и день сменяет ночь. Так в облике декорации возникает Вселенная – обыкновенное кукольное чудо.

Следуя сказочной поэтике Андерсена, режиссёр Борис Константинов придумывает нового героя спектакля – мастера кукольных дел. Именно он – лицо «от автора». Постоянное взаимодействие актера Андрея Нечаева с декорацией подобно роли Сказочника, раскрывающего

волшебное в окружающей обычной реальности. И прежде чем будут произнесены первые слова сказки Андерсена о снеговике - «На свет он появился под радостные «ура» мальчишек, под звон бубенчиков, скрип полозьев и шелканье извозчицких кнутов», мастер-кукольник «оживит» и наполнит звуками «кукольное мирозданье». На сказочный лад художник варьирует прием «театра в театре», продумывая всевозможные кукольные преобразования. В начале – с помощью плоскостных кукол. Мальчишки покатались на коньках по заледеневшей глади озера, стоя птиц вспорхнула с одного дерева на другое. Румяный бутуз

скатился на санках по снежному склону и сшиб старушку с вязанкой хвороста, поднимавшуюся в гору. Кукольник с удовольствием разыграет эту сцену, вновь и вновь пуская озорника на санках сверху вниз. И только обыграв пространство, кукольник обратится к куклам объемным. Это два главных героя сказки – Снеговик и Старый пес. Такие разные, эти герои обладают сходством судеб. Каждый по-своему очарован печкой. И каждый лишен возможности оказаться в доме с ней рядом. ►

Пес посажен на цепь, Снеговик никак нельзя даже двинуться с места.

Удивительным образом обыгрывается противопоставление Снеговика, символа зимы, и печки, символа домашнего тепла и уюта в сцене, когда заледеневшая гладь озера вдруг начинает светиться изнутри теплым мерцающим светом печного пламени. И в прозрачности льда проступает кухня с силуэтом пузатой печки, пышущей жаром.

Поэтическая андерсеновская идея одухотворенности и внутреннего родства всего сущего на земле многократно обыгрывается в спектакле. Общая тональность декорации – мажорная, сияющая, жизнерадостная – воплощает сказочный мир, где господствует мечта. «Сон наяву», способный преобразить окружающую действительность. В сцене, когда Снеговик влюбляется, он не только начинает буквально «светиться от любви», но и расцвечивает огоньками сугроб вокруг себя. Эту игру огоньков Старый пес тоже увидит и испуганно зарычит.

Реплика à propos режиссёра спектакля лауреата Национальной премии «Золотая маска» Бориса Константинова:

«Идея постановки спектакля «Снеговик» принадлежала не мне, а режиссёру Николаю Шишкину и художнику Евгению Шахотько. Но Николая Шишкина не стало... А художник всё продолжала и продолжала рисовать, не веря в то, что спектакля не будет. Моё предложение работать вместе - было принято. Рассказывая детям историю любви, мы выбрали язык наивного театра, где всё просто и понятно, а дети не только смотрят, но и участвуют в происходящем. Так наш Снеговик, спустя некоторое время, появился на свет...

Спасибо Хансу-Кристиану Андерсену, режиссёру Николаю Шишкину - его памяти и посвящен спектакль; художнику Евгению Шахотько и актёру Андрею Нечаеву, рассказавшему эту зимнюю историю.

Талантливая ученица Валерия Левен-таля – художник-постановщик Театра С.Образцова, Евгения Шахотько, создавая свое маленькое театральное чудо, возможно, вспоминала слова своего Мастера: «Неужели вы не понимаете, что это вовсе не «настоящий пейзаж», а театральный»...

Действительно, ее «пейзаж» не настоящий – он кукольный и подлинно театральный. В каждом эпизоде «метафора празднует свой полный триумф» (так когда-то А. Бретон охарактеризовал картины Марка Шагала). Эта ассоциация закономерна. Потому что в кукольном мироздании, созданном в спектакле Константинова и Шахотько, тоже «всё пускается в полет».

Мечта Снеговика попасть на кухню к самой чудесной вещи на свете – раскаленной жаром печке воплощается в сцене катания на небесном кругу. Вслед за парочкой влюбленных наш главный герой сидит на верхней кромке неба вместе с предметом своей пламенной любви. И движение небесного круга напоминает кружение праздничной карусели.

Праздничность правит в «куколь-



► «Снеговик» Г.Х. Андерсена. Реж. Б. Константинов. Худ. Е. Шахотько. Артист А. Нечаев. ГЦТК им. С. Образцова.

ном мироздании». А когда во время спектакля все вдруг «оживает»: ледяные узоры покрывают гладь озера, птицы порхают среди деревьев, брейгелевский домик вдруг поворачивается вокруг оси. И зритель с восторгом и удивлением, будто в старинной картине из сказки об Оле-Лукойе, заглядывает в комнаты, где видит двигающихся плоскостных кукол: малыш качается в люльке, дама играет на пианино, а господин читает газету, покачивая ногой.

Диск небосвода поворачивается, луну и звезды сменяют солнце, ночь и день, за зимой приходит весна, и по глади озера плывут маленькие бумажные кораблики... Этот пейзаж оживает под руками Мастера кукольных дел – замечательного, тонкого актера - Андрея Нечаева, разыгрывающего андерсеновскую сказку.

Зрители, пришедшие на спектакль в Музей театральных кукол, видят, как под руками мастера-кукольника мальчишки понеслись гурьбой по льду озера, как они весело скатываются на санках по снежной горке. Вместе с этими детскими зимними забавами он разыгрывает задушевную андерсеновскую историю о том, как дети слепили Снеговика, и тот вдруг открыл для себя голубое небо, солнце, луну и людей. Как нашел верного друга - Старого пса. Как с приходом весны Снеговик растаял, и стала очевидна его невероятная страсть к печке. Внутри Снеговика пряталась ко-черга... Снежный влюбленный превратился в лужу, по которой дети пускают кораблики...

«Придумывая наш маленький мир для спектакля «Снеговик» – вспоминает Евгения Шахотько- мы с режиссёром Николаем Шишкиным не были оригинальны в стремлении «оживить старую картину», «попасть в мир музыкальной шкатулки» и т.п. Мне кажется, этот ход создания своего рода «машины времени» всегда вдохновляет режиссёров и сценографов. И сказка Андерсена, насыщенная пейзажными подробностями, мне кажется, сама подталкивала нас к такому решению сценографии. Старая живопись. Значит, спектакль должен «пахнуть» деревом, масляными красками, лаком, потемневшим от времени. Эти фактуры мы и выбрали. Костюм актера Андрея

Нечаева - естественное продолжение пейзажа. Отсюда и небеленый холст рубахи, на которой я почти буквально процитировала любимый мотив из Брейгеля».

Сказки Ганса Христиана Андерсена неизменно притягивают художников, режиссёров, актеров театра кукол. Но «душевный унисон» со сказочным миром, созданным великим сказочником и философом, с его особой реальностью, возникает нечасто, и только в слаженном единстве всех создателей кукольного спектакля.

В спектакле Театра С.В. Образцова это произошло, и крошечный кукольный спектакль стал театральным событием. ■

Фото предоставлены автором



► «Снеговик» Г.Х. Андерсена. Реж. Б. Константинов. Худ. Е. Шахотько. Артист А. Нечаев. ГЦТК им. С. Образцова, Москва. Сцены из спектакля.





▲
«Египетская марка» О. Мандельштама.
Реж. Д. Рудков. Худ. А. Дашевская.
Театр «Мастерская П. Фоменко».
Сцена из спектакля. Фото В. Ярошевич.

Парнок - Федор Малышев ►
Портной Мервис - Дмитрий Смирнов
Фото В. Ярошевич.



▲
◀ «Египетская марка» О. Мандельштама.
Реж. Д. Рудков. Худ. А. Дашевская.
Театр «Мастерская П. Фоменко».
Сцены из спектакля. Фото Л. Герасимчук.

«СТРАХ БЕРЕТ МЕНЯ ЗА РУКУ И ВЕДЕТ...»

НИНЕЛЬ ШАБАЛИНА

Осип Мандельштам «Египетская марка». Автор идеи – **Петр Фоменко**. Инсценировка – **Дмитрий Рудков, Мария Козяр**. Режиссёр – **Дмитрий Рудков**. Руководитель постановки **Евгений Каменькович**. Художник **Александра Дашевская**. Театр «Мастерская П.Фоменко». Москва. Премьера **28 мая 2013**

Время «подземных толчков истории» уходит и возвращается, снова уходит и снова возвращается. Жизнь тревожная, неустойчивая в такие времена представляется нам в осколках, обрывках, отдельных предметах, мимолетностях. Только память поэта свидетельствует о смысле всего этого для человека.

«Египетская марка» Мандельштама печальный и слегка ироничный портрет «лета Керенского», когда «заседало лимонадное правительство». На фоне таких событий неудачник-поэт Парнок, «презираемый швейцарами и женщинами», никак не может вернуть себе визитку, проданную портным другому. Нет, это не фабула и он не герой, а только тень человека. Проза Мандельштама сознательно отслоилась от правил повествования, ни мотивации, ни развязки, литературный сюр, однако и «летопись и оратория эпохи» (Б.Филиппов). Новая проза в конце несценична, но в том-то и дело - преодолеть несценичность – особый азарт этого театра. Азарт Фоменко и Каменьковича, и дебютанта Дмитрия Рудкова. И ведь художественный расчет точен: «Египетская марка» действительно рассчитана на визуальное восприятие, читаешь и видишь.

Содержательный и функциональный смысл сценического дизайна Александры Дашевской подсказан самим Мандельштамом. Всё построено на вещественном элементе, предметы, подлинные вещи обозначают среду обитания и создают театральный образ-игру. Инсталляция на тему «прошлое в настоящем» вытянулась во всю длину зала на полу, у ног зрителей: швейная машинка в центре, рядом кофемолка- шарманка, и бокалы, и чернильницы и телеграфный аппарат... и макеты памятников Петербурга, выполненные художницей, без них никак, ведь

Петербург здесь не последнее действующее лицо, а «наглядная вечность». Многочисленные реминисценции в тексте Мандельштама – литературные, живописные, музыкальные – создавали безбрежное пространство для фантазии художника, но одновременно призывали доверять деталям, которые несут в себе частицу эмоциональной памяти человека, и потому, созданный театром «милый Египет вещей» - предметный - легко преобразуются в образ. Это и летящие под потолком черные пиджаки – процессия, сопровождающая вора на самосуд, толпа без голов, а позже рассеянная толпа – окровавленные белые рубахи; это и заработавший телеграф – метроном истории. Работая тонко и точно, сценограф вместе с режиссёром расставляет смысловые акценты. Ирония в спектакле тоже особенная, по Мандельштаму, с уклоном в поэзию, а не в сарказм, и «Чижик-Пыжик» оказался «в ряду» с Перголези и Чайковским, потому что трагическое и смешное соседствуют в остроумной театральной игре.

Поэт может заявить, что не боится «бессвязности и разрывов», в его прозе «цементом» остается он сам, но театр, чтобы передать «шум времени», его краски, свойства, особенности существования в нем человека, должен изобретать структуру, форму, хотя бы легчайший театральный «цемент». Сочиняя единство из клочков, фрагментов, одиноких персонажей, вещей-знаков, постановщики преодолели «разрывы», соединив всё некоей дугой художественного смысла, они добились чисто театрального взаимодействия актера с предметом, актера с актером и со зрителем. В данном случае это сложнейшие контакты, и пока, пожалуй, лучше других управился Федор Малышев – Парнок. Он тревожен самой

своей ирреальностью, невесомостью, и грим и пластика актера делают его фигурой почти мистической: и жизнь и сон смешались, как смешались проза и стихи в исполнении артиста.

Вечер проб и ошибок, как называет это театр, - опыт, эксперимент. В целом получилось. Пиршество для посвященных. Читайте, вспоминайте Мандельштама перед спектаклем, время будет – билеты надо заказать заранее, играют на Старой сцене. ■

9

▼ ОТ РЕДАКЦИИ

Александра Дашевская училась в ГИТИСе на курсе Е. Каменьковича и Дм. Крымова (выпуск 2012 года), лауреат конкурса «Студенческая весна» (2009, 2010). Дебют стремительный и яркий! Будучи студенткой, получила самостоятельную работу - сотрудничала с «Современником», с Центром им. Вс. Мейерхольда, Театром им. Моссовета, театром «Практика». В этом году оформила спектакль «Сны поэта Левитанского» в Театре музыки и поэзии n/p Елены Камбуровой (режиссёр - Олег Кудряшов) и сочинила как художник спектакль «Египетская марка» в «Мастерской Петра Фоменко» (режиссёр - Дмитрий Рудков, руководитель постановки - Евгений Каменькович). Одновременно с премьерой «Египетской марки» в «Новом манеже» открылась выставка Лаборатории Дмитрия Крымова и Бахрушинского музея «Камень. Ножницы. Бумага. Попытка музея», в которой она тоже участвует. Мы поздравляем Александру Дашевскую с большим успехом и желаем молодому сценографу творческой активности.

СПЕКТАКЛЬ ВОКРУГ МАКЕТА

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Насмешливое мое счастье» Л.Малюгина. Постановка **Михаил Резникович**. Сценография **Давид Боровский**. Национальный академический театр русской драмы им. Леси Украинки. Премьера **29 июня 1966**. Спектакль в **Музее-мастерской Давида Боровского**. **18.05.2013**.

К семи часам вечера все было готово, зрители не опаздывали, понимали, что можно остаться без места, впервые в Мастерской был объявлен спектакль, не рассказ о нем, не показ на экране, живой театр. Софиты осветили макет – знаменитый орган из берез, перед ним – маленький столик, два венских стула. Тишина. Невероятная тишина установилась сразу, артисты сидели среди зрителей, и спектакль начался невзначай. Его условием стало общее желание прояснить вместе Чеховым кое-что в сегодняшней жизни.

Спектакль – долгожитель, который любили зрители и любили артисты. Вячеслав Езепов (Чехов), Николай Рушковский (Александр, брат), Лариса Кадочникова (Книппер) играют свои роли со дня премьеры, только Лица менялась, красавицу Аду Роговцеву сменила прелестная Наталья Доля. Годы, десятилетия спрессовались в опыт не только актерский, но человеческий, который можно назвать «накопления личности», в результате исполнители так сроднились с персонажами, что, казалось, говорили своими словами, а ведь пьеса сделана на подлинных письмах, язык, лексика принадлежали началу прошлого века. И никаких швов, никакой приблизительности. Почти полтора часа шел разговор о судьбе и воле, об одиночестве, о любви, о творчестве, об интеллигенции, наконец...

«Я не верю в нашу интеллигенцию, - говорит с болью Чехов, - лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже тогда, когда она страдает и жалуется, ибо её притес-

нитель выходит из её же недр. Я верю в отдельных людей. Я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, в них сила, хоть их и мало.»

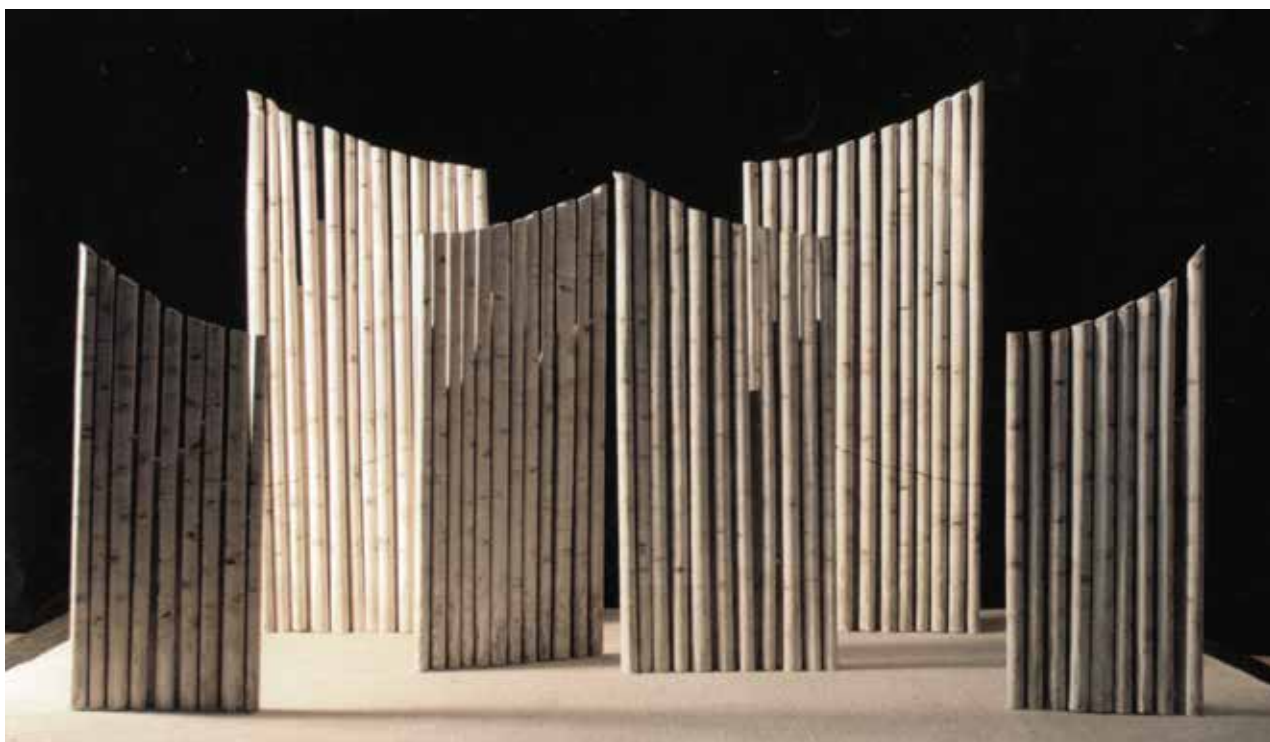
Образы спектакля соткались из чувств, действие вообще развивалось не вовне, а внутри каждого персонажа. Они не показывали свои чувства, они их скрывали, о любви чаще говорили под прикрытием иронии, но эмоциональное, духовное взаимодействие героев было поразительно. Душевное изящество Езепова, очарование темперамента Рушковского, умная покоряющая сила Кадочниковой, скромная притягательность Доли дорисовали портреты их героев. Тут надо сказать о тонкой, глубокой режиссуре Резниковича. В едином стиле с художественным решением Боровского он стремится к ясности и простоте, ему не нужны технические, внешние средства, достаточно жеста, взгляда, что называется, постоянного «присутствия в кадре» артиста, чтобы достичь концентрации чувства. Но что-то делало и зрителей в этот вечер эмоционально грамотными, чуткими, всепонимающими, и потому спектакль шёл, что называется, на едином дыхании.

Может быть действительно атмосфера Мастерской (об этом потом многие говорили) и память о Давиде, и нежная дружба с ним киевлян, и способность художественных открытий сохранять творческое напряжение – всё это вместе создавало атмосферу спектакля вокруг макета и потому проявилась в нём сама

субстанция театра - зрители и артисты подарили друг другу радость единения в мыслях и чувствах.

Не могу сказать о конкретном содержании репетиций, (хотелось, конечно, понаблюдать, но решила сохранить впечатление вечера), работали два полных дня, на отдых перед спектаклем оставили два часа. Глубокое уважение к театру как явлению жизни, трепетное беззаветное служение искусству чувствовалось во всем: приехали народные артисты с режиссёром - художественным руководителем театра, костюмер, гример, бутфор, понятно, что для них нет мелочей. Всё же было какое-то частичное неведение – как всё случится – и это придало трепетность и создало эффект рождения, когда только и является свобода общения, понимания и общего переживания. Ведь это не московские гастроли, всегда очень важные, это что-то другое - подношение любимому человеку Давиду Боровскому, художнику, с которым так много вместе сделано (32 спектакля в Киевской русской драме), так много пережито. Настоящий театр питается болью сердца, памятью сердца, потому и преображает иногда боль в силу. Да, это была вдохновенная игра. Как, когда вспыхнуло вдохновение ?! Оно было, не только мастерство. «Для того, чтобы выстрелить из лука, надо натянуть тетиву», - говорил Мейерхольд. Кто-то натянул в этот вечер тетиву.

А таинственная особенность спектакля вокруг макета останется в нашей памяти. ■



► Худ. Д. Боровский. «Насмешливое моё счастье» Л. Малюгина. Макет оформления.



► «Насмешливое моё счастье» Л. Малюгина. Реж. М. Резникович. Музей - мастерская Д.Л. Боровского. Москва. 18 мая 2013 года. Чехов - В. Езепов, Александр - Н. Рушковский, Книппер - Л. Кадочникова, Лика - Н. Доля. Фото Л. Бурмистрова.





Фото Маркку Пятиля.



Фото Маркку Пятиля.

- «HUNT» («Охота») на муз. И. Стравинского.
Постановка Теро Сааринен. Исполнитель Теро Сааринен.

Фото Марита Луулиа

Фото Лоран Филипп



Фото Сакари Вишка



Фото Марита Луулиа



ПОСЛЕДНИЕ МГНОВЕНИЯ «ВЕСНЫ» ТЕРО СААРИНЕНА

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Ровно 100 лет назад, 29 мая 1913 г в Париже состоялась премьера революционного балета «Весна Священная». Тогда, в театре Елисейских Полей труппа Дягилева вызвала настоящий скандал - такова была провокационная новизна музыки Игоря Стравинского и хореографии Вацлава Нижинского.

Возникновение спектакля в рамках странствующего «Русского балета» навсегда утвердило «Весну Священную» как произведение, сразу после своего рождения заявившее о себе в международном контексте. Вековая история интерпретаций балета объединила хореографов всего мира в попытках конгениального пластического воплощения партитуры.

«Весна Священная» стала своего рода показателем статуса труппы, репертуарным «must have» серьезной балетной компании. Ключевые балетмейстеры XX века Морис Бежар, Пина Бауш, Джон Ноймайер, Анжелен Прельжокаж, Тери Сааринен не обошли вниманием «Весну». Так родилась мощная постановочная традиция этого балета.

Финн Тери Сааринен (Tero Saarinen) создал одну из самых интересных интерпретаций, поставив для себя самого соло на музыку «Весны Священной».

Он идет как бы от обратного: вместо коллективного акта, каким задумывался и всегда воплощался этот балет, - обнажение личности танцовщика, индивидуальное переживание. Вместо первобытной чувственности - обыгрывание тем воинствующей современности.

Один из ярчайших представителей североамериканской школы современного



► «HUNT» («Охота») на муз. И. Стравинского. Постановка Тери Сааринен. Исполнитель Тери Сааринен. Фото Сакари Виика.

танца назвал свою «Весну» - HUNT («Охота»), и интерпретирует спектакль как атаку информационного общества на личность. Удивительные видеоэффекты Мариты Лиулиа, буквально «разрывающие» тело танцовщика, делают его плоскостью для сюрреалистических видеопроекции.

Сааринену удастся заполнить данс-тантной энергией требовательное сочинение Стравинского, быть убедительным, стремясь исполнить один из сложнейших ансамблевых балетов в одиночку. Здесь в полной мере представлен стиль Сааринена, родившийся на стыке модерна, классики и восточных движенических техник. Свобода, органика и в то же время

виртуозное владение телом и мимикой, впечатляющий набор хореографической лексики, артистическая самоотдача - каждый раз Тери исполняет этот балет на полную мощь, не жалея себя ни физически, ни эмоционально. Длинные фразы, бесконечный поток движения держат зрителя в сакральном напряжении, чтобы вдруг прервать эту иллюзию нечеловеческой механикой рук, в которых будто в принципе отсутствуют суставы... Внезапно Сааринен позволяет себе аллюзии - образы прошлого как, например, «Умиравший лебедь», на секунды возникающий перед зрителями. Но это «лебедь», не относящийся к прекрасным эпохам, а этакий маньеристический выпад, сбой программы, реверанс-насмешка прошлому...

HUNT был сочинен Саариненом более 10 лет назад и стал визитной карточкой его компании. Количество исполнений балета в 30 странах мира превысило 200 спектаклей.

Совсем скоро Тери исполнит свое легендарное соло в последний раз. «Достаточно, - говорит он, - HUNT - очень затратный с точки зрения физики и эмоций спектакль. Пришло время закончить это. Мне бы хотелось больше времени посвящать сочинению для моей труппы».

Специально для «Сцены» известный финский кинохудожник Маркку Пятиля (Markku Pätälä), оформивший лучшие из фильмов Аки Каурисмяки, сделал серию фотографий одной из последних репетиций лучшего моноспектакля Тери Сааринена. ■

КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ ПОДАЛ РУКУ ЧЕШСКОМУ ТЕАТРУ: ШАГНУТЬ В XX ВЕК

ЛАРИСА СОЛНЦЕВА

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ЧЕШСКОМ ТЕАТРЕ.

Чешский театр рождался не во дворцах, как в соседних европейских странах, а в хижинах, хотя в Праге с середины XVIII века действовал хорошо известный в Европе Ностицкий (позже Сословный) театр, на сцене которого выступали в основном итальянские труппы. Премьеру оперы Моцарта «Дон Жуан», которую он писал в Праге, также исполняли приглашенные из Италии актеры. Драматические спектакли шли на немецком языке. Чешский язык, как язык крамольной нации, посмеившей противостоять в лице магистра Пражского университета Яна Гуса господству корысти и безбожью католической империи Рима, не имел права звучать ни на городских улицах, ни со сцены. После сожжения Яна Гуса, продолжительных гуситских войн и восстаний, в которых потомки гуситских воинов потерпели поражение, некогда процветающую нацию лишили всех свобод. Чехия стала одной из провинций Австрийской империи. Государственным языком был объявлен немецкий, а католичество – государственной религией. Только в 1789 году, на Конном рынке Праги усилиями чешских патриотов, прозванных «будителями», было построено деревянное здание – «Боуда» (сарай), где четыре вечера чешские полупрофессиональные актеры выступали в пьесах отечественных авторов. Правда, немецкие труппы, испугавшись конкуренции, принудили власти города снести «Боуду». Но остановить процесс вхождения театра в духовную жизнь народа было уже невозможно. Спектакли в деревянном сарае для пробуждаю-

щегося самосознания каждого зрителя значили больше, чем обычное зрелище. Театр стал потребностью. Не было селения, где бы ни устраивались на Рождество и Пасху народные спектакли, где бы ни разыгрывались фольклорные сюжеты, переходящие из поколения в поколение. Но новшеством стали «соседские театры» – сельский грамотей (pismak) сочинял пьесу, ее разучивали «с голоса» безграмотные соседи, сельские столяры возводили подмости, женщины шили костюмы, и все население с нетерпением ждало праздника.

«Отец чешского театра» Йозеф Катан Тыл, драматург, режиссёр и актер, много лет кочевавший со своей труппой по провинции, добился от властей Праги права играть спектакли на сцене Ностицкого театра. Представления сразу обрели широкую популярность и у подмастерья, и у богатейшего горожанина. И это – несмотря на унижительные условия: играть только по воскресеньям и не более двух часов. Именно в этот период (1834г.) в спектакле Тыла из песни народного праздника родился впоследствии государственный гимн:

*Знаешь ли ты край обильный,
Дух здоровый в теле сильном,
Край, где злу наперекор
Ясным мыслям есть простор...
Чехов славная семья,
Это – родина моя!*

А в 1883 году на средства, собранные всеми слоями населения, в центре Праги, на берегу реки Влтава, было построено здание Национального театра, на портале которого высечено – «Народ – себе».



► Режиссёр и драматург Ярослав Квапил.

ГАСТРОЛИ МХТ В ЧЕХИИ.

Именно на сцене Национального театра в 1906 году состоялись спектакли Московского Художественного театра.

Известия о предстоящих гастролях МХТ в Западной Европе были встречены театральными кругами Чехии как возможность непосредственно познакомиться с его искусством, о котором они знали с момента его открытия через прессу. Тогда драматург, режиссёр и художественный руководитель Национального театра Ярослав Квапил предпринял дерзкие шаги. «В самом начале 1906 года, – вспоминал он позднее, – стало известно, что в Берлин приезжает труппа Московского Художественного театра. Берлин должен быть первым этапом этого турне, затем предполагалось посещение и других городов Западной Европы. Заинтересованный в том, чтобы во время гастролей ►

не была обойдена и Прага, я спешно отправился в Берлин, до того, как туда приехала труппа Станиславского. Пока там находился доверенный представитель труппы – актер Вишнеvский, и я с ним вступил в переговоры. Я действовал во многом на свой страх и риск. Правда, я поехал в Берлин с ведома театральной администрации, но мне было заранее заявлено, что мы едва ли можем пойти на те значительные материальные затраты, с которыми сопряжена поездка, потому я не должен в Берлине связывать себя какими-либо обязательствами. Обстоятельный разговор с Вишнеvским, с которым я сразу же подружился, множество иллюстративного материала, свидетельствующего о сценическом искусстве актеров МХТ, и слава о предстоящих гастрольях, гремевшая в русской колонии в Берлине, – все это еще усилило мою настойчивость, несмотря на упорство в Праге тех, кто ведал театральными финансами. Из Берлина я поторопился написать д-ру Прейсу, чтобы он помог мне через печать подготовить почву для гастрольной поездки (МХТ. – Л. С.) в Прагу. Снабженный всем информационным материалом, я возвращался домой, уверенный, что, если уломаю наших театральных казначеев, то получу для весеннего сезона нечто невиданное».¹

Казначейство вынуждено было сдать не только под настойчивым напором Квапила, но и широкой общественности. Горячие симпатии чешского народа к артистам МХТ, посланцам России и ее культуры, проявились уже во время торжественной встречи, устроенной на пражском вокзале.

Толпа, запрудившая перрон, здание вокзала и прилегающие к ним улицы, приветствовала гостей восклицаниями «Слава России!».

«Если бы не сохранились фотографические снимки, то трудно было бы поверить, – рассказывал много лет спустя в своих воспоминаниях Немирович-Данченко. – что на улице и на вокзале собралась толпа в несколько тысяч человек, приветствовавшая нас цветами, криками, маханием платков».²

«Идем по станции через толпу... Толпа на улице», – записал в дневнике К. С. Станиславский³.

Четыре спектакля, показанные русской труппой, как и само пребывание в

Праге, не являлось для чехов общепринятым гостеприимством.

МХТ приехал в Прагу в тот исторический момент, когда в Чехии, как и других странах, под влиянием первой русской революции пришли в движение народные массы. Солидарность с русской революцией превращалась одновременно в мощные выступления против монархического режима Австро-Венгрии, против национального и социального гнета.

«Эти художники, – читаем в газете “Право лиду”, – вдруг явились из горнила русской революции и возвестили Европе, каких высот культуры достиг русский народ и насколько он заслуживает свободы, за которую борется».

Гастроли открылись спектаклем «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Программки к спектаклю (как и к двум последующим) были похожи по обстоятельности изложения на брошюры, где во вступительной части Я. Квапил рассказывал о создании МХТ и его руководителях, где подробно излагалось содержание пьесы, а в перечислении действующих лиц и их исполнителей размещались фотографии актеров.

Успех превзошел все ожидания. «Мы забываем все окружающее, точно нас перенесли в старую Русь. Актеры уже не актеры, говорящие стихами, а старорусские дворяне и бояре, горожане и народ неведомого нам края, живущие в незнакомой нам среде, – писал рецензент газеты “Народи листы”. – ...Просто поразительно, как развивается действие, как разрастается оно на глазах у зрителя, как разгораются страсти, насколько каждое слово органически вытекает из существа действия, а каждое движение, жест, заметно возникшая пауза, шум и грохот говорят, имеют свою мелодику, свое значение... и как в целом спектакль потрясает и захватывает своей правдивостью. Даже зритель, не знающий языка, оказывается в плену этого могучего искусства»⁴.

В Чехии в то время не было, пожалуй, ни одной газеты, какого бы профиля она ни была, чтобы в ней отсутствовала театральная рубрика. Авторы, выступающие в них, как правило, были единодушны в оценках представлений. Гастрольные спектакли МХТ объединили всех.

Отдельные критики сравнивали постановку «Царя Федора» со спектаклем ранее гастролствовавших в Праге мейнингенцев. Усатривая известное влияние

последних на постановку МХТ, критики сумели увидеть и принципиальное различие между этими двумя прославленными театрами.

В отличие от театра мейнингенцев, где преобладало увлечение художественно-постановочными средствами, где актерская индивидуальность деспотически подавлялась волей режиссера, а репертуар уводил от реальной жизни современного общества, мхатовцы увенчали свою эпоху созданием великих актерских свершений, все великолепие внешних художественных средств они согрели “теплом подлинной жизни” и, черпая “из драгоценнейшего художественного источника – из жизни своего народа”, смогли так глубоко и полномерно отразить его национальный дух»⁵.

«Федор г-на Москвина поднялся на недостижимую высоту. Такого исполнителя мы до сих пор, кажется, не видели. Вся роль находится на грани комического, а в то же время он в высшей степени трогательный и трагический. Отмечалась также «блестящая игра» остальных актеров, их невиданный дотол ансамбль. Критики считали, что мхатовцы «сразу первым своим выступлением завоевали все позиции»⁶.

Успех их еще более возрос после того, как зрители увидели второй спектакль – «Дядю Ваню» А. П. Чехова.

«Когда мы в чешском театре несколько лет тому назад смотрели “Сцены из деревенской жизни” – “Дядю Ваню”, – вспоминал рецензент журнала «Освета», – они нам были не очень понятны, а милый дядя, Иван Петрович, не казался нам достаточно правдоподобным во время вспышки невероятного гнева. Его выстрелы казались нам чем-то необоснованным и нелогичным, а пьеса производила довольно однообразное и туманное впечатление... Должны были приехать мхатовцы, чтобы показать, насколько “Дядя Ваня” прекрасная, волнующая, поэтичная пьеса, полная подлинной жизни»⁷.

Гастроли МХТ объединили суждения критиков разных поколений. Для молодых дали простор и пищу размышлять о путях родного искусства.

