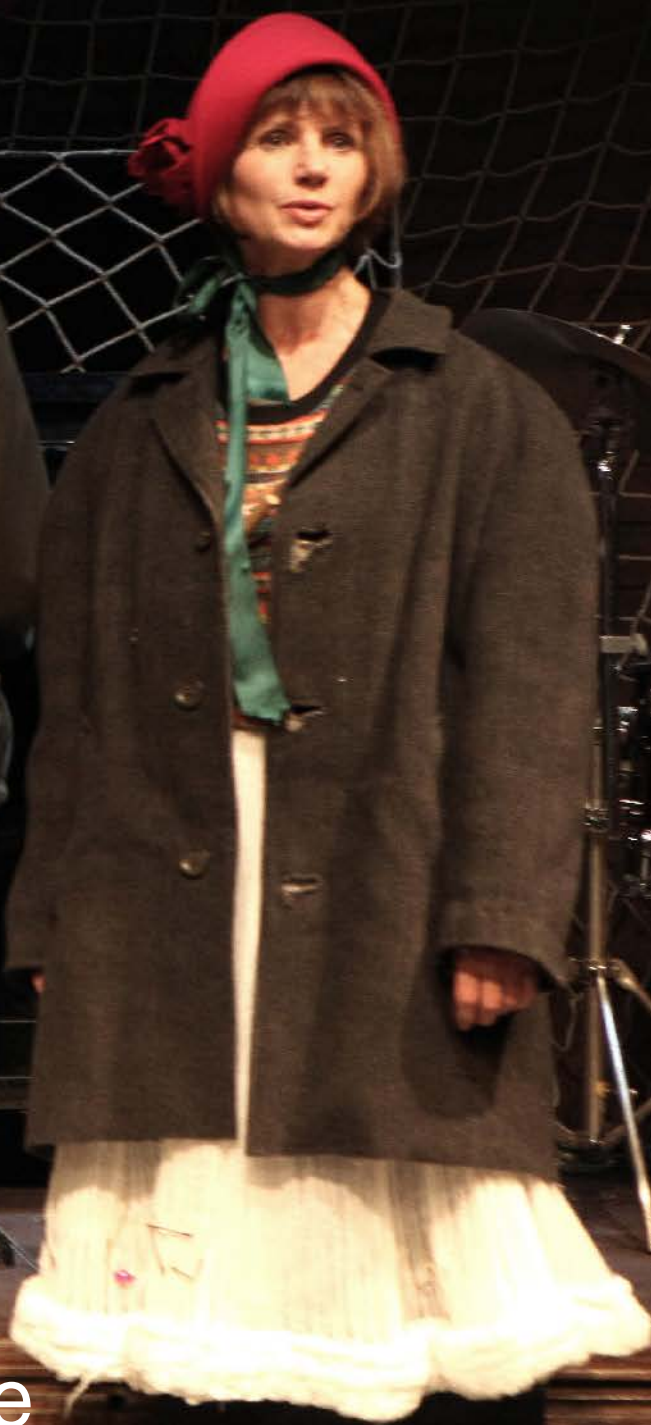


сцена



la scène
the stage

№4
(72)
2011

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

суена

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

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

Редакторы – консультанты
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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 Макерова
Борис Мессерер
Алла Михайлова
Владимир Мишарин
Николай Нашутинский
Максим Никулин
Любовь Овэс
Анаит Оганесян
Катажина Осиньска
(Польша)
Беатрис Пикон – Валлен
(Франция)

Алексей Порай – Кошиц
Вячеслав Соколов
Александр Титель
Александр Урсин
Игорь Ясулович
Наталья Ясулович
Ирина Черномурова

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

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

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

© «Сцена», №4 (72) 2011

При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542
Цена свободная
Подп. в печать 30.09.11 г.

сцена

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

The Stage

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

La Scène

La revue sur les questions
scénographie, la technique
scénique et la technologie,
l'architecture, la formation et le
management dans le domaine
des arts exécutifs.

**По вопросам, связанным
с подпиской
и распространением,
обращайтесь в редакцию:**
по тел. в Москве +7 (495)
609-0050 или по электронному
адресу stage_magazine@list.ru

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

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 номера осуществлено
при финансовой поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации.

бульвар, 10, офис 47);
в Санкт-Петербурге — в
редакции журнала
«Петербургский театральный
журнал». (ул. Моховая, д. 30);
в Екатеринбурге — в Доме
Актёра (ул. 8 Марта, д. 8).

Редакцией в 2011 году осуществляется:

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

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



На первой и четвертой стр. обложки:
Т. Орлова «Оккупация – милое дело»
(О, Федерико!). Реж. Юрий Погреб-
ничко. Сценография Н. Бахвалова,
Ю. Погребничко. Худ. по костюмам
Н. Бахвалова. Реж. видеомонтажа
И. Окс. Московский театр «Около
дома Станиславского». 2011.
Сцена из спектакля. Женщина – Лилия
Загорская. Фото: Михаила Гутермана.

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКИ

- 2 **Дмитрий Родионов.** Предисловие
3 **Мишель Гладиревский.** Моим учителям, моим друзьям...
3 **Владимир Урин.** Мне довелось участвовать...
4 **Дмитрий Михалевский.** «Сцена». Начало. 20 лет спустя...
5 **Вера Глаголева.** Как создавался и жил журнал «Сцена»
9 **Алла Михайлова.** Что было - то было

СПЕКТАКЛЬ

- 12 **Вера Глаголева, Алла Михайлова, Дмитрий Родионов.** Разговор
вместо рецензии

- 15 **Светлана Новикова.** Самотёк тоже надо читать

ВЫСТАВКИ

- 20 Наталья Васильева, Ольга Васильева. Контрасты и параллели

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

- 23 **Виктор Берёзкин.** Сергей Бархин в музыкальном театре
30 **Наталья Казьмина.** Мадам Кривая Строчка

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ	34	Елена Лапина, Александр Цветаев. Часть 7. Староста клана завпостов
ПРОЕКТЫ СТД	38 50 50	Новая театральная реальность НТР 2012 Конкурс «Лучший российский театральный плакат»
СВЕТ	53 54	Дамир Исмагилов. Световое оборудование Большого театра Елена Древалёва. Свет в современном театре
ГОВОРИТ РЕЖИССЁР	55	Юрий Погребничко. Месть театра
ТЕХНОЛОГИИ	59	Ирина Чередникова, Александр Орлов. К чему напрасно спорить с веком...
НОВЫЕ КНИГИ	60 64	Сергей Бархин. Заветки Дмитрий Родионов. Чьи вы?
ПАМЯТЬ	67	А.А. Авдеенко
ЭТЮДЫ	68 69 70	Давид Боровский. Без названия Юрий Хариков. NB Начинающему сценографу Татьяна Орлова. Прозрение
БИБЛИОРАСКОПКИ	71	Галина Коновалова. Это было недавно...
ИНФОРМАЦИЯ	72	Римма Кречетова. Покаяние автора
ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	73	Марина Шолупова. Театр хорошего настроения
ВАШ ДЕЛОВОЙ ПАРТНЁР	78	Марина Шолупова. Два начала

Предисловие

«Сцене» - двадцать лет, возраст не юбилейный, и не только потому, что в нашей маленькой дружной редакции, собрались граждане, не соотносящие свою деятельность с магией красивых чисел, но и потому, что возраст для нас – понятие не математическое и собственно нам совершенно не интересное. Дух жизни и жизнь духа – это нам ближе. Тем не менее, за эти двадцать лет журнал не канул в лету, что было бы, пожалуй, явлением обычным для последнего периода отечественного бытия, а продолжал с разной степенью интенсивности выходить к читателю, увеличив свою периодичность до 6 раз в год. Вы держите в руках 72-ой его номер. Эти номера были созданы при участии большого числа наших друзей, коллег и сподвижников. Собственно, без них эти номера и не могли бы состояться. И в этом, видимо, главная наша заслуга, что на призыв к сотрудничеству откликнулись и откликаются замечательные деятели отечественной культуры: художники, режиссёры, архитекторы, актёры, театроведы, искусствоведы, технологи, продюсеры...

Формат и структура журнала за эти годы претерпевали различные изменения: изначальные 48 полос давно уже стали «преданием старины глубокой», их количество постоянно увеличивается (объём иногда перепрыгивает за 100 полос); благодаря совету С.М.Бархина, в журнале появился цвет и, похоже, отказаться от цветных полос мы уже не сможем, хотя это и увеличивает затраты на печать и т.п.; нас не вдохновляет роль «посредника» между производителями и театрами: в первые годы создания журнала эта миссия была в некотором объёме актуальна, по прошествии короткого времени естественно истаяв, так как современные информационные технологии избавили нас от необходимости рекламирования всего и вся. Мы же продолжаем писать об опыте внедрения и использования

традиционных и новых сценических технологий, что, как нам кажется, более полезно и продуктивно. То есть «Сцена» - не «технологическое» издание, а издание для широкого круга профессионалов театрального дела и для тех, кто стремиться быть таковым. Тематический диапазон наших материалов определился давно, если не с самого начала, и мы последовательны в его наполнении конкретным и современным содержанием. При этом не отказываем себе в удовольствии экспериментировать с обложкой, открывать новые рубрики и «забывать» о некоторых из прежних.

Содержание выстраивается вокруг главного «продукта» - спектакля. Может быть, в последние годы у нас стало больше материалов, связанных с нашим культурным наследием, и чем тоньше этот слой в окружающем бытии, тем более мы обращаемся к опыту прошлого.

«Сцена» - не «концептуальное» издание: мы пишем исключительно о том, что нам интересно и кажется важным в текущем времени. Это и есть наша «концепция». Сколько мы сможем прожить в таком счастливом состоянии – сиё нам не ведомо: угрозы реальные дышат и в спину и в лицо – призрак безденежья никуда не уходит, интернет неумолим в своём неприятии типографских станков и т.д. и т.п. «Надо жить, надо работать». Каждый воспринимает эти чеховские слова по-своему: нас более привлекает возделывание сада, нежели праздное любованье им.

Для меня работа в журнале стала значительным этапом в жизни, в какой-то момент спасением от «ударов судьбы», но главное – теми берегами, которые дают не только выход внутренним устремлениям, но и открывают в окружающем мире его прекрасные стороны и дарят счастливую возможность общения и дружбы с добрыми и красивыми людьми.

Дмитрий Родионов
Главный редактор



моим учителям, моим друзьям, этим удивительным женщинам и мужчинам...

Вы даже не догадываетесь, насколько Ваш тёплый приём, ваша доброжелательность, Ваши знания стали основными элементами моего профессионального становления и как это, к большому сожалению, редко в наши дни.

Ваша жажда ко всему, что происходит вокруг – это удивительное богатство человеческих и профессиональных отношений на любом уровне, ваша творческая компетентность, Ваш долголетний профессионализм: всё то, что измеряется на вес золота и так редко бывает.

Даже на специальном факультете университета по подготовке журналистов, пишущих о сценографии.

Быстро подсчитываю в голове - 44 поездки в Россию за пять лет. Я сразу понял, что моя основная функция тогда была обеспечение бесперебойных воздушных перелётов. В те времена на рейсах AIR FRANCE было не более 30 пассажиров, а на рейсах АЭРОФЛОТА это число вырастало до семидесяти. Всегда на борту оказывалась либо спортивная команда, либо Архангельский хор на зарубежных гастролях. Воспоминания, воспоминания...

Как много записано в эту длинную Сагу Москва-Париж.

- Этот удивительный кабинет редакции в конце коридора на первом этаже здания СТД, который мгновенно превращался в буфет под командованием Аллы Михайловой и Веры Глаголевой – основателей и вдохновителей журнала, и под острым наблюдением и доброжелательным покровительством Владимиром Уриным.



не довелось участвовать в создании журнала «Сцена», и сейчас, 20 лет спустя, я с некоторым удивлением вспоминаю детали этой авантюры. История началась, как это часто бывает у нас в России, в ресторане – ресторане Дома актера. Совместный российско-французский

журнал решили выпускать три безумца: Татьяна Осколкова, Мишель Гладиревски, редактор французского журнала, посвященного сценическим технологиям, и ваш покорный слуга. На меня легли в основном организационные вопросы: в тот момент я работал в Союзе театральных деятелей и мог помочь в каких-то вещах. Сам же журнал родился благодаря энтузиазму Татьяны и Мишеля.

Помню, как я допытывался у Мишеля, чем его привлекла идея издавать журнал в России – ведь у большинства наших театров на тот момент оборудование сцены было крайне устаревшим. В основе французского прообраза «Сцены» лежала практическая идея: связать производителей и поставщиков сценического оборудования с театрами. У нас же существовала пропасть между тем, что могли предложить западные фирмы, и тем, что было понятно и доступно нам. Мишель ответил, что нужно же с чего-то начинать сближаться. Кроме того, наша техническая отсталость порой вызывала к жизни оригинальные постановочные решения. У нас до сих пор

- Эти «интеллектуально – культурные» обеды с обязательным обсуждением и пересмотром всей человеческой истории, которые плавно переходили в поздние ужины и обещали долгую и бессонную ночь.

- Посещение в первый раз сцены Театра Красной Армии. Первые шаги по сцене Большого Театра, Театр на Таганке с его «чуткой» архитектурой и его директором Юрием Любимовым.