В отзыве писателя, драматурга и критика Ф. К. Шальды говорилось: «Они сумели найти тонкое, едва уловимое, выражение для тех вещей, которые невозможно передать словами, которые зреют в ►

тиши и вершатся в молчании, для вещей, совершенно интимных, которые можно лишь почувствовать в иной, более душевной, менее конкретной области, чем логика разума, и которые, едва возникнув, тут же меняют свою форму, подобно морским водорослям, вынутым из воды. В каком молчании, одновременно многозначительном и загадочном, лукавом и искреннем, сумели они провести сцены прощания и разлуки в четвертом действии! ...Они играют величайшую драму, какую вообще можно представить: современную Россию, ее настроения, ее атмосферу... играют людей, которые сознательно хотят быть солью своей земли. Такой старой и в то же время такой молодой. В этом и состоит ее волшебство, создается то неуловимое и все же столь живо и отчетливо осязаемое их преимущество перед знаменитыми берлинскими труппами»⁸.

Если в пьесе «Дядя Ваня», показанной мхатовцами, по выражению выдающегося деятеля чешской культуры Зд. Неедлы «рыдала великая, но прекрасная Россия», то в спектакле «На дне» со всей силой прозвучал призыв разрушить старые формы жизни.

Впервые зрители познакомились с пьесой А. М. Горького благодаря постановке берлинского театра Макса Рейнгаарда, гастролровавшего в Праге в 1903 году. «Когда мы смотрели пьесу в Праге на сцене Смиховской Аркны (*речь идет о чешском спектакле «На дне» Л. С.*), мы были захвачены, взволнованы, но больше самим действием, чем исполнением. Однако мы были благодарны и за это, и все, кто хоть пытался понять свои роли, получили заслуженное признание». Что же касается исполнения артистов МХТ, то они, по словам критика газеты «Право лиду», играли так, словно сами пережили и вынесли скорби, лишения и бедствия изображаемых ими людей, как их пережил или, во всяком случае, непосредственно наблюдал сам автор пьесы, Горький, гениальный выразитель русского горя»⁹.

К. С. Станиславский отметил в своем дневнике – «настоящий фурор». Голоса всеобщего восторга даже включали тех, кто не принимал драматургию Горького. Так, писатель-символист Отакар Теер был сражен увиденным спектаклем и его исполнителями, которые на основе, по его мнению, «слабой и малосценичной

вещи сумели создать захватывающий спектакль»¹⁰.

«Драма Горького, – отмечал рецензент газеты «Право лиду», – обычно играет в Европе в стиле натурализма Золя как беспощадно правдивая картина человеческого упадка, грубости, злобы и грязи. Трактровка же Художественного театра отличается гуманным подходом, «горячим пониманием всего человеческого, стремлением извлечь даже из самой падшей души все, что есть в ней хорошего и что заслуживает понимания и сочувствия. Поэтому драма «На дне» не оставляет ужасающего, отталкивающего впечатления. Среди этих бродяг и босяков мы, собственно, чувствуем себя хорошо... И каждый из них – человек, брат наш. Тот, кто прежде не способен был это осознать, увидев игру русских актеров, начнет понимать в полной мере... Социальное и этическое – вот в чем великое значение искусства Художественного театра»⁹.

Говоря об огромном успехе московских артистов, видный чешский писатель и драматург Иржи Маген подчеркивал, что они «заслужили прежде всего благодаря своему ансамблю, который надолго останется идеалом для чешского театра»¹¹ Ярослав Квапил, актеры Национального театра увидели в спектаклях МХТ наступление новой эпохи для сценической культуры: «Театральное искусство, к которому мы привыкли, каким бы совершенным оно ни было и каким бы успехом ни пользовалось, отступает на второй план перед теми впечатлениями, которые мы здесь получили. Это нечто иное, нечто своеобразное, самобытное. К нему нельзя подходить с мерками и требованиями знакомого нам сценического искусства. Это – революция – революция бескровная, но победоносная... Она свершается и говорит от имени своего народа... Она мчится с востока торжествующим вихрем и приносит благодатный урожай»⁶.

Второй спектакль «На дне» был прощальный. В дневнике К.С. Станиславский записал: «...после третьего акта, за закрытым занавесом, подаются картину и венок от артистов театра. Картина изображает вид Праги, написана по заказу специально для нас»³. Нескончаемые овации зрителей вынудили выйти на сцену всю труппу, а не только исполнителей спектакля, к рампе подошел Вл.И. Неми-

рович-Данченко и обратился к публике: «Позвольте мне сказать вам на прощание несколько слов по-русски. Мы отправились за границу, даже не подозревая, какие трудности нам могут встретиться. Поездка требовала от нас самоотречения и жертв – ведь мы уехали с родины в ответственный момент ее истории. Но все эти жертвы охотно забываются, когда встречают так сердечно и искренно, как у вас. Примите же за это наш поклон, а вместе с вами и вся Прага!»¹²

Гастроли завершились, МХТ покинул Чехию, печать страны была заполнена домыслами и рассуждениями о развитии отечественного театра.

Дальновидно и обстоятельно в этом гомере мнений суждение критика Шельды. «Они не дают нам урока, который мог бы научить, – писал он, – не оставляют модели для копирования и подражания. Для этого они слишком велики. Но они оставляют нечто более значительное и ценное: величие и красоту примера – то, что мы самостоятельно должны прочувствовать и пережить»¹³.

А вот что сказал Квапил, собрав труппу Национального театра после отъезда труппы МХТ: «Друзья, попробуем работать по-русски, коли нам не удастся достигнуть их высот, сделаем все, чтобы хотя бы к ним приблизиться!»

Непосредственным результатом этого устремления явилась постановка «Трех сестер» Чехова на сцене Пражского национального театра. Эту пьесу МХТ в Праге не показывал, но Квапил и часть его актеров видели спектакль в Берлине.

Переписка Квапила и Станиславского³ дает возможность увидеть размах творческого контакта, возникшего между Национальным театром и МХТ во время работы чешских актеров над пьесой Чехова. Кроме конкретных советов, касающихся костюмов, характера поведения персонажей, московские режиссеры прислали в Прагу режиссерский экземпляр первого акта пьесы, сделанный специально для Национального театра.

«...Во исполнение телеграммы мы отменили ближайшую репетицию для того, чтобы снять все декорации и костюмы... Актеры тоже надели костюмы и загриммировались... Однако самое важное – это *mise en scene*. Они у нас оказались не записаны. Под моим руководством все мои помощники взялись за дело и ►



▲ Национальный театр. Прага. Фото Виктора Кронбауэра.

► Национальный театр. Прага. Главное фойе. Фото Ярослава Кучера

восстанавливают чертежи и описание постановки...», – пишет Станиславский Квapiлу¹⁴. Так метод создания спектакля непосредственно проникал на чешскую сцену.

Ни Квapiл, ни его актеры не копировали спектакль МХТ, но он был для них образцом. «Мы не будем чувствовать по-русски. Мы будем, может быть, суровее и темпераментнее...»¹⁵, – писала в дневнике Ганна Квapiлова, исполнительница роли Маши. А в одном из писем писательнице Ружене Свободовой заключала: «Мы все теперь переживаем (ты не представляешь, как я счастлива написать «все») прекрасный праздник. Каждый полностью захвачен работой и с любовью отдается ей. До сих пор я ничего подобного у нас не видела...»¹⁶.

Ярослав Квapiл в воспоминаниях, подводя итог этим событиям, заключает:

«...Начиная с весны 1906 года, важнейшие события нашей театральной жизни можно разделить на те, что происходили до первых гастролей МХТ, и те, что после них...»¹². Режиссёр был прав... Спектакль «Три сестры», премьера которого состоялась 19 января 1907 года, действительно стал вехой не только для сцены пражского Национального театра, но и для всей зрелищной культуры страны. Показательно, что на гастроли в Вену коллектив вместе «Гамлета» и отечественной пьесы «Мавиша» привез пьесу Чехова»¹⁶.

Творческий рост Квapiла и его актеров не только восхищал зрителей, но стал гордостью нации, поднял до уровня лучших европейских театров. Достаточно взглянуть на репертуар последующих лет: «Отелло» (1908г.), «Венецианский купец» Шекспира, «Привидения» Ибсена (1909-

1918), «Валленштейн» Шиллера (1909 г.), а также пьесы современных отечественных авторов, включая первые пьесы Карела Чапека.

Упорство и последовательность в проведении своей программы, убежденность Квapiла в необходимости утверждать демократические идеалы приносили чешскому театру плоды. Его будущее это подтвердило.

P.S. Первым зарубежным режиссёром, удостоенный премии К. С. Станиславского в Москве, был всемирно известный чешский режиссёр ОТОМАР КРЕЙЧА.

Два спектакля А. П. Чехова: «Чайка» и «Иванов», поставленные режиссёром ПЕТРОМ ЛЕБЛОМ (1965-1999 гг.) были показаны на международных фестивалях имени Чехова. ■

Фотоматериалы предоставлены автором

¹ Kvapil J. *O cem vim / Praha, 1936 / S.18.*

² Вл.И. Немирович-Данченко. *Из прошлого.* - М.: 1936 / С. 19.

³ Музей МХАТ. Архив К.С. Станиславского, № 763.

⁴ *Narodni listy*, 1906, 7 dubna, / S.1.

⁵ «*Osveia*», 1906, №5, S.464.

⁶ *Ibid.* S.261

⁷ *Strycek Vana / 1906, Praga, S.6.*

⁸ Salda F.X. *Kritické projevy / sv. 6, / Praha, 1951, S.110.*

⁹ *Hlas naroda*, 10 dubna, S.4.

¹⁰ *MLumir*, 1906, №6, S.284.

¹¹ *Pravý lidu* 1906, 11 dubna, S.1.

¹² *Narodni listy / 1006, 11 dubna, S.2-3.*

¹³ *Pravý lidu*, 1906, 11 dubna, S.1.

¹⁴ STANISLAVSKIJ, *Poznamky k inscenaci ctchovych Trech sester* / *Otazky divadla*, 1949, № 1, S.37-40.

¹⁵ *Literarni pozustalost Hany Kvapilove / Praha, S.262.*

¹⁶ Kvapil J. *O cem vim. / d. 2,73 Praha, 1952, S. 18*

ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ЧАСТНЫЙ ТЕАТР В МОСКВЕ

ВЛАДИМИР ГИЛЯРОВСКИЙ

Подборка с комментариями из прочитанного в сочинениях Вл. Гиляровского «Мои скитания» и «Люди театра». Подготовила к печати **В.С. Глаголева**

*«Люди театра - это те, которые живут театром»
Вл. Гиляровский*

Артистка Малого театра Анна Алексеевна Бренко (1848-1934гг.), дочь богатого помещика Владимирской губернии Челищева, жена О. Я. Левенсона, известного присяжного поверенного и лучшего в то время музыкального критика, работавшего в «Русских ведомостях», открыла в помещении Солодовниковского пассажа¹ первый русский частный театр в Москве. Это были 1879-80гг

«До того времени столица в отношении театров жила по регламенту Екатерины Второй, запрещавшему, «во избежание конкуренции императорским театрам, на всех других сценах» пляски, пение, представления комедиантов и скоморохов».

Анна Алексеевна Бренко сумела выхлопотать частный театр благодаря содействию графа И. И. Воронцова-Дашкова². Поздравляя г-жу Бренко с этим событием, он сказал:

«История русского театра и нам с вами ответит одну страничку. Может быть, в будущем, а пока что-то мало писали об этом крупнейшем факте театральной русской истории».

А. А. Бренко ставила в Солодовниковском театре пьесы целиком и в костюмах, называя все-таки на афише «сцены из пьес». Театр ломился от публики.

Труппа была до того в Москве невиданная. П. А. Стрепетова получала 500 руб. за выход, М. И. Писарев – 900 руб. в месяц.

В какой-то пьесе Градов-Соколов обыграл Писарева. Тот обозлился и предложил Бренко выписать Андреева-Бурлака³, что она и сделала....».

Закончив сезон 1880/81 годов в Пензенском театре, Гиляровский перебрался в Москву. «Первый раз я увидел А. А. Бренко в пасхальную заутреню при мер-



► А.А. Бренко. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
КП 111816 ФДД 43585

цающем свете, на миг ярко освещенную вспышкой бенгальского огня... Она шла под руку с прихрамывающим В. Н. Андреевым-Бурлаком, который узнал меня и отрекомендовал своей даме, спросив раньше, откуда я приехал. – Из Пензы, места искать - ответил я.

- Значит, вы чужой в Москве? Ну, так пойдемте к нам разговляться. Поступайте ко мне в театр. Сто рублей в месяц устраивает вас? Пошли пешком в Петровские линии, где у нее была квартира в бельэтаже».

Режиссером и полным властителем к тому времени в театре был Андреев-Бурлак. Несмотря на свою любовь к выпивке, он умел вести театр и был, когда надо для пользы дела, ловким дипломатом. Вот один из случаев, подтверждающий это.

Понадобилась новая пьеса. Бренко обратилась к А. А. Потехину, который дал ей «Выгодное предприятие», но с условием, что его дочь возьмут на сцену. Потехиной дали роль Аксюши в «Лесе», и тут выяснилось, что она картавит, роль шла плохо. После этого стали давать ей бессловесные роли.

«Потехин пожаловался А. Н. Островскому и попросил его повлиять на Бренко. Островский посылает письмо и просит А.А. Бренко приехать к нему. Догадавшись в чем дело, Анна Алексеевна посылает к Островскому Бурлака. Тот приезжает. Островский встречает его сухо. – Что это... дочь почтенного драматурга обходите? Потрудитесь давать ей роли.

- Мы ей даем. Александр Николаевич, - отвечает Бурлак.

- Что даете? Героинь давайте...

- Вот и на днях готовим ей роль дать... «Грозу» вашу ставим, так ей постановили дать Катерину...

- Катерину? Кому? Потехиной? Нет, уж вы от этого избавьте. Ведь она 36 букв из русской азбуки не выговаривает! Так отделались от Потехиной, которая впоследствии в Малом театре, перейдя на старух, сделалась прекрасной актрисой».

Летом 1881года труппа А. А. Бренко играла в старом, заброшенном Петровском театре, похожем на Большой театр с большой прекрасной сценой. Она сняла его у казны, отремонтировала, обнесла забором часть парка и устроила сад с рестораном. В саду буфет и эстрада для оркестра военной музыки.

Играли шесть дней в неделю; по субботам спектаклей не было.

Говоря о театре А. А. Бренко, Гиляровский вспоминал: «В середине семидесятых годов 19 века в Московском университете кончила юридический ►



► Здание театра Бренко (Пушкинского). 1939
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. ФДА 1601.

факультет компания франтов, записалась в помощники к известным адвокатам и сразу же засверкала ярким либерализмом, выступая на суде. Молодые красивые они вошли желанными гостями в барские и купеческие дома. В результате женились на богатых невестах. Так, Ф. А. Корш женился на Шевелкиной, Левенсон на артистке Малого театра А. А. Бренко, дочери помещика Челищева, которая свой псевдоним взяла в память какого-то своего предка чуть ли не времен Александра Невского.

Один из этой группы Иогихес сделался юрисконсультom Малкиэля, который во время русско-турецкой войны был поставщиком обуви на Заду-

найскую армию, и нажил миллионы. Иогихес уговорил его выстроить театр для Бренко, пригласив руководителем строительства известного архитектора М. Н. Чичагова⁴. Вскоре вместо дома, на углу Тверской улицы и Гнездниковского переулка, купленного ранее Малкиэлем, вырос роскошный театр. Мраморная лестница. Бронзовые золоченые перила, азиатские ковры, статуи в фойе, прекрасная сцена и зрительный зал. Так создавался театр, который печать величала «Пушкинским», сама Анна Алексеевна – «Театром около памятника Пушкину», а вся Москва – «Театром Бренко».

Благодаря труппе, составленной Андреевым-Бурлаком, сборы были прекрасные.⁵

Времена «Пушкинского театра» - пишет Гиляровский это... И. С. Тургенев, А. Н. Островский, С. А. Юрьев... Анну Алексеевну окружали профессора, ученые, музыканты, артисты... За это время она и сама стала известна как режиссер и драматург. Восемь ее пьес шли на сцене.

«Безумные деньги тратились на труппу. Актеры получали неслыханное до сих пор жалованье. Обстановка и костюмы стоили сумасшедших денег...».

А после того как основной меценат театра Малкиэль разорился, вскоре прогорел и театр, И даже полные сборы не покрывали расходов. Театр был продан.⁶

Однако Анна Алексеевна Бренко всегда жила на много лет вперед и доказала это последним своим трудом – созданием первого рабочего театра и первой рабочей бесплатной школы сценического искусства.

Зимой 1905 года на сцене Художественного кружка она поставила «Грозу», исполнителями которой были рабочие с заводов, её ученики, подготовленные за год в созданной ею школе. Спектакль прошел с успехом, и с той поры эта труппа, пополняемая новыми учениками, исключительно из рабочих, начала играть по московским окраинным театрам, на фабриках и заводах.

«На моих глазах полвека сверкала ее жизнь в непрерывной борьбе, без минуты покоя. В 1924 году постановлением Наркомпроса А. А. Бренко было присвоено звание заслуженной артистки... Ее жизнь – тема для захватывающего романа». ■



► К.М. Мартынова, А.А. Бренко, неизв. лица.
1916. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
КП 26438 ФДД 45953

¹ Солодовнический пассаж, принадлежавший купцу Г.Г. Солодовникову, (построенный генералом Татищевым в 1820 году) находился в то время за магазином Мюр и Мерелиза; разобран в 1945г., когда к ЦУМУ (так стали называть магазин) начали пристраивать новое крыло.

² Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837-1916) – граф, российский государственный деятель, один из личных друзей императора Александра II.

³ Василий Николаевич Андреев Бурлак (1843-1888), уроженец Симбирска. Был студентом Казанского университета, но не закончил его, поступил в пароходство, был капитаном парохода «Бурлак» – отсюда его сценическая фамилия. Начинать свою театральную деятельность в провинции. Один из организаторов «Первого товарищества русских актеров» (1883). Мастер художественного чтения. Друг Вл. Гиляровского.

⁴ Михаил Николаевич Чичагов (1836-1889), архитектор. Работал в русском стиле, специализировался на театральных зданиях: в нач. 1880-х годов оборудовал театральный зал в доме Манкиэля на углу Тверской улицы и Гнездниковского переулка, построенного по проекту В.А. Гартмана - «Пушкинский театр» для А.А. Бренко. В 1884-85 годах выстроил в Петровском переулке Русский драматический театр (бывш. Корша, затем филиал МХАТ, теперь Театр наций).

⁵ В Пушкинский театр А.А. Бренко перебралась 9 сентября 1880 года. В ее труппе к этому времени были П.А. Стрепетова, В.Н. Андреев-Бурлак, М.И. Писарев, В.П. Долматов, Ф.Я. Глама-Мещерская, М.Т. Иванов-Козельский, П.М. Свободин, А.И. Южин и др. При участии А.Н. Островского на этой сцене поставили без цензурных искажений его пьесу «Свои люди – сочтемся».

⁶ Театр ликвидирован из-за финансовых затруднений 7 февраля 1882 года. На его основе возник коммерческий театр, распорядителем которого стал Ф.Е. Корш, сын Е.Ф. Корша. В 1885г. он уже хозяин дела, вытеснив предварительно Писарева и Андреева-Бурлака.

О ВИКТОРЕ БЕРЁЗКИНЕ, ЕГО ТРУДАХ И ПОСЛЕДНЕЙ КНИГЕ

ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА

В. Берёзкин. «Дмитрий Крымов. Книга о лаборатории. Театр художника». - М.: ГЦТМ им.А.А. Бахрушина, Московский культурный центр АРТ МИФ, 2012.



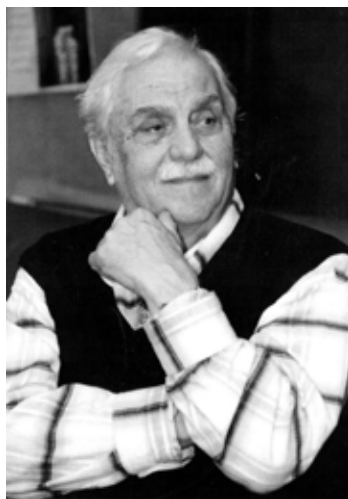
Мы были знакомы давно, с нашей аспирантской юности в Институте истории искусств (ныне – Институт искусствознания) и потом добрых полвека – как коллеги, сотрудники Отдела Театра. За этот долгий срок можно изучить человека, понять, привыкнуть к нему. Так и было; образ Березкина, несуетного, погруженного в свой мир, наблюдавшего за бурной жизнью Отдела как бы со стороны, запечатлелся в памяти прочно. Но вместе с тем осталась загадка: как этот внешний покой сочетался с неистовством в работе? Так много, плотно и непрерывно не каждый может работать. В итоге – более 30 книг, 300 с лишним статей; целая библиотека по мировой сценографии, ее истории и новизне, главных тенденциях и лицах.

Из сочетания разного, трудно соединимого складывался и объем личности, и особый научный стиль.

Ученый академической школы с ее уважением к традициям, основательностью, взвешенностью суждений, Березкин склонен был к теории, к обобщениям, причем в сфере самых сложных явлений, как действенная сценография, концепцию которой он настойчиво объяснял и внедрял; как Театр художника – главное его пристрастие последних лет. Но при этой теоретической своей нацеленности он в равной мере привержен был фактам, живому ходу искусства, погружен в многомерный его процесс и открыт резкой, крутой новизне, мог увлечься ею, как увлекался он авангардным театром АХЕ, а затем – опытами Дмитрия Крымова и К^о и подсказал саму идею Лаборатории.

В вышедшей книге (последней, написанной им) все это зеркально отражено.

Структура – четкая, ясная, соответственно жизни героя, его движению от театра к живописи и снова к театру, его разительным переменам, обретению собственного лица. Читается это, как повесть – не сухие выжимки фактов, нужных для авторской концепции, а полнота и пестрота самого состава жизни,



► В.И. Берёзкин

контекста времени и искусства. Главное – интерес к личности героя, его психологии, его творческим поискам. Своему постоянному правилу – давать слово героям книг – Березкин верен и на сей раз, щедро предоставляя место Крымову и его актерам, включая их откровения в общий текст книги, наравне со своим, авторским. Это придает книге особое – человеческое – измерение, не отгесняя (как теперь это часто бывает) самой материи ее, эстетики, специфичности проблемы.

Материя же представлена более всего тем, как Березкин описывает спектакли: зримо, выпукло, всесторонне, и мы понимаем, о чем это, как сделано, почему, и даже чувствуем атмосферу, будь один из первых опытов Лаборатории – «Донкий Хот» или роскошная «Тарарабумбия», «грандиозная фреска, композиция, воплощенная средствами Театра художника» (с.496)

(У Березкина, еще до его мировой серии, была настойчивая идея – не для себя, а, так сказать, коллективного свойства: сделать усилиями многих людей сборник, посвященный одному спектаклю. Так, чтобы все о нем было сказано:

о пьесе – или литературной основе, об авторе, о его времени и о том, когда это было поставлено; о театре, режиссере, актерам, художникам; образе и смысле спектакля, его ходе, шаг за шагом, о его восприятии... То, что теперь называется комплексным исследованием, но к конкретным явлениям применяется редко. Березкин же свою идею не оставлял и как бы растворял в собственных текстах, в статьях и книгах, движимый тем чувством театра, которое было у него властным и, видимо, изначальным).

При всем том он был верен и постоянной своей потребности обобщить, найти «зерно», дать формулу. Вот такая формула, брошенная вскользь, без нажима и пафоса, о раннем Крымове, еще до его возвращения в театр: «Мир его живописных и графических образов странный, печален и ироничен одновременно. Странными, печальными, ироничными будут и спектакли его Театра художника. Именно лирическое начало ... дало жизнь этому театру» (с.38).

Ранний прогноз оказался верным и подтвердился в финале: «Таковы – глубоко лиричны и одновременно ироничны – все работы Крымова. Тем более работы, связанные с Чеховым» (с. 496). Это – последние слова книги.

Березкин в своей книге дошел до «Тарарабумбии», той точки восхождения, где можно уверенно судить о художнике. После этого следует приложение от редакции: «Спектакли, которые Березкин не увидел» – но кажется, будто мы видим их вместе с ним, его взглядом.

Эта книга, конечно, стала бы ему подарком. Несомненно, он радовался бы щедрой зрелищности, богатству и качеству иллюстраций, которых прежде в изданиях его трудов не было. Может быть, поворчал бы на вольности с текстом, который трудно порой разобрать в хитроумной, многослойной печати или с намеренной блеклостью, стёртостью. Впрочем, это – мое восприятие, не буду придумывать или угадывать то, что угадать уже нельзя. К сожалению... ■

ПЕРЕЛОМ В СОЗНАНИИ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Перелом». Сборник статей о справедливости традиции.
Сост. А.В.Щипков. - М.: 2013



22

Всего полгода назад в статье о спектакле Льва Додина «Враг народа» я написала о «просыпающемся сознании общества» и сразу же получила упрек в неуместном оптимизме. Тем более с чувством солидарности спешу представить читающей публике работу семи апостолов, которым тоже «виден долгожданный перелом». Общественнополитическая и социокультурная ситуации в стране проанализирована ими жестко, внятно, страстно и потому вызывает доверие. Сборник можно купить в книжном на Тверской, понадобится два вечера, чтобы прочесть, и надежда - ещё не вечер! - ободрит утративших оптимизм. Хочется же, хочется верить, что не потеряли мы окончательно рассудок и волю.

Е.А. Белжеларский в статье «Логика и смысл современного либерализма» объясняет, например, что «борьба за права меньшинств реально необходима правящему классу, чтобы ограничить права большинства». Не пора ли, правда, каждому в этом разобраться, оглядеться и понять, что такая демократическая ценность, как воля большинства, незаметно выветрилась из нашей жизни, а всякие термины-оксюмороны, вроде «либеральной демократии», «гуманитарной бомбардировки», прижились и укрепились. И ходим собою довольные, с лапшой на ушах, пока громом не прогремит, что «при отсутствии частной собственности ГУЛАГ получается обязательно, а в условиях буржуазноэкономического порядка Бухенвальд и Освенцим получились совершенно случайно, как исключение».

А как вам такой неэквивалентный обмен - капитал на идеологию? Нам поставляют идеологию, в угоду которой деградирует образовательный стандарт и сокращается «непрофильный актив» - люди с высшим образованием. Не может же быть, что мы все оглохли, ослепли, массово поглупели.

Возьмите голову в руки! Читайте сборник «Перелом», ищите в нем «свои мысли», сверяйте с авторами свои суждения.

Мои любимые истины исключительно точно и талантливо формулирует Максим Кантор. Кто когда-нибудь работал, сотрудничал с такими изданиями, как «Новый мир» Твардовского, «Известия» Аджубея или «Декоративное искусство» Ладура-Кантора, словом в изданиях, которые не отгораживались от «точки зрения автора», тот поймет природу моего восторга.

Статью «Перспективы авангарда» хочется выучить наизусть, что я абсолютно серьезно советую студентам художественных вузов.

Разве не удивляет современное дикарство на просторах мировой культуры и разве не интересно узнать, откуда оно взялось и почему так бурно растет-развивается? Разве не парадокс, что современная эстетика, осведомленная о сложности мира, приоритетом объявляет упрощение. «Историку искусства может быть обидно, - пишет Кантор, - но это факт: от многовековой традиции усложнения отказались ради спонтанной простоты...» Кратко, фрагментарно, но предельно ясно излагает автор историю пластического

искусства: восхождения по ступеням знания и мастерства, овладения перспективой, многомерным пространством, усложнением локального цвета и наконец, вдруг и НЕвдруг, отказ от наследства и движение вспять. Более того он показывает как новое дикарство связано с новой геополитической концепцией мира, объясняет почему превращение художников в новых дикарей выгодно цивилизации. И вот уже «ужимки дикарей есть концентрат свободы!» Примерно так это выглядит (свидетельство художника): немолодой обнаженный мужчина бежит по залам музея, привязав к пенису газовую горелку; нагая дама бьётся всем телом об стену выставочного зала; пища, размазанная по тарелке, гниёт под взглядами зрителей; новорожденный цыплёнок умирает, будучи помещён под раскаленную лампу... Дай Бог, вам ничего этого не видеть. А я, представьте, видела подобное в театре, в Москве, несколько лет назад; впала в ярость, писала президенту Медведеву, но он хотя и позировал с ноутбуком перед камерами, писем не читал, некогда. Так что государство вас не охраняет, проявляйте личную осторожность в общении с искусственным дикарством, помните: культура поворачивает назад, и «человек с газовой горелкой на пенисе ассоциирует себя не с бытовыми правонарушителями, но с Ван Гогом или Микеланджело.» Много ещё важных полезных положений статьи обнаружит читатель, приближаясь к выводу, что «искусственное дикарство избавило христианскую цивилизацию ►

от невыгодной сегодня роли миссионера...» И я очень надеюсь, что красивая и умная работа Максима Кантора, художника и писателя, философа и гражданина, поможет нам всем осознать «абберацию сознания, характерную для нашего времени: мы принимаем всё протестное за гуманное, даже если это протест против гуманизма.»

И вот образец для заучивания (цитату рекомендую не только студентам - всем, кто интересуется искусством): «...Мы не верим в конкретный суд времени, но мы верим в конечное торжество гармонии, потому что нашим потомкам и истории останется логика красоты, воплощающей истинное измерение мира. Гармония тождественна благу, находит себе место в самых трагических и горьких холстах Пикассо, Ван Гога, Монтеньи и Гойи; именно этот последний рубеж – воплощать меру вещей, согласно определению Гегеля,- гармония не отдаст никогда. Всё скверно, но сама структура образа, самый принцип соотношений и пропорций, сама сила слов и крик красок оказывается тем бастионом, который не будет взят никогда.»

Небольшая книжечка, 174 страницы, скромно и аккуратно изданная для чтения и обдумывания, без сомнения станет событием общественной жизни, хотя тираж её обидно мал, 1000 экз. Пока не знаю, выложили её

в интернете или нет, думаю, это необходимо. Статьи - А.В.Щипкова «Левый консерватизм» («...подлинный консерватизм – это лояльность традиции, а не власти»), С.Ф. Черняховского «Традиция, модерн и сверхмодерн» («Критическое осознание тех или иных традиций естественно, необходимо и важно, но критическое, а не нигилистическое.»; И.Д.Потапова «Нравственность как точная наука» («Нравственность вместо идеологии – именно в этом и заключается главная идея.» Нравственное государство вовсе не так экзотично, как кажется на первый взгляд.); М.А. Тюренкова «Православная этика и дух солидаризма» («...в российском обществе по-прежнему высоко ценятся идеалы социальной справедливости, взаимопомощи и солидарности, а это означает, что православная этика из нашего народа не вытравлена.»; В.Т. Третьякова «Конец партийности и словесная демократия» («Необходима реальная, а не словесная конкуренция политических идей и лидеров.») - все статьи стоит внимательно изучить и обсудить в кругу друзей и коллег.

Возможна полемика с авторами, но их академическая оснащенность, глубокое понимание жизни людей и государственной системы несомненны и позволяют сказать, что к нам обращаются члены гражданского общества и призывают в свои ряды. ■

PS. Уважаемый Александр Владимирович! Отлично понимая Вашу роль в создании сборника как творческого и делового центра, испытывая неподдельное уважение к Вам как к учёному, заявляю Вам как младшему современнику протест по поводу преждевременной смерти интеллигенции (А.В.Щипков «Смерть интеллигенции»). Я внимательно прочитала Вашу статью, наблюдения верны, обвинения справедливы, многое, многое мне нравится, в том числе блестящие афоризмы: «Свобода не для всех, а только для себя – это уже не свобода, а привилегия», «Обыкновенный цинизм» и т.п. НО! Но позвольте, как Вы могли написать такое: «Интеллигенция всегда колебалась вместе с генеральной линией». Это кто же с кем колебался?! Тарковский, Абуладзе, Климов, Додин, Любимов и Боровский, Фоменко и его наследники Женовач и Каменькович, а ещё Михаил Гаспаров, Сергей Авринцев, Георгий Кнабе, Шостакович, Гроссман, Самойлов, Михаил Гефтер, Леонид Гаккель... нет, это решительно невозможно перечислить хотя бы тех, с кем связала работа журналиста. Наконец, скажите: куда Вы относите себя, авторов вашего сборника...?

«ОТЧЕГО ЛЮДИ НЕ ЛЕТАЮТ!»

ЛИДИЯ ПОСТНИКОВА

«Отчего люди не летают!». К 190-летию со дня рождения А.Н.Островского. Государственный центральный театральный музей им.А.А.Бахрушина. **Театральная галерея на Малой Ордынке.** Куратор **Лидия Постникова.** Художник **Ирина Балашевич.** Партнёры: Малый театр, Драматический театр им.М.Н.Ермоловой, Детский музыкальный театр им.Н.И.Сац. **27 марта – 25 апреля 2013**

«Отчего люди не летают! Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? ... Мне, иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела...».

Основная идея выставки – героини Островского, обладающие «поэзией полёта». И, безусловно, в первом ряду этих героинь – образ Катерины в «Грозе». Экспозиция, посвящённая Катерине, заняла достаточно большое выставочное пространство. Перед посетителями проходил образ Катерины в воплощении уникальных актрис не только XIX и XX веков, но и XXI столетия.

Открывал выставку портрет актрисы московского Малого театра Л. П. Косицкой (Никулиной), послужившей драматургу прообразом Катерины. Далее – фото Ф. А. Снетковой, сыгравшей в 1859 году роль Катерины на сцене Александринского театра, после просмотра которой Н. А. Добролюбов опубликовал в октябрьской книжке «Современника» на 1860 год статью «Луч света в тёмном царстве», где писал: «...характер Катерины...веет на нас новою жизнью, которая открывается нам в самой ее гибели». А центральное место в этой экспозиции занимала фотография Г. Н. Федотовой в роли Катерины. 16-летней девочкой актриса сыграла эту роль по назначению самого автора. На выставке впервые экспонировались личные вещи актрисы. В углу комнаты – её икона «Троица» в перламутровом окладе и деревянном киоте. Здесь же, на стуле – кацавейка (утеплённая просторная женская кофта), в которой Федотова, играя Катерину, выходила на сцену Малого театра, и носовой батистовый платок, с которым Гликерия Николаевна играла многие роли в пьесах Островского. Здесь же были представлены великолепные

работы А. Я. Головина, художника яркой театральной выразительности – эскизы костюмов для роли Катерины, специально выполненные художником для русской актрисы Е. Н. Рождиной-Инсаровой (урожд. Пашенной), сыгравшей в Александринском театре главную героиню в драме «Гроза» в постановке Вс. Мейерхольда (1915).

Экспонировались также фотографии Пелагеи Стрепетовой, впервые появившейся в образе Катерины на сцене антрепризы П. М. Медведева (Казань), и Алисы Коонен (Камерный театр); блистательной Веры Поповой (Театр «бывш. Корша») и ведущей актрисы МХАТа Клавдии Еланской. А рядом – фотографии, на которых запечатлены ещё две Катерины: Евгения Козырева (Театр имени Вл. Маяковского) и Руфина Нифонтова (Малый театр) – красивые, статные. Их удивительные голоса мягкого грудного тембра и сейчас вспоминаются тем, кто видел этих актрис на сцене. Завершала галерею образов Катерины фотография Чулпан Хаматовой, одной из ведущих актрис русского театра начала XXI века (театр «Современник»).

1 ноября 1876 года Островский писал своему другу Ф. А. Бурдину: «Всё моё внимание и все мои силы устремлены на следующую большую пьесу, которая задумана больше года тому назад и над которой я непрерывно работал. Я думаю кончить её в этом же году и постараюсь отделать самым тщательным образом, потому что это будет сороковое (после А. Н. Островского) моё оригинальное

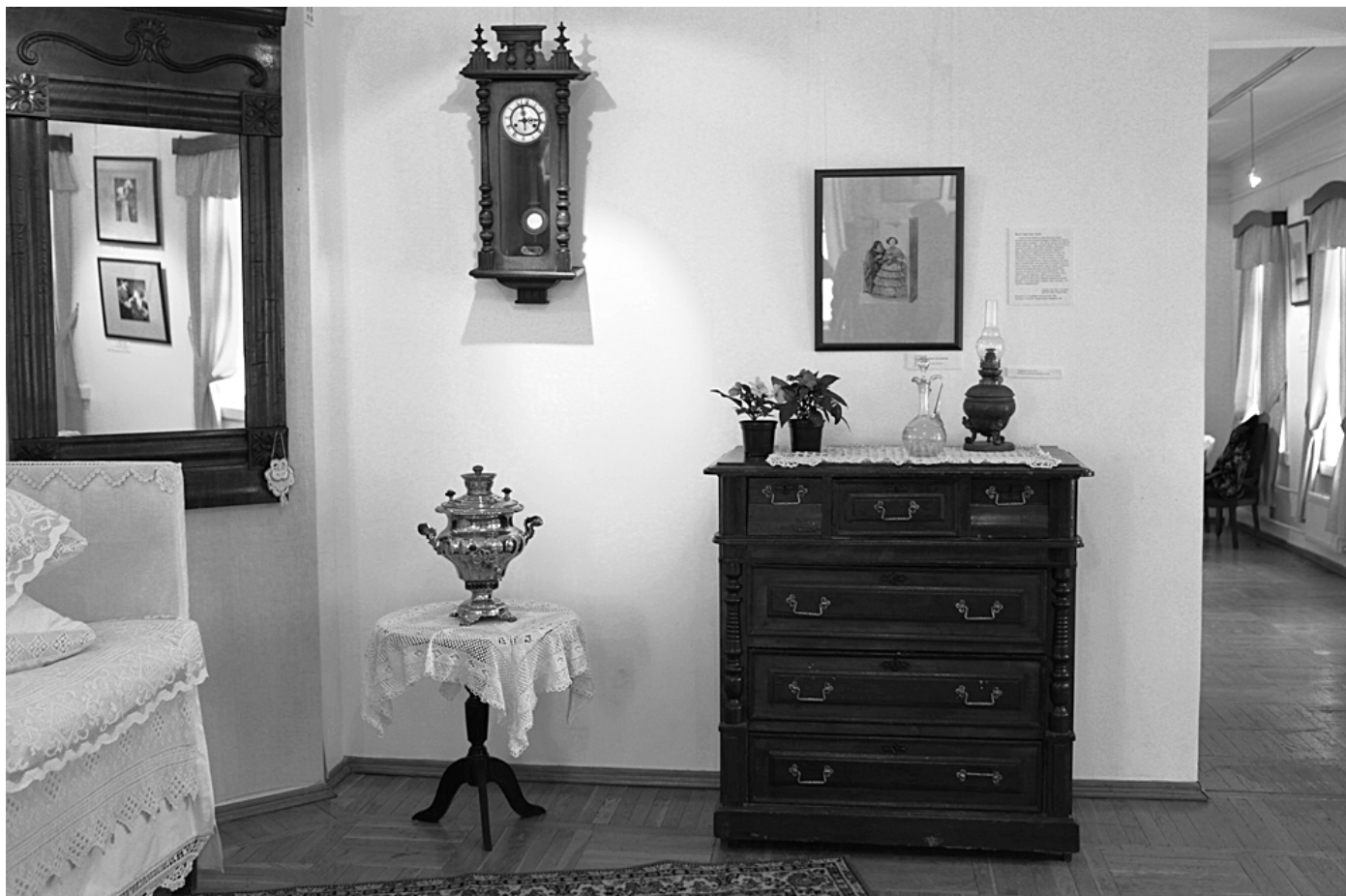
произведение». Закончил ее лишь через два года – 17 октября 1878 года

Так же, как и в «Грозе», в «Бесприданнице» местом действия становится Волга. Героиня пьесы – Лариса Огудалова – личность неординарная. Она красива, артистична, изящна, поэтична, наделена огромным талантом. «Она поет так, - говорит персонаж пьесы Вася Вожеватов, - что послушать один раз и можно умереть» Она ищет любви, но не находит ее, и тоже погибает.

В фрагменте выставки, посвящённой образу Ларисы, были представлены фотографии И. П. Уманец-Райской, которую драматург называл «Моя бесприданница», и В. Ф. Комиссаржевской – лучшей Ларисы за всю сценическую историю драмы. Здесь же, впервые экспонировались такие материалы, как ковёр, ранее принадлежавший Вере Комиссаржевской; кружевной зонтик с изящной костяной ручкой, с которым Мария Бабанова выходила на сцену театра Революции в образе Ларисы Дмитриевны; а также гитара, принадлежавшая актёру Малого театра А. И. Сашину-Никольскому.

Поэзией «полёта» наделяет драматург и двух других героинь, выбравших в своей жизни актёрскую профессию.

Главную героиню пьесы «Таланты и поклонники» (1881 год). Александру Николаевну Негину драматург называет своим именем, только в женской модификации, подчёркивая, тем самым, «поэтическую» с ней связь: её трепетное и, вместе с тем, очень мужественное отношение к театру. ►



Елену Ивановну Кручинину (в прологе – Любовь Ивановна Отрадина) Островский называет в честь рано умершей матери, боль, от утраты которой, не проходила у драматурга всю его жизнь. (Пьеса написана в 1884 году).

Елена Ивановна – Елена – производное от греческого – факел. Любовь отвечала смыслу жизни Отрадиной, имя Елена дана Островским по призванию его героини. В разговоре с Дудукиным, персонажем пьесы «Без вины виноватые», богатым барином, любителем театра, Кручинина признаётся, что она «странная женщина: чувство совершенно владеет мною, захватывает всю, и я часто дохожу до галлюцинаций». Обладая такими чувствами, многие российские женщины, после пережитых ими драматических событий, становились актрисами. «Подумала, подумала, - признаётся Кручинина, - и пошла в актрисы». 15 января 1884 года пьеса была поставлена в московском Малом театре. Роль Кручинины исполняла Г. Н. Федотова. В Петербурге на сцене 20 января в бенефис П. А. Стрепетовой «Без вины виноватые» поставили на сцене Александринского театра.

Центральное место в экспозиции, посвящённое героиням – актрисам в драматургии Островского, наряду с фотографиями таких актрис, как Мария Ермолова, Алиса Коонен, Александра Орочко, Алла Тарасова, Людмила Касаткина, Юлия Борисова, занимали театральные костюмы русских актрис. Выстроенные в одну красивую линию, театральные костюмы создавали впечатление актёрского гардероба провинциальной актрисы.

Чёрное платье с треном Аллы Тарасовой, выполненное из саржи, гипюр-сетки, бархата, тафты, газа, кружева, неизменно вызывало интерес у публики. В этом платье Алла Константиновна выступала на сцене МХАТа в роли Кручинины.

Стоя у гримировального столика, посетители подолгу всматривались в зеркало Варвары Рыжовой, одной из блистательных «старух» Малого театра. Здесь же материалы, которыми могла пользоваться актриса, находясь на гастролях: это и дорожный баул, это и дорожный самовар, а также обязательный атрибут актёрской уборной – чугунный утюг.

Но, у драматурга есть и другие героини, такие как Липочка, Глафира, Ли-

дия. Они способны мечтать, но никогда не смогут «полететь».

Купеческая дочка Олимпиада Самсоновна Большова имеет всё: большой дом, роскошные и дорогие наряды, драгоценности, «владеет», по её мнению, французским языком, умеет танцевать. Её мечта - выйти замуж либо за благородного, либо за военного. Главное, что есть в её характере - хитрость и алчность. Она даже не жалеет своего отца, оказавшегося в московской яме. Когда Подхалюзин, присвоив себе деньги Большова, женится на его дочке, Олимпиада Самсоновна сразу предлагает мужу жить по-другому, не так, как маменька и тятенька. «Мы заведём,- говорит она, - всё по моде, а они как хотят».

Героиня пьесы «Бешеные деньги» Лидия Чебоксарова также мечтает о замужестве. По её плану, именно в эту зиму она предполагала выйти замуж и составить хорошую партию. Лидия эгоистична, она не привыкла и не хочет жить в бедности. Она безжалостно бросает своей матери: «Я не знала, не чувствовала нужды и не хочу знать», поэтому выходит замуж не по любви, а по расчёту, поэтому выбирает себе в мужа провинциала ►

Савву Геннадьича Василькова, расчитывая на его «золотые прииски».

Хищница и лицемерка Глафира из пьесы «Волки и овцы» также мечтает о замужестве. Для этого она выбрала жертву - Михайло Борисовича Лыняева, богатого барина, почётного мирового судью. «Это моя единственная надежда», - говорит Глафира Купавиной. зимой они будут жить в Париже, а летом - в Швейцарии.

К этим же героям Островский причисляет и Меропу Давыдовну Мурзавецкую, и Раису Павловну Гурмыжскую, и Хариту Игнатьевну Огудалову.

В экспозиции, посвящённой этой теме, посетители смогли увидеть не только фотографии Е. К. Лешковской в ролях Лидии Чебоксаровой и Глафиры; Е. Н. Гоголевой и А. А. Яблочкиной в образах Лидии и Надежды Антоновны Чебоксаровой; Н. Г. Гундаревой в роли Липочки, но и театральные костюмы Нелли Корниенко и Элины Быстрицкой для роли Лидии Чебоксаровой на сцене Малого театра. Здесь же были представлены замечательные работы Н. П. Крымова – эскизы костюмов для Глафиры в комедии «Волки и овцы» в постановке В. Г. Сахновского (Театр «бывш. Корша»).

Островский был бы не Островским, если бы сам не был способен «летать». Поэзией «полета» пронизана самая поэтическая пьеса драматурга, «Снегурочка».

Изначально пьеса была задумана в жанре сказочной «фейерии», с использованием мифологических мотивов, элементов оперы и балета. Автор также использовал здесь сказки, предания, песни, игрища, которые он мог слышать и видеть в окрестностях

своей щельковской усадьбы в Костромской губернии. Драматург предполагал, что его новое произведение станет не только драматическим, но и музыкальным. Поэтому к первому сценическому воплощению этой пьесы дирекция императорских театров заказала П. И. Чайковскому написать музыку. В письме к Н. Ф. фон Мекк композитор писал: «Пьеса Островского мне нравилась, и я в три недели без всякого усилия написал музыку ... Это одно из любимых моих детищ»...

Сотрудничество с композитором принесло автору полное удовлетворение «Музыка Чайковского к «Снегурочке» очаровательна», - писал Островский 21 апреля 1873 года Ф. А. Бурдину.

В 1881 году в сценической истории пьесы Островского произошло событие, которое вновь доказало, что Островский – поэт, равного которому в русской драматургии ещё не было. На пьесу Островского композитор Н. А. Римский – Корсаков написал оперу, не сходящую до сих пор, с оперных подмостков. Поначалу пьеса «Снегурочка» не произвела на Римского – Корсакова должного внимания, но когда композитор вновь её прочитал, то, по его выражению, «точно прозрел на её удивительную красоту. Мне сразу захотелось написать оперу на этот сюжет и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя всё более влюблённым в сказку Островского».

Островскому в пору написания этой сказки исполнилось пятьдесят лет. И если драматург, находясь в таком возрасте, смог чувствовать любовь, понимать

её, то и он, подобно Весне – Красне, способен обладать поэзией «полёта». Ведь именно Весна понимает, что не хватает её дочке Снегурочке любви, и она, мать, готова поделиться со своей дочкой любовью:

Изволь дитя – любовью поделиться

Готова я; родник неистощимый любовных сил в венке моём цветном.

В гибели «Снегурочки» Островский почувствовал поэзию «полёта».

В этом зале гости выставки смогли насладиться великолепными работами К. А. Коровина, Б. М. Кустодиева, Ф. Ф. Федоровского, А. И. Маторина, К. В. Шимановской. Многие из них были использованы при постановках на сценических подмостках музыкальных театров Москвы.

Атмосфера быта эпохи XIX столетия дала возможность посетителям представить, как героини драматурга существовали в своём личном пространстве.

Многообразие жанров драматургии Островского, которое было представлено на выставке, убеждают нас в правоте слов И. А. Гончарова, сказанные им Островскому в 1882 году: «...Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть русский национальный театр. Он, по справедливости, должен называться «Театр Островского». ■

Фото экспозиции - Леонид Бурмистров





► Фрагменты экспозиции выставки «Отчего люди не летают!».
Театральная галерея на М. Ордынке. 27 марта - 25 апреля 2013





► Фрагменты экспозиции выставки «Отчего люди не летают!». Театральная галерея на М. Ордынке. 27 марта - 25 апреля 2013



ВОССОЗДАНИЕ СРЕДЫ ОБИТАНИЯ ГЕРОИНЬ ОСТРОВСКОГО...

ИРИНА БАЛАШЕВИЧ

Предложение по оформлению выставки к 190-летию А. Н. Островского было для меня неожиданным и лестным. Мне всегда интересно заглянуть в «иную реальность», а музей – не что иное, как совершенно иной мир, в котором соприкасаются сразу несколько времён, прошлое, настоящее и будущее. Островский – эпоха, воплощенная в его пьесах, перешагнувших временные границы и нисколько не устаревших. К тому же мой интерес к этой теме очень подогрела концепция Лидии Иосифовны Постниковой – заведующей домом – музеем А. Н. Островского и главного организатора выставки, но если кратко, то выставка посвящается женским образам, героиням пьес Островского, умеющим или не могущим летать. Название вполне отражает эту историю: «Отчего люди не летают». И, конечно же сразу вспоминается Катерина из пьесы «Гроза» – образ яркий, трепетный, кто – кто, а она точно могла взлететь, оторвавшись от своего устоявшегося патриархального быта. Среди героинь были: Лариса из «Бесприданницы», Негина из «Таланты и поклонники», Липочка «Свои люди – сочтёмся!» и другие...

Лидия Иосифовна горела предстоящей работой и могла часами рассказывать и об авторе, и о его пьесах, и об актрисах, исполнявших роли его героинь. С сияющими глазами, вдохновенно и трепетно, она просто не могла не передать этот «вирус» мне. Много лет «болея» и живя в этом мире Александра Островского, причём отношения с его героинями и актрисами у неё были вполне сложившиеся, и я бы сказала не простые.

В общем начало было положено. Прежде всего я перечитала давно прочитанные пьесы, и получила огромное удовольствие, ещё раз оценив язык наш русский в слоге этого драматурга. Но

слог, пусть и гениальный, не увидеть, а вот почувствовать атмосферу быта того времени вполне реально.

Я предложила создать, некий визуальный ряд быта, который помог бы зрителю перенестись в те времена, стать ближе к героям пьес, то есть я внесла немножечко театра в музейный лад, но очень осторожно, чтобы не перегрузить картиной пространства выставки. Задачу объединения разных пьес во всех залах мы решили шторами на карнизах, они создали уют и атмосферу быта купечества. И, конечно же, я пересмотрела альбомы Бориса Кустодиева, певца купеческого быта, тонкого, ироничного, и очень подробного в деталях смачных купеческих картин жизни. Детали имеют огромное значение, а нам хотелось показать предметы быта и текстиль, костюмы и мебель, но как это часто бывает средства ограничены. Вот и пришлось кинуть клич друзьям и знакомым, чтобы собрать салфеточки, вышивки, постельное бельё, соответствующие теме. И представьте, народ откликнулся, и всё нашлось, спасибо всем кто помог! Помогли мне и в моём театре «МОГТЮЗ» изготовить каркас кровати, сшили шторы, сделали карнизы и рамы для портретов, в общем, мир, как известно, не без добрых людей. Лидия Иосифовна провела огромную работу по подборкам фотоматериалов. На стенах располагались раритетные фотографии из давних спектаклей, шедших ещё при жизни автора, вызывая неподдельный интерес публики.

Похоже, в создании юбилейной выставки нам помогал сам А. Островский, и там где возникали трудности, а без них не обходится почему-то, обязательно всё выравнивалось и получалось. Вот так чудесным образом у нас появились сундук для «Грозы» и комод для спальни

Липочки «Свои люди – сочтёмся!», да не откуда не будь, а прямиком из Кинешмы с доставкой на дом! Украшением экспозиции стали эскизы театральных художников: Б. Кустодиева, К. Коровина, Ф. Федоровского, А. Маторина, А. Головина, Н. Крымова, Т. Сельвинской, К. Шимановской. Костюмы были представлены из фондов музея Бахрушина, Малого театра, театра Ермоловой. Дмитрий Рогов – известный коллекционер самоваров, любезно предоставил нам эти пренебреженные предметы быта купечества, выбрав самые подходящие по теме и образу соответствия. Настенные часы из частной коллекции Стаса Широкова украсили интерьер спальни Липочки.

Каждый уголок выставки соответствовал какой-либо героине, и зритель не только видел образы, воплощённые на сцене, но и ощущал атмосферу быта через предметы того времени. В основном, мне кажется, всё получилось, но всё-таки чуть-чуть не хватало подробностей. . . да уж видно они возникнут в следующий раз. ■

О СТРАННОСТЯХ ВЫСТАВКИ ГОЛОВИНА В РУССКОМ МУЗЕЕ

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Выставка «Александр Головин. 1863–1930». Русский музей. Корпус Бенуа. 20 июня – 2 сентября 2013

30

Александр Яковлевич Головин вместе с режиссёром Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом стал создателем великого спектакля «Маскарад», спектакля окружённого мифами, легендами, бесчисленными исследованиями и блестящими текстами. Роковыми совпадениями – его премьера пришлась в 1917 году на день февральской революции, а закончил он свою жизнь в 1941, накануне блокады Ленинграда. Длительностью жизни – он не сходил со сцены своего, так часто тогда менявшего свои названия театра

(Александринский, Акдрама, театр им А.С.Пушкина) и в размахисто авангардистские двадцатые, и в реалистические тридцатые, пережив своих создателей. Но и когда «Маскарад» закончил свою сценическую жизнь, главный режиссёр театра Л.С.Вивьен написал о головинских декорациях, костюмах, бутафории – «хранить вечно». Титанизмом работы художника – для спектакля Головин сделал четыре тысячи эскизов! По словам художника «ничего не было взято целиком» – после длительного изучения материалов, он создал празднично-избыточный мир, фатально движущийся к трагическому финалу, без единого подлинного или срисованного с утраченного предмета, будь то костюмы, интерьеры или мебель. У торжественного зала Росси да и у самого Петербурга художник взял для своего николаевского времени только классические пропорции, окутав их фантастической орнаментальной стихией. Каждый предмет на сцене был частью грандиозного орнаментального ритма, этой «музыки для глаз». Но музыки трагической, в этом и заключалась тайна головинской декорации – в невероятности соединения такого накала декоративной зрелищности с неуловимой призрачностью и роковой предопределённостью финала.

А знаменитые занавесы «Маскарада»! Головин новаторски вводит в действие пять подъям-

ных занавесов, ставших не только образной доминантой в полифонии спектакля, но и определявших его ритмы. Занавесы членили пространство сцены, то сужая, то увеличивая игровую площадку, они не только делили картины, но вторгались в действие, разделяли толпу, выделяли мизансцены, дробя монологи. Мне повезло увидеть два занавеса «Маскарада» – балльный и траурный финальный. Кажется, ещё в советские времена Театральный музей показывал их на больших выставках. Впечатление было потрясающее и незабываемое. Несмотря на оторванность от сценического мира, головинские занавесы могли организовать любое пространство, от них исходили флюиды благородной красоты, они казались каким-то утерянным совершенством. Поэтому я так ждала выставки Головина в Русском музее, тем более юбилейной, посвященной 150-летию художника. «Маскарад» мог бы заполнить любую дворцовую анфиладу (недавно Александринский театр сообщил, что найдены все декорации к этому спектаклю!), мог разместиться в нескольких залах, а мог сохранить свою мощь и в одном. Но никак не меньше. Но на выставке Головина спектакля «Маскарад» не оказалось. В конце последнего зала выставки в витрине есть пять костюмов, они выразительны, декоративны, но СПЕКТАКЛЯ нет.

Разумеется, общеизвестно, что весь комплект эскизов к «Маскараду» хранится в Москве, в Бахрушинском музее. Это ещё одна из загадок, окружающих этот спектакль. А.Головин и известный петербургский



► Худ. А. Головин. «Маскарад» М. Лермонтова. Эскиз костюма. 1917. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 8303.

коллекционер Л.Жевержеев в послереволюционные годы входили в комиссию по созданию в Петрограде Театрального музея. В это же самое время весь массив эскизов к «Маскараду» они отвезли в Москву к А. Бахрушину. Этот самый петербургский спектакль Головина, по словам современного критика ставшего символической «усыпальницей великой и изощрённой петербургской культуры Золотого и Серебряного веков»¹. Но что сделано, то сделано. Сейчас вопрос в другом, почему Русский музей не взял на выставку эскизы из Москвы? Разве можно говорить о Н.Гоголе без «Невского проспекта» или о П.Чайковском без «Пиковой дамы»? Так же невозможен Головин без «Маскарада».

На первый взгляд, такую позицию музея можно отнести на счёт экономии (перевозка, страховка) или даже патристического желания показать только работы, хранящиеся в петербургских собраниях. Но после осмотра экспозиции выставки становится понятно, что дело совсем в другом. Похоже, авторы выставки не понимают значения театра в творчестве Головина, да и не знают, как этот театр надо показывать. Вот, например, отношение экспозиционеров к ещё одному знаменитому спектаклю Мейерхольда и Головина в Александринском театре – «Дон Жуану» Ж.-Б. Мольера. В 1910 году сразу после премьеры Русский музей приобрёл у художника полный комплект эскизов к спектаклю. Думается, тогда понимали, что музею нужен образ спектакля, а не отдельные, пусть и очень красивые эскизы. На нынешней выставке «Дон Жуан» расчленён и раскидан по разным залам выставки – два эскиза декорации при входе, один в углу первого зала, эскизы костюмов в третьем зале, а в четвёртом в одном углу костюмы из спектакля, а в другом – ещё декорация. И всё – спектакля нет, есть разрозненные красивые эскизы, поданные авторами выставки как станковая живопись. Никому из зрителей в голову не придёт, что в спектакле была единая установка и именно в ней заключались все новации спектакля. Мейерхольд и Головин бесстрашно сломали традицию постановок Мольера, как воссоздание быта его эпохи и обратились к театру его времени. Сцена делилась на два контрастных пространства – выступающий просцениум для игры актёров напоминал о пустой сцене *comedia d'arte*, а стилизации старинного театра отвели глубину сцены. У кулис и арлекинов художник отнял традиционную иллюзорную функцию и превратил в красно-синий орнаментальный декор, призванный

передать атмосферу версальского блеска. И в эту пышную раму в глубине сцены вставлялись плоские живописные панно, обозначающие смену мест действия. На глазах у зрителя их отдёргивали, как занавесы арапчата, обнаруживая условную природу театрального действия. Но эскиз единой установки сотрудникам ГРМ, очевидно, изобразительно оказался не близок (не похож на картину) и они его просто задвинули в угол зала за щит. А эскизам, которые в установку только вкомпановывались, нашли более эффектные места.

Если бы эскизы костюмов (из третьего зала) и натуральные костюмы (из четвёртого зала) соединить с единой установкой, то зрители могли бы увидеть, какой невероятной цельности решения, при виртуозной разработке деталей добивался Головин в театре. Когда уже в авангардные двадцатые годы Мейерхольд к конструктивистской декорации «Горя от ума» решил дать исторические костюмы и обратился к Головину, художник был вынужден отказать любимому режиссёру: «Я не представляю себе, что получится из постановки, где я буду делать только костюмы: как это свяжется с какой бы то ни было обстановкой, сочиненной другим»². Ведь Головин и Коровин став 1900 году художниками Большого театра с невероятными усилиями, преодолевая сопротивление старых декораторов, вводили понятие единого пластического и цветового решения всех компонентов спектакля. До них в Императорских театрах все декорации и костюмы делали разные художники и их встреча, обычно, проходила только на генеральной репетиции. Конечно, единство замысла спектакля – это результат многолетнего вторжения (начиная с Мамонтовского кружка) художников-живописцев в театральное пространство. Но в Императорских театрах создание пластического образа спектакля принадлежит А.Головину. Для колористического единства декораций и костюмов его усилиями впервые была создана красильня для тканей в петербургских театральных мастерских. До этого материю для театра покупали в магазинах, заботясь о красоте только отдельно взятого костюма.

К сожалению, так же разрозненно показывают на выставке и другие театральные работы художника. Эскизы к «Кармен», «Орфео и Эвридике», «Каменному гостю»,

«Арагонской хате», «Королеве мая» разрознены и перепутаны. Похоже, их использовали только, как декоративные пятна.

В 1945 году в Москве состоялась выставка театральных работ Головина, вдохновившая тонкого и глубокого мастера театральной декорации В.Дмитриева на такие точные слова о театральном творчестве Головина: «Если в ряду выдающихся живописцев-декораторов Коровин или Сапунов являются несравненными мастерами, демонстрирующими великолепие живописи как таковой, то историческое значение Головина в другом: он первый подлинно театральный художник. В этом смысле именно Головин является отцом современного театрально-декорационного искусства»³. На рубеже XIX и XX веков русские художники перевели театральную декорацию из ремесла в разряд высокого искусства. Но у театрально-декорационного искусства есть свой язык, зачастую далекий от станковизма и особые приемы экспонирования – театральные, игровые. Для театрального художника все эскизы – от большого картинного до рисунка обуви – прежде всего, путь к спектаклю. Но спектакль не вечен, и когда он уходит, эскизы превращаются в память о нём. ■

Примечания

- 1.Щербаков В. «Маскарад» М.Ю.Лермонтова // Спектакли двадцатого века. М. 2004. С.54.
- 2.Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М. 1960. С.187.
- 3.Советское искусство // 1945. № 28.



► Худ. А. Головин. «Маскарад» М. Лермонтова. Эскиз костюма. 1917. ЦГТМ им. А.А. Бахрушина. КП 8312.

20 ЛЕТ ФАКУЛЬТЕТУ СЦЕНОГРАФИИ ГИТИСА

НАТАЛЬЯ ЯСУЛОВИЧ

«Факультету сценографии 20 лет». Юбилейная выставка посвящённая 20-летию кафедры сценографии Российского университета театрального искусства (ГИТИС). Открытие **14 июня 2013.** ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. **Театральная галерея на Малой Ордынке.**



В галерее Театрального музея на М. Ордынке прошла выставка, посвященная юбилею факультета.

Работ показали немного — в четырех небольших залах представили рисунки, живопись, задания по технологии проектирования и, конечно, проекты сценографические. Выставка получилась ровная, почти «академическая». Размещенные в один ряд работы можно было спокойно рассматривать, вникая в детали, удивляясь

смелости и разнообразию решений, уровню и красоте графических листов и живописных композиций. Именно отсутствие юбилейного пафоса, сделало выставку особенно привлекательной.

Понятно, что собрать работы за 20 лет, отобрать лучшие, показать главное — задача нереальная, тем более, что в институте нет хранилища, да и необходимости в этом нет — сегодня на дисках, «на цифре», компактно сохраняется материал в любом количестве. На факультете собран серьезный методический фонд, хранятся фотографии работ студентов и дипломников за все эти годы.

Кроме того, каждый год сценографы показывают свои работы на выставках в фойе Учебного театра ГИТИСа и других театров города, на молодежных театральных выставках и студенческих фестивалях и в Москве, и в других городах России. Словом, будущие сценографы не обделены вниманием зрителей. Поэтому экспозиция на М. Ордынке произвела впечатление тихого рассказа о том, как в небольших по количеству учеников мастерских Мастера ведут с каждым из них серьезный разговор о мире вокруг, об Искусстве, о Театре — о жизни.

Сценографы - С. Бархин, С. Морозов, В. Архипов, Д. Крымов. Режиссеры — Н. Шейко, К. Гинкас, Е. Козелькова, А. Ледуховский. Живописцы и графики — Н. Нестерова, А. Гозак, Е. Вахтангов, В. Суковичин, Л. Писарев. Всё это имена мастеров, составивших основу педагогической компании на факультете.

А результат — череда замечательных спектаклей, сделанных выпускниками этой Школы, имена начинающих сцено-

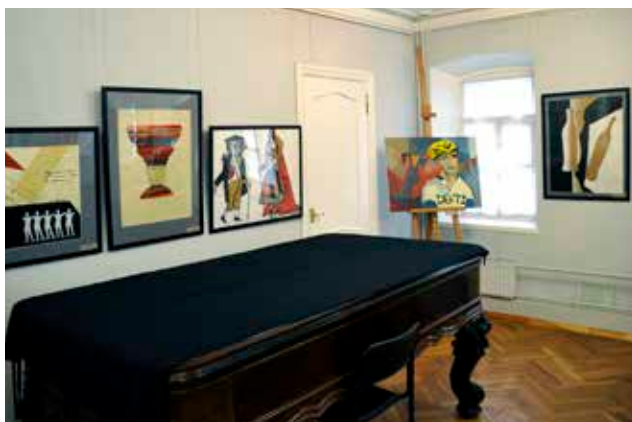
графов, всё увереннее занимающих ведущие позиции в нашем театре.

А. Пикалова — художник Большого театра. С. Архипов — гл. художник Смоленского драматического театра. Н. Глебова, В. Мартиросов, Л. Баишева-художник РАМТа. О. Золотухина, М. Митрофанова, Э. Иошпа, М. Трегубова, В. Мартынова, Н. Абдрашидова. М. Вольская номинировалась на «Золотую маску». Д. Ахмедов получил специальный приз «Золотой маски»... Неблагодарное это дело — перечисление нескольких уже поколений выпускников факультета. За эти годы было девять выпусков! Но практически обо всех ребятах знают и помнят их учителя. И, естественно, радуются их успехам.

На открытие выставки пришли и сегодняшние студенты, и выпускники прошлых лет. Стоя у работ в небольших уютных зальчиках, эти первые зрители выставки вспоминали, смеялись, задумывались. . . Вечер открытия получился весёлым. А выставка — серьезной и элегантной. ■

Фото с вернисажа - Леонид Бурмистров





► 14 июня 2013. Театральная галерея на Малой Ордынке. Открытие выставки «Факультету сценографии 20 лет».



ЗАБАВНАЯ ОРАТОРИЯ

НИНЕЛЬ ШАБАЛИНА

«Камень. Ножницы. Бумага. Попытка музея». Выставка Лаборатории Дмитрия Крымова и Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина. При поддержке МВО «Манеж», Московского культурного центра АРТ МИФ. **Новый Манеж.** Москва. **4 июня-7 июля 2013.** Авторы **Дмитрий Крымов, Вера Мартынова, Мария Трегубова.** Куратор **Дмитрий Родионов.**



С порога попадаешь в атмосферу мастерской, пахнет свежим деревом, натыкаешься на инструменты, невольно понимаешь, тебя приглашают к творчеству...

В Новом Манеже внимательный зритель обнаружил образы всех спектаклей Лаборатории Дмитрия Крымова - от «Недосказок» до «Горки-10», которые корреспондируясь друг с другом, создают веселый игровой мир. Отдельные метафоры, детали, изобретательный предметный мир буквально завлекают посетителей в причудливую театральную среду. Хочется потрогать что-то, нажать кнопку, надеть наушники, выдвинуть ящик - о, да там настоящий музей притаился: фотографии, гравюры, чеховское пенсне - надо все ящики исследовать, столы тянутся во всю длину зала... А в самом начале экспозиции рабочий стол Станиславского с рукописями и рисунком Крэга, а под столом и «сам» великий режиссёр - «изучает состояние мыши», было такое, сохранились свидетельства.

Вся выставка - это какой-то парад орудий иронии, человеку без юмора не понять к чему вся эта игра, выдумка и фантазия. Вот такая материализация выдумки и устремленность к сарказму как образной стилистике. Когдаходишь в этот мир игры - направо пойдешь, налево пойдешь, и там и тут на чудо набредешь - открывается своеобразное измерение красоты и иронии. Интенсивность фантазии. Сарказмы от Крымова.