Кстати с ним я встречался также в Париже по поводу одного проекта в театре Bobigny, к сожалению, проект так и не состоялся.

Никогда не забуду этого почти религиозного потрясения, который испытывал зал на спектакле по роману Булгакова «Мастер и Маргарита».

Незабываемы и ежегодные вечера, посвященные Владимиру Высоцкому.

Этот список я мог бы продолжать ещё и ещё... 44 поездки...

Вот всем этим я и питаюсь до сегодняшнего дня – по чисто эгоистическим соображениям конечно.

И сегодня я непомерно горд тем, что стоял у истоков журнала, был его взрывным устройством, что делал всё, что было в моих силах, чтобы он существовал.

И я бесконечно счастлив, что он существует.

Это «наша история», которая придаёт этой встрече удивительную лёгкость пера.

Мишель Гладиревский

Главный редактор журнала «AS»

Директор издательства «Actualite de la scenographie»
Париж, Франция

4

сохранились уникальные ручные технологии, которые дают ничуть не меньший эффект, чем дорогие промышленные установки. Этим уже мы можем поделиться с остальным миром.

1991 год располагал к смелым начинаниям. Он дал свободу делать то, что тебе кажется важным и интересным. Но никакой гарантии того, что издание окажется долговечным, не было. Мы же замахнулись на то, чтобы делать журнал двуязычным и продавать его не только в России, но и во Франции. От французской части со временем пришлось отказаться из-за проблем с валютой, но сам журнал оказался нужен очень многим.

Со временем «Сцена» обрела свое лицо. Ее, как и прежде, делают настоящие энтузиасты – и тут я обязательно должен назвать Аллу Александровну Михайлову и Веру Сергеевну Глаголеву, которые входят в редколлегия журнала начиная с самых первых его номеров. «Сцена» выходит регулярно, что очень важно, и ее всегда интересно читать, что еще важнее.

Владимир Урин

Генеральный директор Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

В «Сцена». Начало. Двадцать лет спустя...

ремя волшебным образом превращает известный с детства литературный оборот «двадцать лет спустя» в факт собственной жизни. Оказывается, что с такой дистанции легко анализировать, однако, нелегко вспоминать, а еще труднее узнавать молодые лица на фотографиях. Но если пролистать первые номера журнала, то становится понятно, что факт его создания имел почти эпохальный смысл.

Десятилетие, которое предшествовало запуску издания «Сцены», было наполнено переменами. И это была наша жизнь. Прекрасная, азартная, наполненная творчеством.

Строго говоря, перемены начались лет за двадцать до того на Западе – еще одно двадцатилетие – «до рождества «Сцены». Главным источником этих перемен стала практика рок концертов, сформировавшая собственную эстетику и технологию, которые повлияли на все сценические жанры, включая театральные постановки.

Эта волна зрелищности захлестнула советскую сцену в 80-е, уровень технической оснащенности которой восходил к довоенным временам. Производимая Гипротеем и Гостеасветом аппаратура уже давно не могла удовлетворить требований современной сценографии, вынуждая завпостов и осветителей превращаться в Самоделкиных, способных создать чудеса новой техники из подручных средств. Впрочем, положение на Западе в начале 70-х было не на много лучше – именно практика рок концертов стимулировала технологическую революцию и становление шоу-бизнеса. Но у них были другие преимущества. ... Нас же очень выручал ВПК, где между деталями к самым секретным и никому не нужным продуктам удавалось размещать свои заказы, рассчитываясь за это спиртом или очень небольшими деньгами. Казалось, еще чуть и мы догоним Запад. А потом и обгоним. Мы ведь были такими талантливыми!

Безумие тех лет восхитительно. Уйдя из Государственного оптического института (ГОИ), я организовал производственный кооператив «Пересвет». В нем собрались великолепные инженеры. Могу сказать, что такого мощного кадрового состава я не встречал ни в одной западной фирме – для них это было слишком дорого. Мы занимались производством всего сразу: фонари, компьютерные пульта управления, силовые блоки, эффекты. И не потому, что хотели этого, просто заказчикам было нужно все сразу. Здесь и сейчас! Но главным гвоздем были лазеры...

Сегодня трудно представить тот информационный вакуум, в котором мы находились в те годы. Не существовало легальных источников информации. Нелегальных тоже не было. О том, что тогда показывали по телевизору сейчас можно судить по передачам телеканала «Ностальгия». Пожалуй, единственным источником знания о том, что происходит в зарубежном шоу-бизнесе, помимо слухов, были записи концертов ведущих исполнителей на VHS кассетах, которые привозили нелегально. Их смотрели коллективно на редких видеоманитофонах. После просмотров долго обсуждали, многократно повторно отсматривали заинтересовавшие места, чтобы понять «как это сделано», и сразу начинали придумывать, как воспроизвести в наших условиях.

Ситуацию изменил закон о кооперации: самодельщина обрела юридическую базу. Началось открытое соревнование с Западом. И пусть условия были заведомо несопоставимыми, нашим преимуществом был драйв, огромное желание, впервые открывшиеся возможности. Казалось, что мы могли все... И многое нам, действительно, удавалось. Могу ответственно заявить, что ряд решений были пионерскими и вполне конкурентоспособными.

Информационным центром огромного всесоюзного сообщества технарей сцены с 1963 по 1986гг. служил научно-информационный сборник, «Сценическая техника и технология», который все называли журналом. И который был закрыт из-за инертности чиновников Министерства культуры СССР, которые не удосужились зарегистрировать его в ЦК КПСС, как журнал. Кстати сказать, он был первым изданием такого типа в мире.

И вдруг, спустя несколько лет после закрытия СТИТ в Москву из Парижа приезжает господин Мишель Гладиревски. Мишель издавал франкоязычный журнал AS - «Актуальная сценография», посвященный проблемам сценической техники и технологии. Франкоязычность определяла его нишу, как альтернативу профессиональным англоязычным изданиям такого рода.

Достаточно положить рядом два издания – французскую «Актуальную сценографию» и «Сценическую технику» все становится ясно. Говоря мягко, у нас тогда не было глянца, а издаваемый господином Гладиревски журнал поражал в самое сердце качеством и изобильной рекламой западной продукции. Но наша родная неказистая «Сценическая техника», верный друг завпостов и осветителей, сценографов и художников по свету, была неведомым для Запада, избалованного широкой номенклатурой любой мыслимой техники, неисчерпаемым кладом свежих идей. В этом кладзе г-н Гладиревски увидел хорошую возможность для расширения своего бизнеса. Как издатель, он мог позаимствовать наши идеи в форме совместного издания. Так была предложена концепция двуязычного журнала «Сцена».

При этом основной текст печатался на языке в зависимости от стороны – в Европе на французском, в России – на русском с переводом в постраничном подвале, соответственно, на русском и французском. Что выглядело весьма демократично. На обложку Мишель решил помещать работы советских художников, оригиналы которых доставались французской стороне... Но деньги на издание должны были дать французы – в России их не было.

Обсудив идею с руководством СТД, выступавшим официальным издателем с российской стороны, Гладиревски пригласил меня от лица российского бизнеса в поездку по Франции.

Журнал «Сцена» знаменовал смену эпох. И в этом смысле проект Мишеля Гладиревски был обречен: эпоха романтиков-самодельщиков уходила в прошлое. Ей на смену приходило время прагматиков, но еще далеко не профессионалов. Кладезь идей иссякал. Сумеет ли он стать тем, чем был журнал «СТИТ» - клубом профессионального братства – покажет время.

Дмитрий Михалевский



Как создавался и жил журнал «Сцена»

1991 год

Этот год считается годом рождения журнала «Сцена», хотя первый номер вышел лишь в 1992-ом.

В конце 1990 года в Тбилиси Советский центр ОИСТАТ собрал комиссию по сценографии и публикациям из всех стран, входящих в эту международную организацию. И там, в приватной беседе, председатель комиссии по сценографии Валерий Левенталь, отв. секретарь советского центра ОИСТАТ Татьяна Осколкова и издатель французского журнала «Актуальная сценография» Мишель Гладиревски сошлись во мнении, что для обеих сторон полезно было бы выпускать русско-французский журнал по вопросам сценографии, техники, архитектуры, организации и менеджмента в области зрелищных искусств. И вдруг, казалось бы, на первый взгляд, незначительный и даже несерьезный застольный разговор, постепенно начал превращаться в конкретное дело.

По приезду в Москву Татьяна Осколкова рассказала об этой беседе Владимиру Георгиевичу Урину, Секретарю СТО РСФСР, а он в свою очередь обратился к Михаилу Александровичу Ульянову. *«Создание совместного советско-французского журнала «Сцена» - это еще один реальный шаг в нашем сотрудничестве. Необходимость такого издания у нас в стране не вызывает сомнений. Работа над ним даст, как нам представляется, ряд возможностей для обеих сторон. Для советской стороны – это издание журнала на таком полиграфическом уровне, который мы, к сожалению, пока обеспечить не можем, это возможность гораздо шире знакомиться с новинками в области техники, технологии у наших коллег на Западе, это будем надеяться, и возможность приобретения театрального оборудования для наших театров...*

Для французской стороны – это знакомство с нашими прекрасными сценографами, с уникальным опытом еще оставшихся мастеров технических цехов, с поисками в области театральной архитектуры. Таким образом, интерес в совместном издании обоюдный, что дает надежду на долгосрочное осуществление проекта. Так выразил свое отношение к проекту Председатель СТО РСФСР Михаил Ульянов, и поручил подготовку этого вопроса Владимиру Урину.

Прежде всего, создали активную группу, в которую вошли В.Березкин, А.Михайлова, И.Абрамов, В.Соколов, В.Глаголева. Мы не знали тогда, какие перемены ждут нашу страну. Не имели понятия о «дефиците бюджета», «рыночной экономике», не знали такого слова «дефолт», поэтому подошли к организации журнала по-советски – рассчитали и составили смету, используя действующие на то время нормативные ставки на штатных сотрудников, переводчиков, авторский гонорар, одним словом,

составили смету фифти-фифти, чтобы расходы не превышали доходов. Заранее скажу, что первый номер стоил 6, второй 9, а третий уже 25 руб. Вникали в работу и проблемы театров, искали потенциальных авторов, помогали Урину в составлении и редактировании контракта с французской стороной. Французы предлагали, чтобы содержательную часть и перевод на французский и английский (первоначально предлагался и немецкий) языки готовили мы, а они отвечали за издательскую часть.

Летом этого года в стране назревали события. А мы готовились к встрече с Мишелем Гладиревски. 19 августа в Москву входили танки, а в кабинете Урина он и Мишель подписали контракт, не обращая внимания на предусмотренные в нем форс-мажорные обстоятельства.

Затем, переговорив с нами, с каждым отдельно, Мишель собрал всех вместе и рассказал, какую структуру журнала он предлагает. Слово «Досье» вызвало в наших рядах недоумение - тогда оно у нас ассоциировалось с определенными органами власти. Но Мишель настоял. Пришли к соглашению, что первое досье будет посвящено спектаклю, а поскольку на каждое досье будет приглашаться ответственный редактор, на первое была названа А.А.Михайлова.

Три человека – Глаголева, Листовский, Чупина были зачислены в штат СТО на срочный договор.

Проведением подписки и регистрацией журнала занялся кабинет декорационного искусства, в частности Игорь Андрианович Абрамов.

В декабре приехала из Франции директор издательства «AS» Мари-Поль Бонне и привезла компьютер, который мы срочно должны были освоить. Слава богу, что среди нас был В.В.Листовский, уже продвинутый в этом вопросе, да и машинистка редакции Лариса Чупина быстро научилась на нем печатать. Но современная компьютерная верстка этому чуду техники не поддавалась. Как потом выяснилось, в компьютере не было нужной нам программы. Мы лишь набирали текст на определенный формат колонки, подбирали рисунки и фотографии, отмечая на полях, где они должны стоять.

Обложку заказали Дмитрию Крымову. Он принес ее накануне отъезда Мари-Поль. Но так как по его словам, он писать красиво не умел, то слово СЦЕНА нацарапал как смог, в надежде, что кто-то исправит. Однако нам этот логотип понравился. Он напоминал, небрежно нанесенные рабочими сцены надписи на задних стенках декораций с обозначением стороны сцены, где должны были устанавливаться. Таким он остается и по сей день. Обложку увезла Мари-Поль, а текст я отвезла во Францию лишь в феврале 1992 года, куда Мишель пригласил нас на Международную выставку театральной техники и технологии. Там он познакомил со своими сотрудниками, и, прежде, всего с известным театральным обозревателем Жаном Шоле, который в «Сцене» стал вести рубрику «Зарубежная информация», отражая в ней художественные свершения в европейских странах и рассказывая о технических успехах в области архитектуры, сценографии и оборудования.

1992 год

Итак, мы планировали выпускать четыре номера в год, но нам все время что-то мешало. То ГКЧП, то отсутствие денег и у нас, и у Мишеля во Франции. Все время искали спонсоров. Первым, кто дал нам рекламу для №1 была ленинградская фирма «Пересвет», разрабатывающая осветительные приборы, комплексы управления постановочным светом, системы лазерной комплексной графики, зрелищные программы.