Самобытно, виртуозно, технично, всё напоказ, будто авторы говорят: наши тайны мы придумываем, но не храним, тут же демонстрируем, как это сделано. Лаборатория так лаборатория, входите, веселитесь, делайте свои открытия сами, загляните сюда, загляните туда. Искусство бросается в глаза, но и прячется по ящикам, ну ка найди, соедини, обдумай, зачем это здесь, отчего музей и эксперимент в обнимку. Такой хитрый способ намекнуть, напомнить, показать, что духовная жизнь сегодня, как и всегда, превышает материальную.

Искусство нуждается в новых формах, которые бы учитывали визуализацию сознания, информационную избыточность, интерес к метафорическому языку. Метод Крымова сложился как бы сам собой: делает ли он декорацию или придумывает книгу, сочиняет экспозицию выставки или ставит спектакль, его задача ввести зрителя-собеседника в пространство духа, слегка оторвать кроссовки от земли и в свете белых ночей представить темные закоулки сознания. Как современник интернета он выбирает кратчайший путь - сочиняет инсталляции, перформансы, в которых действуют люди, куклы, предметы, - и доказывает, что любой язык можно облагородить художественной целью.

Дмитрий Крымов говорит: «Я в принципе не хочу рассказывать историю. Это не наш стиль. Интересно взять какую-то тему, выделить ее и сыграть... Словом,

это не обслуживание темы, а нарезание кругов вокруг нее». В лучших спектаклях эти «круги вокруг темы» расширяют ее смысловое значение, усиливают образное звучание.

Экспозиция по сути и предъявила, стиль, художественную кухню Лаборатории и в этом бесстрашие и очарование её авторов - запомним их имена - Дмитрий Крымов, Маша Трегубова, Вера Мартынова при деятельном творческом участии куратора Дмитрия Родионова.

Выставка «Камень. Ножницы. Бумага. Попытка музея» стала смелым украшением Международного театрального фестиваля им. А.П.Чехова. Художник, сценограф и режиссёр Дмитрий Крымов, Бахрушинский музей и хозяйка Нового Манежа Марина Лошак предложили неожиданную форму общения, провокационную дискуссионную площадку, и она была востребована: с участием главного редактора журнала «Театр» Марины Давыдовой артисты и критики, творцы и зрители в свободной манере говорили здесь о том, что болит, что тревожит сегодня театр.

Эта выставка своего рода единственный опыт, и он принадлежит театру будущего. ■

▼
Лаборатория Дмитрия Крымова существует с октября 2004 года. За это время создано 16 спектаклей. Спектакли «Демон. Вид сверху» (2007) и «Опус N 7» (2009) получили театральные премии «Хрустальная Турандот» и «Золотая маска». Спектакль «Пирам и Фисба» (2012), постановка пьесы Шекспира «Как вам это понравится?», получил награду Эдинбургского международного фестиваля сценических искусств.

СТОЛ В ПРОСТРАНСТВЕ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ЗРИТЕЛЯ О ВЫСТАВКЕ ЛАБОРАТОРИИ ДМИТРИЯ КРЫМОВА

ВИКТОР ДЕЛОГ

36

Странное, но вполне привычное и часто встречающееся слово КОЛЛЕКТИВ.

Почти гражданское по ЗАГсовским меркам - мы вступили в коллектив... коллектив был..., коллектив - обрывок заклинания, недавно повсеместно звучащего. В свете ряда контекстов - слово злое, почти пугающее как группа товарищей... Как назвать учителя и учеников? Все становится объяснимо гораздо позже, но, по привычке, хотя свет небес отсечен и есть ощущение чрева кита, как у ветхозаветного пророка.

Так вот, все не так. По привычке тянет в правый зал, а так ли задумывал авторский коллектив? Коллектив авторов? А что же там справа? А прямо что на якобы просто досках, но странных форм то ли кириллицы С (слова), то ли Шара? Может это держава такая? Шар тоже из доски... И... неопределенного объекта посылка на лыжах!?

Так вот на всем этом лежит ТЕНЬ, а по факту - СВЕТ, привидение в виде инсталляции с лицами авторского КОЛЛЕКТИВА-УЗНАВАЕМЫМИ ВСЕМИ, очень похожими на космонавтов в мультфильме - из окошечка привет! поехали! ПОКАТИЛИСЬ!!! Ах да, - справа слышу джаз - инсталляция джаза. При-

плясывают, контрабасы издают звуки... картины углем чернеют, уголь тут же накрошен...

Принудительно все освещено. Театрально. И пианино МЕХАНИЧЕСКОЕ, с вращающимся МЕХАНИЗМОМ... чуть дальше снова группа товарищей - коллектив винтажных пупсов - с легким нервным тиком глазок - в контексте СТОЛА реставраторов..., в ЯЩИКИ которого очень интересно заглядывать!!!

А дальше - СТОЛ - гусеница, и вообще СТОЛ, как СТОЛ, как не СТОЛ, СТОЛЫ КАК НЕ СТОЛЫ, и все ли вам в этом неясно в конце? Но важно комментировать ЦЕНТР окончания осмотра: на лево пойдешь - ДЕРЕВО ДУБ, в котором не прекращаема, не кончается жизнь и по горизонтали, как в истинном кроссворде.

КОЛЛЕКТИВ на экране под деревом, а фильму - за сотню! Ровесник продукции студии Эдисона.

И вот за дрожащим и пищущим ДЕРЕВОМ - огромный или не очень БУРАТИНО, то есть, слева направо - последовательно - БУРАТИНО озирает дали, а в даях... СТРАНА ли ДУРАКОВ с ПОЛЕМ ЧУДЕС. Ни их ли я посетил, попав на этот огромный ПЛАНШЕТ из фанеры!? ▶



P.S. хотелось еще что-то добавить к беглой самоэкскурсии: про ФАРФОРОВОЕ ЖИВОТНОЕ из чашек, про сломанный МИГ, в котором запечатлен такой же сломанный стол, с осьминогами брызг застывшего чая, в купе с развернутой в пространстве чашкой... чашками... ложками... а главное – про то, что в контексте исторических пупсов реставрация может звучать и медицински и политически – вождь был отреставрирован и водружен снова во главу правительства, про винтажное ню, про БАХРУШИНСКИЙ МУЗЕЙ ИЖЕ КОЛЛЕКТИВ МУЗЕЯ... но... все меня торопит... слышу: СКОЛЬКО МОЖНО ПИСАТЬ ТРИ СТРОЧКИ ??? И, правда, сколько нужно строчек, чтобы их было ТРИ...

Не виною преамбулы,
Объясняя помехи,
Странно чувствовать ангела
Камнем в обуви ветхой.
Груз бумажной сандали
От риторики – чей ты?
До простого – не знаю
Уходил, будто Кейтель,
К безысходности знаку
Груз клейма для пороков
Как обида на дальних.
Два конца, два билета
Выбирай – о, куда ты?
Буратино с Пинокио
Не встречаться бы лучше в печали
И в задумчивости не встречаться
Лучше б, в пьяном угаре

Бить чечетку по доскам
И обрезки – обноски,
Развенчание мифа...
Раскидать будто взрывом
Да обрезкам-обноскам не упасть
бы да оземь
А кружиться бы в космосе
по овалам орбит
Не забыть, не забыто, не забыть,
не забыто
Новый смысл пришейте,
Как рукав к слову для
Для чего? а вот просто...
Не виною преамбулы, объясняя помехи,
Странно чувствовать ангела,
камнем в обуви ветхой. ■

Вчера и сегодня-04-05 июля 2013-го

Фото Леонида Бурмистрова



«DAVID BOWIE IS» В ЛОНДОНЕ

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Выставка «**David Bowie is**». Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Кураторы **Джеффри Марш** и **Виктория Брокес**.

23 марта — 11 августа 2013

В музее Виктории и Альберта при поддержке GUCCI и Sennheiser сейчас проходит беспрецедентная по масштабам выставка, посвящённая Дэвиду Боуи (р. 1947), одному из самых успешных и влиятельных фигур шоу-бизнеса, трендсеттеру современного массового сознания.

Феномен Боуи во многом определил лицо сегодняшней культуры в ее многообразии. Он смог стать практически сакральной фигурой в сознании нескольких поколений, постоянно меняться и находить бесчисленное множество выразительных средств.

Незаурядная, классически утонченная внешность, одаренность, бесконечное обаяние и порочность. . . Он взял себе притягательность Дориана Грея, и окружил её бесконечной фантазией на самые «горячие» темы, будь то сексуальность или космос.

Сегодня Дэвид Боуи, обосновавшийся в Нью-Йорке, в своих интервью называет себя подлинно счастливым человеком, который воспользовался всем, что было ему дано. Он любит говорить о своем опыте, идёт ли речь о наркотиках или работе с другими выдающимися личностями. Его реальная жизнь превратилась в легенду, и Боуи - рок-идол, женатый на топ-модели, - очень органичен в качестве её центрального персонажа.

Кураторам Джеффри Маршу и Виктории Брокес впервые удалось получить доступ к уникальному David Bowie Archive. Как известно, выставки по тематике шоу-бизнеса такого класса - одна из самых сложных кураторских задач по причине огромного количества правообладателей. Однако в Лондоне появилась возможность посетить выставку, не только демонстрирующую ретроспективу удивительной карьеры Боуи, но и представляющую собой дайджест культу-

ры второй половины 20 века, её основных идей и игроков.

Интересно проследить путь Дэвида Роберта Джонса, от периода скромной послевоенной лондонской жизни, его первых шагов в профессии до мирового «бренда» David Bowie. Новатор в деле шоу-бизнеса, он разработал абсолютно новую концепцию музыкального альбома, каким мы имеем его сегодня, новые принципы проведения турне. На выставке можно увидеть, как создавались уникальные в своем роде выступления, например, макет декораций к турне Diamond Dogs. Боуи стал новатором презентации своих выступлений с выверенным оформлением сцены, поражающим воображение современников бескомпромиссной сюрреалистической эстетикой.

Боуи обладал не только ярким исполнительским талантом, но и умением собирать вокруг себя лучших профессионалов в своём деле. Так, огромный интерес представляют сценические костюмы Боуи, созданные Александром Мак Куином и Кансаи Ямамото.

Впервые работы Ямамото Боуи увидел на выставке в Лондоне в 1971 г. Тогда ему было не по карману заказывать костюмы у знаменитого японского дизайнера, и Боуи при помощи своих друзей копировал работы Ямамото, создавая более экономичные версии характерных комбинезонов и ботинок на платформе. Однако после оглушительного успеха Ziggy Stardust, концептуального альбома и тура в его поддержку, Боуи смог позволить себе заказывать оригинальные костюмы у дизайнера, которые сегодня неразрывно связаны с имиджем Дэвида Боуи, звёздным часом его карьеры.

Костюмы Боуи помогали создавать и укреплять имидж пришельца из будущего, сверхчеловека. Ярчайший пример

- знаменитый полосатый комбинезон для турне Aladdin Sane, меняющий пропорции тела. Андрогинность, порой женственность, свойственная Боуи в его сценических образах выглядела элементом игры, экспериментом артиста над зрительским восприятием и общественными устоями.

Боуи работал и с устоявшимися формами искусства, и с совершенно новыми художественными движениями. В своем творчестве он использует культурные коды театра Брехта, сюрреализма, авангарда, мюзиклов Вест-Энда, немецкого экспрессионизма, японского кабуки. . .

Под влиянием искусства перформанса и театральных традиций Боуи создал линию фантастических персонажей для сцены. Его шестой студийный альбом обозначил рождение шизофреничного Aladdin Sane, своего рода реинкарнацию Ziggy Stardust. В результате появился один из самых узнаваемых и воспроизводимых образов поп-культуры.

Джеффри Марш отметил: «В чем же секрет Боуи? Уникальное стечение обстоятельств. Он очень рано осознал, чего хочет. Незаурядное сценическое обаяние, одаренность в музыкальном, пластическом, актёрском плане. Нюх на эпоху, точнейшее попадание в стиль, мощнейшая художественная интуиция. Талантливый менеджер. И, наконец, трудоголик, каких мало». . .

Сама выставка оформлена компанией «59 Productions», занимавшейся видео-дизайном открытия Олимпийских игр в Лондоне в 2012 г, спектаклями Метрополитен Оперы, Национального театра, Ковент-Гарден, Английской Национальной оперы. Помещение музея преобразилось в «космическое пространство», по которому можно часами путешествовать, разглядывая удивительные артефакты. ■

Фотография выставки David Bowie is David Bowie is 23 March - 11 Aug. 2013
(c) Victoria and Albert Museum, London



Полосатый комбинезон для турне Aladdin Sane Striped bodysuit for Aladdin Sane tour. 1973. Design by Kansai Yamamoto. Photograph by Masayoshi Sukita. © Sukita / The David Bowie Archive 2012



Album cover shoot for Aladdin Sane. 1973
Design by Brian Duffy and Celia Philo, make up by Pierre La Roche
© Duffy Archive





Худ. Б.Амансахатов. Эскизы масок. «Слеза огня» К. Чако. Реж. Э. Кокова. Хакасский национальный драматический театр. Абакан. 1994. Бумага, тушь. 35х39

Худ. Б.Амансахатов. Эскиз сценографии. «Гамлет» У. Шекспира. Реж. А. Каневский. Казахский Государственный русский драматический театр им. М. Горького. Астана. 2007. Бумага, тушь, гуашь. 40х60

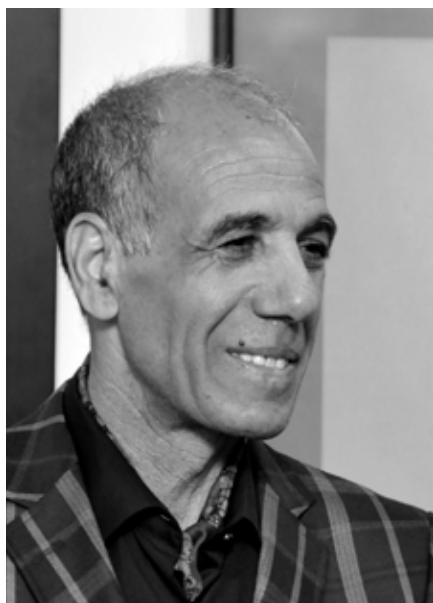


ИЗ ЗАЗЕРКАЛЯ...

БЕРДИГУЛЫ АМАНСАХАТОВ

Бердигулы Амансахатов. Свет с Востока

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Шляпинский зал. **5—21 апреля 2013**



► Художник Б. Амансахатов.

Я всегда боюсь опыта, хочу каждый раз, когда придумываю новый спектакль, забыть прошлое, то, что уже было. Мне не интересно, когда я знаю, как надо делать. Когда я волнуюсь перед началом процесса, мне интересно его придумывать, он меня увлекает.

Пьеса мне интересна в качестве посредника, как средство связи с современником. Если я смогу найти в тексте свою общественную позицию, то, что волнует меня сегодня, то получается выразительная, художественно-образная сценография.

Меня интересует динамика жизни, совершенно не волнует фиксация момента, я хочу почувствовать, что было с

изображаемым, каково оно в настоящее время, каким будет в будущем. Проникнуть в суть вещей – в этом сверхзадача художника театра.

В начале своего, так сказать, «сценического пути» я придумывал декорацию-результат. Открывался занавес, образ декорации давал определенную заданность, некий код. Теперь я пришел к тому, что декорация должна развиваться и жить в процессе сценического времени. Декорация нужна организующая, а не организованная. То есть быть действующим лицом. Где начинается работа художника и где она кончается, не различить. Одно должно выходить из другого, как день из ночи, переходящей в день.

К этому я стремлюсь, создавая спектакль. Каждый раз хочу, чтоб разрушилась грань зеркала сцены. Хочу, чтоб актеры вовлекали в свой энергетический космос. Ведь зритель вместе с этим актером развивается, тогда стирается грань между сценой и залом.

Создание спектакля у меня нередко начинается с костюма. Если есть решение костюма, сценография рождается сама собой. Для меня это неразделимый процесс. Например, в 90-е годы мы с Олимжаном Солимовым должны были поставить «Короля Лира» в узбекском академическом театре им.Хамзы. К сожалению, эта постановка не осуществилась. Там как раз костюмы всех участников в процессе менялись по форме, они были сложены (сшиты) из больших кусков ткани, как мозаика, которые постепенно спадали, обнажая части человеческого тела. Так и герои Шекспира, снимая маски, лоск, обнаруживали истинное обличье своего существа. При

этом декорация, состоявшая из трех больших расписанных на восточный манер шкафов на колесах, вмещала приданое для дочерей и все государство и как бы богатства мира. Сначала она была благополучная, лакированная, но постепенно теряла свой блеск, былую роскошь, в конце концов, все части декорации распадаются на отдельные куски, остается только каркас от этого богатого государства. (Это ли не современно?!). И колеса застыли, как будто погрязли в этом болоте, откололись от тела.

Костюм – не оболочка, он должен выражать суть, основное содержание характера. Я за то, чтобы костюм становился как бы телом актера, вживлялся в него, если можно так сказать. Именно поэтому я заставляю актеров носить костюмы с ►



► Б. Амансахатов и М.П. Курилко-Рюмина



первых дней репетиций, чтобы жили в них, двигались, ощущали запах этой ткани, чтобы они вжились в эту плоть, иначе говоря. Мне очень важна в костюме фактура. Например, в платье Нуха аналогия с тутовником не случайна. Старая, потрескавшаяся корка вызывает массу ассоциаций. Или структура древнего памятника Гыз-гала. Его глина – не просто глина, со временем она стала одухотворенной, я вижу, насколько она многословна. Кажется, если б памятники могли произносить слова, они бы говорили. Вот чего я добиваюсь, чтобы в костюмах появился «язык», и они могли говорить о себе.

Я много задаюсь вопросом, почему за почти вековую театральную жизнь у нас в Туркменистане по большому счету не получилось своего театра и русского тоже? Мы были провинциалами в театральном искусстве. И остались ими. Уже более 20 лет живем врозь, теперь вроде бы свободны в выборе драматургии, никто ничего не навязывает. Казалось бы, мечта сбылась. Но все окунулись с головой в национальную тематику, к сожалению, очень низкой пробы. Собственно, и раньше этой драматургии не было. Режиссура занималась литературным театром, так называемым психологическим, но раскрывать психологический образ героев, как это делали Товстоногов, Эфрос, нам было не под силу. Почему так? Мы, что, не умеем содержательно думать, глубина мыслей и чувств для нас чужды? Думаю, наоборот. Мы так же любим и ненавидим, только по-другому выражаем свои чувства. Способ выражения другой. Мы мыслим орнаментально, вязью. Для нас цвет, жест, мимика, пластика не меньше говорят, чем слово, а иногда даже намного больше, чем слово. В спектаклях, где есть сочетание этих компонентов со словом, театр становится нашим, близким, понятным. Вспоминаются такие спектакли, как «Иосиф вернется в Ханаан» таджикского, «Стон пророков» туркменского, «Раксу Садо» узбекского театров. В этих спектаклях каждый жест, каждое движение имеет смысл, свое содержание. Мы мало говорим, больше молчим, говорим вздохами, паузами... В этой связи меня давно занимают мысли об орнаменте, как способе художественно моделировать движение, присущее миру. Я хотел бы увидеть в орнаменте драматизм, трагедию, комедийность жизни с

ее парадоксами, торжество жизни.

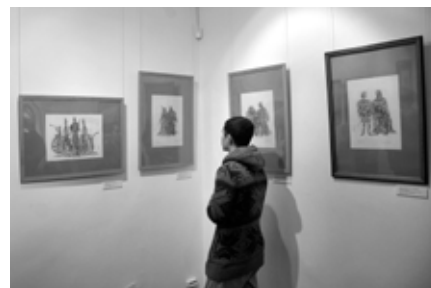
Для меня театр – нечто отличное от всех прочих искусств, он даже, может быть, и не искусство. Вернее, не одно лишь искусство. Если говорить о восточном театре – это театр физиологический. Он работает всеми театральными современными средствами. Пластикой, словом, шумами, бубном, заклинанием, вводит в транс. Он действует, как симфонический оркестр, от него исходят все звуки природы. Вот так он добивается органики зрителя с действием природы. Мы с художественным руководителем Хакаского национального театра режиссёром Эльзой Коковой пробовали использовать эстетику шаманов-сказителей в спектакле «Слеза огня» в 90-е годы, когда я работал с этим театром.

Аналогичное ощущение, когда туркменский бахши поет дестан. Он разыгрывает действие. Пением, пластикой, возгласами, музыкальным сопровождением на дутаре он, вовлекая зрителя в свое энергетическое пространство, как экстрасенс, как гипнотизер, вводит зрителя в транс, экстаз. Когда это происходит, приходит озарение, мы на мгновение познаем себя, мы обнажаемся, становимся самими собой, происходит очищение, тот самый катарсис... Когда приходит озарение, зритель познает себя, каков он есть на самом деле, свое я.

Думаю, в этом задача театра, что в этот момент происходит что-то божественное, через познание себя наступает очищение, ты становишься просто человеком, исчезает маска, комплексы, ты становишься открытым, свободно двигаешься в этом пространстве, свободны твои мысли. Вот это и есть катарсис. Это есть настоящий театр в моем понимании. Култ – есть первооснова театра.

(Из дневниковых записей разных лет). ■

Фото с вернисажа - Леонид Бурмистров



ОСКОЛКИ ПАМЯТИ

ИСТОРИЯ ЗАБЫТОГО ВЕЛИЧАНИЯ

ЭДУАРД КОЧЕРГИН

Посвящается Алле Александровне Михайловой

Планшетная крыса — шуточное внутритеатральное звание. Присваивалось оно опытным, талантливым или, как говорили в стародавние времена, хитрым работникам театрально-постановочных частей и декорационных мастерских. Возникла эта странная похвальба за кулисами императорских театров Санкт-Петербурга в конце девятнадцатого — начале двадцатого веков. Революция, разруха, совдепия, к сожалению, похерили такую славную оригинальную шутку. Известно, что с конца двадцатых годов из опасения разных разностей, происходивших в стране, эту награду в бывших императорских театрах перестали присуждать, но название ее осталось в памяти рабочих людей, став нарицательным определением отличного, всезнающего, опытного профессионала какого-либо театрального дела.

По рассказам малеготовских мастеров¹, которых мне ещё посчастливилось застать, шутовское посвящение в сан Планшетной крысы происходило раз в год в день Святого Новгородского епископа Никиты — 13 февраля по новому стилю. Этот святой считался не то покровителем зубастохвостастой живности на земле, не то борцом с ней, во всяком случае, день памяти его являлся самым благотворным днём борьбы с крысами.

Посвящала в сан Планшетной крысы высокая комиссия, состоявшая из именитых, мудрых театральных профессионалов, обладавших с давних времен этим славным титулом. Обряд проводился в затемненном, закрытом от посторонних «живописном зале» театра, при многочисленных свечах, и иронически имитировал масонскую церемонию. Члены комиссии в треугольных колпаках с кисточками восседали у восточной стены зала за длинным столом,

покрытым мышиного цвета сукном. От макетной через весь зал к центру стола вела такого же цвета дорожка. Посвящаемого выставляли на нее и по звону колокольца главного заседателя, виновник начинал медленно приближаться к столу под звуки марша солдатиков из балета Чайковского «Щелкунчик». Музыку с помощью пластинки производил старый реликварий-граммофон из бутафорской мастерской племянника известного театрального художника Ламбина. Навстречу виновнику торжества из-за стола вставали сразу три заседателя в длинных серых монашеских балахонах. Центральный заседатель ордена Планшетной крысы произносил похвальную речь в честь избираемого. Левый заседатель держал в руках грамотусвиток с текстом посвящения, рисованную Ламбиным и заверенную сургучной печатью, висевшей на черном шнуре. Правый заседатель протягивал будущей Планшетной крысе продолговатую шкатулку, обтянутую мышиного цвета бархатом. По окончании торжественной речи, номинанту вручалась грамота-свиток и ритуальная шкатулка, внутри которой на белом муаре покоился засушенный крысиный хвост. В этот момент звуки марша поднимались до форте и посвящаемый, кланяясь заседателям, клялся святым Никитой, обещая соблюдать священные законы и правила ордена Планшетной крысы.

Такое звание предназначалось самым умелым мастерам на театре: это мог быть театральный плотник, столяр, слесарь или токарь, бутафор, макетчик, швея, закройщик, художник-исполнитель. Иной раз могли наградить и актёра с особыми редкими данными, вроде

Евгения Лебедева, Олега Борисова. Любого, достигшего в ремесле предельных высот, открывшего «свою Америку» и открывавшего ее другим, то есть имеющего право учить.

Возможно, что на театре это титульное величание возникло в среде машинистов сцены. Дело в том, что дирекция императорских театров в старые добрые времена рядовыми машинистами на свои сцены брала матерых боцманов, отслуживших свой срок на парусных кораблях. А боцманов императорский флот набирал из крестьян, никогда не бывших в крепости, в основном выходцев из Олонецкой губернии, то есть с психологией свободных людей, кроме того, рукастых, чистоплотных, хозяйственных мужиков. Боцманами главных парусников становились поморы, люди особой формации, к тому же родившиеся и выросшие на Белом море.

Боцман на корабле, кроме командирства, еще и палубный хозяин. У него все снасти, механизмы, паруса, всякая необходимая мелочевка. Он должен быть жмотом — просто так никому ничего не давать, а выдавать только по надобностям. На корабле он знает все и умеет все, как хороший коверный в цирке. А потону и учит — из профана готовит матроса. Боцман — основа порядка, чистоты, богатейности судна. Те же требования предъявляют и к машинисту сцены.

Да и работы на сценах по большей части схожи с корабельными. Это те же такелажные работы. В языке рабочих сцены есть множество слов и выражений, заимствованных с парусных кораблей: галерея, трюм, переходной мостик, ►

«дай верх», «трави» и так далее. Кроме того, все мягкие декорации: завесы, кулисы, падуги — вяжут к штанкетам корабельными узлами. С одной стороны, эти узлы надежны, с другой — их быстро можно развязать одной рукой. Сценическокорабельный язык оставили нам на память флотские боцманы, которых когда-то на кораблях обзывали корабельными или палубными крысами. Парусники ушли в историю, а обзовуху, перекочевавшую и застрявшую в театре, переделали в Планшетную крысу, и ею стали обзывать не только машинистов, но и других хитрых мастеров, ремесленников внутритеатральных дел.

НАСЛЕДНИКИ ИМПЕРАТОРСКОГО ПАРУСНОГО ФЛОТА — МАШИНИСТЫ

Машинист — хозяин сцены, главный человек на планшете. Он знает все особенности театрально-монтажных работ. Он обучает профессиональным приемам рабочих-монтажников. Организует сборку декораций для спектакля, их разборку, складирование. В случаях гастролей — упаковку и правильную погрузку в машины или вагоны для перевозок.

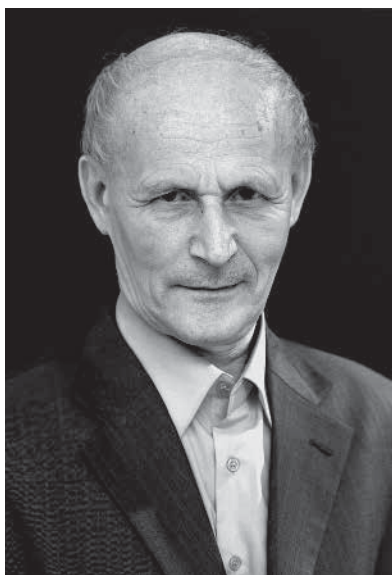
Опытный, талантливый машинист сцены — огромная ценность на театре. Он отвечает за все имущество на сцене, за все декорации на складах, за сценическое оборудование, за одежду сцены, за занавес. Он, как дядька боцман, обязан быть прижимистым, даже скуповатым — иначе нельзя. В его каптерке находится все необходимое: болты, петли, коуши, кольца, гвозди, троса, веревки, запасы холста, бархата и всякого другого. У него обязательно имеется швейная машинка для пошива половиков, чехлов, всяческих мешков для упаковки и так далее. Хороший машинист-боцман должен уметь сам заплетать веревки, троса, должен владеть всеми видами вязки морских узлов, уметь идеально складывать, как паруса, задники, горизонты, падуги, кулисы и другие мягкие декорации.

Мне посчастливилось работать с замечательными представителями этой труднейшей театральной профессии, с настоящими, всезнающими планшетно-палубными крысами.

Одним из памятных профессионалов, которого мне довелось встретить еще до перехода на службу в БДТ², оказался опытный машинист этого театра, кстати, отслуживший пять лет боцманом на советском флоте и овладевший всеми видами боцманского дела, —

Алексей Николаевич Быстров.

Из когорты Быстрова вышел Адиль Мунирович Велимеев, сменивший старика на сцене БДТ. С ним я работаю более сорока лет и считаю этого человека самым лучшим машинистом страны в настоящее время, и это не только мое мнение. Его коллеги из различных театров России, из-за бугра, где гастролировал БДТ, всегда вспоминают о нем восторженно, как о грандиозном профессионале планшетно-палубной культуры. Мунирыч, между прочим, приучил весь театр лакомиться конской колбасой, присылаемой ему с татарской Волги. Наряду с нашими народными ар-



► А.М. Велимеев

тистами, Адиль Велимеев — марка БДТ.

Очень высокого уровня профессионал-машинист театра — бывшего царя императорским, а теперь Московского Академического Малого — Семён Аронович Азриэли, с которым я сделал пять спектаклей в разные времена. Этому замечательному «планшетному боцману», знатоку разнообразных тонкостей постановочных работ на сцене, художник может довериться — не подведет. Поэтому с чистой совестью я как старый цеховой дядька, величаю их обоих — Адилу Велимеева и Семёна Азриэли — высоким званием Планшетной крысы.

КРЕПОСТНЫЕ РОССИЙСКИХ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ

В старые времена на сценах императорских театров машинисты-боцманы командовали не рабочими или монтажниками, как сейчас, а плотниками — так назывались приписанные к

официальным театрам мужики из крестьян для работы на столичных сценах.

Каждому императорскому театру принадлежала одна из деревень так называемых государственных крестьян Санкт-Петербургской, Новгородской или Московской губерний. Из этих-то деревень и брали плотников. Театры выступали в роли коллективных помещиков. Крепостные театральные плотники изготавляли для спектаклей строенные части декораций: стенки, ставки, станки, лестницы. Они же ставили их на сцене, разбирали, меняли в антрактах, то есть проводили спектакль, как теперешние монтажники. Поскольку сами все строили, то старались и сохранить «товарный вид» своих поделок как можно дольше. Осень, зиму, то есть театральный сезон, работали в театре, а с весны — пахали, сеяли, косили траву, собирали урожай в своих деревнях, то есть крестьянствовали как положено. Их жены шили одежду сцены, задники, завесы, половики, апплицировали — делали всяческую женскую работу для сцены.

СТАРИННАЯ СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДЕЛА

Дирекция императорских театров, пригласив художника-постановщика для оформления спектакля, выдавала ему на постановку деньги, необходимые для изготовления декораций. Художник сам набирал исполнителей и сам рассчитывался с ними за постройку декораций по окончании работ. Дирекция платила плотникам только за работу на сцене. В день премьеры художник в знак благодарности тем, кто на него работал, из отпущенных ему денег устраивал банкет. Память о такой традиции осталась на сцене до сегодняшнего дня. Теперешние монтажники несправедливо требуют от художника денег на водку, хотя обстоятельства кардинально изменились. Художник в наше время получает гонорар за свою работу, и только. Он никого не нанимает, не выбирает, а работает с теми, кто имеется в театре.

Такая система, похожая на нашу старую, сохранилась в Северной Америке. Там на каждый спектакль нанимается ровно столько мастеров разных специальностей, сколько необходимо именно для данного оформления. Решает эти проблемы прежде всего технический директор, а затем — художник.

Интересно, что в Финляндии в некоторых провинциальных театрах до наших дней осталась царская система: плотник — рабочий сцены. ►

ПАТРИАРХИ СЦЕНИЧЕСКО-ДЕКОРАЦИОННЫХ ИСКУССТВ ТИТУЛОВАННЫЙ ПЛОТНИК

Во времена моей службы в Малом оперном театре — Малеготе — среди других старых мастеров я обнаружил сохранившегося с царских времен театрального плотника по фамилии Сильвестров. В мастерских театра он работал столяром. Про него говорили: «Сильвестров — самая древняя «крыса» в театральном Питере». Ему уже за девяносто, а от верстака не оторвать. К театру этому — Михайловскому, приписан был с малолетства из «театральной деревни» и как преданный крепостной никуда не уходил, только в двадцатые годы конструктивистских декораций перешел из плотников со сцены в мастерские и стал строить декорации. Он владел всеми секретами и тонкостями постановочно-сценического строительства, знал все, что из чего и как сделать для сцены, чтобы быстро собрать и разобрать ту или иную декорацию, поделку или станок, как ее упаковать на гастроли. К нему со всего нашего театрального города шли ходяки за советами. Посвящение в Планшетные крысы Сильвестров принял в начале двадцатых годов, а в шестидесятых считался патриархом этого ордена.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕМЦЫ

Дирекция императорских театров на руководящие должности подопечных сцен приглашала инженеров-немцев. В Мариинском и в Большом театрах работала знаменитая семья Вальцев. В Александринском театре я еще застал в должности заведующего художественно-постановочной частью известного питерского немца Андрея Евгеньевича Гофмана. В 1941 году перед эвакуацией театра он и его люди надёжно спрятали декорации к спектаклю «Маскарад» Головина в потайных хранилищах театра. После войны, когда артист Юрьев захотел возобновить свою коронную роль Арбенина в «Маскараде», художественный руководитель театра Вивьен попросил Гофмана составить опись сохранившихся вещей головинского оформления. Тот исполнил. Декорации сохранились полностью. Затем от Вивьена он получил предписание декорации хранить вечно, а спектакль с репертуара снять окончательно и о возобновлении постановки даже не заикаться. Восстанавливать спектакль расстрелянного в 1939 году Мейерхольда, даже и не называя его имени, было опасно. Совсем недавно вскрыли хранилище с теми

самыми декорациями «Маскарада». Они оказались в идеальном состоянии. Честь и хвала добросовестному русскому немцу Андрею Евгеньевичу Гофману.