Вот, что было написано на титуле этого номера. Сцена – советско-французский иллюстрированный журнал по вопросам сценографии, сценической техники и технологии, театральной архитектуры. Издание Союза театральных деятелей РСФСР и французского издательства EDITION A.S при участии Советского центра ОИСТАТ. Выходит 4 раза в год в переводе на французский, английский, с №3 – на немецкий. Директор-редактор Мишель Гладиревски. Редакционная коллегия: Игорь Абрамов, Станислав Бенедиктов, Вера Глаголева (отв. секретарь), Юрий Гнедовский, Валерий Листовский, Алла Михайлова, Татьяна Осолкова, Вячеслав Соколов, Ефим Удлер, Владимир Урин, Жан Шоле. Номер готовили Вера Глаголева, Валерий Листовский, Лариса Чупина. Переводчики Сергей Волынец, Андрей Наумов. Художник обложки Дмитрий Крымов. Подписка через СТД РСФСР. Телефон для справок. Далее сведения о типографии и издателях. Со временем они менялись. А это был №1.

На первых страницах выступили Михаил Угьянов со словами: *«Выражая признательность господину Мишелю Гладиревскому и его коллегам, сделавшим реальностью издание журнала «Сцена», я желаю как тем, кто издает его, так и тем, кто его читает, - удачи».*

Владимир Урин: *«Союз театральных деятелей РСФСР: «Начиная издание «Сцены», мы, прежде всего, надеемся, что это будет высокопрофессиональный журнал во всех аспектах и в том, что в нем будут подниматься самые существенные профессиональные вопросы и проблемы; и в том, что это будет написано на профессиональном уровне; и в том, что издательская, изобразительная сторона будут отвечать современ-ным требованиям».*

Жан Шоле: *«Представляя сообщения о европейских сценах, технических новшествах, мы широко открываем дверь в чужой театральный мир».*

Алла Михайлова – редактор рубрики «Спектакль»: *«Мы долго спорили и решили, что темой досье первого номера нашего журнала должен стать спектакль. Ведь именно ради него собираются, взаимодействуют, конфликтуют люди всех театральных профессий, ради него преодолевают они немислимые и нарастающие день ото дня трудности».*

Вера Глаголева: *«Театральных техников и технологов, осветителей и машинистов сцены, бутафоров, гримеров, художников, организаторов производства – всех, кто каждый день занят на театральном производстве и хочет поделиться с коллегами своими находками, раздумьями, проблемами, мы приглашаем на наши страницы. Авторами «Сцены» должны стать театральные специалисты».* И они становились.

В журнале было 48 полос, на которых разместилось 27 статей и информационных сообщений.

Тираж пошел читателям.

Забегая вперед, скажу, что за двадцать лет существования журнала в нем было опубликовано около 300 статей о спектаклях, показанных в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, многих городах России, на фестивалях, в рамках премии «Золотая маска», на зарубежных гастролях.

В том же году вышли еще два номера. Досье №2 было посвящено свету. Редактором был Ефим Леонидович Удлер – организатор и руководитель отделения художников по свету на постановочном факультете Школы-Студии МХАТ. Он собрал вокруг себя таких авторов как Олег Шейнцис, Алексей Бородин, Станислав Бенедиктов, Александр Матвеев. Для этого номера статьи написали Мишель Гладиревски, Мануэлла Бодуэн, Дмитрий Михалевский,

Обложку сделал Сергей Бархин. В номере было 44 полосы. Помимо досье, в рубриках: спектакль, зарубежная информация, архитектура, декорации, звук, портрет, школа мастера, профессиональное обучение, блокнот – были опубликованы 14 небольших (как мы тогда и задумывали) статей и сообщений.

В титулах номеров появляются изменения: В списке издающих организаций со стороны Франции появляются: AFAA МИД Франции. Уже со второго номера : директор-редактор Мишель Гладиревски; директор русской части проекта Владимир Урин; директор редакции Вера Глаголева; редакторы отделов; редактор по международным связям Татьяна Осолкова

Рекламу разместили и оказали спонсорскую поддержку фирмы Импульс-свет и Пересвет.

№3. Вячеслав Соколов, редактор досье «Механика», в предисловии к нему писал:

Что такое современная театральная машинерия? Символ прошлого величия театра или основа новой сцены?

Художественный театр им.А.П.Чехова в Москве, Земперопера в Дрездене, Городской театр в Штутгарте «сверстаны» по одной технологической схеме. Что это? Туниковая ситуация или наилучшее и единственное правильное решение. И может ли быть решение единственно правильным? После реконструкции МХАТ им.Чехова, где, казалось, предусмотрели все технологические веяния и технические новинки, в первом же спектакле «Перламутровая Зинаида» уважаемый и заслуженный сценограф Валерий Яковлевич Левенталь на стационарный кассетный поворотный круг с кольцом поставил свой постановочный кассетный круг с кольцом чуть-чуть поменьше и чуть-чуть левее. Это парадокс? Или так нужно работать в театре?

Если представленный в досье материал даст пищу для раздумий, значит, мы не зря работали».

В досье 7 статей, на заданную тему, написанных Борисом Мессерером, Вадимом Базановым, Марселем Фрейдефонтон, Александром Бушмелевым, Вячеславом Соколовым, Завершает его по просьбе читателей статья Людмилы Солнцевой, специалиста-патентоведа,

инженера-механика, доцента Школы-Студии МХАТ «Авторское право на интеллектуальную собственность».

В номере рубрики: спектакль, зарубежная информация, архитектура, свет; звук; портрет; выставки; библиография; школа мастера; блокнот – всего 23 статьи на 48 полосах. Обложка Бориса Мессерера. Рекламу дали фирмы Импульс-свет, Пересвет и Дока. Таким образом, вокруг журнала создается группа людей, занимающихся проектированием и производством театральной техники.

1993 год

№4. Досье архитектура и сценография. Редакторы: Юрий Гнедовский, Сергей Гнедовский, Вера Глаголева.

Мишель Гладиревски от редакции пишет в этом номере:

Пусть это тематическое досье послужит местом встречи архитекторов, технологов, техников и художников. Будут ли актуальны завтра восстановление, реконструкция, обновление старых зданий? Отважмся подготовить это завтра, проследив историю создания и выявляя особенности каждого реализованного проекта, его место в городском пейзаже, его архитектурное решение и, наконец, его сценические и технологические возможности.

Стоит ли в это неопределенное время приступить к осуществлению проектов, задуманных десять лет назад? Может лучше понаблюдать за театром, его зданием и оборудованием, создавая своего рода копилку опыта, который мог бы послужить всем, кто работает в нашей профессии.

В Досье статьи: Главное пространство сцены. Пространство – архитектура театра. Проектирование и освещение. Типология театральных зданий в России. Театральное здание и коммерция. Архитектурный конкурс ОИСТАТ. Как защитить архитектурно-планировочное решение. Авторы А.Великанов. В.Шульрихтер. М.Фрейдефонт. А.Тихомиров. А.Лашин. В.Тартаковский. С.Гнедовский. Людм.Солнцева.

Рубрики: спектакли; зарубежная информация; свет; звук; механика; конструкции; портрет; школа мастера; выставки; информация. Обложка А.Великанова.

Номер поддерживают фирмы; ЧИП «Актив», «Импульс-свет», «Шоу-тех».

В этом номере впервые опубликовано сообщение об организации Российской ассоциации «Сцены» - акционерного общества, осуществляющего программы в области создания и использования сценической техники, театральной архитектуры, сценографии, информации (издание журнала «Сцена»), образования и менеджмента. Члены учредители; фирма «Звук ХХ1 век», фирма «Пересвет», фирма «Импульс-свет», Акционерное общество ДОКА; Союз Театральных деятелей РФ; специалисты по созданию живого спектакля. Президент ассоциации В.Урин.

Указаны направления деятельности Ассоциации.

В рубрике «Выставки» опубликована информация о ежегодной выставке-ярмарке в Париже СИЭЛ-93», в которой сообщалось: «В этом году устроители выставки

любезно предоставили возможность бесплатно участвовать в ней трем российским фирмам «Дока», «Импульс-свет» и «Звук- ХХ век», объединившимся в Ассоциацию «Сцены». Ранее Мишель Гладиревски пригласил в Париж руководителя фирмы «Пересвет» Дмитрия Михалевского.

Образование – название досье №5. Редакторы Алла Михайлова, Вера Глаголева.

Школа. Под этим словом нередко понимают не систему и качество образования, а некие общие черты, роднящие разных и очень разных мастеров. Мы предлагаем пристально взглянуть на школу в прямом, изначальном смысле слова: кто и как учит театральных художников и технологов» заявляют они в своем предисловии и приглашают для разговора В. Левенталю, М.Курилко, О.Шейнциса, С.Бархина, В.Базанова, А.Понсова, Э.Кочергина. С.Бенедиктова (Программа Т.Сельвинской), Э.Маклакову, Людм.Солнцева, М.Фрейдефонта, В.Урина. И одни рассказали об общих принципах школы, другие о конкретных методиках преподавания.

Рубрики: спектакль, архитектура, зарубежная информация, свет, механика, выставки, школа мастера, книги, информация.

Обложка: Эдуард Кочергин – исполнение Михаила Бархина.

Всего на 48 полосах 32 статьи и информации. Свою продукцию рекламируют фирмы «Актив» и «Импульс-свет».

8

1994 год

Обложка №6, придуманная Олегом Шейнцисом, на которой глаза обращены на 100-рублевую монету, говорит о чем пойдет разговор в досье.

«Досье посвящено проблемам театрального менеджмента. Это новомодное слово входит в обиход, подчеркивая лексически наступление нового качества в организации театрального дела. Нам хотелось выявить содержание происходящих изменений. Для этого собран круг авторов, представляющих все грани рассматриваемого кристалла: руководители государственных театров и те, кто взял на себя смелость возглавить новообразования, ученые и чиновники, специалисты опытные и начинающие. В результате обозначился стержень – необходимость формирования организационно-правовой ниши для учреждений культуры и организации исполнительских искусств». Так сформулировали свою задачу редакторы досье Елена Левшина и Юрий Орлов.

В этом номере был широко освещен российско-французский семинар, впервые проведенный под эгидой Ассоциации Сцены. Основным докладчиком на нем был Ж.Шоссон. Семинар проходил в Москве и в Нижнем Новгороде. В номере были опубликованы также Законы, указы Президента, постановления правительства РФ, регулирующие театральную деятельность. Авторами статей были Б.Сорочкин, Г.Смирнов, Г.Дадамян, С. Данильян, Д.Смелянский, М. Наймарк, Е.Левшина. О типовом авторском договоре рассказал О.Шейнцис.

14 полос из 48 заняли рубрики: спектакль, зарубежная информация, архитектура, механика, образование, шоу, школа мастера, выставки, информация.

Начиная с №7, французы отказались от блестящей обложки, большого формата, мелованной бумаги. А мы, надо сказать, были даже довольны (формат был большой, а бумага бликовала, мешая чтению) и полностью согласились с мнением директора-редактора Мишеля Гладиревски: *«Мы делаем журнал, сочетающий разные жанры, где задаются вопросы, делаются обзоры, анализ, где намеренная разносторонность определяет саму форму издания, где тематические досье чередуются с короткими рубриками, написанные ясным языком, где материал подается в разном стиле, от разговорного до скупой информативного. Мы надеемся, что «Сцена» сегодня – во время полной неопределенности – могла бы стать островком определенности для конкретных театральных профессий, работающих на живой спектакль».*

Чем же отличался этот номер от предыдущих. Прежде всего, своим удобным для читателя форматом, деловой строгостью и гениальной обложкой Давида Боровского на тему досье: «Техника. Пространство». Начинаясь номер рубриками: спектакль, книги, архитектура, образование, выставки, свет, школа мастера, информация. Досье содержало материалы о российско-французском семинаре, состоявшемся в городе Владимире, в котором участвовали 12 специалистов из Франции и 40 специалистов из 16 городов России. К семинару была приурочена выставка оборудования российских фирм. Впервые тогда показала свою разработку пульта осветителя фирма «Система» из Арзамаса.

Однако, если проанализировать выступления участников, то тема семинара осталась как бы в стороне – внимание сосредоточилось на вопросах организационных. Объяснить это можно, прежде всего тем, что в семинаре не участвовали режиссеры, художники, т.е. непосредственные заказчики и потребители театральной техники.

1995 год

№8 – специальный выпуск по заказу Международного Союза деятелей эстрадного искусства. Президент Союза Махмуд Эсамбаев, вице-президент Виктор Моисеев, председатель комиссии художников и составитель номера Александр Мальков. Обложка Юрия Антизерского. Вступительное слово Иоакима Шароева. Спонсировала этот номер Академия культуры России, возглавляемая народной артисткой СССР Людмилой Зыкиной. Три тысячи долларов, выданные ею накануне моего отъезда во Францию, которые нужно было передать Мишелю за издание (он в этот номер не вложил ни копейки) не успели пройти через банк, и я положила их в карман пальто. Но на таможне все сошло благополучно. Видимо внушала доверие, да и не мне они принадлежали, поэтому страха не было.

№9 – специальный выпуск, подготовленный к Пражской quadriennale-95 и финансируемый Министерством культуры РФ. Но печатался во Франции. Журнал служил одновременно и каталогом к выставке. Обложка Александра Орлова.

Отличался он тем, что досье «Сценографы России» заняло в нем 52 полосы из 64-х. «Свое пространство» – так называлось предисловие А.Михайловой к досье. А затем 28 статей о премьерных спектаклях в России, написанных художниками и критиками.