В Малеготе посчастливилось мне познакомиться и работать еще с одним немцем — Борисом Эмильевичем Нейгебауэром. Собственно, из-за него я и поступил служить туда после окончания института. Из-за него и целого «императорского» букета грандиозных мастеров, украшавших эти по тем временам самые лучшие театральные мастерские города. Поступив к нему в помощники, я признался, что уйду в художники-постановщики. «Но пока не овладею премудростями изготовления декораций в ваших мастерских и лично у вас — работать театральным художником не имею права». Старик не обиделся, наоборот, поблагодарил меня за откровенность и подтвердил высокий статус своих мастеров: «У меня за верстаками мастера — все Планшетные крысы, а я вожак их стаи». Эту странную и непонятную в то время похвалу я впервые услышал от него. Позже он меня посвятил в смысл загадочной обзовухи.

Борис Эмильевич несколько десятилетий подряд почитался лучшим театральным инженером-конструктором Питера. Его карьера началась еще в начале девятисотых годов с конструирования русских павильонов Всемирной выставки в Париже. Работал он вместе с Коровиным, Серовым, Билибиным, Лансере — художниками, оформлявшими множество спектаклей в театрах. По эскизам и макетам питерских художников Нейгебауэр готовил рабочие, конструктивные чертежи, делал расчеты театральных станков, лестниц «под живую нагрузку», как говорят в театре. По его монтировочным описям и чертежам составлялись сметы декорационного оформления спектаклей.

МАСТЕРА-ВОЛШЕБНИКИ

Действительно, в мастерских Малегота под руководством Нейгебауэра работали потрясающие кудесники этого вида человеческой деятельности. Одним из них был старый бутафор, племянник уже упоминавшегося театрального художника Ламбина. Его мастерская на третьем этаже была Эрмитажем бутафорского искусства. На стенах, полках, на стеллажах, под потолком и даже на потолке, висело, стояло, лежало множество интереснейших предметов из различных эпох и от несхожих культур: разнообразные рыцарские доспехи,

скульптуры, бюсты античных героев, богов и богинь, средневековые Девы Марии, монахи, святые, множество малых, больших, всяческого вида распятий, металлических кубков, светильников, люстр, музыкальных инструментов, огромная коллекция холодного и огнестрельного оружия. В мастерскую малеготовского бутафора можно было водить экскурсии.

На четвертом этаже в макетной обитал еще один уникальный тип как будто из русской литературы — этакий театральный Кулибин, о котором, к сожалению, знали только повязанные с театром люди. Кроме изготовления макетов для спектаклей по эскизам художников, он делал приспособы ко всем театральным эффектам — фокусам-покусам. Спектакли-сказки, естественно, не обходились без его рук и головы. Им же были изобретены и созданы механические ножницы для декорационных работ, которыми на полу можно было резать сразу несколько слоёв толстого и прочного материала, вроде двунитки или башмачки.

О Константине Константиновиче, создателе театральных красок в те голубые некрасочные времена, великом химике, возглавлявшем театральную красилку — речь отдельная.

ВЕЛИКИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬ

Самым знатным волшебником мастерских и гордостью всего Малого оперного театра значился старый художник-исполнитель — Владимир Николаевич Мешков. В театре он занимал должность главного художника, но сочинять декорации не любил, зато наслаждался исполнительской работой, делая ее гениально.

Владимир Мешков вместе с коллегой, Михаилом Зандиным, главным исполнителем Мариинского (Кировского) театра, в свое время написали почти все живописные работы для Дягилевских сезонов в Париже. Он был профессором Академии художеств, преподавал там рисунок. Невысокого роста, всегда элегантно одетый — в твидовом пиджаке, хорошей шерсти брюках, в отличном накрахмаленной рубашке с высоким воротником, явно сшитой на заказ, в потрясающих красно-коричневых туфлях на огромной каучуковой подошве. В таком шикарном наряде, не снимая даже своего дорогого галстука, он ловко орудовал дилижансом — самой большой кистью в мире по огромному холсту, растянутому на полу. Набирал в «противне» ►

полную кисть краски и нес ее, медленно вращая, до нужного места на холсте, не роняя ни одной капли. Для Владимира Николаевича маляры держали разведенные краски с проклеем только в глиняных горшках, другой посуды он не признавал. Уходя на выходные или праздники, маляры обязательно писали в них, чтобы краски не закисли и не потеряли цвет. Кисти Мешкова, всегда чистые, висели в специальных плоских шкафах, каждая на своем крюке. Все для него делалось, как в древнейшие времена, по старинным технологиям.

Его коллега Михаил Зандин, или дядя Миша, как его звали в мастерских, приютил в своём «живописном зале» юного талантливого Валю Дорера, став ему учителем. В дальнейшем помог Дореру выйти в дамки и превратиться из маляра в одного из интереснейших и знаменитых театральных художников страны — Валерия Ивановича Дорера.

Мешкова обязательно приглашали на принятия эскизов, макетов оформления новых спектаклей. Макет находился в подмакетнике у малеготовского мастера Ивана Корнеевича Власова, а эскизы на специальных попитрах-мольбертах выставлялись покартинно в ряд в «живописном зале». Я помню, как там выставили таким образом эскизы к опере по пьесе Афиногенова «Машенька», созданные известным в те времена, уважаемым художником-постановщиком Семеном Соломоновичем Манделем. Владимир Николаевич, тщательно рассматривая эскизы знатного художника, прошел от первого мольберта до последнего, подле которого стоял сам Мандель, и неожиданно, повернувшись к нему, спросил: «Семен Соломонович, как писать ваши декорации — как у вас или как надо?» И почтенный Семен Соломонович ответил ему поспешно: «Как надо, как надо, Владимир Николаевич!»

Воистину, великий Крыс!

НАШ ГАВРИЛЫЧ

Маясь на театре более пятидесяти лет, я и на других сценах Ленинграда-Питера встречал потрясающих Планшетных крыс в различных сценических отраслях.

Начну, пожалуй, с Михаила Гавриловича Николаева. Более половины макетов для театров по моим рисункам и эскизам исполнял грандиозный художник-макетчик Михаил Гаврилович Николаев. Он в нашем городе является продолжателем традиций знаменитой школы питерского макета — таких ги-

гантов этого трудного искусства, как Ястребцев, Иван Корнеевич Власов, Алексей Сологуб, Владимир Павлович Куварин. С ним, в отличие от других макетных профессионалов, мне удается в неодушевленном макете передать настроение драматургии и собственное восприятие жития. Этот выходец с Волховского острова, суперпрофессионал, один из любимых человек Георгия Александровича Товстоногова, познавший все секреты макетного дела, стал «преподобным мастером» и гордостью всех наших питерских театров. Мой цех художников театра, а теперешнему — цех сценографов, уже давно посвятил нашего макетного дядю Мишу в почетные Планшетные крысы всех питерских театров.

Долгая тебе жизнь, Гаврилыч, на твоём театрально-макетном поприще, во имя нас, художников.

«МЫШКА — ЗОЛОТЫЕ РУКИ»

Из любимых мною мастериц, много сделавших для театрально-постановочной культуры города, значилась замечательная аппликаторша, бутафорша, театрально-ремесленная ворожиха Александра Павловна Каренина — малюсенькая, но дюже шустрая тётенька, по цеховому прозвищу — «мышка», или «золотая мышка». Была богатейкой, хорошо и быстро зарабатывала благодаря таланту, уму, изобретательности и сноровке. Работу свою делала колоссально быстро, прямо с лёту. Кроила, шила, апплицировала, расписывала мягкую бутафорию. Её шитые, лёгкие и выразительные фрукты и овощи пользовались успехом в театрах. Прекрасно делала цветы, пальмы, букеты, кусты и прочее и прочее. В те времена платили по расценкам, рассчитанным на нормальных мастеров, а она делала всё быстрее в пять раз. Да к тому же сама расписывала, отсюда и заработок другой. Она была нашим банком. Многие питерские художники театра по нужде занимали у неё деньги. Раз в год, в день своего рождения, приглашала всех нас, художников, с которыми работала, в домпоместье под Сиверской, полакомиться.

Вышла замуж перед войной. Муж-лётчик ушёл на фронт и не вернулся. С тех пор она вдовствовала. Горница в Сиверском доме была украшена портретами её «соколика», оформленными любящими руками. Овдовев, не имея никакой специальной образованности, кроме бабкиной выучки женским ремёслам,

по случаю затесалась в театр простой швей. И пошло-поехало. Через пару лет освоила все приёмы изготовления так называемой женской бутафории, а к началу пятидесятих годов превратилась в лучшую мастерицу театрального рукоделия Питера.

Для известного тюзовского спектакля «Радуга зимой» в декорациях Завена Аршакуни Александра Павловна сделала невозможное — объёмные живописно-декоративные цветы, выполненные ею абсолютно в стиле аршакуньевской живописи, поставила на часовые пружины и они от сотрясения воздуха проходящими мимо артистами стали качаться.

В далекие шестидесятые годы на заре моей профессиональной юности Александра Павловна помогла мне справиться с огромной официальной работой. В голодные хрущевские годы для праздника искусств «Цвети, Отчизна», проходившего на стадионах в восьми городах, она изготовила по моим рисункам гигантский натюрморт — мечту советского человечества — «Изобилие», состоящий из фруктов и овощей России. Все овощи и фрукты талантливо выкроила и сшила из разных тряпок, набила их поролоном и ловко расписала. Это гулливерское блюдо практически ничего не весило, а несли его на поднятых руках двадцать человек.

Для номера под названием «Реваншизм ФРГ» на том же празднике она по моим шаблонам скроила и сшила в форме идеального яйца чехлы для цепов мотоциклеток. Когда группа реваншистов в нацистской форме проезжала под западной правительственной трибуной, из всех яиц, расписанных черными свастиками, под выстрелы хлопушек неожиданно выскакивали, прорывая «скорлупу», зверские «фаши» в немецких касках и орали «хальт!». Эта фигня поначалу пугала зрителей, но потом вызывала смех и аплодисменты.

Позже, в 1972 году Каренина вместе с замечательным художником-исполнителем Евгением Васильевым прекрасно сшила и апплицировала декорации пушкинского «Бориса Годунова» для юбилейных торжеств в селе Михайловском. Декорацию эту я придумал для «полевых» условий эксплуатации: на двенадцать семиметровых натуральных сосновых столбах, вкопанных в землю, пеньковыми веревками натягивалось огромное ►

полотнище, апплицированное кусками разнородной мешковины, по рисунку схожими с лемеховыми покрытиями русских теремов и церквей. А рваные мешковинные «лемеха» с вставками из лоскутов церковной парчи ассоциировались и с лохмотьями одежд русских шатунов юрловых. Кроме аппликационных работ для «Бориса» Александра Павловна изготовила три муляжа ворон и оклеила их натуральными перьями. Получилось настолько подлинно, что вскоре, после закрепления их на верхушках трех столбов на остальные девять сели живые вороны, став участниками спектакля.

КАПИТАНЫ ТЕАТРАЛЬНО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДЕЛА

Грех жаловаться, мне повезло создавать оформления спектаклей с последними из могики постановочного искусства, такими гигантами, как заведующий постановочной частью театра Комиссаржевской Герасименко Иваном Герасимовичем, — монументальным, по-крестьянски неторопливым повелителем театрального производства и материальной культуры театра. У него я научился медленно торопиться. Научился работать на имеющихся в театре мастеров-профессионалов. Когда я пришел служить главным художником в его театр, старик сказал мне: «Ты присмотришься, наперво, кто в наших мастерских какую кашу варит. Столяры есть хорошие — сочиняй на них — не подведут. Толковый художник-исполнитель, Михаил Крылов, что надо, сделает. Бутафор, Аркадий Заха-



► И.Г. Герасименко

рович, в войну — капитан «морского охотника» — решительный, классный мастер. Они — наша основа. Остальных, со стороны, к ним пристегнем».

Первые мои декорации в Комиссаржевке связаны с ними. «Господин Пунтила и слуга его Матти» Бертольда Брехта, «Старик» Максима Горького, «Театральная комедия» («Лев Гурыч Синичкин») Дмитрия Ленского, рассчитанные на столярный цех, выполнены ими были прекрасно. Затем «Принц и нищий» по Марку Твену — крупногабаритная бутафория, замечательно исполненная морским капитаном. Он, Герасименко, неожиданно и очень точно придумал, как быстро чеканить громадный «оклад» из мягкого дюралюминия для трилогии Алексея Толстого «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис», «Смерть царя Иоанна Грозного». Предложив куски оклада прокатить колёсами грузовой машины по потрескавшемуся асфальту прямо во дворе мастерских, а после подчеканить. В результате удалось выполнить задачу по макету в пять раз быстрее, чем делать всё вручную. Получился старый поживший в веках огромный оклад, распятый на сосновых кругляках.

Про Герасима, так звали его в театре, рабочие сцены говорили: «Уу! Крысяра! Он все щели на сцене знает, так что против него и не гукнешь!» Иван Герасименко — первый профессионал такого высокого уровня в моем театральном беге.

Второй — Владимир Павлович Куварин.

Куварин, штатный макетчик БДТ, с 1967 года по 1972-й изготовил по моим эскизам три прекрасных макета для театра Комиссаржевской: «Старик», «Принц и нищий» и «Насмешливое мое счастье» по Малюгину. На этих работах мы с ним и повязались. После моего перехода из Комиссаржевки в БДТ, с 1972 года, с Кувариным, уже завпостом, я служил-работал по самый день его ухода из жизни.

Как макетчик он ученик классика этого редкостного дела В. Ястребцева.

Заведующим постановочной частью ему пришлось сделаться по случаю. Бывший начальник по этой части театра Анатолий Янокопулос, сильно амбициозный человек, проштрафился на гастролях за границей, и Владимиру Куварину пришлось бросить свою ремесленную работу и превратиться в начальника.

В театр Володя Куварин заброшен был с четырнадцати лет, в нем прошел огонь и воду, овладел всеми ремесленными специальностями. Начал с мальчишки-малыра в живописном цеху, ученика бутафора, столяра-краснодеревца.



► В.П. Куварин

В конце концов прилепился к ультра-мастеру макетных дел — В. Ястребцеву, бывшему гвардейскому офицеру царской армии, спрятавшемуся от совдепии в макетной мастерской театра. У него выучился всем премудростям этого «сказочного» ремесла. Из театра же в начале войны добровольцем пошел на фронт и, отвоевав всю войну, вернулся в макетную. Переводя Куварина из макетчиков в завпосты, Товстоногов знал, что Володя выучен хорошо чертить, делать шаблоны, качественно строить театральную мебель, знает слесарное дело, хорошо точит из металла и дерева — владеет всеми видами работ на театральном производстве.

Владимир Павлович работал в театре сутками. Приходил не позже девяти утра, уходил в десять-одиннадцать вечера. Днем, с четырех до пяти, бегал домой, как сам говорил — к теще на щи, обедать. Жил почти напротив театра — прямо через Фонтанку.

Он, как многие самоучки, дошедшие сами до истин профессии, превратившись в начальника, не подвергал сомнению собственные деяния и «подвиги». Упрямым был донельзя, считал, что всегда прав, всё знает, так как опытный, давнишний в театре Крыс, да еще войну прошел. Спорить и ругаться мне с ним приходилось почти каждый спектакль. Но расходились мы в основном по идейным соображениям. Он — убежденный коммунист и густопсовый соцреалист, я же ни пионером, ни комсомольцем никогда не был и не принимал его догмы. Он, естественно, мои идеи на дух не переносил. Эстетика моя ему никак ►

не подходила, но так как мы оба работали на Товстоногова, нам приходилось договариваться, зачастую в ожесточенных боях и ругани.

Он дико обижался на то, что не может меня переругать. Упрекал, говоря, что ругаюсь я не по правилам, с какими-то обидными выкрутасами да на непонятном тарабарском языке, не то «Крестов», не то колоний.

Однажды я переругал его до того, что он меня, беспартийного, пригрозил вызвать на партбюро и там, «выбрав голову», вставить другие мозги. А всё за мое категорическое несогласие поменять решение одной из сцен в оформлении. Он накинулся на меня с репликой: «Ты еще не нюхал жизни, а уже возражаешь». Мне пришлось попросить его позолотить свое упрямое, козлиное нюхало для привлечения несогласных и т. д. Он, конечно, не знал, какую я жизнь нюхал и из какой России взялся.

Постепенно, где-то на двадцатом спектакле Владимир Павлович начал привыкать ко мне и менять свою философию ортодоксального коммуниста и прежние свои убеждения подвергать сомнению. Последние годы мы с ним работали в одной связке. В отличие от сегодняшних так называемых «технических директоров» БДТ, конструктивные рабочие чертежи всех спектаклей он делал сам, и делал замечательно. Инженеров приглашал только для расчёта станков под живую нагрузку. По техническим и технологическим вопросам я с ним никогда не ругался. Он их решал грамотно, интересно и даже талантливо. Разработанная система радиальных фур в спектакле «Тихий Дон» по Шолохову — пример его высокого мастерства. Рабочие сцены называли подвижные радиальные опоры двух больших фур на роликах пугами. Визуально и образно это действительно «театральные плуги», поднимающие и вспахивающие землю.

Владимир Павлович Куварин принадлежал к последним из могокан, порожденных самим театром, истинным воителям сцены и при всяческих идеальных круговоротах полноправным членом сообщества старых планшетных крыс.

КЛАССИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО СВЕТА КОНТРСВЕТ

Вячеслав Климовский — один из дедов классиков театрально-осветительского дела в питерских театрах. Мне довелось работать с ним в театре Комиссаржевской целых шесть лет и, признаюсь, многому научиться у него. Буквально по-

сле первого моего спектакля в Комиссаржевке — «Господин Пунтила и слуга его Матти» — он сказал: «Знаешь, парень, ты рисуешь декорации для контрового света». В двадцатые-тридцатые годы, во время конструктивистских декораций, я этим светом занимался». И он подробнейшим образом посвятил меня в секреты контрового.

Второй спектакль — «Принц и нищий» по Твену — и третий — «Влюбленный лев» Дилени, удачно поставленный учеником Товстоногова Юлием Дворкиным, — я уже сознательно работал на его контровый. А он с каждым моим спектаклем постепенно увеличивал количество прожекторов на софитах, светящих из глубины сцены в сторону зрителя. В те шестидесятые годы мы с Климовским, пожалуй, единственные в Питере стали возрождать этот забытый свет, который не любила дирекция: считала его бесполезным и высвечивающим только пыль. Что в действительности так, но с контрсветом на неглубокой сцене театра Комиссаржевской — всего девять с половиной метров — возникало пространство, воздух, настроение.

В спектакле «Влюбленный лев» три части разбитого немецкими бомбами дома в маленьком английском городке медленно вращались на трех кругах в мареве контрового света. В этом «задумчивом» вращении скелетов жилья благодаря свету возникало печально-лирическое настроение. Климовский посмотрел опытным взглядом на мои причуды, и с тех пор я всю свою жизнь на театре работал на обратный свет, точнее сказать, сочинял декорации для него.

Мастер света оказался еще и замечательным учителем — выучил второго питерского классика этого многотрудного дела — Евсея Кутикова.

СОЛНЕЧНЫЙ ЕВСЕЙ

Если говорить, кто для чего создан в этом мире, то Евсей Маркович Кутиков. Всевышним был создан именно для театрально-осветительских дел. Кроме таланта от Бога, он был наделен колоссальной работоспособностью, любовью к делу, преданностью театру и бесконечным оптимизмом. В отличие от многих коллег, он понимал, что в театре ничего путного с наскоку не сотворишь, что только постепенная, внимательная, без капризов работа приносит результаты. Евсей, будучи начальником цеха крупнейшего в Питере драматического театра, никогда не чурался никаких ремесленных работ. Он был прекрасным



► Е.М. Кутиков

электриком, чинил, восстанавливал, реставрировал старые осветительные приборы. Талантливо придумывал и делал своими руками световые эффекты в различных спектаклях. Считал, что в театре возможно сделать всё, поэтому делал невозможное. Пример тому — знаменитое «чёрное» солнце в спектакле «Тихий Дон» по Шолохову. По моим эскизам и макету на фоне вспаханной землинеба, сшитой из кусков солдатских шинелей, висел латунный вогнутый диск, работавший в разных картинах то луной, то солнцем. У Шолохова в эпизоде возвращения Мелехова в родную станицу и смерти Аксиньи есть этот образ — чёрное солнце, возникающее на небе в воображении Мелехова. Написать — возможно, а сделать на театре — попробуйте. Евсей Кутиков попробовал. Получилось блистательно. На глазах ничего не подзревающего зрителя золотой диск солнца постепенно темнел, одновременно всё вокруг на сцене темнело до черноты. Оставалась только узенькая, с волосок, ослепительно яркая полоска вокруг абсолютно чёрного диска солнца. В полной темноте сцены и зрительного зала в воздухе повисал чёрный диск. Публика поначалу замирала от неожиданности увиденного, а через паузу осознания разряжалась бурными аплодисментами.

Евсей — абсолютный человек театра, преданный рыцарь БДТ. Он никогда не претендовал на авторство, не требовал дополнительной оплаты за свои изобретения, не требовал называть себя в афишах художником по свету и не замахивался на это звание. Оно, правда, узаконилось у нас в стране, но уже после его смерти. Хотя воистину ►

он был художником театрального света. Понимал цвет и владел его категориями. Сейчас в среде именитых светохудожников я не встречаю профессионалов, смекающих физические законы цвета так, как он.

Марковича, безгранично доброго человека, любил и уважал весь театр. Его учениками считают себя многие художники по свету в Питере и в Москве. Хотя, насколько я помню, учеников у него никогда не было.

На моей памяти Евсей Маркович всегда улыбался. При свойственном ему еврейском лиризму никогда не впадал в печаль, мрак. Только в самом конце его недолгой жизни я увидел Евсея плачущим. Произошло это в Тель-Авиве, во время гастролей БДТ. Поздним вечером после спектакля он постучался ко мне в номер, вошел и почти сразу рухнул в сле-

зах на кровать. Такое появление было полной неожиданностью. Что с ним произошло? Я ведь ничего не знал про его дела, про его жизнь, тем более личную. Художник в театре, наверно, в силу профессии, вообще находится несколько в стороне. Но в чем же дело? Что с ним? Поначалу я растерялся, дал выпить ему стакан воды. Потом сообразил и налил полстакана водки. Постепенно он стал успокаиваться и приходил в себя. И поведал мне свое горе. Почему мне? Я не был его другом, да и вообще в театре никогда ни с кем близко не сходил. С ним всегда хорошо работал, иногда ругался, но по делу. Уважал его за профессионализм и творческую жилку.

Оказалось, что Евсей Маркович был образцовым семьянином. Очень любил свою семью, обожал дочь. И когда зять увез её вместе с внуками в Израиль,

он страшно переживал это событие и заработал первый инфаркт.

Будучи на гастролях в Тель-Авиве, Маркович увидел неустроенность, бедность семьи дочери и предложил продать хорошую дачу и квартиру в Питере, на эти деньги купить в Израиле большую квартиру или дом для воссоединения с дочерью и внуками. Зять категорически отказался объединяться.

Вскоре по возвращении в Питер с ним произошел второй инфаркт, потом третий. Последнего он не выдержал — умер. Так трагично ушел от нас любимый всем БДТ солнечный человек, Евсей Маркович, профессионал огромного таланта. В осиротевшем осветительском цехе до сих пор висят фотопортреты Кутикова. Душа его осталась в стенах БДТ и иногда улыбается нам. ■

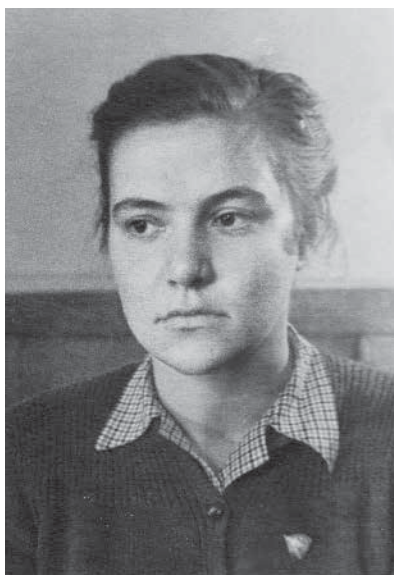
¹ Малегот — Ленинградский академический малый оперный театр; ныне — Михайловский театр.

² Ленинградский академический Большой драматический театр имени М. Горького, с 1992 года — Российский государственный академический Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова

ПОКА МЫ ЖИВЫ, ЖИВУТ И ТЕ, КОГО МЫ ЛЮБИМ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

24 мая 2013 г. в Мемориальном музее «Творческая мастерская театрального художника Давида Боровского» (филиале Театрального музея им. А.А. Бахрушина) состоялся вечер памяти Аллы Александровны Михайловой, известного театроведа, редактора журнала «Сцена», члена Ученого совета ГЦТМ, члена Комиссии по творческому наследию Вс.Э. Мейерхольда, одного из инициаторов и создателей музея Д.Л.Боровского.



► А.А. Михайлова

В рамках вечера прошла презентация книги «Воспоминания счастливого человека» легендарного завлита театра «Современник» Елизаветы Котовой.

Михайлова и Котова были под-

ругами: дружба со студенческой скамьи на всю жизнь. Именно Алла Александровна убедила Елизавету Исааковну написать, а точнее, наговорить свои воспоминания, принимала живейшее участие в подготовке книги и начала писать предисловие, но закончить его не успела...

В Мемориальную мастерскую пришли друзья, коллеги, близкие, те, кого связала с этими двумя замечательными женщинами творческая и личная жизнь - народный



► Е.И. Котова

артист СССР, художественный руководитель, директор МХТ им. А.П. Чехова О.П. Табаков, народный артист РФ А.Н. Леонтьев, народный артист РФ, режиссёр В.В. Фокин, доктор искусствоведения, профессор

РУТИ-ГИТИС, заведующая отделом народной художественной культуры ГИИ Л.П. Солнцева, заместитель главного редактора «Литературной газеты» Л.В. Колпаков, драматург А.Гельман, театровед, заслуженный работник культуры РФ, многолетний завлит Московского академического театра им. Вл. Маяковского Т.И. Браславская, театровед, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ Е.И. Полякова, редактор журнала «Сцена» В.С.Глаголева, театральные критики Е.Р.Дмитриевская, Н.Г. Лордкипанидзе, дочь А.А. – Е.Л.Михайлова.

Среди них и те, кому театральный мир обязан выходом этой книги: завлит «Современника» Е.Б. Кузнецова, осуществившая литературную запись текста; координатор проекта, искусствовед А.В. Оганесян; выпускающий редактор – заслуженный работник культуры РФ, директор издательства МХТ им. А.П. Чехова А.А. Ильницкая; художник А.Ю. Трифонов.

Мероприятие получилось камерное, но значительное, потому что то, что сочиняет сама жизнь, лучше того, что мы можем придумать. В Бахрушинской серии вышла книга Елизаветы Исааковны Котовой, для многих просто Ляли, и получили мы её из типографии в день рождения Аллы Александровны Михайловой. Алла Александровна до последних дней опекала Лялю, как она только умела. Теперь мы с любовью и признательностью вспоминаем их вместе. ►

Кадры раритетной кинохроники из фондов ГЦТМ запечатлели выступления Котовой и Михайловой на вечере в музее-квартире Мейерхольда, посвящённом известному театроведу Н.Н.Чушкину, их голос в кругу коллег всегда имел значение. Об этом многие вспоминали на вечере.

«Отношение к этим двум женщинам,- сказал Валерий Фокин,- совершенно личное. Я уверенно могу сказать, что влияние Елизаветы Исааковны на меня, как на молодого режиссера, было очень серьезное, не нарочитое, подспудное, не прямолинейное, и очень-очень важное. Такие уроки нельзя получить ни в одной театральной школе, ни у каких блестящих мастеров». Ему вторил Олег Табаков: «Котова была удивительно деликатна и тверда в своих воззрениях, ценностных критериях, умудрялась придавать всему человеческий, нежный, родственный смысл. Немногие в театре отдали ему столько, сколько Ляля».

Театр в жизни Котовой был смыслом её жизни, это нашло отражение в её воспоминаниях. Ана-

ит Оганесян удалось собрать очень интересный иллюстративный материал, во многом благодаря богатейшим фондам Бахрушинского музея, куда после смерти Елизаветы Исааковны была передана часть её личного архива. Это не только украсило книгу, но и расширило её содержание.

Сокурсница и подруга Котовой Тамара Браславская сказала, что если бы Ляля знала, сколько людей приняли участие в издании её книги, не формальное, а сердечное участие, она была бы счастлива. Это правда, Анаит Оганесян и Евгения Кузнецова вложили в работу душу, не только умение и труд. Их рассказ о работе над книгой замечательно завершила Лариса Солнцева: «Пока все мы живы – живут те, кого мы любим».

О необыкновенной дружбе, которая связывала Елизавету Исааковну и Аллу Александровну, рассказал Авангард Леонтьев: «Эти две женщины обладали невероятной гипнотической силой. Это книга, которая вырвана у смерти. Мы все должны быть благодарны этим чудным, невероятным женщинам, в которых было столько воли к жизни, столько

любви. Само появление этой книги – чудесная материализация возможностей людей, их солидарности».

Много общих дел, забот связывало меня с Аллой Александровной, и конечно, совместная работа в журнале «Сцена». Она на всё всегда реагировала мгновенно и точно, очень много знала, её отзыв о спектакле, оценка работы сценографа были предельно ясны и убедительны. В личных взаимоотношениях мы прошли большую дистанцию, от «приглядывания», «присматривания» и «рентгена» до полного творческого доверия. Сейчас на моей дачной веранде цветут роскошные пеларгонии из квартиры Аллы Александровны. Жизнь продолжается, но это, конечно, уже другая жизнь. Эти две удивительные женщины преданно, бескорыстно служили театру, они были фантастическими людьми, настоящими личностями с большой буквы. Все, что в них было доброго, хорошего, светлого, талантливого – они отдавали людям. ■

51



▲
Е.И. Котова «Воспоминания счастливого человека». Бахрушинская серия. -М: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2013// При поддержке Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева, фонда «Рука помощи», РУТИ-ГИТИС, Центральной научной библиотеки СТД РФ, театра «Современник» и Драматического театра им. К.С. Станиславского, газеты «Экран и сцена».

ВСТРЕЧА НА ВСЮ ЖИЗНЬ

52

В биографии театра есть семейные праздники, не для публики, не отрада пиара, просто память о счастливых приветах судьбы. Для Академического малого драматического театра – Театра Европы это день, когда в коллективе появился молодой человек, талантливый режиссёр и педагог Лева Додин. Это был сезон 1973-1974гг., а ему было тридцать. Но не только его замечательные педагоги и коллеги по театральному институту (один потрясающий Учитель сказал сокурснице Левы, заметив, его влюбленность: «Это не просто мальчик, этот мальчик – гений.»), но и артисты к этому времени уже знали молодого режиссёра и дорожили возможностью с ним работать. (Режиссёрский дебют – телеспектакль «Первая любовь» по повести Тургенева (1966), затем более шестидесяти спектаклей в драматических и оперных театрах Ленинграда, Москвы и за рубежом.)

Сотрудничество с Малым драматическим театром началось работой над пьесой «Разбойник» Чапека (премьера 1974). Но очень скоро спектакль-манифест «Дом» по Федору Абрамову (1980) возвестил мир о рождении нового театра, художественной артели единомышленников в искусстве. Премьера спектакля была событием не только театральным: и зрители, и критики восприняли её как нечто важное в жизни общества. Николай Лавров, Татьяна Шестакова, Игорь Иванов, Сергей Бехтерев и другие проходили актерский курс в ЛГИТМиКе, а жизненный в Верколе. Драма, которую переживали их деревенские герои, была представлена театром с беспощадной правдивостью. Всё было настоящее: люди, судьбы, события, дерево, из которого сделаны декорации, а можно бы и дом поставить. Додин и Кочергин нашли ту меру условности и подробности, которая десятилетия помогает

актёрам жить на сцене. Одним словом, творческая судьба Льва Додина и МДТ была определена. (С 1983 года Додин — художественный руководитель театра, с 2002 - и директор.)

Додин сделал свой выбор: что ставить? зачем? как работать? Спектакль для него – поступок (по аналогии: «высказанное суждение есть поступок» - Бахтин), в котором ясно виден духовный и нравственный потенциал личности. Его театр не угрожает публике, но работает для людей. Шедевры, следовавшие после «Дома», - «Братья и сестры», «Бесы», «Пьеса без названия», «Чевенгур», «Дядя Ваня», «Жизнь и судьба», «Враг народа» - служат авторитету театра. Театр Додина не только национальное достояние России, но и художественное достояние Европы. (В сентябре 1998 года театр Додина получил статус Театра Европы — третьим после Театра Одеон в Париже и Пикколо Театра в Милане. Лев Додин является членом Генеральной Ассамблеи Союза Театров Европы, удостоен премии «Европа –Театру» (2000), избран почетным Президентом Союза Театров Европы, 2012) Спектакли МДТ отмечены многими государственными и международными премиями и наградами, перечислять их даже скучно, одного имени Лев Додин достаточно для тех, кто любит и понимает театр.

Завершая очередной сезон, додинцы, которые четыре десятилетия вместе, молоды, полны идей и творческого азарта.

Представляя МДТ на Фестивале театров Европы в Милане, Джорджо Стрелер сказал: «Счастье этого театра – Додин». И с этим нельзя не согласиться. ■



Н.И.