В этом же номере опубликована интересная статья Л.Овэс о нижегородской выставке – ярмарке театральных художников, которые размещались на теплоходе «Иван Тургенев», а однажды снялись с якоря и поплыли по Волге к Макарьеву монастырю. В это же время в фойе нижегородского ТЮЗа размещалась выставка отечественной и зарубежной техники.

1996 год

№10 последний номер, в титуле которого стоит фамилия Мишель Гладиревски. Номер был уже сверстан, когда новое правительство Франции, сформированное Жаком Шираком, отказало ему в финансовой поддержке издания. Обидно, мы не сдавались, и при финансовой поддержке фирмы «Импульс-свет» напечатали его в типографии №6 Москвы. Он не был столь элегантен, как предыдущие, но обложка, оформленная Юрием Устиновым, украшала его. Да и в содержании были изменения. Досье – Лаборатория: театральный костюм (сс.8-38) начинался с круглого стола – Время костюмов, констатируя, что *мы участники и свидетели наступившего и длящегося времени костюмов. Что в наши дни активно и азартно работает плеяда замечательных театральных художников по костюму. Что намечается дифференциация профессии на «сценографа» и «художника по костюму. И что в наше время дикой неустойчивой экономики, театры (не все, конечно) зачастую предпочитают вкладывать деньги именно в костюмы, что художники по костюму обладают превосходной фантазией, острым чувством театральности, что они заботятся о целостности спектакля и об актере, умеют добиваться результата, несмотря ни на что»*

В этом досье выступили режиссеры С.Женовач и А.Титель, актеры А.Демидова и И.Ясулович, художники Т.Глебова, В.Архипов, Е.Соколов, М.Данилова, Н.Каграманова, С.Логофет, Т.Сазонова, Ю.Хариков, искусствоведы Н.Завалишина, А.Лупандина, Е.Луцкая, А.Михайлова, А.Оганесян, Е.Могилиничкая и др.

Появилась новая рубрика «Ваш деловой партнер». В традиционных рубриках – новые авторы. Макет верстки пришлось делать мне.

Денег не было. И в 1996 году мы выпустили только один номер.

Так закончился русско-французский период журнала «Сцена». Период трудный, но очень интересный – мы встречались с иной практикой журналистской работы, с иными, неведомыми нам проблемами, которые нужно было решать с учетом нашего читателя

1997 год

Денег по-прежнему нет. И чтобы не исчезнуть, как случалось в это время со многими изданиями, мы

выпускаем два справочных приложения, включая в них информацию, консультации, библиографию. Обложки к ним делают О.Кулагина и Дм.Арюпин.

Вот, что писала об этом времени в приложении №1 Инна Мирзоян: *«Итоги сезона 1995-96гг. состоялись лишь весной 1997г. в особняке Болгарского культурного центра, в залах уютных, но не совсем удобных для посещения – далеко от центра города.*

Но подобно тому, как театр, переживающий трудные времена, чтобы выжить ищет нетрадиционные площадки для проведения спектаклей, так и выставки, вынуждены последние годы искать все новые и новые залы. Арендная плата Болгарского культурного центра была сравнительно невелика, и выставка состоялась).

В этих приложениях (№1 -15с., №2 – 22с. – довольно большой объем информации, а во втором номере опубликован Указатель статей, опубликованных в журнале «Сцена в номерах 1- 11 за 1991-1997гг.

В этом году СТД РФ совместно с Нидерландами проводило семинар «Театральный менеджмент». С российской стороны им руководила Ирина Черномурова с голландской – Ван Отерло Анне. Он проходил в Вологде, в Щельково и в Амстердаме. Я была прикомандирована к семинару и в 1997 г. совместно с Ириной Александровной Черномуровой составила досье №11. Хотела бы заметить, что в него вошли выступления на семинарах и интервью с некоторыми директорами театров. Этот номер вошел в перечень обязательной литературы на продюсерском факультете ГИТИСа (ныне РУТИ).

Обложку оформил С.Бенедиктов.

1998 – 2003 годы

Как журнал жил в эти годы - рассказать трудно. Нам изменяли издатели, нас на произвол судьбы бросали учредители, нас лишили помещения и прекратили финансирование. На нас отразились все перипетии российского конца двадцатого столетия. Но мы и в этих условиях старались жить, а не выживать. У нас не было помещения, у нас не было технических работников. Но у нас оставался вплоть до 2003 года директор проекта и Президент ассоциации «Сцены» Владимир Георгиевич Урин и верный спонсор Николай Николаевич Нашутинский. А также наши художники и Инна Мирзоян.

Это позволило нам двум главным редакторам (что само по себе абсурдно), сидя у себя дома и используя принадлежащую нам компьютерную технику, выпускать полноценные номера. Правда, в 2001 г. у нас появился менеджер Антон Матросов, в то время еще студент РАТИ.

Когда нас лишили помещения, мы пробовали уйти под начало отдела фестивальных программ Управления культуры г. Москвы, и подготовили там лишь один номер №12 с досье «Реконструкция пространств». Но вскоре поняли, что новые учредители намерены сделать журнал рекламно-гламурным и отказались передать им свои издательские права. И вновь пошли к В.Г.Урину. Он уже тогда генеральный директор Музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – был очень занят и готовился к реконструкции театра. Тем не менее, он не отказался и продолжал курировать журнал до 2003г., когда по общему согласию его возглавил Дмитрий Викторович Родионов.

Справка

За период с 1998 по 2003 г. мы выпустили 14 номеров. №13 – театральное строительство. Обложка И.Попова. №14 – образ и технология. Обложка В.Арефьева. №15 – свет. Обложка В.Архипова. №16 – материалы и фактуры. Обложка В.Ковалева. №17 – художники о режиссерах, режиссеры о художниках. Обложка Н.Остроумовой. №18 – Большой театр 225 лет. Обложка – фотография театра. №19.-художественно-ростановочная часть. Обложка Е.Степановой. №20 – новые технологии. Обложка Е.Шахотко, А.Бойма. №21 – акустика зала, аудио и видео. Обложка Дм.Арюпина. №22 - театральный костюм. Обложка Е.Мирошниченко. № 23 – сценография и постановочная техника. Обложка А.Сидориной. № 24.- аксессуар, бутафория, реквизит. Обложка – натюрморт Н.Назаренко. №25.- спектакль. Обложка коллаж из обложек первых номеров. №26 – закон и право. Редактор и автор обложки Т.Глебова. Появилось и много новых рубрик.

10

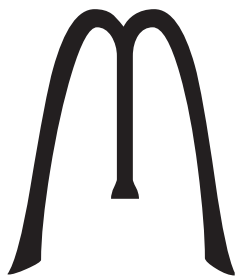
Вера Глаголева

P.s. Справка. На сегодняшний день выпущено 72 номера. У нас более трехсот авторов, многие из них постоянные.

набрала телефон отдела культуры газеты «Сегодня» и сказала: «Девочки, что вы делаете?! Ведь этому режиссеру завтра выходить на репетицию! Как он будет смотреть в глаза актерам после ваших «квалификаций»?!». «А пусть не ставит таких спектаклей!», - весело ответили мне...

Поскольку желание побольнее уколоть широко распространилось в СМИ, мы, наоборот, придерживались обещания «не подливать бензина». И если бы нужно было выбрать девиз журнала, то я бы предложила слова из «Записных книжек» А.П.Чехова: «Какое наслаждение уважать людей!». Вот мы и наслаждались 20 лет.

«А статья Ю.Харикова в №2 за этот год?», - спрашивают нас некоторые читатели, почувствовавшие запах бензина. Что ответить? Ну, во-первых, художник – существо более эмоциональное, чем критик, а раздражительность автора может быть вызвана сугубо личными причинами. А во-вторых, нас стали упрекать, что мы не печатаем «острых»



мы не случайно в первом же номере «Сцены» пообещали «не подливать бензина в костер».

Дело в том, что на рубеже 80-х и 90-х годов возникла и распространилась новая интонация театральной критики по отношению к рецензируемым явлениям. Вернее, к личностям, их создававшим. Критика, выпущенная на свободу, радостно старалась ущемить человеческое и профессиональное достоинство режиссера или драматурга, обидеть, уязвить. В общем – «размазать по стенке» (словосочетание, появившееся именно в эти годы). Возглавила процесс уважаемая и популярная тогда газета «Сегодня». Я никогда не звоню в редакции, но после публикации в этой газете рецензии на спектакль «Двенадцатая ночь» в одном из московских театров,

материалов. Вот и напечатали. Может быть, стоило дать сноску, мол «редакция не согласна с некоторыми положениями данной статьи»? Но и в других статьях встречаются оценки, с которыми мы не согласны. Каждый автор имеет право на собственное мнение, достойное уважения. Несогласных с какими-то публикациями, возражающих, мы всегда приглашаем опубликовать их точку зрения в журнале. Так ведь не пишут...

Отсутствие разоблачительных статей вовсе не значит, что нам нравится всё, что происходит в театрах, и всё, что показывается на выставках. Свою позицию мы выражаем в поддержке того, что представляется нам воистину талантливым, плодотворным, перспективным. И так - все 20 лет. Разумеется, мы не можем откликнуться на все отрадные события – просто многого не знаем. Один из реальных недостатков журнала – отсутствие «корреспондентской сети» на периферии. Но журнал и сегодня делают всего 4 человека, двое из которых давно переступили пенсионную черту. А раньше, в «дородионовский» период, именно эти двое и крутили всю машину. И не было ни времени, ни сил, чтобы раскидывать сети по России.

* * *

Мы всегда уважали и поддерживали *рисующих* художников и с особым удовольствием публиковали не только их эскизы декораций, но и станковые работы. У многих сценографов (особенно молодых) рисование сегодня заменено фотографированием или компьютерными проектами. Особенно печально, что часть критики поддерживает эту подмену. Так М.Давыдова писала в газете «Известия» (24.10.2008):

«...Ландшафт современного театра, его очертания все больше тяготеют к очертаниям современного искусства, в котором художнику уже давно совершенно не обязательно уметь рисовать. Гораздо важнее - стать автором новой художественной стратегии. Из искусства вообще и из театрального искусства стремительно уходит качество, однокоренное в русском языке самому слову "искусство" - искусность. Мастерство, которое прежде было главным критерием оценки художественного произведения, теперь нередко отступает на второй план. А вместе с ним *отступает и само представление о необходимости школы*».

Новой художественной стратегии наши приверженцы компьютерных технологий пока не изобрели, а вот убогая похоть их работ возрастает.

Да, кстати. Если раньше говорили «Портрет графини Самойловой *кисти* Карла Брюллова», то как теперь? «Портрет имя рек в исполнении компьютера *Apple Mac* с программой *3D Studio Max* (пользователь такой-то)?»

Журнал всегда поддерживал и пропагандировал *школы*. Каждый крупный мастер, возглавляющий кафедру или отделение сценографии, создает свою школу. У неё общий фундамент с другими отечественными учебными заведениями, должное внимание уделяется рисунку и живописи, основам архитектуры и т.п., а далее – своя уникальная методология. Ни в одной стране мира (проверено!) обучением профессии сценографа не занимается такое соцветие выдающихся и практикующих

художников театра, как у нас. И не случайно, уже в № 5 (1993 г.) появилось досье «Образование», которое потом превратилось в постоянную рубрику, т.е. в одно из направлений нашей работы. (Подробнее об этом «звездном» досье - у В.Глаголевой).

* * *

С первых шагов журнал тесно сотрудничал с *Кабинетом сценографии СТД*. На раннем этапе нам очень помог тогдашний зав. Кабинетом И.А.Абрамов, потом А.В.Смирин, после нее И.А.Мирзоян. Подсказывали нам темы, направления, авторов, обсуждали напечатанное. Анна Смирин и Инна Мирзоян до сих пор остались нашими постоянными авторами. На Инну мы даже пытались навесить должность «шеф-редактора», но она скинула её вскорости, оставаясь другом и помощником журнала. Как и Анаит Оганесян, которая ранее заведовала этим кабинетом в ВТО, и до сих пор знает всё про каждого театрального художника прошлых и нынешних времен. Она долго сопротивлялась нашим просьбам написать что-либо для «Сцены», потом сдалась и сейчас является не только активным членом Редсовета, «поставщиком» интересных предложений, но и постоянным нашим автором.

Регулярно писала нам Милица Николаевна Пожарская (1913 - 1998). Главной её темой были выставки. В ней не было ничего от Grand Dame советского искусствознания, статус которой она реально занимала. Каждую статью она, автор многих книг, писала как дебютную, волновалась, ждала замечаний. Недавно перечитала её текст памяти А.П.Васильева (№ 1). Как много пронзительно точного умела она сказать про творчество и личность художника в совсем небольшой заметке...

Чаще других публиковался Виктор Иосифович Березкин (1934-2010). Он осуществлял многотомные проекты («Театр художника», «Сценографы России» и другие), фрагментами которых одаривал наш журнал. В.И. был единственным исследователем, который всю свою жизнь посвятил только сценографии. Ей одной. Ни шага в сторону. И термин ввел: «сценографоведение». Он стремился также записать, зафиксировать жизнь декорации в спектакле (в последние годы мы публиковали цикл его статей о спектаклях Д.Крымова). Нам сейчас очень не хватает его инициатив, его напора, его продуктивности...