► На репетиции спектакля «Дом». Лев Додин и актриса Галина Филимонова. МДТ. 1980. Фото Ю. Белинского

▼ Лев Додин и Татьяна Шестакова. Фото Валерия Плотникова.





Панно "Испанка". Аппликация
120х90, 1997 г.



Панно "Дерево". Аппликация
215х150, 2010 г.



Панно "Сирень". Аппликация
187х130 2010 г.



Панно "Ночь". Аппликация
200х120, 2011 г.

НЕОБЫЧНО, ИЗЫСКАННО, ТАЛАНТЛИВО

ГАЛИНА КОЛОСОВА

Выставка **Елены Николаевой**. Союз театральных деятелей России.
Москва. Страстной бульвар, д.10. **Май 2013.**

Тем, кто случайно забрел в мае этого года на второй этаж особняка Союза театральных деятелей РФ на Страстном бульваре, 10, посчастливилось увидеть экспозицию работ художницы Елены Николаевой. Они отлично вписались в стены этого здания, где трудятся преданные театру люди, где витают театральные идеи, где на конференциях обсуждаются вопросы театральной жизни...

Художница работает в «смешанной» технике, создавая свои работы из тканей: шелка разной плотности и фактуры, бархата, парчи, кружев... Фотографии и репродукции, к сожалению, не могут передать и сотой доли красоты её удивительных творений – этой игры света, бликов, мерцания, этого богатства множества оттенков цвета и фактуры. Творчество художницы отличается изысканным вкусом, в нем прослеживается приверженность традициям художников мирискусников. Но главное – все эти работы очень театральные, ведь для их автора – театр это самое главное из искусств.

Елена Павловна Николаева, урожденная Кайрова, родилась в Алма-Ате, куда семья матери была выслана из Вятки, в 1940 году. Отец и мать были актерами, служили в театре драмы в Алма-Ате, дядя был главным художником этого же театра. Большое влияние на выбор Еленой творческой профессии оказали сестры Изергины, одна из которых – мачеха Елены – была певицей и пианисткой, а другая – жена академика И.О.Орбели – крупным искусствоведам, одним из ведущих сотрудников Эрмитажа. С теткой сестер Изергиных Е.А.Говоровой, замечательным художником графиком, она

познакомилась в начале 1950-х годов, после ее возвращения в Алма-Ату из ссылки, куда Говорова попала по обвинению в космополитизме. Влияние Говоровой на формирование личности Елены было также очень значительным.

После окончания среднего художественного училища в Алма-Ате по специальности «художник театра» Лена Кайрова поехала в Ленинград, где поступила в Высшее Художественно-промышленное училище им. Мухомовой на отделение «ткани». Вскоре Лена вышла замуж за Эдуарда Николаева, талантливого художника, учившегося в том же училище.

Во время учебы она часто бывала в семье Орбели-Изергиных. Существенное влияние на формирование не только художественного вкуса Лены Николаевой, но и ее мировоззрения, отношения к жизни и искусству, имел Коктебелев, где она бывала с начала 1960-х годов почти ежегодно, так как ее мачеха М.Н.Изергина и отец П.О.Кайров построили там в конце 1950-х годов дом, ставший одним из центров общения свободомыслящей творческой интеллигенции.

После окончания в 1967 году ВПХУ, Николаевы некоторое время пытались работать в Ленинграде, а в 1973 г. вместе с группой художников переехали в Алма-Ату, где было больше возможности для творческой работы. Отныне Е.П.Николаева была полностью востребована как художник: выполняла гобелены, занавеси для театров и дворцов культуры, эскизы театральных костюмов, оформляла театральные постановки.

С 1975 г. Е.П.Николаева – член Союза

художников СССР. В 1980 г. она удостоена звания Лауреата государственной премии им. Ч.Валиханова за гобелен «Казахстан». Двадцать масштабных ее панно-гобеленов приобретены Государственной галереей Казахстана. О ней писали в газетах, снимали сюжеты для ТВ, приезжающих на гастроли актеров московских театров водили к ней в мастерскую.

Е.П.Николаева – участник многих всесоюзных, зарубежных и всероссийских выставок. Ее работы находятся в музеях и частных коллекциях. С 1990 года она живет и творчески работает в Москве (секция художников монументально-декоративного искусства Московского союза художников).

На ежегодных итоговых выставках МОСХ посетители всегда останавливаются и любуются ее работами, потому что они привлекают внимание своей необычностью, притягивают своим изяществом и изысканностью, завораживают богатством фактуры и цветовых нюансов. Эти великолепные панно могли бы украсить интерьер любого кафе, гостиницы, театрального фойе, офиса.

Несмотря на сложности и проблемы жизни художника, создающего свои произведения не ради заработка, а из душевной необходимости, Елена Николаева продолжает упорно трудиться, участвует в выставках, создает новые «полотна», причем каждая ее работа кажется ярче и интереснее предыдущей. Сохраняя своеобразие творческой манеры, Е.П.Николаева открывает все новые стороны своего дарования.

Художник – это навсегда! ■

СЭКИ САНО И МИРОВОЙ ТЕАТР. ЯПОНИЯ – РОССИЯ – МЕКСИКА

Под таким названием с 1 по 3 февраля 2013 года в университете Васеда (Токио, Япония) прошла международная конференция, посвященная японскому режиссёру, ученику Вс. Э. Мейерхольда Сэки Сано (1905-1966). Удивительна биография С. Сано: драматические обстоятельства его жизни и творчества, пришедшиеся на период революций, войн, государственных переворотов; преследования японской, советской, фашистской разведок, забросили его из Японии через СССР в Париж и Германию, а оттуда в США и, наконец, в Мексику. Драматургия судьбы. В конференции принимали участие исследователи японского театра, специалисты из Мексики и России. К конференции была приурочена и первая выставка, посвященная Сэки Сано, материалы которой предоставили театральный музей им. Цубоути университета Васеда, частные собрания из Мексики, Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина. Международная конференция стала важным шагом в исследовании до сих пор мало изученного творчества С.Сано. Доклады специалистов, новые сведения о различных периодах его творческой деятельности на разных континентах, позволяют надеяться на создание в будущем монографии выдающегося режиссёра. Публикуемые в «Сцене» статьи двух молодых японских исследователей Кэнсуке Утидэ и Масару Ито - первые кирпичики фундамент этой монографии. *Наталья Макерова*

56



► Театральный музей им. Цубоути университета Васеда. Токио



► Фрагмент экспозиции Сэки Сано. Российский раздел



► Первый день работы международной конференции.



► Здание театра Кабуки



► Белая камелия

фото автора

СЭКИ САНО В МОСКВЕ ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ТЕАТРЕ ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА

МАСАРУ ИТО

Рассказать о театральных взаимоотношениях между Японией и Россией в первой половине двадцатого века непросто. Среди японских театральных деятелей, гастролировавших в это время в России, следует упомянуть имена японских актрис Садаякко в 1902 году и Ганако в 1909 году, а также гастролы театра Кабуки в 1928 году. Однако подобный опыт носил эпизодический, а не системный характер. В этом контексте мы можем сказать, что факт работы японского режиссёра Сэки Сано у Вс. Мейерхольда в театре в течение нескольких лет в 30-е годы, является исключительным примером. В Российском государственном архиве литературы и

искусства (РГАЛИ) находятся персональный архив Мейерхольда и фонд Театра им. Мейерхольда. В 30-х годах Сэки работал в Научно-исследовательской лаборатории (НИЛ) Государственного театра им. Мейерхольда. Материалы работы этой лаборатории включают в себя и документы деятельности Сэки.

В первый раз он попал в Россию на театральный фестиваль в 1931 году, затем в 1932 году снова и надолго приехал в Россию, чтобы как представитель Японии участвовать на втором расширенном пленуме Международного Объединения революционных театров (МОРТ) в Москве¹. В связи с этим его доклады и статьи в России

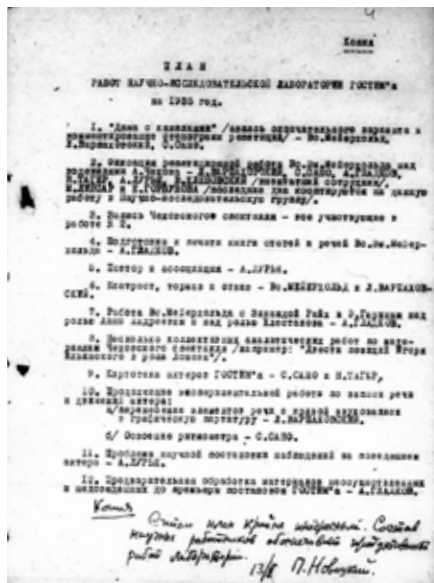
отражают его социальное положение и идеологические взгляды. Его выбрали советником и секретарем МОРТа. Он стал членом комитета журнала «Интернациональный театр» и активно знакомил общественность с положением современного японского театра². Однако главным в его театральной деятельности была не демонстрация политических настроений. В первую очередь его интересовали поиски новых театральных форм.

В ноябре 1933 года ему предоставили квартиру на улице Карла Маркса, затем в декабре 1933 года режиссёры разных стран получили разрешение работать в театрах Москвы. Сэки решил стажироваться в театре Мейерхольда. Он был принят в театр в качестве научного сотрудника научно-исследовательской лаборатории, которую открыли в том же 1933 году. В этой лаборатории, кроме Сэки, участвовало много молодых сотрудников: А. Гладков, Л. Варпаховский, Е. Горбунова³ и др. В 1930 годах в театр Мейерхольда, особенно во время открытых репетиций, приходило много знаменитых иностранцев⁴. Иногда с этими знаменитостями Сэки смотрел, как репетирует Мейерхольд.

Впрочем, в первое время он собирался учиться у Станиславского. Интервью мексиканского писателя с Сэки было опубликовано в журнале «Советская культура», посвященном столетнему юбилею со дня рождения Станиславского в 1963 году. Сэки вспоминает об этой встрече так: «Учитель, разрешите учиться у Вас? - В ответ лукавый взгляд. Учиться?! У меня? Чему же? - Режиссёрскому мастерству. - Режиссуре?! Дверью ошиблись, молодой человек! Идите с вашей просьбой к Мейерхольду!». На том и закончилась вторая встреча. Отправился к Мейерхольду: «Из Японии? Вот чудесно! Учитесь, чему хотите, а меня, в свою очередь, посвятите ▶



▶ В.Э. Мейерхольд в группе работников ГосТИМа в период постановки спектакля «Дама с камелиями». 1934. Сидят (слева направо): А.Гладков, [стажер из Франции], Сэки Сано, Л.Варпаховский, А. Нестеров; в первом ряду И. Мехамед. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180170/4510



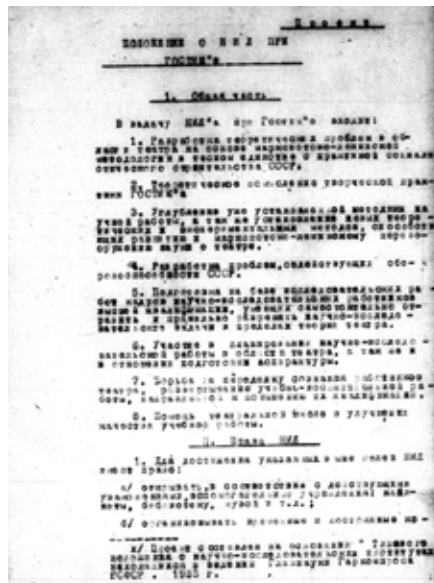
► План работы НИЛа ГОСТИМа на 1935
Из фондов РГАЛИ

в тайны японского классического театра!» К сожалению, неизвестно почему он собирался работать у Станиславского. В 1925 году, когда он был студентом Токийского имперского университета, он с друзьями сформировал «Гэкидан MNZ» («Театр MNZ») в Японии, и начал издавать журнал «Театр MNZ». В этом издании были опубликованы статьи «Театральная механика» и «О РСФСР», в которых объяснялась система Мейерхольда, стилистика его спектаклей, а также прозвучал призыв следовать за режиссёром. Таким образом, следует отметить, что с самого начала на Сэки сильное влияние оказывал именно Мейерхольд.

Иногда говорят, что, когда он впервые приехал в Россию в 1931 году, он посмотрел спектакль «Вишневый сад» Станиславского, и этот спектакль произвел глубокое впечатление на Сэки. Кроме того в вышеупомянутом интервью Сэки говорил следующее: «Я у Станиславского вместе с десятью другими его учениками работаю в его студии. От Станиславского мы не раз слышали слова, в которых ему обычно отказывает в воспоминаниях о нем: «Не хватает только чувствовать. Надо создать прекрасные формы». Именно в том и заключался великий секрет Станиславского: сочетание жизненности переживаемого с законченной формой изображения»⁷. Хотя сомнительно, что Сэки действительно учился у Станиславского, это высказывание очень интересно, так как принято считать, что в Мексике Сэки сам соединял методы Мейерхольда и Станиславского в своем творчестве. Можно сказать, что Сэки сильно чувствовал сходство двух мастеров в России 1930

годов. Тем не менее, Сэки начал работать в лаборатории театра Мейерхольда и для него этот опыт был очень счастливым. Обобщающее намерение в работе у Мейерхольда сильно отражается в деятельности лаборатории. Например, в архивных документах перечислены задачи 1935 года, которые лаборатория должна была решить⁸.

Хотя задачи, сформулированные в плане, отражают современную действительность с ее вторжением в искусство политических реалий, тем не менее, из документа мы можем понять, что по сравнению с прошлыми студиями и лекциями, новые задачи направлены в первую очередь на организацию научно-исследовательской деятельности лаборатории. Особенно много, судя по материалам архива лаборатории, исследователи, вклю-



► Положение о НИЛе. 1933
Из фондов РГАЛИ

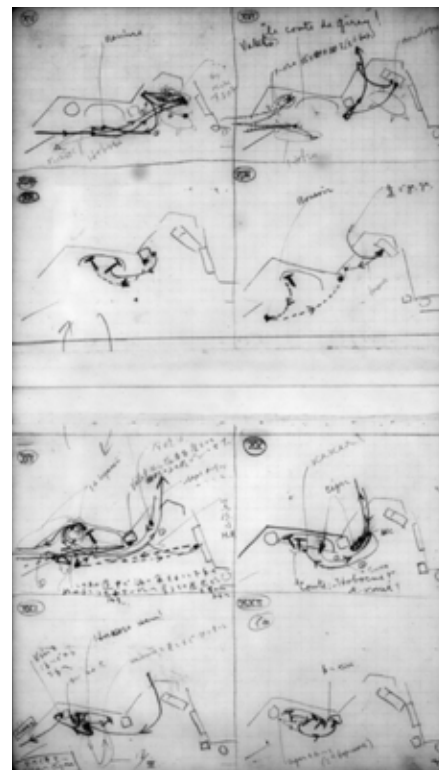
чая Сэки, занимались практическими задачами. Например, общий план 1935 года свидетельствует о том, что Сэки сам занимался записью окончательного варианта и комментированием стенограмм репетиций по пьесе «Дама с камелиями», фиксацией репетиционной работы Мейерхольда над водевилями А. Чехова, картотекой актеров ГОСТИМа и экспериментальной работой по записи речи и движений актера – освоением ритмометра.

Несмотря на то, что большое внимание уделяется тогдашней постановке «Дамы с камелиями», очевидно намерение Мейерхольда подытожить свою режиссёрскую деятельность. Любовь Руднева, интервью с которой опубликовала И. Уварова, рассказывала ей о Сэки. «Сэки Сано

имел дубль режиссёрского экземпляра, который Мейерхольд называл партитурой. Сэки Сано помечал в тексте номер каждой мизансцены и создавал чертежи движения актеров по сцене». «Мейерхольд считал Сэки Сано знатоком Кабуки. Сэки Сано, со своей стороны, утверждал, что изучил секреты японского классического театра у Мейерхольда, о чем писал тридцать лет спустя из Мексики»⁹. То, что Сэки писал из Мексики, является его ответом в 1960 году на предложение главного редактора сборника воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом», который издали в 1967 году, написать статью о режиссёре. «... у меня остается слишком мало времени, чтобы написать серьезную статью о том, как я изучал секреты классического японского театра у Вс. Э. Мейерхольда, тем не менее, постараюсь написать ее позже с надеждой, что она будет опубликована в каком-нибудь журнале, если не в сборнике, посвященном Мейерхольду»¹⁰. Однако до сих пор эта статья не найдена.

Главнейшей целью научных сотрудников лаборатории являлась фиксация режиссёрской практики Мейерхольда. Каждый день Сэки, приходя в театр, записывал приказы мастера и личные записки на огромных планиметрических картах на русском, японском и иногда французском языке.

В лаборатории подготовили издание новой книги Мейерхольда, в которой



► Фиксация передвижений актеров в спектакле. Запись С. Сано. Из фондов РГАЛИ



► «Дама с камелиями». 1934. 4 акт, 3 часть «Parole d'honneur». Маргерит Готье – Э. Райх (упала на стол). ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180170/4337

он собирался обобщить свои мысли и сценическую деятельность, прежде всего послереволюционную¹¹. В связи с этим проектом Сэки должен был перевести данную книгу с русского языка на японский язык и познакомить с работами и мыслями русского режиссёра в Японии. Таким образом, Мейерхольд собирался обобщить всю свою деятельность через работу лаборатории.

Кроме того, в 1937 году Мейерхольд поручил Сэки Сано исследование, цель которого формулировалась следующим образом: «Попытка выяснить некоторые элементы родственности театра Вс. Мейерхольда с японским театром, выражающейся в их основной творческой установке, сценическом устройстве, а также отдельных театральных приемах»¹².

Гладков впоследствии вспоминал в книге «Пять лет с Мейерхольдом», что летом 1935 года Гладков получил от Мейерхольда, отдыхавшего в Форосе в Крыму, письмо, где он разрешил Гладкову «совместительство». Режиссёр писал: «...но вот о чем я хочу просить Вас: будьте, работая в НИЛ при ГосТИМе, ближе ко мне. Ни с т. Варпаховским, ни с т. Сано мне почему-то не удастся так сблизиться в работе, как, мне кажется, я могу сблизиться с Вами»¹³. Эти слова Мейерхольда подчеркивают дистанцию, существовавшую между ним и Сэки Сано, но, с другой стороны, свидетельствуют о том, что Мейерхольд считал Сэки Сано таким же важным для себя человеком, как Гладков и Варпаховский¹⁴.

Сэки Сано постоянно участвовал на репетициях «Дамы с камелиями» и «33

обмороков», делал записи, которые называются «партитурой». Эти записи, представляющие собой маленький блокнот, в котором собраны планиметрические карты каждой сцены. Наблюдая и слушая репетиции Мейерхольда, Сэки Сано подробно записывал движения актеров, реплики, сцены и т. д. Они остаются личными записями Сэки, которые он делал для себя. Кроме того, как отмечает Гладков, в задачи Сэки входило записывать реакции зрительного зала в каждый момент представления, чтобы понять, какая реакция происходит по ходу спектакля, и создать временную диаграмму реакций зрительного зала. На верхней ступени отмечены пункты реакций зрительного зала, а на нижней ступени пункты реплик, на которые реагирует зал. Соединяя эти пункты, он создавал диаграмму¹⁵.

На самом деле, подобный интерес к исследованию реакций зрительного зала Мейерхольд проявлял уже в 20-х годах. Даже во время спектаклей «Зори» (1920) или «Лес» (1924) в театре пытались вести подобные исследования в виде опросных зрительских анкет. В сезоне 1925-1926 годов исследования реакций зрительного зала приняли вид диаграммы подобной тем, которые позднее создавал Сэки. Конечно, это была экспериментальная работа, на первый взгляд не имевшая прямого практического результата. Однако, благодаря этим исследованиям, меняются мысли Мейерхольда о театре, они становятся иными, нежели были в начале его театральной деятельности¹⁶. Глядя спектакль, зритель смеется, вздыхает, гово-

рит, аплодирует, кричит и т. д. Его смех, крики, аплодисменты и даже молчание являются его долей участия в создании спектакля. Это важный звуковой эффект. Он соединяется с тем, что происходит на сцене, то есть речь, мизансцена, освещение, музыка и т. д. Партитуре режиссуры необходимо существование партитуры зрительного зала.

Таким образом, цель исследования реакции зрительного зала в том, чтобы, с одной стороны, понять какие сцены наиболее точно достигают намеченной режиссурой цели, а с другой стороны, осмыслить реакции зрителя в театральном пространстве как материал или часть режиссуры. Другими словами, цель исследования не в том, чтобы повлиять на реакции зрительного зала, а в том, чтобы узнать реакции зрителей в ходе спектакля. Между первым и вторым разница очень маленькая. Но иногда цель такого исследования заставляет входить в контекст определенной организации публички – желанной реакции зрительного зала. Целью создания вышеуказанных партитур в театре Мейерхольда не было передача или распространение некоторой (социальной) мысли. Кроме того, в принципе такие попытки исследования зрительного зала оказывались не вполне объективными, поскольку реакции каждого зрителя и на каждый спектакль всегда разные. Однако такая оценка парадоксально подтверждает оригинальную мысль Мейерхольда, высказанную им во время работы лаборатории. Гладков воспроизводит ее так: ►



► «Дама с камелиями». 1934. 4 акт «Пир у Олимпиады». ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180170/4362



► «Дама с камелиями». 1934. Анаис – А. Атьясова. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180170/4359

«Если ваш спектакль все хвалят, почти наверное, это дрянь. Если все бранят — то, может быть, в нем что-то есть. А если одни восхваляют, а другие бранят, если вы сумели расколоть зал пополам, то это наверняка хороший спектакль»¹⁷.

Мысль о включении зрителя в спектакль, была очевидна в творчестве Мейерхольда. Мы можем сказать, что исследование реакций зрительного зала помогала режиссуре расширить рамки воздействия игры на зрителя. Такое направление творческой мысли Мастера воплощается и в его экспериментах с театральным пространством и в самом факте создания лаборатории.

Не только по воспоминаниям современников, но и по задачам, которые ставил Мейерхольд перед Сэки, известно о пристальном интересе Мастера к театру Кабуки. Подтверждением тому является внимание в исследованиях лаборатории к проблемам «отношения сцены к зрительному залу»¹⁸. В этом и обнаруживается связь особенностей театра Кабуки и творчества Мейерхольда. Например, Мейерхольда интересует «дорога цветов» (ханамити) театра Кабуки. «Дорога цветов» - это продолговатая дорога, проходящая через зрительный зал. На дороге подчеркивается вход и уход главных актеров. В спектакле Кабуки во время входа и ухода актеры громкими криками приветствуются из зрительного зала. Эффектный прием для того, чтобы соединить пространство сцены и зрительного зала не только физически, но и духовно. Такое действие означает, что мир актеров открыт для зрителя. Этот прием стал одним



► «Дама с камелиями». 1934. 4 акт, 3 часть «Parole d'honneur». Арман Дюваль – М. Царев, Маргерит Готье – З. Райх. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180170/4339

из способов вовлечения зрителя в театральную игру, которые с дореволюционного периода Мейерхольд пытался найти. Кроме того, Варпаховский отмечает, что в своей лаборатории Мейерхольд часто использует диагональную композицию. По словам Варпаховского, целью этой композиции является «избежать фронтального положения сцены к зрительному залу»¹⁹. А «дорога цветов» имеет именно такой эффект: разобрать фронтальную композицию, создать разнообразные углы зрения зрителя. То есть, по принципу «дороги цветов» зритель может глядеть не только прямо, но и вбок. В некотором смысле в театре Кабуки требуется субъективное и активное отношение зрителя к спектаклю. Такой эффект, который обусловлен конструкцией пространства театра Кабуки, для Мейерхольда, пожалуй, важнее, чем

техника актерской игры театра Кабуки. У Сэки Сано до встречи с Мейерхольдом не было особого интереса к театру Кабуки. Для Сэки Кабуки казался просто символом старого строя Японии, который он отрицал. Но по просьбе Мейерхольда, Сэки пересмотрел свое отношение к традиционному японскому театру, начал изучать особенности его искусства.

В 1937 Сэки Сано, как и другие иностранцы, был изгнан из СССР. Несмотря на преследования со стороны Японского государства, ему удалось эмигрировать через Францию и США в Мексику, где он попросил политического убежища. Он оставался там до конца жизни. Ни разу с тех пор он не был в Японии. Говорят, что в Мексике Сэки Сано в своем творчестве соединил опыт творчества Мейерхольда с системой Станиславского. Однако даже в

Мексике лишь сейчас начинается работа по изучению театральной деятельности Сэки Сано. Пока не очень известно, как его творчество в Мексике связывается с опытом, приобретенным им в России, в Театре им. Мейерхольда. С другой стороны, из архивных материалов мы можем узнать о цели Мейерхольда при создании лаборатории, о том, как он намеревался подытожить свое театральное творчество. Это, например, тот интерес к зрителям в театре, который с самого начала творческого пути владел Мейерхольдом. Другой любопытный аспект сценических исканий мастера - интерес к ханамити в Кабуки отражает его исследование «пространства театра». Таким образом, исследование деятельности Сэки Сано в НИЛе необходимо для изучения творчества Мейерхольда в поздний период его творчества. ■

¹ Этот пленум происходил в дни празднования 15-летия Октябрьской революции.

² Например, с 11-го по 14-го ноября 1932 года проходил второй расширенный пленум МОРТ. Перед этим пленумом, Сэки написал статью, которая была опубликована в журнале «Советское искусство» №5-6 (Сэки Сано. «Культура капитализма гибнет, крепнет Культура пролетариата» // Советское искусство №50-51, 4 ноября. М., 1932). После пленума доклады участников были опубликованы в том же журнале 15-го ноября. На конференции после большого доклада «Итоги и перспективы международного революционного театрального движения» генерального секретаря МОРТ Х. Диамента, содоклады представили Сэки Сано и Н. Бухвальд (Америка). Тема доклада Сэки была «О профессиональном театре и самостоятельном театре». Сэки подробно ознакомил с историей развития и современным положением ПРОТ, объединяющей революционные театральные организации Японии. По его словам, ПРОТ тесно связан с рабочей массой и имеет большое влияние даже на буржуазный японский театр. Сэки также отметил, что в первое время своего существования японский театр ограничивался инсценировками советских пьес, но теперь он владеет довольно значительным репертуаром оригинальных драматургических произведений и наряду с советскими пьесами, ставит пьесы японских драматургов: Тома Мураяма, Такидзи Кобаяси и др. (См. Сэки Сано. «Опыт Америки и Японии» // Советское искусство. № 52. М., 1932). Кроме того, в журнале «РАБИС», где был опубликован отчет пленума МОРТ, он написал статью. Здесь он знакомил советских читателей с развитием японского театра в начале XX века (Сэки Сано. «Театр – на службу мировому Октябрю» // Рабис. № 33-34. М., 1932). В №3 журнала «Интернациональный театр» представители разных стран представляли положение печатных изданий, посвященных пролетарскому театру в своей стране, а Сэки сообщил о ежемесячном журнале ПРОТ «Пролетарский театр» (Сэки Сано. «Пресса революционного театра – обзор периодики секций МОРТ» // Интернациональный театр № 3. М., 1933). Таким образом, в разных изданиях Сэки активно знакомил СССР с современным театральным положением в Японии. さらに『芸術は民衆のものだ』について簡単に Кроме того, 21 января 1937 года (в этом году он уехал из России) он написал одну статью, в которой так же касается проблем современного японского театра. Однако этот материал сохранился только в архиве РГАЛИ, и не известно, был ли он опубликован. В этой статье Сэки иронично отзывается о проблеме цензуры в Японии, например, о том, что в японском театре запрещается использовать красный свет в освещении, о смерти известного японского писателя Такидзи Кобаяси и о застоях японского традиционного театра Кабуки в Маньчжурии. Сэки пишет следующее: «50 % из всех поставленных коллективами Кабуки и «Симпа» в крупнейших театрах Токио за первую половину 1936 г. 120 пьес являются классическими пьесами, остальные же пьесами современных драматургов. На первый взгляд кажется, что как будто с репертуарной стороны в японском театре все обстоит благополучно - идут пьесы современные и классические. Однако это только кажется. Список классических пьес утверждается кучкой людей, сидящих во главе крупнейшего театрального треста Сиотуки, в одной руке которых текст пьесы, а в другой счеты. Чтобы привлечь зрителя, нужно показать ему за вечер как можно больше пьес, а это естественно приводит к сокращению текста, несмотря на резкое изменение и ухудшение содержания. А иногда пьесы выбираются просто для того, чтобы понравиться господам из генштаба, которые хотят использовать это для своих целей, пользуясь остатком в этих пьесах феодальной идеологии, проповедующей лояльность своим хозяевам. А что же собой представляют другие шестьдесят пьес?» // РГАЛИ, ф. 672. оп. 1. ед. хр. 752.

³ Автор книги «Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока». В этой книге Горбунова оставляет много воспоминаний о Сэки. См. Е. Горбунова. Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока». М., 2002.

⁴ Например: Нурдал Григ, Фучик, Леон Муссунак, Луи Арагон, А. Сент-Экзюпери, Мария Тереза Леон, Рафаэль Альберти, Гордон Крэг и Бертольд Брехт // А. Гладков. Мейерхольд. в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 20.

⁵ Эмилио Карбальдо. «Актеры, отворите двери своих чувств. (Интервью с Сэки)» // Советская Культура. 1963. № 7. М., 1963.

⁶ «MNZ» – это онomatopoeia на японском языке, которая означает «человек встает на ноги энергично».

⁷ Эмилио Карбальдо. «Актеры, отворите двери своих чувств. (Интервью с Сэки)».

⁸ 1) Разработка теоретических проблем в области театра на основе марксистско-ленинской методологии в тесном единстве с практикой социалистического строительства СССР.

2) Теоретическое осмысление творческой практики ГосТИМа.

3) Углубление уже установленных новых теоретических и экспериментальных методов, способствующих развитию и марксистско-ленинскому перевооружению науки о театре.

4) Разработка проблем, содействующих обороноспособности СССР.

5) Подготовка на базе исследовательских работ кадров научно-исследовательских работников высшей квалификации, умеющих самостоятельно отразить и правильно разрешить научно-исследовательские задачи в пределах теории театра.

6) Участие в планировании научно-исследовательской работы в области театра, а так же и в отношении подготовки аспирантуры.

7) Борьба за переделку сознания работников театра, развертывание учебно-воспитательной работы, направленной к повышению их квалификации.

8) Помощь театральной школе в улучшении качества учебной работы. // РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1043, л. 1.

⁹ И. Уварова. Смеется в каждой кукле чародей. <http://uvarova.jimdo.com/главная/смеется-в-каждой-кукле-чародей/>

¹⁰ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 3457, л. 2.

¹¹ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1045, л. 1-2. 19-22.

¹² Исследование должно было вестись по следующим проблемам. Творческий метод: Реалистический подход к действительности. Внедрение в действительность и «отход» от действительности. Борьба с бытовизмом, борьба за сценическую правду, за максимальную сценическую выразительность. Путь создания подлинно-реалистического театра, на основе условных приемов, свойственных театру. «Душа игры» в Японском театре и «смысл игры» у Мейерхольда. Театр Мейерхольда и Японский театр как «театры актера». Предел реализма Кабуки и театр Мейерхольда как театр социалистического реализма. Отдельные элементы родственности: а) Мейерхольдовские лестницы и «цветочная дорога» как одно из средств максимальной сценической выразительности. б) Выход актера на сцену, уход актера со сцены и игра на «цветочной дороге». в) Общение со зрительным залом. г) Наличие занавеса в театре Кабуки и отсутствие его в театре Мейерхольда. Борьба против натуралистического использования занавеса в обоих театрах. д) Игра с вещами. е) Театр Мейерхольда и театр Кабуки как музыкальные театры. Музыка в театре. Музыкально-ритмическое построение спектакля. ж) Проблемы сценического игрового театра. // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1043, л. 17

¹³ А. Гладков. Мейерхольд. С. 37.

¹⁴ Кроме того, например, в одной записи из неопубликованного дневника Гладков писал: «Наконец, долгий разговор с В. Э. Начался он с того, что он предложил мне реорганизовать НИЛ, с тем, чтобы сократить Фейгельман и Тагер, а мне и Секи Сано остаться в штатах театра: мне в Литчасти: ему ассистентом» // РГАЛИ, ф. 2590, оп. 1, ед. хр. 78, Л. 84.

¹⁵ Пункты реакции: бурные аплодисменты, аплодисменты, плач, вздохи, громкий смех, смех, под... реакция, направленное внимание, внимание, тишина, реакция отдыха, рассеянное внимание, кашель, шорох, шум, возгласы, сильный шум, ухода из зала, свист.

¹⁶ То есть идея о том, что в театре зритель тоже участник и создатель – вспомним его известную фразу: «Условный метод полагает в театре четвертого творца – после автора, актера и режиссера; это – зритель» // Вс. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. в 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 164.

¹⁷ Гладков А. Мейерхольд. Т. 2. М., 1990. С. 342.

¹⁸ Варпаховский, с которым Эски почти всегда работал в лаборатории, оставил статью о диагональной композиции пространства спектакля Мейерхольда. «Все подчинено в этих сценах диагональной композиции – и постоянная дорожка ковра, положенная в том же направлении, и расстановка мебели, и, наконец, самое главное – построение *mise en scene* и движений актеров». Прямая композиция в любом случае должна быть плоскостной картиной, с точки зрения зрительного зала. Однако диагональная композиция может позволить увидеть пространство и положение действующих лиц на сцене трехмерным. Например, сам Мейерхольд во время репетиций нередко видит сцену с края первого ряда зрительного зала, рядом с дверью. Такой выбор угла зрения режиссера указывает на то, что единый воображаемый взгляд зрительного зала не кажется ему достаточным. Как Варпаховский отмечает, что Мейерхольд хотел дать возможность зрителю тоже сцену объемно, из разных точек. Он обращает серьезное внимание на возможность зрителя иметь не только фронтальный обзор сцены. Варпаховский подтверждает, что эта диагональная композиция создает эффект перемещения сцены вбок и так строятся воображаемые сцена и зрительный зал. В этом плане зритель как бы «смотрит на сцену из-за кулис». Такое положение подобно обыкновенному режиссёрскому взгляду, когда Мейерхольд смотрит на сцену с края первого ряда зрительного зала, рядом с дверью. // См. Л. Варпаховский. «Вс. Мейерхольд работает над «Дамой с камелиями» (о диагональной композиции)» // Театр и драматургия №2 1934 года. М. 1934. С. 27-28.