Мишель Гладиревски многому нас научил, много поставил задач. Одна из них – воспитать плеяду молодых критиков, способных писать о художественно-техническом обеспечении спектакля. Проблема была в том, что главным для Мишеля было театральное здание и его оснащение, а творчеством театральных художников он интересовался гораздо меньше. Возможно потому, что знал их меньше. Но мы-то знали. Потому и спорили с ним до хрипоты, доказывая, что именно наш журнал обязан писать о сценографии. В прежние времена только в Москве 5 журналов регулярно публиковали материалы о театральных художниках, стараниями В. Кулешовой и Ю.Овсянникова выходили ежегодники «Советские художники театра и кино», сборники, альманахи. А когда возникла «Сцена», только журнал «Театр» ещё продолжал обращаться к этим сюжетам... Отгремел «сценографический бум» 60-70 годов, породивший великолепное искусствоведческое сопровождение. Но кто-то из тех авторов уехал, кто-то переключился на

другие сюжеты, кто-то вообще закончил свой жизненный путь. Всё реже защищались диссертации и дипломные работы, посвященные сценографии. Такое вот положение.

Поэтому задача, поставленная Мишелем («воспитать плеяду молодых критиков») была весьма актуальна, но трудно выполнима. Честно сказать, мы с ней не справились. Дело, возможно, не только в нашей инертности, но и в общей ситуации. Но уже в №1 «Сцены» напечатаны статьи начинающих критиков *Ирины Амитон (ныне живет и работает в Германии), Евгении Кузнецовой (ныне – завлит «Современника», Марины Тимашевой (теперь – обозреватель радио «Свобода»)*. Тогда они много ездили от ВТО, смотрели спектакли периферийных театров, умели увидеть и работу художников. Мы познакомились с их публикациями и пригласили в наш журнал. А потом нам очень помогли А.В.Бартошевич и В.Ю.Силюнас: из их гитисовских выпускников – наши постоянные авторы А.Арефьева, М.Берлова; от Н.С.Пивоваровой – Т.Круковская, которая к тому же работает ответственным секретарем редакции.

А вот то, что мы приманили таких великолепных профессионалов, как И.П.Уварова и Р.П.Кречетова – это наша радость, равно как и постоянное сотрудничество питерских ассов Л.С.Овэс и Н.П.Хмелевой, и московских коллег Н.Ю.Ясулович и Н.Ф.Макеровой.

У нас стали публиковаться маститые литературоведы, которые никогда специально не занимались сценографическими сюжетами: И.С.Золотусский, А.М.Турков. И критики, кого эти сюжеты ранее не волновали: Н.Лордкипанидзе, Н.Казьмина, Е.Дьякова, Н.Исмаилова.

Среди наших авторов были режиссеры (С.Женовач, А.Титель, В.Фокин, Н.Шейко, А.Ледуховский), актеры (А.Леонтьев, И.Ясулович, А.Демидова)

Очень любим тексты художников. Нам писали Д.Боровский, О.Шейнцис, И.Гансовская; пишут М.Азизян, В.Архипов, С.Бархин, И.Балашевич, С.Бенедиктов, Т.Глебова, В.Комолова, А.Кондратьев, Э.Кочергин, Д.Крымов, М.Курилко-Рюмин, В.Левенталь, Т.Сельвинская, В.Серебровский, Т.Спасоломская, Е.Степанова, А.Сидорина, Ю.Хариков, И.Чередникова

Обложки. Для первого номера обложку сделал Д.Крымов (его логотип мы сохраняем). Следующие – С.Бархин, Б.Мессерер, А.Великанов, Э.Кочергин, О.Шейнцис. Далее – те, кто в предыдущем списке, плюс В.Арефьев, Ю.Устинов, Е.Шахотко – А.Бойм, Ю.Арюпин, Е.Мирошниченко, В. Шилькрот. И что характерно: за все эти годы деньги запросил только один художник (дело было в прошлом году, имени называть не хочу). Все остальные говорили примерно одно и то же: «Почту за честь...». Если находились деньги, мы, конечно, платили. Как и гонорары за тексты, такие смешные суммы.... Но не было случая за 20 лет, чтобы кто-то отказался написать. Ни одного.

* * *

Была у нас вечеринка в честь 10-летия журнала, который чудесным образом возник и продолжал работать в «лихие девяностые» и потом. Это было столь удивительно, что мы решили собраться и убедиться – так ли это. РАМТ (спасибо С.Бенедиктову и А.Бородину) дал нам на вечер помещение репетиционного зала, буфет этого театра испек вкусные пирожки (по очень «внутренним» ценам), а каждый из сотрудников журнала принес изготовленное им

блюдо (я – кастрюлю лобио, Вера Сергеевна – огромное количество изысканных «едногубичек», как говорят чехи). Спиртным обеспечили себя сами гости. Они-то и были главным и лакомым «блюдом». Художники, завпосты, режиссеры, критики, технологи.... И, поверьте, - ни одного неприятного (нежеланного) лица! Ни одного.

Выяснять актуальные вопросы за *домашней* едой – это, наверное, наша национальная традиция. Мы, конечно, кормили Мишеля Гладиревски в годы его правления, отдавали ему зимнюю одежду, когда он прилетал в холодную Москву из куда более теплого Парижа и т.п. Но и он пару раз устраивал нам обеды, сам фаршировал курицу, сооружал затейливые салаты. Старался. А когда в России стало совсем плохо с едой, прислал как-то цельную голову сыра. Растрогал до слез.

Мы и сейчас нередко обсуждаем журнальные проблемы то за обеденным столом у Родионова, то у меня в Трехпрудном, то у Веры Сергеевны в Сокольниках. Потому что соединяет нас не только работа, но и добрые отношения. Эта атмосфера не уходит из журнала уже 20 лет. Впрочем, у вас будет возможность проверить это. Мы опять хотим сделать вечеринку в честь круглой даты. Для наших авторов и друзей.

* * *

Признаюсь, мне доставляет настоящее удовольствие перелистывать библиографию нашего журнала, которая публикуется в №6 (ежегодно). Хотя большинство статей прошло через мой компьютер, я их знаю.... Многие из тех спектаклей, о которых мы писали, никто никогда уже не увидит на сцене. Их нет. Но они есть. Их тени живут на наших страницах. Они остаются в культуре. Равно как и герои других наших рубрик. Ну, кто, кроме нас, опубликовал бы фото работников ХПЧ Театра им. Леси Украинки 60-х годов прошлого века? А мы сделали это. И не только это.

И когда вижу на наших страницах весь этот массив личностей, разнообразие и значимость тем, профессионализм авторов, когда ощущаю дружескую доброжелательность тона...

«Господи, какой же хороший журнал», - думаю я.

Действительно, хороший. Но отнюдь не безукоризненный. Один из поводов для укоризны – наши опечатки, описки, вранье в подписях к иллюстрациям.

И этот кошмар начался с первых выпусков журнала и продолжается до сих пор. В № 6, 1994, опубликован плакат к спектаклю «Необыкновенный концерт» в театре п/р Образцова с изображением куклы Конферансье. Подпись: «Плакат к спектаклю "Генрих четвертый" художник А.Боровский». А в № 70 под эскизом О.Поликарповой, где изображен персонаж из «Хэлло, Долли», стоит подпись: «Аленький цветочек» по сказке С.Аксакова... А в следующем номере нас угораздило в подписях к эскизам Бориса Заборова отдать режиссуру «Месяца в деревне» в «Комеди Франсез» А.Васильеву, хотя ставил спектакль А.Смирнов. Конечно, мы извинимся в очередной раз перед авторами и читателями, конечно, напечатаем необходимые исправления. Мы здорово поднаторели в извинениях и исправлениях. Пиком этого жанра является статья Риммы Кречетовой «Покаяние автора» (№4, 2011 г.)...

Алла Михайлова

РАЗГОВОР ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

Т. Орлова «Оккупация – милое дело» (О, Федерико!). Реж. Юрий Погребничко. Сценография Н. Бахвалова, Ю. Погребничко. Худ. по костюмам Н. Бахвалова. Реж. видеомонтажа И. Окс. Московский театр «Около дома Станиславского». Премьера 21 сентября 2011.

От редакции: Так случилось, что редакция «Сцены» почти в полном составе оказалась на одном из первых спектаклей «Оккупация – милое дело» в театре «Около дома Станиславского». Впечатление от увиденного было таким сильным, что мы не могли не рассказать о спектакле нашим читателям. Однако времени на ожидание рецензии не было: номер был практически сверстан. Было решено поговорить «на троих»: так получился разговор вместо рецензии.



13

Женщина - Лилия Загорская

Д.Р. После спектакля пытался понять, благодаря чему режиссёр Погребничко добился такого сильного психотерапевтического эффекта. Отношу за счёт чеховского приёма отстранённого взгляда на происходящее. Именно этот взгляд, как ни странно, сделал всё, что происходит на сцене, настолько близким и личным, что к финалу ты уже просто разъят на составные части и испытываешь раздирающее чувство сострадания к людям, которые прошли перед тобой за короткое время спектакля. Почему такое происходит? Почему сопрягается с ощущениями нашей теперешней жизни? Чеховское вижу в подходе к рассказу о событиях, о героях, о перипетиях их жизни и даже в разговорной манере главной героини. Л. Загорская говорит почти безинтонационно, ровно, а внутри её монолога – такие пики и такие спады, что дух захватывает. Обо всём она повествует словно на одной ноте, как рассказывают уже не в первый раз, а никто не слышит, и уже нет надежды, что услышат. Усиливая эту «отстранённость», Погребничко абсолютно точно, прямо хирургически, вводит в этот монолог фрагменты из фильмов Феллини, Вайды и Курасава. В них есть то эпическое начало, которое живёт в этом спектакле. Эта частная история выводит нас на ощущение эпического события, но которое ещё продолжается, оно не закончилось. Лев Толстой говорил о «колебательном влиянии» прозы Чехова на читателя. Вот и этот спектакль, колебательно влияет на зрителя.

Погребничко настраивает нас как пианино или рояль незаметно, и его настройка настолько тонка, деликатна и точна, что мы начинаем в унисон звучать вместе со всеми, кто на сцене. И к финалу зрительный зал и сцена становятся совершенно неразрывны. Собственно говоря, ради такого соединения сцены и зрителей театр и существует...

А.М. Погребничко со товарищи – большие специалисты по предметному миру, по мелочам жизни: тем, которые были и ушли, и тем, которые исчезают на наших глазах (и с нашим участием). Погребничко их помнит и старается задержать. Это вовсе не означает, что он набивает ими сцену. Их мало, и они как-то нелепо, но обаятельно соседствуют друг с другом. Нужны они ему, чтобы возбудить воспоминания, личный опыт зрителя. И чем в более парадоксальной стыковке они находятся, тем острее тревожат память. Хорошо сказала когда-то Дина Годер: «Узнавание приходит прежде понимания и не нуждается в нём. Это моё прошлое...». Каждый вспоминает своё прошлое и думает об общем. Погребничко «первым в театре дал услышать щемящий и печальный звук уходящей эпохи – в то время, когда все продолжали посылать ей вслед проклятия» – это Годер написала по поводу спектакля «Вчера наступило внезапно» (1990 год). А уж в «Оккупации» этот звук особо пронзителен. Погребничко всегда соединяет, связывает, казалось бы, несовместимое, неблизкое. Делает, например, некий микст из текстов Володина и Достоевского («Где тут про воскресение Лазаря?»). Или из Вампилова и Чехова («Я играю на свадьбах и похоронах»). Или из разных произведений Чехова («Молитва клоунов»). По первому знакомству это кажется нарочитым. А потом вдруг начинаешь плакать. А в «Оккупации» соединять начала сама Татьяна Орлова: картины детства, привидевшиеся немолодой обитательнице психбольницы. Причем свое пребывание там она вовсе не считает несчастьем. Скорее – наоборот. «Мне полезен сумасшедший дом, – говорит она, – я после него стала умней... Я считаю, если человек пишет, и не был в сумасшедшем доме, он какой-то не такой, в нем чего-то не хватает, он ненормальный».

и неполноценный». У Погребничко, сцена остается открытой, со всеми её реальными особенностями. Место действия? – Сцена театра ОКОЛО. Всегда. И у Чехова – и у Петрушевской... Они с Ю.Кононенко давно уже оставили видимой старую кирпичную кладку арьера, добавили несколько листов ржавого железа, проржавевшие трубы, рельсы, начерно обструганные доски. Добавили детали вполне узнаваемые, встречающиеся в «низовой», барачно-лагерной жизни. Притом совсем не в тех сочетаниях, в каких встречаются в реальности. На столбе может висеть семейная фотография в старинной рамке, музейное зеркало, а рядом – жестяной рукомойник и стоять кипяtilьное чудище типа «Титан». На актерах – эковские ушанки, бушлаты и ватники. Но полы ватников заканчиваются брюссельскими кружевами, а на спине и рукавах – изысканная вышивка или аппликация. Это они не эпоху приукрашивают, но заставляют как-то по-новому взглянуть и воспринять. Мы, конечно, реагируем на эту странность, особенно на то, что стык ватника и кружев незаметен, чего Надежда Бахвалова умеет добиться почти идеально. Она много лет одевала спектакли Кононенко, а теперь, когда его нет, не только делает костюмы для Погребничко, но вместе с ним старается сохранить стиль Кононенко в сценографии. Сцена, на которой работал Кононенко, сгорела в 2004-м, ныне спектакли играют на меньшей – La Stalla. Говорят, что она вписана в останки каретного сарая дома Станиславского. Полуразрушенная арка слева. Кирпичная кладка – старее не придумаешь... И побелка. А для «Оккупации» даже сделали три барельефа с серпами-молотами. Так сказать, изобразительный элемент, поскольку предполагается, что это что-то вроде клуба наших солдат в ГДР. По-прежнему на сцене господствуют натуральные вещи, но уже не барачного типа. Надо же всё-таки выглядеть... Так что серпы-молоты реальны и объяснимы. А какие-то номера концерта происходят в психбольнице, где тоже серпы-молоты возможны. Там ведь, наверное, и госфлаги вывешивают по праздникам. Несовместимость сочетания реальных вещей, вынесенных в пространство сцены в «Оккупации» не так остро выражена. Здесь она господствует в женских костюмах героини и её подружек Ленышки и Людышки, а также Ирки – соплатницы из психбольницы. Остатки того, что носили в те годы. Но вот загадка: почему мне так интересно смотреть на нелепую кофту-самовяз, к тому же застегнутую не на ту пуговицу.... Или принять как должное несменяемость одежды Лилии Загорской.

В.Г. Мне показалось, что в костюме героини есть всё, что она носила в своей жизни: красный капор, зелёный бант под подбородком, марлевая юбка с оторочкой из наряда новогодней «Снежинки», под ней шаровары с начёсом, а поверх всего какое-то заношенное пальтецо. В этой одежде – целая жизнь.



Сцена из спектакля.

Д.Р. Действительно, в костюме всё, что было в её жизни и это совершенно органично соединяется с её рассказом об этой жизни.

А.М. Сцену как таковую, не прячут от зрителя и в «Оккупации», но вместе с тем, обозначаются локальные «места действия». Вот справа – полки плацкартного вагона, по тесному проходу военные тащат чемоданы и ковры, даже играют движение поезда, чуть покачиваясь. А левее – вроде бы часть клуба солдатского со старым пианино на обшарпанной временной эстрадке, рядом с пианино – натуральная установка для ударника (барабаны, тарелки и т.п.), под эстрадкой валяются обрывки маскировочной сетки. А надо всем этим – маленький морщинистый, будто жёванный киноэкран.

В.Г. Я вообще люблю спектакли Погребничко. Мне нравится в них сочетание слова с музыкой. И в этом спектакле музыка связана с взрослением и перипетиями судьбы героини, попавшей маленькой девочкой в послевоенную Германию вместе с родителями – она взрослеет, и её отношение к музыке меняется. Танцы солдат – в конце спектакля... И это, вероятно, тоже воспоминание.

Д.Р. Мне показалось, что в этих вставных номерах, – ещё один приём, другая режиссёрская мысль. Все исполнители – это обычные люди из народа, которые исполняют общеизвестные популярные произведения в меру своих возможностей, таланта, я бы сказал, закрытой искренности. В их исполнении нет открытой эмоции, и контрапункт закрытой внутренней искренности личного бытия на контрасте с самим произведением рождает необыкновенное сверхвосприятие. Эффект от песни получается двойной. Эпизод «Давай, закурим»: перед нами – явно отпетая особа, скорее всего – уголовница, и вот ей поручили выступить на концерте



Старшина - Никита Логинов

в зоне, в связи с каким-то праздником. Очёчки, сквозь которые – пронзительный прищур маленьких глаз, косынка, белая кофточка и чёрная длинная юбка, татуировка на фалангах пальцев: всё точно найдено, вплоть до ярко-красной губной помады. И она очень хорошо исполняет, в смысле музыкальности, эту песню Клавдии Шульженко, но она исполняет её внутренним состоянием, не внешне. При этом она пытается показать, как это делал бы профессиональный певец. А получаются нелепые и искусственные жесты. И этот контрапункт действует гораздо сильнее, чем, если бы она исполняла это профессионально. Есть душевная органика по отношению к этой песне. Но она не может быть откровенной в своих чувствах, потому что она в зоне, в мире, который не даёт возможности быть откровенной, искренней. Актриса Наталья Рожкова это делает потрясающе. И во всех номерах присутствует этот контрапункт: человек в окружающем мире закрыт, он не может открываться, потому что боится, как бы его за это не стукнули по голове. Но не петь (танцевать) он не может. Ему хочется петь (танцевать). И каждый это делает в меру своих способностей. Те же солдатики, с такими же неловкими движениями. Во всём этом - время... Это и есть, как я попытался определить, трагический импрессионизм Погребничко, когда он отдельными мазками создаёт общую картину, не знаю, акварелью или пастелью или ещё чем-то, скорее акварелью, и перед нами возникает именно трагедийно-эпическая картина.

А.М. А для меня очень важен был звуковой ряд многосоставный. Вот, например, сзади раздаётся топот, когда военные несут ковры и чемоданы. И шум поезда. Плюс звук с клубного экрана: фрагменты музыки к фильмам Феллини, Курасава, Вайды, затем песни послевоенных времен, звучащие как бы в записи тех лет, то есть несовершенный, доцифровой мир. И вот топот, ведро там звякнуло в определённый момент, с экрана звук старой пластинки, реальные звучания гитар в эпизодах солдатского концерта, живые голосовые строчки. Этот уникальный звуковой компот варится у нас

на глазах. Вера Сергеевна справедливо говорила о том, что Погребничко вообще тяготеет к «омузыкаленному» спектаклю. Это действительно так. Потому что Наталья Рожкова, которая здесь поёт «Давай закурим», она ведь имела целый вечер на этой сцене («Перед киносеансом»). Артистка и певица, всё при ней. И для Погребничко это интересно. Причём ему интересны песни абсолютно не сегодняшние, а те. И здесь это очень попало. И вот слой + слой + слой и получается такое колебательное и постоянно разное, и постоянно узнаваемое что-то. Мне кажется это прекрасно.

Д.Р. Как и совершенно абсурдное периодическое опускание цепи с гирькой в металлическую трубу. Абсурд, доведённый до кульминации. И как при этом всё точно, во времени, судьбах людей, трагедии этих судеб, и как это всё перекликается с сегодняшним днём. Театр это барометр и не может не откликаться на происходящее в окружающей действительности. Мне кажется, некоторые режиссёры это уже почувствовали, и очень точно и тонко начали это делать. Для меня, например, «Пять вечеров» Рыжакова или «Маска» Ледуховского, и, конечно, «Оккупация» Погребничко – такой барометр.

Вчера зашел в салон сотовой связи, там была небольшая группа людей, и я застал финал сцены, которая происходила до меня, я застал уже развязку. Пожилая женщина пыталась получить у менеджера, молодой девушки, какое-то разъяснение. Видимо, она записала свой номер не полностью, пропустила какую-то цифру, и девушка ей объяснила её неточность агрессивно, хамски, так, что эта бедная женщина, не понимая, что она должна сделать, заплакала. В этот момент, видимо, я и вошёл. Там стояли двое мужчин среднего возраста и молодая женщина. Двое мужчин взяли деликатно несчастную женщину под локоть: «Подойдите к нам, мы Вам всё объясним, что надо делать». Меня поразило это соучастие. Обычно у людей в таких ситуациях возникает холодное отчуждение, никто не хочет тратить на выяснение отношений. Здесь совершенно спокойно трое разных людей проявили соучастие, чтобы помочь этой женщине. Мне кажется, нарастает общее ощущение, что надо помогать друг другу, что агрессия бесперспективна, она уничтожает не только окружающих, но и тебя. Какая-то самоорганизация душевная начала происходить в людях. Мне кажется, театр начал ощущать, что если мы не начнём противопоставлять агрессии нормальные элементарные чувства сострадания, жалости, помощи, доброты, то дальше всё не имеет никакого смысла. Вы можете петь, танцевать, кричать, пить шампанское, лопать чёрную икру браконьерскую на своих светских банкетах, но всё это - пустота. Вот это всё у меня объединилось в одну какую-то картинку и мне стало понятно, почему театр заговорил сейчас об этих тонких человеческих материях.

А.М. Есть ещё одно современное обстоятельство в театре – что-то вроде ностальгии по тем временам. Не для того, чтобы принять их полностью, желать, чтобы они восстановились. Но взгляд добрый именно туда. В поисках хорошего, что в человеке сформировалось, осталось и помогает ему жить сегодня. Вчера смотрела спектакль «Время женщин» в «Современнике» по повести Елены Чижовой. Молодой режиссер поставил, Егор Перегудов. Спектакль об обитателях ленинградской коммуналки рубежа 50-х – 60-х годов. Очень хорошие работы актёрские. Много достоверного в деталях, хотя свидетелем той жизни он, в силу возраста, быть не мог, как и художник М.Митрофанова. Но ведь почувствовали что-то важное...

Д.Р. Да. Надо вспомнить и спектакли Херманиса «Долгая жизнь», «Соня». Мне кажется, он именно первый начал эту линию. Мы увидели на нашей сцене тему прошлого и ностальгию по этому прошлому через трагические судьбы одиноких людей...

А.М. Как и «Рыжий» у Фоменко.

В.Г. Возвращаясь к Погребничко. Мне показалось, что в какой-то момент нам становится стыдно за то, что происходило. Там реплика есть, что мы победители, а живём хуже побеждённых. Стыдно за нашу страну.

Д.Р. Стыд в том, что сосланные туда наши военные со своими семьями вынуждены там на свои пособия покупать эти несчастные ковры для того, чтобы в России продать их, чтобы было на что жить...

А.М. Да, сервиз «Мадонна», который каждый старался вывезти, и в тексте у Орловой даже говорится, что немцы их специально изготавливали для нас. Сами они давно уже презрели эту «Мадонну», а делали только для наших.

Д.Р. Безусловно, есть ощущение стыда. Но не за страну, я бы все-таки сказал, не за страну. А за то, что люди обычные стали заложниками всяких политических дел. Это было тогда, это происходит и сейчас. Сегодня каждый из нас тоже в определённой ситуации заложник чьих-то интересов политических. Я вот про своих



Сцена из спектакля. Женщина - Лилия Загорская

молдавских родственников рассказывал в рецензии на книгу И. П. Уваровой. И это есть в каждой семье, отражается на судьбах людей. Поэтому стыд не за страну, а за то, что есть как бы две страны. Вот эти люди – и другие. Водораздел. И это разделение, которое началось уже очень давно, оно и делает одну часть людей живущих в России, якобы управляющими развитием этой страны, а другая часть стыдится за такое развитие.

А.М. Да, да, да

Д.Р. Вот проблема. И ещё не могу не сказать, что этот спектакль я бы посвятил нашим сельским учителям, врачам, которые честно работают за копейки. Всем тем, кто живет и работает не ради денег. Не ради денег, а ради чего-то другого...

В.Г. Недаром такой спектакль родился в подвальном театре...

А.М. Сгоревшем.

В.Г. Сгоревшем, сгоревшем, и теперь работающем почти в подвале.

Д.В. Важно, что от спектакля во всём его объёме в пространстве и во времени, от живой энергии актёров исходит свет, тёплое излучение которого остаётся с тобой. И что-то ещё, что, вероятно, и не нужно пытаться определять, то, что мы называем загадкой, тайной...

САМОТЁК ТОЖЕ НАДО ЧИТАТЬ

ИЛИ КАК ТАЙНАЯ МЕЧТА СТАЛА ЯВНЫМ СПЕКТАКЛЕМ

Светлана Новикова

Когда-то я работала в Театре им. Ермоловой. Присылали пьесы — читала, отвечала авторам. Тогдашний завлит удивлялась: «Я никогда не читаю самотёк! Неужели вы верите, что может прийти что-то путное?»

А ведь в этом театре двадцать лет заведовала литературной частью Елена Леонидовна Якушкина. Легендарный завлит! Открывала новые имена (Вампилов, Шатров, Радзинский). Мой идеал завлита.

Мне тоже интересно находить новые имена. На рубеже восьмидесятых и девяностых организовала Клуб новой пьесы, где начинающие авторы сами читали только что написанное, на Радио России вела передачу «Театр бумажного листа» (про пьесы, которые пока существует только на бумаге - по аналогии с «бумажной архитектурой»). Потом наш Клуб взял к себе Дом Актера, и там мы перешли к срежиссированным читкам - актерским. М. А. Эскина давала нам залы, деньги на оплату актеров и чай с пирожками. На клубные вечера приходили Елена Гремина, Михаил Угаров, Ольга Михайлова, Мария Арбатова, Елена Исаева, Ксения Драгунская, Максим Курочкин и другие. Сегодня это известные на театре люди. А молодой саксофонист, который приехал в Москву из Ростова-на-Дону на один день и принес мне свой первый опус, стал успешным сценаристом Геннадием Островским.

Клуб позволял нам послушать друг друга, увидеть реакцию. Теперь это можно сделать on line.

Что говорить об Интернете? Без него я не представляю уже жизни. Но как завлита он меня давит. В докомпьютерную эру распечатать пьесу в нескольких экземплярах, чтобы отнести в театр или даже послать по почте — это было некое активное действие. Теперь это делается на раз — рассылка идет сразу по всем адресам. И когда я звоню автору, что прочитала, спасибо, вы можете забрать пьесу, многие говорят: если вам не надо, выбросьте в урну. То есть им жаль времени, чтобы забрать, а мне-то, чтобы прочитать — время требуется.