¹⁹ В связи с этим мы вспоминаем два незавершенного проекта: спектакль «Хочу ребенка» С. Третьякова и нового здания ГосТИМа. Во второй половине 1920-х годов у режиссера был проект поставить спектакль по пьесе Третьякова «Хочу ребенка». В этом проекте сценографией занимался художник Э. Лисицкий в сотрудничестве с Мейерхольдом. В основе плана его конструкции оказалась идея вынесения игровой площадки в зрительный зал. Она была реализована в 1928 году только в макете. В их плане на настоящей сцене устраивается временный зрительный зал, то есть зрители смотрят на сцену, полностью окружая ее. Такая конструкция, конечно, не подходит для пространства тогдашнего театра с просцениумом, и для своей реализации такая конструкция нуждается в завершении нового здания театра им. Мейерхольда.

Вспоминая о проекте незавершенного здания нового театра Мейерхольда, архитекторы С. Вахтангов и М. Бархин пишут о его желании: «Он хотел дать возможность зрителю видеть актера во всем богатстве пластики его движения. Действие – во всем богатстве его пространственного развития. Движение – протекающим не только слева направо, перед глазами зрителя, но и вперед и назад, разрезающим зрительный зал» // М. Бархин, С. Вахтангов. «Незавершенный замысел» // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 572.



▲ «Дама с камелиями». 1934. Лейстиков И. Предварительный эскиз оформления.
1 акт 2 эпизод. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180169/1322

▼ «Дама с камелиями». 1934. Лейстиков И. Предварительный эскиз оформления.
1 акт 3 эпизод «Встреча». ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. КП 180169/1323





▲ «Весь фронт» Томоёси Мураяма. 27 июня 1929. «Левый театр». Малый театр Цукидзи. Токио. Из коллекции Театрального музея им. Цубоути университета Васэда



◀ «Супруга генерала» («La coronela») Сэки Сано и Валдеен. 11 ноября 1940 «Художественный театр» («Teatro de la Artes»). Художественный дворец. Мехико. Из собрания Харухико Окамура.

► «Супруга генерала» («La coronela») Сэки Сано и Валдеен 11 ноября 1940. «Художественный театр» («Teatro de la Artes») Художественный дворец. Мехико Из собрания Харухико Окамура



КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ СЭКИ САНО

КЭНСУКЕ УТИДЭ

В 1932-1937 гг. японец Сэки Сано, находившийся в Советском Союзе, учился режиссуре под руководством Мейерхольда. После отъезда из СССР, оказавшись в Мексике, он создал актерскую школу и свой театр. Более 5000 человек считают себя его учениками и до сих пор в Мексике его называют «Отцом Мексиканского театра».

14 Января 1905 года Сэки Сано родился в китайском городе Тяньцзине. В то время в Тяньцзине были поселения для иностранцев (независимые территории, которые иностранцы арендовали для проживания у китайских властей). Сэки родился в больнице, где служил его отец Тората Сано. Его мать – Сидзуко была дочерью известного государственного деятеля Симпэй Гото¹. Через год после рождения Сэки родители вернулись с ним в Японию, и с тех пор Сэки жил в доме бабушки. Когда Сэки был один год от роду, он заболел туберкулезным воспалением суставов и с тех пор на всю жизнь остался хромым на правую ногу.

Дедушка Симпэй Гото – находился в тесных дипломатических отношениях с советским правительством. В 1923 году он пригласил Адольфа Иоффе² в Японию для лечения и через него вел переговоры о начале нормализации дипломатических отношений между СССР и Японией. В те времена японскими политическими деятелями Советский Союз воспринимался как опасный враг. Но Гото считал важным наладить дружественные отношения между обеими странами. Дед воспитывал Сэки культурным и свободным.

В 1912 году Сэки поступил в «Гёсей» школу. В учебную программу этой французской миссионерской школы были включены театральные уроки. Из ее стен вышло много впоследствии крупных театральных деятелей. Здесь учились знаменитый актер Кабуки Итикава Дандзюро, известный режиссер Ёси Хидзиката. (В 1932 году Хидзиката поехал с Сэки в СССР, и работал в Московском театре Революции в 1938–1941). После окончания школы Сэки



► «Трамвай «Желание»». Теннесси Уильямс. 4 декабря 1948. «Художественный театр» (Teatro de la Artes). Театр Илис. Мехико. Из собрания Харухико Окамура.

поступил в Урава в среднюю школу, где учился французскому языку. В это же время он начал режиссёрскую работу в школьном театре.

В 1925 году Сэки поступил на юридический факультет Токийского имперского университета. В университете он с друзьями организовал театральную группу и издавал театральный журнал. Сэки написал статью о П. Керженцеве³ в журнале⁴.

В театре Сэки начинает как актер в театре кукол. В 1926 году Корэя Сэнда⁵ поставил «Кто самый глупый?» К. Витфогеля⁶ в молодом театре «Цукидзи» (Сэки играл роль короля Бунба). В то время театр сильно подвергался цензуре, а смелый спектакль вызывал злободневные ассоциации и стал сенсацией. Кроме этой работы Сэки принял участие в передвижном театре – «Театр Чемодан». В этом театре Сэки впервые попробовал себя в режиссуре. 2 октября 1926 года на пролетарском вечере состоялась премьера спектакля по пьесе «Жертва» Э. Хисаиты⁷, ставшая для Сэки Сано режиссёрским дебютом.

В театре «Цукидзи» 6 декабря того же года Сэки поставил спектакль «Освобожденный Дон Кихот» по пьесе А. Луначарского. Спектакль принес ему

большой успех, и с этих тех пор Сэки заслужил признание как режиссёр. Восхищенные зрители желали вступить в его труппу, и театр создал театральную лабораторию, в которой обучением новых студентов занимался Сэки. В 1927 году Сэки женился на студентке лаборатории – Икуко Хирано.

В 1927 – 1929 годах Сэки в основном работал в передвижном театре. Они с женой и группой актеров гастроллировал по городам Японии со спектаклями, поставленными Сэки «Жертва», «Борьба продолжается!», «Юбилей восстания» Э. Хисаиты, «Небоскреб» К. Витфогеля, «Шахтер» Л. Мертена. Но иногда полиция запрещала спектакли. Кроме работы передвижного театра, 13 декабря 1927 года Сэки поставил «1927 год» В. Кадзи⁸ к десятилетнему юбилею Октябрьской революции.

Потом Сэки и Т. Мураяма⁹ организовали «Левый театр». 21 апреля 1928 года «Левый театр» открылся представлением «Бури» по пьесе В. Кадзи, поставленном Сэки. 26 января 1929 года Сэки поставил А. Толстого «Смерть Дантона» в театре «Цукидзи». Каждый день зал был полон, успех постановки определялся актерским ансамблем в массовых сценах. ►



► «Суровое испытание». Артур Миллер. Июль 1956. Художественный дворец. Мехико. Из собрания Харуки Окамура.

В «Левом театре» самый большой успех выпал на постановку «Весь фронт» Т. Мураямы. Считается, что эта пьеса лучшее пролетарское произведение в Японии. После спектакли Сэки записал для себя: «Несомненно, по содержанию и технике «Весь фронт» был на высшем уровне в японском пролетарском театре».

В 1930 году Сэки работал с актерами театра «Кабуки» в «Театре масс». Представитель театра Чёдзуро Каварадаки попросил Сэки поставить «Шпиона» Э. Синклера. Актерам «Кабуки» трудно играть в современной пьесе, поэтому репетиции у Сэки шли с большим трудом.

В мае 1930 года Сэки был арестован на митинге за «нарушение общественного спокойствия» (помощь Коммунистической партии). Во время допросов полицейские избивали Сэки. Он вынужден был выйти из коммунистической партии (за два месяца до этого Каварадаки¹⁰ также был арестован). Спустя месяц Сэки был отпущен на свободу на поруки семье. Однако и после ареста он продолжил работать в «Левом театре». В 1931 году им были поставлены «На западном фронте без перемен» Э.-М. Ремарка и «Воспоминание о победе» Т. Мураямы.

Полицейский надзор был строгим и его родители и товарищи опасались, что Сэки опять будет арестован. Японской полицией уже было убито несколько коммунистов. Сэки решил уехать из Японии для обучения за границей. Он ехал в Берлин через Нью-Йорк. В Нью-Йорке он публикует статью о современном японском театре¹¹.

В 1932 году, приехав в Москву, Сэки поступил в театр Мейерхольда, чтобы учиться режиссуре у Мастера. Однако в августе 1937 года ему, как и другим японским деятелям культуры, проживавшим в Москве, вдруг был объявлен приказ о депортации. Сэки должен уехать из СССР в течение трех дней. Вернуться в Японию он также не мог. Он переезжает в Париж, где знакомится с американским поэтом – Л. Хьюзом¹². В 1938 году, перебравшись в США, Сэки организует цикл лекций об эмигрантах¹³. Но и в США Сэки было трудно работать в театре из-за преследований японской полиции и он решил поехать в Мексику, чтобы создать свой новый театр.

После приезда в Мексику он познакомился с художниками, и организовал театральную труппу – «Художественный театр» («Teatro de la artes»). Оказал труппе поддержку мексиканский электрический профсоюз. 11 ноября 1940 года Сэки ставит в новом театре «Супругу генерала (La Coronela)» с танцовщицей Валдес¹⁴ и художником Ледесма¹⁵. В этой пьесе они соединили мексиканский традиционный танец с революционной историей. Спектакль имел успех. В этот же период Сэки открывает театральную школу для мексиканцев. Студентов набирает из непрофессионалов, потому что хочет воспитать актеров для нового театра по своему методу. В 1941 году Сэки со своими студентами ставит «В ожидании Лефти» К. Одетса и «Восстание повешенных» Б. Травена. Но в конце 1941 года, мексиканский электрический профсоюз, недовольный репертуарной

политикой театра Сэки, прекратил свою помощь¹⁶.

Зимой 1941 года началась война между США и Японией. Мексика объявила войну Японии 22 мая 1942 года. Через два дня «Вооруженная Мексика» была поставлена режиссером Сэки на митинге. Президент Авила Камачо и сотысячный митинг горячо поддерживали действо, посвященное борьбе против фашизма в Германии. Несмотря на успех, Сэки оставался без работы до 1946 года. В течение войны ему приходилось тяжело, жил на складе университета, но продолжал работать в актерской школе.

После войны, 13 декабря 1946 года Сэки получил возможность поставить новый спектакль – «О мышах и людях» Д. Стейнбека. Спектакль прошел только один раз, однако был отмечен критикой как несомненная удача режиссера. В 1947 году усилия Сэки Сано и его студентов были вознаграждены. Летом правительство Мексики признало труппу и школу Сэки, и он смог, наконец, открыть официальную актерскую школу. Его школа, в которой были использованы методы Станиславского и Мейерхольда, вызвала пристальный интерес в Латинской Америке.

4 декабря 1948 года Сэки ставит «Трамвай «Желание»» Т. Уильямса. Эта постановка считается одной из его лучших работ. Спектакль прошел с большим успехом. Сэки получил премию за лучшую постановку сезона, а М. Даглас – его самая талантливая студентка, сыгравшая роль Бланш, – получила премию за лучшую женскую роль.

После успеха «Трамвая «Желание»», он выбирает «Укрощение строптивой» У. Шекспира, чтобы студенты учились исполнению комедии на практике. Спектакль был поставлен 16 апреля 1949 года. В антракте актеры выходили в зрительный зал и раздавали зрителям фрукты, чтобы разрушить барьер между актерами и зрителями¹⁷. Эта режиссерская идея явно исходила от влияния Мейерхольда. Постановки «Трамвая «Желание»» и «Укрощения строптивой» шли шесть месяцев.

С конца 1949 года Сэки начинает ставить мексиканские пьесы. В 1949 и 1952 годах «Игла в глазах» Э. Баэза¹⁸, в 1950 и 1957 годах «Падавший плод» Л. Эрнандеса¹⁹, в 1951 году «Корона судьбы» Р. Усигли²⁰, в 1953 году «Глухонемые» Л. Эрнандеса.

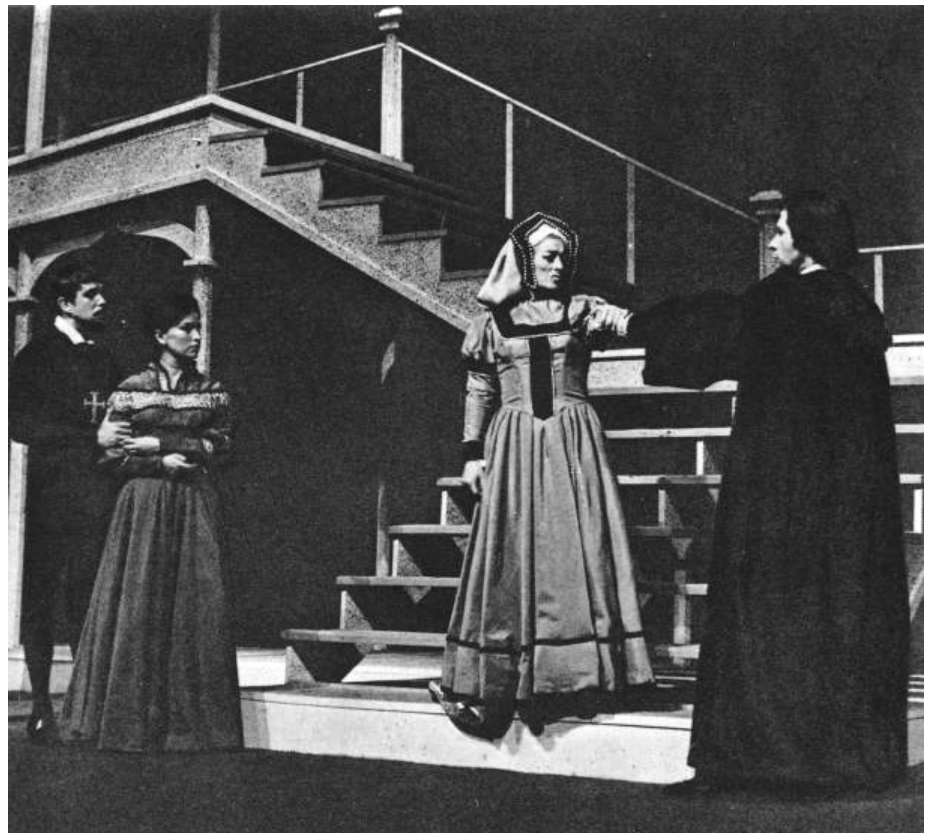
В феврале 1953 года Сэки поставил комедию А. Чехова «Предложение», «Медведь» и «Лебединая пьеса». Этот спектакль назывался «Три сокровища». Цифра три и ведевили Чехова, разумеется, вызывают ассоциацию со спектаклем «33 обморока» Мейерхольда, в постановке которого в свое время Сэки ►

Сано принимал самое активное участие. Спектакль имел большой успех, но сравнить его с постановкой Мейерхольда невозможно, так как режиссёрский экземпляр Сэки, к сожалению, не сохранился.

В 1954 году Сэки опять потерял работу. У него был пылкая натура и крутой нрав. Иногда он грубо кричал на репетициях. Это поссорило его не только с актёрами, но и отдалило от него многих друзей. Однажды он грубо отозвался об игре популярной актрисы, и это вызвало скандал в театральной общности. Сэки подвергся суровой критике, раздавались даже голоса, требующие, чтобы он покинул Мексику²¹.

Через два года, в 1956 году, правительство Колумбии пригласило Сэки для обучения колумбийских актёров. Его школа собрала более 120 учеников²². Однако, через три месяца Сэки был вынужден уехать из Колумбии, прервав курс. Несмотря на короткое время, один из студентов – Гарсиа Сантьяго, учившийся у Сэки, впоследствии стал ведущим режиссёром в Колумбии²³. Кроме Колумбии Сэки посетил Кубу (1961, 1962) и Гватемалу (1964), где обучал актёров.

После возвращения в Мексику Сэки снова получает возможность ставить спектакли. В марте 1956 года он поставил оперу «Волшебная флейта» В. Моцарта. Сэки проявил талант в оперной режиссуре, получил положительные отзывы критики. Благодаря этому по просьбе мексиканского художественного департамента он поставил «Суровое испытание» А. Миллера. Во второй раз этот спектакль принес Сэки премию за лучшую постановку и вернул ему режиссёрский авторитет. В третий раз премии был удостоен спектакль «Вид с моста» по А. Миллеру, поставленный Сэки в 1957 году.



► «Человек на все времена». Роберт Болт. Январь 1963. Театр Идарго. Мехико. Из собрания Харукико Окамура.

В 1959 году Сэки ставит ряд оперных спектаклей, в которых стремится выразить современную общественно-политическую ситуацию. Так в постановке «Юлия Цезаря в Египте» Генделя он выражает свое отношение к революции на Кубе. Через постановку «Диалогов Кармелиток» Ф. Пуленка - истории о жертвах французской революции – он критикует маккартизм, сталинизм и нацизм. Этими спектаклями он борется против дискриминационной политики.

В 1963 году Сэки осуществил, на-

конец, мечту иметь свой театр. Театр «Кёакан» открылся представлением «Мандрагора» Н. Макиавелли. Однако через год театр пришлось продать из-за финансовых неудач.

«Десятый человек» П. Чаефски²⁴ в сентябре 1965 года – это последняя постановка режиссёра Сэки Сано. В августе 1966 года он был госпитализирован и скончался от сердечного приступа 29 сентября 1966 года. Накануне он вернулся домой и готовил новый спектакль до последней минуты. ■

¹ Гото Симпэй (1857-1929), японский государственный политический деятель.

² Адольф Абрамович Иоффе (1883-1927), советский дипломат.

³ Платон Михайлович Керженцев (1881-1940), советский государственный деятель.

⁴ Фудзита, Ф. Viva el teatro! Горячий режиссёр Сэки Сано. «Издательство Оридзин», Токио, 1989, С. 41-53.

⁵ Корея Сэнда (1904-1994), японский режиссёр и актер.

⁶ Карл Август Витфогель (Karl August Wittfogel, 1896-1988), немецкий писатель.

⁷ Эдзиро Хисаита (1898-1976), японский пролетарский автор.

⁸ Ватару Кадзи (1903-1982), японский пролетарский писатель.

⁹ Томоёси Мураяма (1901-1977), японский драматург и художник.

¹⁰ Чёдзуро Каварадаки (1902-1981), в 1928 году гастролировал с Итикавой Садандзи 2-ой в Москве и Ленинграде, и познакомился с Э. Гариным. - Ученик чародея. Книга об Эрасте Гарине. Сост. А.Ю. Хржановский. М., «Искусство», 2004. С. 151-153.

¹¹ Sano, S. The Tokyo Left Theatre of its relation to the Japanese stage, Theatre Arts Monthly, No. 10. October 1931.

¹² Miller, R. Baxter. The art and imagination of Langston Hughes. University Press of Kentucky, 1990.

¹³ New York Times. April 9, 1939.

¹⁴ Waldeen Falkenstein (1913-1993), американская танцовщица.

¹⁵ Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), мексиканский художник.

¹⁶ Окамура, Х. Свободный человек – Сэки Сано, Токио, «Издательство Иванами», 2009. С. 282-283.

¹⁷ Окамура, Х. Свободный человек – Сэки Сано. С. 301.

¹⁸ Эдмундо Базз (Edmundo Báz, 1914-1990), мексиканский писатель.

¹⁹ Луиса Эрнандес (Luisa Hernández, 1928-), мексиканский драматург. Сэки обнаружил в ней писательский талант. Она работала с Сэки до его смерти.

²⁰ Родолфо Усигли (Rodolfo Usigli, 1905-1979), мексиканский писатель.

²¹ Tanaka, Michiko. Seki Sano and popular political and social theatre in Latin America. Latin American Theatre. Spring 1994.

²² Ёсикава, Э. Сэки Сано в Колумбии 2 // Гакуэн, Токио, 1993.

²³ Barba, Eugenio. Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre. New Theatre Quarterly, 2003, part 2, p. 116.

²⁴ Пэдди Чаефски (1923-1981), американский драматург.

НАШ МАРК

ВАДИМ КЛИМОВСКИЙ



► Художник М.Т. Ривин.

Марк Теодорович Ривин (1914-1987) выпускник Харьковского художественного училища. Наибольшее влияние на формирование творческого кредо М. Т. Ривина оказали его педагоги А. В. Хвостенко-Хвостов и Б. В. Косарев – выпускники студии А. Экстер. В 1937 году М. Т. Ривин оформил в Харькове свой первый спектакль. В 50-е годы он переехал в Кемерово, где с 1950 по 1985 гг. работал в театре «Кузбасс».

Личность Марка Теодоровича Ривина проявлялась в большом и в малом, в работе и в общении - художник-сценограф, рисовальщик «от Бога», главный художник театра, он постоянно стремился к тандему: «режиссёр-художник». Был убежден: декорации – не мертвый

фон для живых актеров, а неразрывно связанная с ними «плоть» спектакля. А в спектакле – как в живом человеке - «дух» и «плоть» неразделимы. Старался глубоко проникать в замысел режиссёра, и сплавлял с ним собственные ощущения. Его неподдельный энтузиазм, преданность Театру ценил весь коллектив. «Наш Марк» – так его называли в театре. Упорными и прямыми стараниями Марка постоянно совершенствовалось техническое оборудование, обновлялась световая аппаратура театра.

Бескомпромиссный в деле, Марк отличался высокой требовательностью к себе. В спорах – никакой беспрекословности и агрессивности. Вечное недовольство собой, перфекционизм. Его натура не позволяла ему останавливаться: впереди маячило нечто туманное, но наверняка интересное, и необходимо до него добраться. Марк готов был пробовать и менять даже на генеральных репетициях. С этим связана одна его особенность: не любил завершенность эскизов.

Уже в работе над первым спектаклем («Совесть» Д. Павловой, 1963) между нами возникло согласие и доверие, «образ спектакля» вырисовывался, обретал конкретность, но... в воображении. В карандашных набросках – лишь варианты отдельных деталей. А вот полное, «как положено», подробное изображение будущей декорации Марк оттягивал.

Прежний опыт учил: все уточнять и фиксировать на эскизе. На сцене будет поздно: художники не любят переделывать уже «утвержденное».... На первой же монтажке я увидел именно то, что мы долго оговаривали. До мельчайших деталей. Но доведенное до совершенства! Никакой эскиз не произвел бы такого

впечатления - *реальной* красоты в целом и гармонии в деталях. Наш совместный замысел и в мелочах был воплощен с предельной точностью. Актеры ощущали себя в этих декорациях «как дома». Не зря Марк часто сидел на репетициях...

Марк Ривин был истинно *театральным* художником: творческий процесс происходил у него не на бумаге, а в голове, и завершался - на сцене. Он не доверял плоской картинке - держал в голове реальное сценическое пространство. Не создавал иллюзию объема на двухмерной плоскости, чтобы потом переносить его в реальность объемной сцены, – а сразу строил в воображаемом, но трехмерном пространстве. Это сложнее, но, вероятно, любой *театральный* художник обязан это уметь. И лучшие – умеют. Даже если пишут по своим эскизам «картины маслом»: выставка выставкой, а трехмерное мышление – само собой. Иначе на сцене не сойдутся «концы с концами». У Ривина не было ни времени, ни интереса переводить сценический образ на язык станковой живописи. Фиксация означала бы для Марка «поставить точку» на поисках! А он продолжал их до самой премьеры.

Любовь Ривина к «процессу» и не-любовь к «результату» проявлялись и в «представлениях Марка»: обычные светомонтировки новых спектаклей главный художник превращал почти в «перформанс». Рутинная «плановая» работа вдруг по его команде останавливалась - и опускавшийся карниз застыл в воздухе. Дальше Марк действовал по наитию, отталкиваясь от случайно возникавших на сцене композиций из материальных деталей, света, теней... и движения! «Дай-ка 101-й!» - и вспыхивал луч прожектора. «Теперь медленно опускай, а луч – медленно влево вниз!» - и ►



► «Швейк во Второй мировой войне» Б. Брехта. Драматический театр. Кемерово. 1965. Худ. М. Ривин. Реж. Герхард Нойбауер.

так далее... Монтировщики, осветители увлекались – коробку сцены наполняли фантастические тени, причудливые контуры странных форм и объемов, все затейливо двигалось, преображалось, сплавлялось, сжималось, рассыпалось... вспыхивали по одиночке или группами прожекторы; слабые или мощные, яркие или смягченные цветными фильтрами, лучи дикий образ обрабатывали знакомые формы до таинственной неузнаваемости, - а Марк, корректируя на ходу, - замедлял, ускорял, добавлял, убирал... И рождались непредсказуемые эффекты. На особо эффектной пике в зале аплодировали: «Это надо запомнить, Марк Теодорович!» Все замирало, но Марк немедленно реагировал: «Не вздумайте! В следующий раз будет интересней!» - и фантазмагория продолжалась...

На репетициях «Трехгрошовой оперы» (1964) Марк появлялся чаще обычного. Его - не меньше, чем режиссёра - заботило: не потеряют ли актеры органику в непривычной для них стилистике пьесы Б. Брехта... Никогда не умалял значения в театре актеров: «Главное блюдо они, остальное – гарнир: тоже важно, но котлетку не заменит». И однажды появился с пачкой ярких зарисовок: исполнители в ролях! Марк на ватмане устроил актерам своеобразный «показ» характера – но на основе «характерности» *самого исполнителя*. Каждый узнавал на рисунке не чужую «шкуру», в которую следует влезть, а *самого себя*, со своей органичной пластикой, - но выразительно преображенной «украшившим» ее персонажем. На репетициях это сказалось самым плодотворным образом. Эта внушительная стопка великолепной графики: портреты персонажей «Трехгрошовой оперы» – является, к сожалению, почти что единственным, но исключительно весомым и выразительным, зримым следом его творчества.

При определении принципиальных позиций по «Ромео и Джульетте» (1966)

мы с Марком быстро пришли к полному согласию – но избегали конкретизации будущих решений и форм, сохраняя их *предположительность*. То были смутные ощущения, еще не «одежда» спектакля, а лишь «предчувствие» ее. Естественно, возникали «из небытия» ясные частности, детали – но в целом образ не оформлялся долго: оба, словно, боялись спугнуть нечто пока неизвестное, маячащее впереди. Однажды Марк показал мне репродукцию с картины времен итальянского Возрождения: город без человеческих фигур, - как бы предлагая «заселить» его нашими «действующими лицами». Да, именно в таком красивом белом городе с мрачными глазницами черных окон живут люди, у которых ненависть сталкивается с любовью. Материализовались мысли и смутные предощущения будущего спектакля, - художником была найдена основа для превращения наших «наметок» в цельный ёмкий образ. В нем была идея и страсть, история и современность, конкретность и обобщенность. И атмосфера: ужас и красота... Не надо было гадать, что сотворит Марк из этой репродукции. К тому же расписывать декорации Марк решил сам.

Первая репетиция в декорациях. Зал погружен в темноту. Но что-то засветилось на сцене, и из густой тьмы медленно возник город, словно сделанный из черного серебра: белые дома с черными провалами окон подвешены в густом черном пространстве - дугой опоясывая сцену, уходят от порталов в глубину и поднимаются к колосникам...

Всё «просто». Художник «укутал» сцену в черный бархат, по которому «серебряной» краской разбросал фрагменты города, навеянного репродукцией. «Серебрянка» замечательно принимала любой цвет: голубой, густо-синий, солнечно-золотистый, бледно-розовый, кроваво-пунцовый. Марк добился мгновенной и полной «смены декораций»: игра светом не только меняла «день» на «ночь» - легко менялись настроение, атмосфера, - сам воздух... На этом фоне красочные «натуральные» детали, как и *живые - натуральные* - персонажи, со всеми их страстями, - смотрелись контрастно и неожиданно зловеще. Это была одна из замечательных великолепных побед сценографа Марка Ривина.

«Наш Марк» тихо, но весомо влиял на жизнь театра. От него исходил дух творческого беспокойства, в его «энергетическое поле» попадали все: не только

«подчинённые» - цеховики. Иногда, поймав кого-нибудь из актеров, мог «на ушко» ошарашить неожиданной идеей по поводу какой-нибудь его роли. Ему важно было одно: заставить пошевелить мозгами – как он говорил, «пустить ежа под череп». Не обходил и режиссёров. Тенью появлялся на репетиции, садился за спиной (никогда - рядом!) – и «еж» уже «под черепом»; «сейчас начнется». И Марк, действительно, мог, улучив момент, шепнуть в ухо «неприятную вещь», лаконично, но четко нацеливая на просчет или просто на вопрос, на который надо отвечать уже не ему, а себе. Но мог и исчезнуть из зала, не проронив ни слова. Но все равно, стоило Марку войти в зал, - и ты невольно начинал смотреть на сцену свежим глазом.

В общении Марк был прост и доступен. Высокий, крупный, красивый мужчина, с открытым энергичным взглядом, видимо, сознавая свою силу, энергию и буйный темперамент, словно боялся нечаянно причинить кому-то боль, - тушевался и старался быть незаметным. Мог и вскипеть - исключительно по принципиальным вопросам. Но так же быстро остывал. Если ошибался – умел признавать ошибку. Абсолютно не способен был на пакость, был искренним и откровенным. Настоящим!

Художник Марк Ривин, безусловно, был и природным педагогом. Постоянно отыскивал учеников, занимался с ними, запираясь в своем «кабинетике», старался приобщить к театральному делу... Я порадовался за него, узнав, что он набрал курс юных учеников, основав в городском училище отделение сценографии. Множество его учеников нынче рассыпаны по театрам России и других стран, и успешно работают.

Марка постоянно видели в театре – то тут, то там, независимо от времени суток... Актеры шутили: «Марк Теодорович – когда Вы спите? Ночью – в театре... Утром придешь – Вы уже тут! Словно живете в театре! Вы наш добрый домовый!»

Марк улыбался и не возражал. ■

От редакции: Очерк подготовлен автором для сборника к 100-летию художника «М.Т. Ривин – человек, художник и педагог». Публикуется с сокращениями.

Фото предоставлены автором



► «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Драматический театр. Кемерово. 1966. Худ. М. Ривин. Реж. В. Климовский.



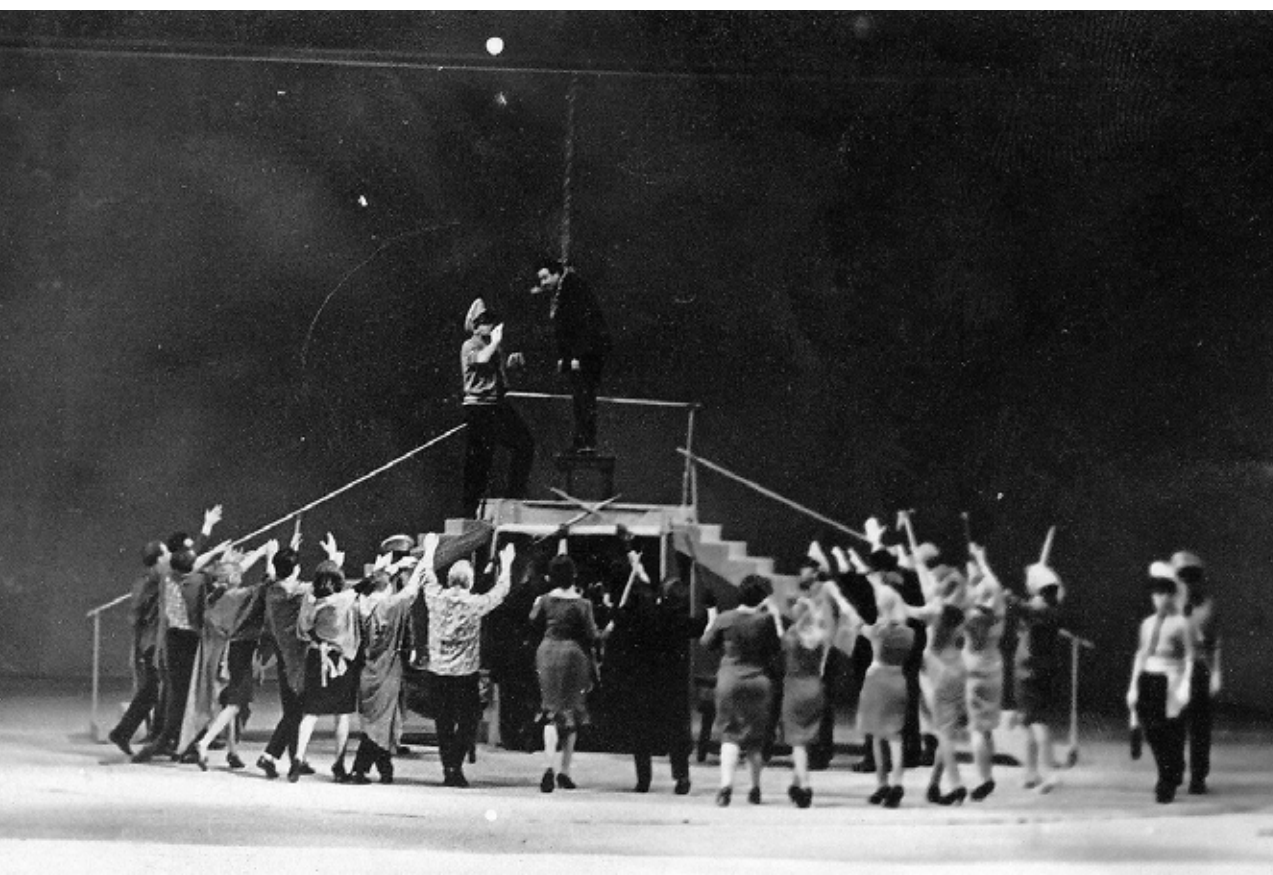
► Зарисовки характеров и костюмов к спектаклю «Трехгрошовая опера». Худ. М. Ривин.