Но с пьесой «О, Федерико! или Оккупация — милое дело» всё было иначе. На конверте, пришедшем по почте в театр ОКОЛО, были написаны мои имя-отчество-фамилия. Фамилия же отправителя — Орлова — мне ничего не говорила. Раскрыв конверт, я увидела пухлую кипу старых, пожелтевших листов. Они обтрепались по углам. Текст, отпечатанный тысячу лет назад на пишущей машинке, в некоторых местах был утрачен. Но ведь дело не в форме, правда? Я принялась его читать, а читался он, надо признаться, трудно. Это был сплошной — без реплик, без персонажей — монолог почти на сто машинописных страниц. О жизни. В том числе — о жизни наших в послевоенной Германии, увиденной глазами ребенка. Причем неординарного. Некоторый сдвиг по фазе придавал героине особую свободу, своеобразную мудрость и наив. Она обожает Кабрию и вообще Феллини. Возвращение к своему детству как художественный прием напоминает феллиниевский «Амаркорд».

Чтобы вы представили «особость» этого текста, вот вам его начало, первая страница. Постарайтесь вообразить желтизну листов и их ветхую хрупкость.

«Ты спрашиваешь, зачем я надела на голову целлофановый пакет? Я объясню тебе, это занавеска моя, паранджа, я так зашторилась, мне в нем хорошо, только душно. Сделать прорези для глаз и носа, так и ходить, никого не хочу видеть и никому не хочу показываться. Так же спрашиваю тебя мысленно, где растворимый кофе, баночка? И знаю, ты от меня его спрятал, уходя на работу. Хорошо. Тогда зачем вы сожрали мои куриные ножки Буша? Пиво, правда, вы выпили, но его было двадцать бутылок, и это много, милый, для тебя и твоего друга “с глазами кроликов”. И пустые вонючие бутылки стояли всю ночь и утро, благостное воскресное утро, дорогой. Они стояли в комнате на благородном, купленном на нечестно нажитые деньги, ковре. Бедная мать твоя объясняла тебе, Бурдеша, что дом твой не притон, и номер у него тринадцатый. Жить в доме под таким номером надо бы очень настороженно.

Знаешь ли, если я буду обо всем рассуждать, а про какашки не скажу, они будут висеть надо мной, как Дамоклов меч, эти какашки. И давай сразу об этом скажу, чтобы не было неясностей в этом вопросе, вопросе какашек. Да, я пыталась сначала убрать какашки, но мне не дали ни убрать их, ни съесть. Сказали, женщина, перестаньте чудить, отойдите. Вот я отошла и твердила мамин телефон и свое имя, позже свое имя фамилию и отчество. А когда выписалась, сразу записала, как меня зовут и мамин телефон в справочник на первую страницу, это же записала на газете и засунула ее под телевизор и в книгу Пришвина “Золотой луг” запрятала записочку с текстом “ Меня зовут так-то и так-то, вот телефон моей мамы”. Я все ценное прячу в этой книжке из-за символического слова “золотой”, золотой луг.

Как ты сказал, мама, иди сама, а то приедет машина с санитарами поведут тебя из подъезда, люди стоят, ведь стыдно. Вот все это напишу потихонечку и спрячу в папку, потом помру, потом ее найдут через века после Ноева потопа, когда будет у меня потомок слабоумный, как я,



Леньшика - Елена Кобзарь, Людышка - Татьяна Лосева, Женщина - Лилия Загорская

Фото: Михаила Гутермана



Женищина - Лилия Загорская

18

Фото: Михаила Гутермана



Сцена из спектакля



Клавдия - Наталья Рожкова



Ирка - Ольга Бешуля



Ст. лейтенант - Александр Кулаков, лейтенант - Егор Павлов

Железная Маска будет называться. Его, естественно, будут прятать, как позор семьи, и случайно найдут мои записки, и скажут, ах, вот из-за чего все, так вы скрывали, что у вас сумасшедшие в родне, это я, значит...

А Голоса под потолком смеются над моей писаниной и говорят: "Эта штука посильнее Фауста будет". Я не могу опять тебе говорить, что мы просматриваемся и прослушиваемся, и живем, как в клетке в зверинце, потому что сам знаешь, ты калека и тебе будет от этого тяжело, невыносимо, и ты вызовешь мне машину, дружок. Но прислушайся, как все щелкает, и телевизор, и лампочка в коридоре. И один раз я их попросила, щелкните четырнадцать раз. Не стали. Они считают не наши разговоры, а мои мысли, то есть мысли тоже. Думаешь, я не знаю, что это похоже на бред? Но потому я и не настаиваю»...

Текст, как вы видите, странный. В один присест не читается. Но и бросить – нельзя. Потому что другого такого – пронзительного, мудрого и наивного одновременно, со знанием чего-то такого, что другим не дано – нет, и не может быть. Постаралась как-то с ним (с текстом этим) сжиться. А потом и отдала Погребничко. Не скажу, что надеялась на успех: живые авторы в репертуаре нашего театра редкость. Исключение – «Лестничная клетка» Людмилы Петрушевской и две старых одноактовки Семена Злотникова.

И вдруг Юрий Николаевич говорит: будем ставить. Я просто боялась поверить – давно такого не слышала.

Звоню автору. По телефону вижу, что он из Москвы. Вернее, она: Орлова Татьяна Ивановна. Знакомится – пока заочно. Говорю: Погребничко заинтересовался вашей пьесой. Она рада, я тоже. Только боюсь все время, что сорвется. Погребничко уезжает во Францию, где преподает. Потом возвращается. Мы с Татьяной Ивановной общаемся только по телефону: в театр она не стремится. Однако я узнаю, что она давно мечтает о постановке именно Юрия Николаевича. И что когда-то посылала этот текст в «Знамя» и еще в какой-то журнал, но ей не ответили. А ее приятель сказал, что этот текст ни один театр не поставит, и Татьяна Ивановна показывать его никому не стала.

Интересно: а почему она мечтала именно о Погребничко? Оказалось, чуть не тридцать лет тому назад молодой театралный критик Андрей Томашевский сказал молодому драматургу Татьяне Орловой, что есть режиссер, который ее мог бы поставить. Это мне рассказал сам Томашевский. Он много ездил по периферийным театрам и, кажется, в Новокузнецке видел спектакль по какой-то пьесе Орловой. И Орлова видела спектакли Погребничко. Так зародилась эта мечта. Но почему Орлова ждала так долго? Не предлагала другие свои пьесы (у нее есть несколько драм, сказка для детей)? Нет ответа.

Погребничко поручает мне узнать у Орловой, какие песни и фильмы для нее особенно дороги. Так возникают в спектакле множественные киноцитаты: «Под стук трамвайных колес» Куросавы, «Пепел и алмаз» Вайды, «Амаркорд» Феллини. Фильмы, которые определяли, и, может быть, даже подменяли реальную жизнь.

Что удивительно с «Оккупацией» – так это совпадение времени, места, людей. Лилия Загорская, которая играет героиню (героиня безымянна, в программке написано попросту – «Женщина») девочкой жила с родителями в Германии. Она, как и героиня, тоже – дочь офицера. (Рецензия Елены Дьяковой в «Новой газете» так и называется «Диагноз: Капитанская дочка»).

Загорская вспоминает детские годы в Германии как абсолютно счастливое время: «У нас было всё – хорошая еда, одежда, друзья, лес, полный грибов». А когда ее семья вернулась в СССР, мама сердилась, что Лилия все время меняется с девочками: отдает свои платья за какую-нибудь ерунду, вроде почтовой марки или коробочки с жуком. «А что мне было

делать? – вспоминает Лилия. – Они все так ужасно одеты, а у меня столько платьев!»

И у Орловой есть про то, как только что приехавшие из Союза жены офицеров с детьми выглядят смешными, на них пальцами показывают. А потом оденутся во всё новое – и станут как все. Не существенно, что семья Лилии приехала в Германию в шестидесятые, а семья Татьяны Ивановны – в пятидесятые. Существенно, что у обеих там был кусок жизни, причем очень важный: детство, отрочество. «Важно, что актер имеет эмоциональный опыт такой же, как и его персонаж», – говорит Погребничко. Он предложил Загорской самой выбрать из огромного текста то, что наиболее близко именно ей. Отобранные ею фрагменты легли в основу спектакля. На вопрос, что для нее было самым ценным, Загорская ответила: текст, в котором видна слабость персонажа. У Орловой есть фраза: «мы все родились в бедности – в бедности и умрём». Эта слабость, беззащитность, полунищее существование не делают героиню жалкой. Наоборот они приподнимают ее над реальной жизнью. Она говорит в спектакле, что не знает «кто я – вороватый ангелочек или хищный хищник?» Героиня Загорской являет собой трогательнейшее существо, почти неземное в своей хрупкости. А ее финальный монолог о Солотче, которую она каждый раз видела лишь из окна поезда и всегда мечтала в нее вернуться – потрясающий гимн! Гимн любви к жизни и к родине, да простят мне это слово. Мы же стесняемся его, слова этого.

«Солотча.... Думаю, что же делать, что же делать? Сорвать стоп-кран и остаться здесь навеки? Не годится. Схватить чемодан и выскочить на ближайшей станции? Тоже не годится. Надо просто запомнить название ближайшей станции и вернуться в самое ближайшее время! Потому что больше нигде нет такой красоты. Непременно надо сюда вернуться. Пока я не настаиваю, пока что машины у меня нет, я только коплю, это на машине я буду ездить туда, где нет никакого вида транспорта, я буду там везде венчаться в церквях, креститься в часовнях, и пить вино, и валяться на траве, и никого никогда не бить ни по чему. Боже мой, какие мелькали передо мной дубравы космические под Тулой, какие зелены сферические под Саратовом. И все Солотчи, Солотчи. Если б не косноязычие мое, я бы вам такое описала, но не могу, не в силах, лишь намеки, наметки, ностальгия. И ведь сам полонез Огинского называется, конечно, «Тоска по родине». Что и будет Тоска по Солотче».

Фото: Виктора Пушкина



Леньшика - Елена Кобзарь, Людышка - Татьяна Лосева, Женщина - Лилия Загорская

КОНТРАСТЫ И ПАРАЛЛЕЛИ

В годы моей юности считалось, что природа на потомках отдыхает. Это погубило многих талантливых людей, мне известных. Сегодня, слава Богу, существует иная теория – гениальная.

Вот перед нами мать и дочь.

Мать – белое на чёрном.

Дочь – чёрное на белом.

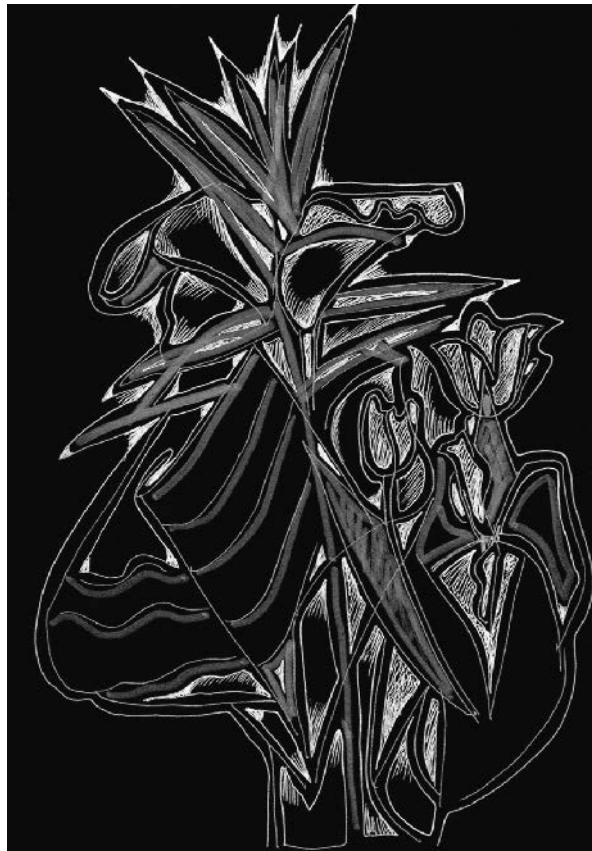
И обе – прекрасны.

Да здравствуют «дочки-матери»! Татьяна Сельвинская

Наталья Васильева. Ольга Васильева. Контрасты и параллели/Театр. Живопись. Графика. Театральная галерея на Малой Ордынке ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Союз театральных деятелей России. Москва. 18 августа-15 сентября 2011.