▲ «Трехгрошовая опера» Б. Брехта. Драматический театр. Кемерово. 1964. Худ. М. Ривин. Реж. В. Климовский.



► Зарисовки характеров и костюмов к спектаклю «Трехгрошовая опера». Худ. М. Ривин.



СТАРЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ СЛОВА И ВЫРАЖЕНИЯ

ВЕРА ГЛАГОЛЕВА

Аливрувер – переводить, читать что-либо, играть пьесу с листа, без подготовки.

Антре – выход, вступление

Антрепренер – в театре - содержатель, хозяин, предприниматель.

Антреприза – частное зрелищное предприятие.

Антреша – прыжок вверх со скрещиванием ног, подскок. Современное название антраша.

Аристарх – критик. Имя Аристарха Самофракийского (ок. 217-145гг. до н. э.) ученого и комментатора греческой литературы стало нарицательным для обозначения солидного и строгого критика.

Арлекин – 1-полоска ткани, неподвижно закрепленная в верхней части сцены, обрамляющая порталную арку; 2-одно из потешных лиц немой комедии (пантомимы), пестрый шут.

Барышник – перекупщик театральных билетов, продающий их с целью получения барыша (прибыли).

Бельэтаж – лучший ярус в театре.

Бенефис – (от фр. – барыш, польза) 1-спектакль, сбор от которого поступал в пользу одного или нескольких актеров, а также других работников театра. Б. фактические –

«очередные», дававшиеся в порядке очереди, и «юбилейные», дававшиеся в честь юбилея, сбор от них поступал в распоряжение бенефицианта, и «поминальные», сборы с которых поступали в распоряжение антрепренера и были выгодны последнему, так как давали предпринимателю возможность покрыть расходы, включая стоимость помещения, освещения, декораций, бутафории, афиш, обслуживающего персонала. Обусловленные контрактом или устной договоренностью бенефисы

были «полными», т. е. дававшие работнику весь чистый сбор, или «половинными», дававшими половину сбора. При обычном незначительном жаловании, у актрис почти полностью уходившем на гардероб, бенефисы были весьма существенным явлением в жизни театров. 2-театральное представление в честь одного из его участников.

Бенуар – нижний ярус лож, расположенный на уровне партера; ложа первого или нижнего (бельэтажа) в театре, в цирке.

Бурлеск – вид комической и пародийной поэзии и драматургии, характерной особенностью которой является нарочитое несоответствие между темой произведения и ее языковым воплощением.

Буфф – (от фр. комический) – название театра легкого жанра, где ставились оперетки, фарсы, обозрения.

Валентиночка – контрамарка.

Велариум – громадные полотна, которые натягивали над амфитеатрами древних для защиты от дождя и солнца.

Вицбетрейбер – (от нем.) – шут.

Воксал – место публичных увеселений обязательно с музыкой.

Галерка – верхний ярус в театре, цирке. Часто со стоячими местами.

Гардероб – В театральном быту костюмы, употребляемые на сцене: «исторические» и «городские». В виду бедности театральных костюмерных актер и особенно актриса с Г. ценились значительно дороже, чем не имеющие его.

Глиссад – в танце скользющее па.

Голландская сажа – сорт сажи, употребляемый для приготовления черной краски.

Гулимоны – развлечение, гулянье, забавы.

Декоратор – в старом театре – художник, пишущий декорации и часто принимающий участие в их изготовлении.

Дивертисмент – концертное отделение, сопровождавшее спектакль. Он давался чаще всего в конце спектакля и являлся составной его частью. Ничем не связанные музыкальные танцевальные номера, чтение, декламация и пр. были выгодны антрепренерам; не требуя времени на репетиции и не вызывая постановочных расходов, Д. давал возможность «украсить» афишу именами лучших актеров труппы (в том числе и не занятых исполнителей), а также приглашенных гастролёров и тем привлечь публику. Участвовать в Д. любили и актеры, получавшие возможность показать разнообразие своего мастерства. Д. был особенно популярен в 19 в. И даже в императорских Татрах (особенно в бенефисы), в последствии в летних и провинциальных театрах.

Драматический любовник - театральное амплуа молодого героя, страдающего от неразделенной любви или добивающегося успеха через препятствия.

Жен-премьер – драматический актер на ролях первого любовника.

Зеленая карета – казенная театральная карета.

Импресарио (от ит.) - частный предприниматель, устроитель концертов, зрелищ и т. п.

Каботин – (от фр. cadotin – комедиант, фигляр) - странствующий комедиант, актер.

Казенный театр – театр, существующий на казенные государственные деньги.

Камены – музы греч. мифологии богини поэзии, науки, дочери Зевса и Мнемозины: Каллиона, Клио. Мельпомена, Евтерина, Эрато, Терпсихора, Талия, ►

Полигимния. Местом пребывания муз считались горы Парнас и Геликон. Предводителем их был Аполлон.

Карсель – лампа, снабженная механизмом для подъема.

Кенкет – лампа с горелкой ниже резервуара, наполненного маслом.

Комедийная хоромина – первое в России театральное здание, построенное в 1672 году по указу царя Алексея Михайловича в селе Преображенском под Москвой, для спектаклей первого придворного театра. Хоромина представляла собой просторную палату, стены которой были обтянуты красным, а пол зеленым сукном. Сцену образовывала часть палаты, отгороженная «завесой», напротив нее у дальней стены было устроено специальное помещение «клеть», откуда сквозь решетку смотрели комедию царица и царевны.

Косморама – (от греч. космос – мир, орама – вид, зрелище) картина, представляющая большое пространство земли с находящимися на ней предметами, написанная и поставленная так, что создается впечатление живой природы.

Крыса – мешок с песком, служащий для оттяжки низа мягкой декорации

Куафер – парикмахер.

Куафюра – прическа, преимущественно женская, а также головной убор, украшение на голове.

Кулисная машина – рама на ходовых колесах, перемещающаяся в специальной прорези планшета сцены. На раме устанавливались элементы декораций.

Кунштюк – фокус.

Мехоноша – человек, собирающий плату за выступления скоморохов в особый мешок.

Меценат – богатый покровитель наук и искусства. По имени римского политического деятеля и богача Мецената, покровительствовавшего кружку поэтов, в который входили Вергилий, Гораций, Проперций и др. и оказывающий им материальную поддержку.

Музикус – шутовское название музыканта, композитора.

Павильон – рамная декорация на сцене.

Первые сюжеты – ведущие артисты труппы.

Опера-водевиль – жанр, возникший в первой половине 19 в. на основе коми-

ческой оперы от которой наследовала сюжеты, в том числе и исторические. Музыку к ним писали А. Алябьев, А. Верстовский, авторами либретто были А. Грибоедов, П. Вяземский и др.

Потешник – шут.

Прадикабль – старинное название объемных частей декорации.

Пудермантель – накидка, надеваемая при пудрении лица и головы.

Пульпитер – пюпитр.

Палатное письмо – старинное название комнатной живописи, росписи стен

Пандора – кукла, манекен.

Парадиз (от греч. парадеисос – парк сад) – верхняя галерея в театре.

Парнасские сестры – см музы.

Плие – па. в танцах, состоящее в приседании.

Плойка – ровные параллельные складки на материи, сделанные при помощи особых щипцов.

«Плясать у воды» – так говорили о плохих актерах, которых в балетных спектаклях ставили в задних рядах, у занавеса, часто изображавшего воду.

Позорище – зрелище.

Простак – сценическое амплуа, обычно комическая роль пассивного персонажа, попадающего в смешные положения (незадачливого ухажера, одураченного влюбленного, обманутого мужа). Имея в пьесе обычно третьестепенное значение, роли этого амплуа исполнялись актерами третьего положения, а иногда и выходными. Актеру первого положения, да еще и трагику, слышать, что он играет простака даже в жизни, было оскорбительно.

Рак – 1. - ящик с передвижными картинками, показ которых сопровождался комичными прибаутками; 2. – театральная галерка.

Рама перспективного письма – театральные декорации, состоящие из нескольких парных щитов с натянутыми на них холстами, на которых в перспективе были нарисованы фрагменты того или иного места действия. Известны со времен царя Алексея Михайловича (1629-1676); продержались в русском театре до середины 19 в.

Резонер – долго державшиеся в практике театр амплуа: актер, изображавший людей не столько действующих,

сколько рассуждающих и игравший роли, не требовавшие наличия большого темперамента.

Резонатор – прибор для усиления звука.

Римская свеча – род фейерверка.

Роль «рубашечного» характера – роль героя любовника (первого, второго).

Роль «холодного» любовника – одетого изящно, с породистыми чертами лица.

«Руководители секретов» – так в эпоху Раннего Возрождения, когда в постановках мистерий начали появляться всякого рода чудеса, называли мастеров, которые придумывали различные сценические эффекты, конструировали сценические механизмы и приспособления.

Рундук – возвышенная площадка, помост со ступенями.

Савояр – уличный музыкант.

Скоморох – на Руси С. появились в незапамятные времена: плясуны и песенники, гудочники и волынщики, петрушечники и медведчики. Сбившись в ватаги, бродили они по стране и смешили людей. Нередко С. выступали в масках.

Скоморошьи инструменты – свирель (семь сложенных вместе дудок, из которых самая большая превосходила самую маленькую вдвое); волынка; гудок (вид скрипки с тремя струнами и смычком, рукоятка сверху загнута с тремя колышками, в умелых руках гудок звучал то лирично, то отчаянно); балалайка (длинная рукоятка, деревянный корпус, три струны); ложки (две деревянные ложки вместе с рукоятками, унизанными небольшими шариками, подобно виноградным кистям); сурна (длинная узкая и прямая труба с загнутым нижним отверстием); гусли (вид легкой ручной арфы с медными струнами).

Сценариус – помощник режиссера в театре, ведущий спектакль и наблюдающий за выходом актеров на сцену.

Суфлер – работник театра, находящийся в суфлерской будке и подсказывающий актерам слова роли во время представления.

Тирбушон – прядь волос, завитая в локон.

Тихогром – фортепьяно. ►

Трагик – 1. - автор трагедий; 2. - актер, исполняющий трагические роли

Тупейщик – парикмахер.

Тырса - смесь песка и опилок, которой посыпают арену цирка.

Фабра – косметический состав для окраски в черный цвет бороды и усов, а также для придания усам определенной формы.

Факельцуг – факельное шествие с зажжёнными факелами.

Фантасмагория – световая картина, изображение, получаемое с помощью оптических приспособлений.

Фантош - марионетка. Первое представление американского театра марионеток Томаса Ольдена состоялось в Петербурге в сезон 1882-1883 гг. Газета «Санкт-Петербургские новости» (7декабря 1882 г. писала): «Американец Ольден довел механизм этих кукол до возможной степени совершенства. Они повторяют почти все движения живых людей. Его акробаты, клоуны, танцоры выделяют положительно изумительные вещи, раскланиваются с публикою, подражают всем приемам и ужимкам актеров...».

Фарс – комедия, в которой к смешному относятся серьезно.

Фарсер – актер, играющий в фарсах, актер, создающий комический эффект чисто внешними средствами.

Фат – амплуа актера, играющего роли эффектных, самовлюбленных, легкомысленных и ограниченных людей, преимущественно молодых. Он же «салонный» любовник.

Фейерверочный бурак – гильза с порохом, выбрасывающая огненный фонтан.

Шамбаньер – длинный хлыст, применяемый в цирке и на манеже.

«Шкаморда» - халтура. Назв. по имени антрепренера, которая набирала труппу из хороших актеров на один-два спектакля и возила их по уездным городам. Она хорошо зарабатывала и давала хорошо заработать другим.

Щель ковровая – в старом театре – канавка в планшете сцены, проходящая параллельно portalу по передней границе сцены, в которой при помощи вставного бруска крепилась передняя кромка половика.

Этуаль – в России конца-19- начала 20вв. – модная актриса, выступавшая в легких, развлекательных жанрах (фарсах, водевилях, оперетте, на эстраде).

Ярмарочный бенефис – многие актеры, особенно гастролёры, соглашались бесплатно выступать в театре, и за бенефис на ярмарке, но обязательно в середине её, в разгар сделок и когда съезжались наиболее денежная публика. ■

Использованная литература

В. П. Сомов. *Словарь редких и забытых слов.*
Н. С. Ашукин, С. И. Ожегов, В. А. Филиппов. *Словарь к пьесам А. Н. Островского.* 1993г.
Словарь русского языка . В 4-х томах, под ред. А. П. Евгеньевой. 1999г.
Вл. Гиляровский. *Сочинения в четырех томах. Мои скитания. Люди театра.* 1989г.

ПОДСКАЗКИ

КОСТЮМ

ЧТО НУЖНО СДЕЛАТЬ ХУДОЖНИКУ ПО КОСТЮМУ, ПРИСТУПАЯ К РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ.

Пункт 1. Получить от режиссера грамотное задание, т.е. определить сверхзадачу спектакля: что необходимо сказать зрителю, какие проблемы (философские, эстетические, нравственные) решаются, какова цель спектакля.

Пункт 2. Получить от режиссера определение способа поведения зрителя: по сценам, актам, линию развития сюжета и конфликта на всем протяжении спектакля.

Пункт 3. Обозначить с режиссером, какую смысловую нагрузку несет каждый персонаж, какова его драматургическая задача. Полезно даже составить таблицу, особенно, если количество действующих лиц велико.

Пункт 4. В ходе совместной работы с художником-постановщиком обозначить зрительный ключ, выражающий смысл постановки. И чем точнее и афористичнее будет эта форма – тем лучше.

Пункт 5. Вместе с режиссером, художником-постановщиком, композитором, балетмейстером и художником по свету четко обозначить и закрепить название жанра спектакля, способа, манеры выражения его сверхзадачи.

Пункт 6. Придумать, увидеть мысленно и закрепить формулировкой общий стиль костюмов – признаки, свойственные только им. Например, бытовые, эпические, стилизованные по такому-то принципу, репликативные таких-то годов, монохромные, контрастные, однофактурные со смещением..., а также великое множество всяких определений, возникающих в фантазии для выражения способов связи костюма с другими элементами спектакля.

Пункт 7. Продумать, используя все вышеперечисленное, прикладные характеристики костюмов: точные фактуры, цвет, силуэты, крой, способы обработки материалов и другие приемы изготовления.

Пункт 8. Придумать, какие видоизменения костюмов нужны для обозначения драматургических ходов, психологических акцентов и способы их выполнения, не забывая, разумеется, об обязательных сюжетных переодеваниях. И здесь опять полезна таблица.

Пункт 9. Постараться приобщить к своему замыслу ведущих актёров (особенно бенефициантов), учесть их творческие и физические притязания в рамках сформулированного решения.

Пункт 10. Эскизы выгоднее исполнять в жанре и стиле спектакля (после заключения договора с руководством театра).

Уверена, что такой подход к решению костюмов избавит художника от многих бед: изменений по ходу репетиций, волонтаризма актеров, непонятности, несоответствия образов общему решению, противоречий с актёром, костюмером, текстом и подтекстом пьесы.

Я не признаю пользы самозабвенного эмпирического имажинизма на театре, внешних капризов вкуса. Я не хочу разрушения театра и прошу, договаривайтесь, господа! И формулируйте, формулируйте.

Татьяна Глебова

Выдержка из статьи «У всякой игры есть правила», опубликованной в «Сцене» №22 (4) 2002г. С.6-7.

ДРАПИРОВКИ

Драпировки – это ткани, ниспадающие складками. Драпировками можно декорировать комнаты, залы, окна, двери, мебель и другие предметы. А в античном театре и одежда была, по сути, драпировкой.

1. Полученный со склада материал отдают в предварительную обработку,

а затем декоратор-драпировщик приступает к подбору ткани по тонам.

2. Большие куски материала нередко имеют разные оттенки, особенно плюш, бархат, шелковый тунис. Обнаружить такие оттенки можно только на большом расстоянии. Поэтому декоратор-драпировщик становится на рабочий мостик, а если такового нет – на высокую стремянку. И оттуда дает указания мастерам, подбирающим куски ткани.

3. Подбирая для лицевой стороны всех изделий материал по тонам и помечая куски с одинаковыми оттенками, необходимо следить за тем, чтобы ворс у таких тканей, как плюш и бархат, лежал в одном направлении: сверху вниз по высоте раскраиваемой драпировки независимо от ширины и длины отдельных кусков материала. Если в полотнищах, собранных из кусочков ворс распланирован в разных направлениях, то при освещении ворс придаст материалу оттенки, резко отличающиеся друг от друга. В отдельных случаях неправильный подбор может создать определенный интересный эффект.

4. При сшивании отдельных полотнищ плюша, бархата, туниса, следует, чтобы шов был гладким, фабричную кромку через каждые 15-20см следует надрезать ножницами, так как иначе при прострачивании на машине соединенные куски окажутся стянутыми и будут сморщиваться, так как указанные ткани растягиваются значительно сильнее, чем их фабричная кромка.

5. Материалы, имеющие фабричную кромку, прострачивают на машине так, чтобы шов на соединенных полотнищах, отступал от краев кромок на 1-2см. Если мастер не учтет этого условия, то ткань без ворса (кромка) будет просматриваться из зала. ►

Дмитрий Ключников

Из справочника «Театральные Драпировки», М.1969.

МЯГКАЯ ДЕКОРАЦИЯ

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» ИГОРЯ СТАВИНСКОГО В ДЕКОРАЦИЯХ А.Д.ГОНЧАРОВА, ГАБТ СССР, 1965

«При оформлении одноактного балета «Весна священная», действие которого происходит на Руси времен язычества, для доминирующих в спектакле мягких декораций были использованы материалы, соответствующие отображаемой эпохе – это и разнообразный по переплетению, разной плотности холст, и крупно- и мелкоячеистая мешковина, и тарная ткань, и рыболовная сетка, и декорационная сетка с ячейками 50х50мм, изготовленная в театральных мастерских.

Небольшое количество строенных декораций (деревянные идолища, бревенчатый частокол, настил моста), сделанных из брусков, досок и фанеры, были также затем оклеены холстом для более отчетливой росписи их под фактуру дерева.

Каждая из холщовых кулис отличалась от другой рисунком нашитой и наклеенной аппликации: то это

рельефная выпуклая решетка из грубо, примитивно переплетенных полос тарной ткани, то это ленты разреженной мешковины и марли, а то и нашитая капроновая, вся в мелких завитках путанка, окрашенная в различные оттенки зеленого цвета, имитирующая мох.

Несколько падуг с неровными краями выполнены из декорационной и рыболовной сетки и апплицированы плетением из тарной ткани, придающим падугам вид домотканого материала.

Большинство перечисленных материалов используется в своем натуральном цвете, лишь некоторые слегка подкрашены для придания им более насыщенного тона. Исключение составляет фон из рыболовной сетки с ячейками 10х10мм, окрашенный поверхностно бронзовым порошком, замешанным на клее БФ-6, оставляющим обработанную таким образом сетку мягкой, эластичной.

За сеткой на расстоянии одного метра- просветный экран из калькированной бязи, на который проецируется медленно встающее и про-

плывающее солнце (эта рирпроекция делается с помощью только одного прожектора).

В итоге зритель видит декорацию, настраивающую на восприятие далекой, насыщенной драматическими событиями, радостями и бедами жизни славянской общины.

В значительной степени этому способствуют материалы, своей фактурой напоминающие те, которые производили древние славяне в своем натуральном хозяйстве, что и было театрально-условно преподнесено художником А.Д.Гончаровым. ■

Материал публикуется с согласия автора. Из книги М.Т.Богомоловой «Декорационные материалы художникам театра»

▼
Андрей Дмитриевич Гончаров (1903-79), нар. художник России. Более известен как график, художник книги. Ч.-к. АХ СССР. Лауреат Гос. премии. В ГАБТ СССР, помимо «Весны Священной» (премьера 26 июня 1965 года), оформил балет «Ванина Ванини» Н.Каретникова (премьера 25 мая 1962).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ▼

► Абуладзе Т.Е 23

Абдрашидова Н. 32
Абрамов Ф. А. 52
Аверинцев С. 23
Аджубей А.И. 22
Азриели С.А. 44
Александр II 20
Александр Невский 20
Алексей Михайлович, русский царь 72
Альберти Рафаэль 61
Алябьев А.А. 72
Амансахатов Б. 40-42
Андерсен Г.Х. 5,6
Андреев-Бурлак В.Н. 19,20
Арагон Л. 61
Аристарх Самофракийский 71
Архипов В.Н. 32
Архипова С. 32
Аршакуни З. 46
Атьясова А. 60
Афиногенов А.Н. 46
Ахмедов Д. 32
Ашукин Н.С. 73
► Бабанова М.И. 24
Баишева Л. 32

Балашевич И. 24,29
Барба Э. 67
Бархин М.Г. 62
Бархин С.М. 3,32
Бауш П. 13
Бахрушин А.А. 21,24,29, 30,31,32,35,50,51,56,57, 59,60,63
Бахтин М.М. 52
Базз Эдмундо 66,67
Бежар М. 13
Белжеларский Е.А. 22
Белинский Ю. 53
Бенедиктов С.Б. 3
Берёзкин В.И. 21
Бетанкур А.А. 3
Бехтерев С.С. 52
Билибин И.Я. 45
Богомолова М.Т. 75
Бодянская Т. 13,38
Болт Роберт 67
Борисов О.И. 43
Борисова Ю. К. 25
Боровский Д.Л. 3,10,11,23,50
Боуи Д. 38-39
Браславская Т.И. 50,51

Бренко А.А. 19,20
Бретон А. 6
Брехт Б. 38,47,61,69,70
Брокес В. 38
Бурдин Ф.А. 24,25
Бурмистров Л.Н. 11,26,32,37,42
Бухвальд Н. 61
Быстрицкая Э.А. 25
Быстров А.Н. 44
► Валдеен 64,66
Валиханов Ч. 55
Вальц Ф.К., К.Ф. 45
Ван Гог В. 22,23
Варпаховский Л. В. 57,59,61,62
Васильев А.П. 3
Васильев Е. 46
Вахтангов Е. 32
Вахтангов С. 62
Велимеев А.М. 44
Вергилий 72
Верстовский А. 72
Вивьен Л.С. 30,45
Вирсаладзе С.Б. 3
Витфогель К. А. 65,67
Вишневский А.Л. 15

Власов И.К. 46
Вольская М. 32
Воронцов-Дашков И.И. 19,20
Вяземский П. 72
► Гаккель Л. 23
Ганако 57
Гаспаров М. 23
Гарин Э.П. 67
Гартман В.А. 20
Гегель Г. 23
Гельман А. 50
Гендель Г. 67
Герасименко И.Г. 47
Герасимчук Л. 8
Гефтер М. 23
Гиляровский Вл. А. 19,20,73
Гинкас К.М. 32
Глаголева В.С. 19,50,71
Гладков А. 57,59,61,62
Глама-Мещерская Ф.Я. 20
Глебова Н. 32
Глебова Т.С. 74
Говорова Е.А. 55
Гоголева Е.Н. 26
Гоголь Н.В. 26,31

Гозак А. 32
Гойя Ф. 2
Головин А.Я. 24,29,30-31,45
Гончаров А.Д. 75
Гончаров И.А. 26
Гораций 72
Горбунова Е. 57,61
Горький А.М. 16,40,47,49
Гото Симпей 65,67
Гофман А.Е. 45
Грибоедов А.С. 26,72
Григ Нурдал 61
Гроссман В.С. 23
Гундарева Н.Г. 26
Гус Ян 14
► Давыдова М. 35
Даглас М. 66
Данджуро Итикава 65
Дашевская А. 9
Дворкин Ю. 48
Делог В. 36
Диамант Х. 61
Дилени Ш. 48
Дмитриев В. В. 31
Дмитриевская Е.Р. 50
Добролюбов Н.А. 24

- Додин Л.А. 21,23,52-53
Долматов В.П. 20
Доля Н.К. 10,11
Дорер В.И. 46
Дягилев С.П. 13,45
- **Жевержеев Л.** 31
Женовач С. В. 23
- **Зандин М.** 45,46
Золотарёв Н.Н. 3
Золотухина О. 32
Золя Э. 16
- **Ильницкая А.А.** 50
Июппа Э. 32
- **Евгеньева А.П.** 73
Езепов В. И. 10,11
Екатерина II 19
Еланская К.Н. 24
Ермолова М.Н. 24,25,29
- **Ёсикава Э.** 67
- **Ибсен Г.** 18
Иванов И. 52
Иванов-Козельский М.Т. 20
Изергины 55
Иогихес 20
Июффе А.А. 65,67
Исмаилова Н.Х. 10,22,52
Ито Масару 56, 57
- **Каварадзакки Чёдзуро** 66,67
Кадзи Ватару 65,67
Кадочников Л. В. 10,11
Кайров П.О. 55
Камачо Авила 66
Камбунова Е. 9
Каменькович Е.Б. 9,23
Каневский А. 40
Кантор М. 22,23
Карбальдо Эмилио 61
Каренина А.П. 46,47
Каретников Н. Н. 75
Касаткина Л. И. 25
Каурисмяки Аки 13
Квапил Ярослав 14,15,16,18
Квапилова Ганна 18
Керенский А.Ф. 9
Керженцев П.М. 65,67
Климов Э.Г. 23
Климовский В. 68-70
Климовский Вяч. 48
Ключников Д. 74
Кнабе Г. 23
Книппер-Чехова О.Л. 10,11
Кноблок Б.Г. 3
Кобаяси Такидзи 61
Козелькова Е.В. 32
Козырева Е.Н. 24
Козяр М. 9
Кокова Э. 40,42
Колосова Г. 55
Колпаков Л.В. 50
Комиссаржевская В.Ф. 24,47
Константинов Б. 5,6
Коонен А.Г. 24,25
Корниенко Н.Г. 26
- Коровин К.А. 26,29,45
Корш Ф.А. 20
Косарев Б.В. 68
Косицкая-Никулина Л.П. 24
Котова Е.И. 50-51
Кочергин Э.С. 43,52
Крейча Отмар 18
Кронбауэр В. 17
Крылов М. 47
Крымов Д.А. 9,21,32,35,36
Крымов Н.П. 26,29
Крэг Г. 35,61
Куварин В.П. 46,47,48
Кудряшов О. Л. 9
Кузнецова Е.Б. 50,51
Кулибин И.П. 45
Курилко-Рюмина М.П. 41
Кустодиев Б.М. 26,29
Кутиков Е.М. 48,49
Кучер Я. 17
- **Лавров Н.** 52
Ладур-Кантор 22
Лейстиков И. 63
Ламбин П.Б. 43,45
Лансере Е.Е. 45
Лебедев Е. А. 43
Ледесма 66
Ленский Д.Т. 47
Леон Мария Тереза 61
Леонтьев А.Н. 50,51
Лисицкий Э. 62
Лиулиа Марита 13
Левенсон О.Я. 19,20
Левенталь В.Я. 3,5,6
Лебл Петр 18
Ледуховский А.В. 32
Луначарский А.В. 65
Лешковская Е.К. 26
Лордкипанидзе Н.Г. 50
Лошак М.Д. 35
Лушин А.Ф. 3
Любимов Ю.П. 23
- **Маген Иржи** 16
Макерова Н.Ф. 3,56
Макиавелли Н. 67
Маккуин А. 38
Малкиэль Я.Я. 20
Мальшев Ф. 8,9
Малюгин Л. 10,11,47
Мандель С.С. 46
Мандельштам О. 9
Маркс К. 57
Мартиросов В. 32
Мартынова В. 32,35
Марш Джеффри 38
Маторин А.И. 26,29
Медведев Д.А. 22
Медведев П.М. 24
Мейерхольд В.Э. 3,9,10,24,30-31,45,50,51,56-62,66-67
Мертен Л. 65
Мессерер Б.А. 3
Мехамед И. 57
Меценат 72
Мешков В.Н. 45,46
- Микеланджело 22
Миллер А. 66,67
Митрофанова М. 32
Михайлова А.А. 4,43,50-51
Михайлова Е.Л. 50
Мольер Ж.-Б. 31
Монова Н. 5
Москвин И.М. 15
Монтенги М. де 23
Морозов С. Ф. 32
Моцарт В.-А. 14,67
Мураяма Томоёси 61,64,65,66,67
Муслинак Леон 61
Мухина В.И. 55
- **Неедлы З.** 16
Нейгебауэр Б.Э. 45
Нестеров А. 57
Николаева Е.П. 54-55
Немирович-Данченко В.И. 15,16,18
Нестеренко Н. 32
Нечаев А. 5,6
Николаев М.Г. 46
Николаев Э. 55
Нижинский В. 13
Нифонтова Р.Д. 24
Нойбауэр Герхард 69
Ноймайер Дж. 13
- **Образцов С.В.** 5,6
Оганесян А.В. 3,50,51
Одест К. 66
Ожегов С.И. 73
Окамура Харухико 64,65,66,67
Ольден Томас 73
Орбели И.О. 55
Орочко А. 25
Островский А.Н. 19,20,24,29,73
- **Павлова Д.** 68
Перголези Дж. 9
Пикалова А.Ю. 32
Пикассо П. 23
Писарев Л. 32
Писарев М.И. 19,20
Плотников В. 53
Пожарская М.Н. 3,4
Полякова Е.И. 50
Попова В. 24
Постникова Л.И. 24,29
Потапов И.Д. 23
Потехин А.А. 19
Прельжокаж А. 13
Проперций 72
Пуленк Ф. 67
Пушкин А.С. 30
Пятиля Маркку 12,13
- **Райх З.** 59,60
Резникович М.Ю. 10,11
Рейнгард М. 16
Ремарк Э.-М. 66
Ривин М.Т. 68-70
Римский-Корсаков Н.А. 26
Рогов Дм. 29
Роговцева А. Н. 10
Родионов Д.В. 35,50
- Рощина-Инсарова Е.Н. 24
Рудков Д. 9
Руднева Л. 58
Рупковский Н. 10,11
Рыжова В.Н. 25
Рындин В.Ф. 3
- **Сааринен Торо** 12,13
Садандзи 2-я Итикава 67
Садаякко 57
Самойлов Д. 23
Сано Сэки 56-61,64-67
Сано Тората 65
Сантьяго Гарсиа 67
Сапунов Н. Н. 31
Сахновский В.Г. 26
Сац Н.И. 24
Сашин-Никольский А.И. 24
Свободин П.М. 20
Свободова Ружена 18
Сельвинская Т.И. 29
Сент-Экзюпери А. 61
Серебровский В.Г. 3
Серов В.А. 45
Сильвестров 45
Смирнов Д. 8
Синклер Э. 66
Снеткова Ф.А. 24
Соколова М.Н. 3
Солимов О. 41
Солнцева Л.П. 14,50,51
Сологуб А. 46
Солодовников Г.Г. 20
Сомов В.П. 73
Станиславский К.С. 15,16,18,35,51,58,61
Стейнбек Д. 66
Стравинский И. 12,13,75
Стрелер Дж. 52
Стрепетова П.А. 19,20,24,25
Суковичин В. 32
Сэнда Корэя 65,67
- **Табак О.П.** 50,51
Тагер 62
Танка Мишико 67
Тарасова А.К. 25
Тарковский А. 23
Татищев 20
Твардовский А. 22
Твен М. 47,48
Теер Отакар 16
Товстоногов Г.А. 42,46-49
Толстой А.К. 15,47,65
Травен Б. 66
Трегубова М. 32,35
Третьяков В.Т. 23
Третьяков С. 62
Трифонов А.Ю. 50
Тургенев И.С. 20,52
Тыл Йозеф Каэтан 14
Тюренок М.А. 23
- **Уварова И.П.** 58,62
Уильямс Т. 65,66
Украинка Леся 10
Уманец-Райская И.П. 24
Усигли Родолфо 66,67
- Утидэ Кэнсуке 56,65
- **Федоровский Ф.Ф.** 26,29
Федотова Г.Н. 24,25
Фейгельман 62
Филимонова Г. 53
Филиппов Б. 9
Филиппов В.А. 73
Фокин В.В. 50,51
Фоменко П.Н. 9,23
Фонвизин Д.И. 26
Фон Мекк Н.Ф. 26
Фудзита Ф. 67
Фучик Ю. 61
- **Хаматова Ч.** 24
Хамза 41
Хвостенко-Хвостов А.В. 68
Хидзиката Ёси 65
Хирано Икуко 65
Хисаита Эидзиро 65,67
Хмельова Н.П. 30
Хржановский А.Ю. 67
Хьюз Л. 66
- **Царёв М.И.** 60
- **Чаефски Пэдди** 67
Чайковский П.И. 9,26,31,43
Чако К. 40
Чапек К. 18,52,53
Челищев А. 19,20
Черняховский С.Ф. 23
Чехов А.П. 10,11,15,16,18,21,35,50,58,66
Чичагов М.Н. 20
Чушкин Н.Н. 51
- **Шабалина Н.** 9,35
Шагал М. 6
Шальды Ф.К. 15,16
Шах-Азизова Т.К. 21
Шахотья Е. 5,6
Шевелкина 20
Шейко Н.М. 32
Шейнцис О.А. 3
Шекспир В. 18,40,41,66,70
Шестакова Т. Б. 52,53
Шиллер Ф. 18
Шимановская К.В. 26,29
Широков С. 29
Шишкин Н. 6
Шкаморда 73
Шолохов М.А. 48
Шостакович Д.Д. 23
- **Щербаков В.** 31
Щипков А.В. 22,23
Щусев А.В. 51
- **Экстер А.** 68
Эрнандес Луиса 66,67
Эфрос А.В. 42
- **Южин А.И.** 20
Юрьев С.А. 20,45
- **Яблочкина А.А.** 26
Ямамото Кансаи 38
Янокупулос А. 47
Ярошевич В. 8
Ястребцев В. 46,47
Ясулович Н.Ю. 32