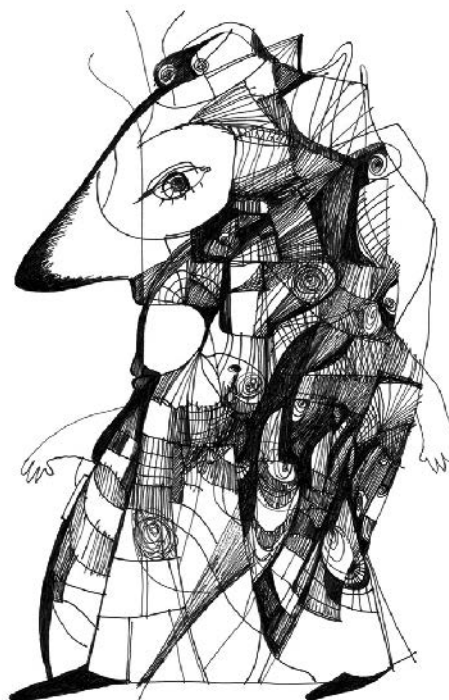
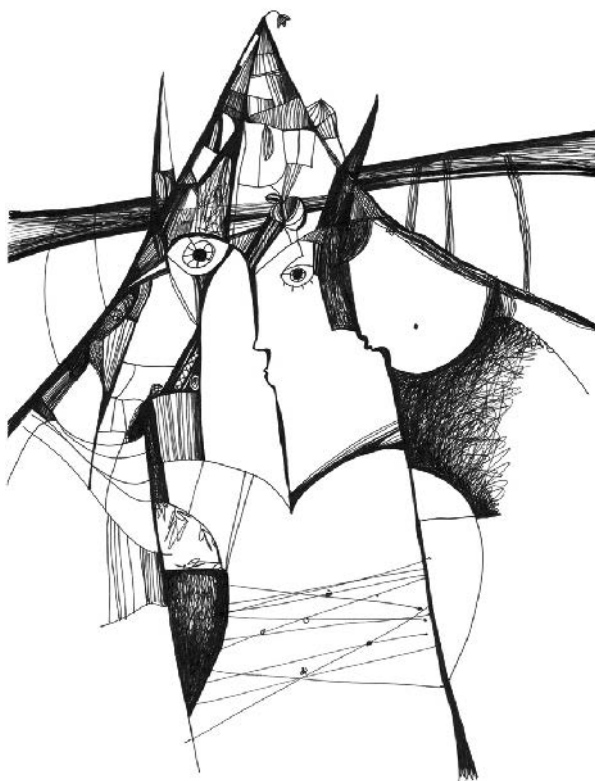
Наталья Васильева. Из серии «Сухие цветы». 2005-2007

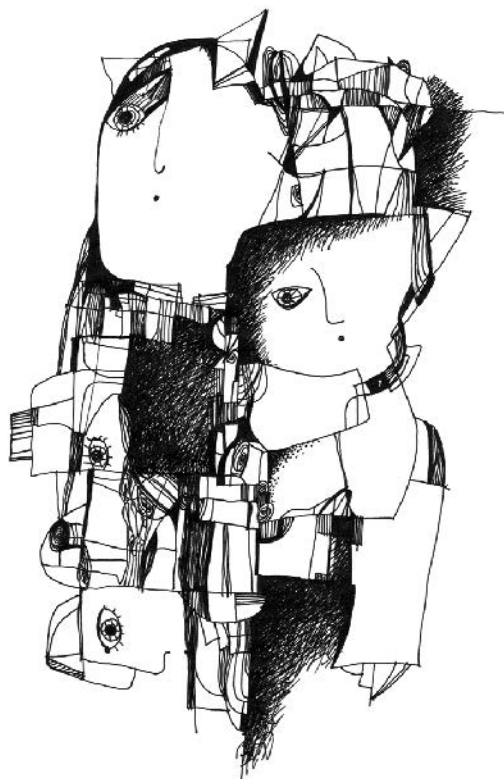
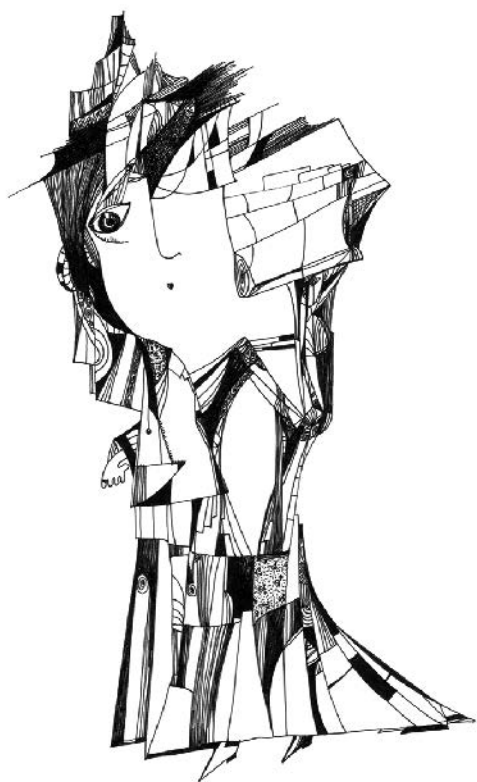




22

Ольга Васильева. Из серии «Персонажи». 2008-2011





СЕРГЕЙ БАРХИН В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Виктор Берёзкин

От редакции:

В рамках фундаментального проекта Виктора Берёзкина “Искусство сценографии мирового театра” в издательстве УРСС вышли: Т.6. Давид Боровский. Даниил Лидер. (2008); Т.7. Александр Васильев. Март Китаев. Эндрю Стенберг. (2009); Т.8. Борис Мессерер. Валерий Левенталь. Владимир Серебровский. (2011); Т.10. Эдуард Кочергин. Игорь Попов. Олег Шейнцис. (2011); Т.12. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра.(2011). В настоящее время готовится к выпуску 9 том «Сценографы России: Сергей Бархин». Выдержки из главы “Сергей Бархин в музыкальном театре” из готовящегося издания мы и предлагаем нашим читателям.



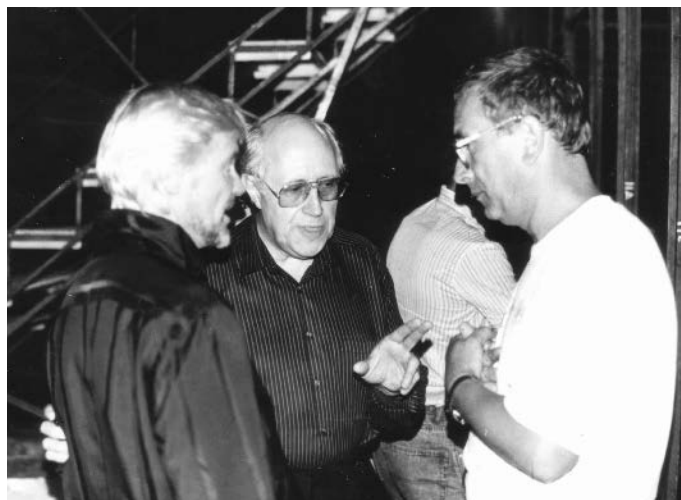
Художник Сергей Бархин

Творчество Бархина меньше всего поддаётся аналитическому структурированию: какие бы сценографические образы Бархин не сочинял, над каким бы материалом ни работал, с каким бы режиссёром ни сотрудничал, он был движим внутренними, глубоко субъективными побуждениями, воплощал сугубо личное видение мира пьесы. И хотя порой казалось, что его творчество претерпевает определённую эволюцию форм (например, происходила смена свободной, прихотливой игры – со стилями и в стили, с приёмами изображения, фактурами, в духе постмодернизма – композициями более простыми, строгими и даже дизайнерски отстранёнными), тем не менее, в любой момент он мог предложить решение, опровергавшее вроде бы наметившуюся эволюцию. Иначе говоря, приступая к каждому спектаклю, он всегда

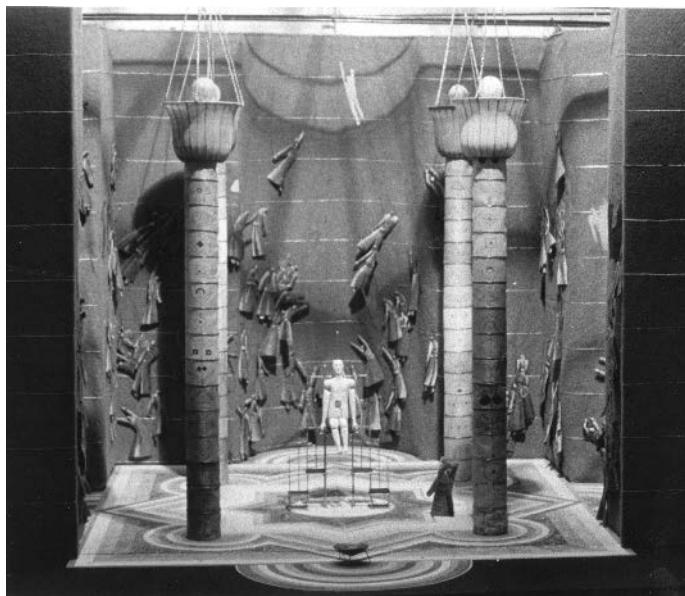
ощущал себя художником совершенно свободным, - не только от каких-либо заранее установленных принципов, канонов, правил, но и от того, что ранее делал сам. Такая свобода обуславливалась, помимо прочего, также тем, что Бархин – мастер, поистине универсальный, способный столь же ярко, столь же непринуждённо и столь же неожиданно проявлять себя практически во всех видах визуального творчества: и в архитектуре, и в книжной графике, и в мультипликации, и в живописи. Сцена дала возможность воплотиться в наиболее полной мере лишь одной ипостаси его творческой личности, которая органично впитала остальные его художнические возможности.

Важная сфера творчества Бархина – работа на музыкальной сцене. Первые опыты относятся к середине семидесятых годов. Это, прежде всего, оставшийся нереализованным макет к опере «Огненное гнездо» А.Тертеряна, - для предполагавшейся постановки Е.Шифферса в Ереванском театре оперы и балета. Если вспомнить, что в том же 1975 году художник создал такие драматические спектакли, как «Ромео и Джульетта», «Чайка» и «Прикосновение», то оперный макет – ещё одно свидетельство того, сколь свободно и органично он способен менять средства выразительности. В «Огненном кольце» Бархин воплотил то понимание задачи оперной сценографии, которое затем, в период работы в театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, сформулировал в интервью критику А.Парину: «Нужно торжественно, не богато количественно. Но непременно ритуально – церковно или нет, не важно».¹ Эту же мысль чуть по-другому высказал в другом интервью: «Мне захотелось делать просто. Проще, чем привыкли видеть в опере, проще,

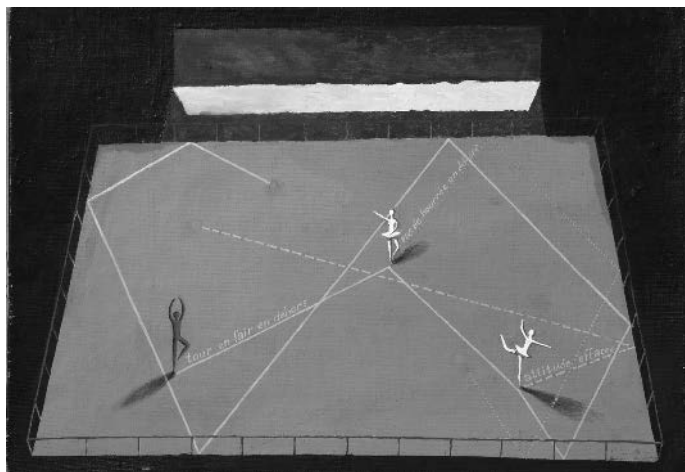
24



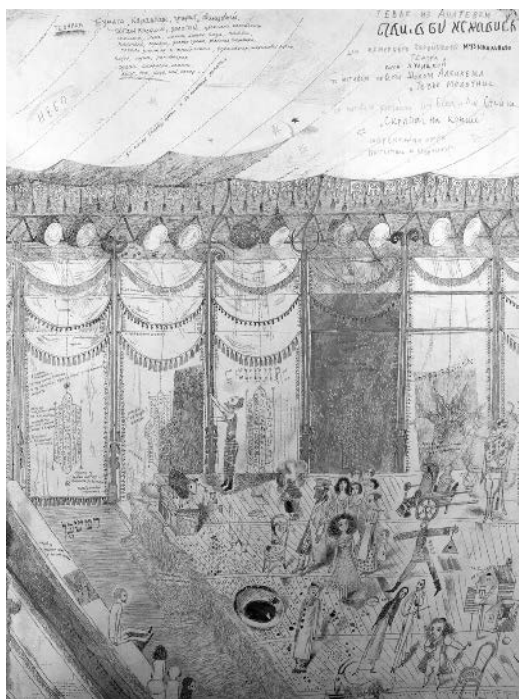
Владимир Васильев, Мстислав Растропович и Сергей Бархин.



С. Бархин. Макет к опере «Огненное кольцо» А.Тертесяна. 1975.
Не осуществлено



С. Бархин. Эскиз к балету «Карамболь». 1977



С. Бархин. Эскиз к мюзиклу «Тевье из Анатовки» Дж.Бокка и Дж.Стайна. 1983

чем я делал в провинции. Простое тоже ведь может быть очень торжественным, возвышенным. Мне кажется, это соответствует музыке».²

Сценическое пространство было решено, как восточный храм с горящей ритуальной чашей на первом плане. «Цветные, полупрозрачные и светящиеся изнутри колонны с лотособразными капителями поднимаются из трюма». Ощущение простоты и торжественности драматизировалось композицией фигур воинов – «улетающих душ погибших белых и красных – пустых шинелей, тянущихся кверху», скорбно возносящихся в небо. Фигуративная композиция покрывала снизу доверху поверхность задней стены. Стена, как и колонны, до поры до времени, воспринималась сложной из каменных блоков, с плоскими апсидами и рельефами, хотя была выполнена из мягкой фактуры серого шинельного сукна. В какой-то момент и стена вместе с нарисованными фигурами, и колонны начинали вдруг опускаться, съёживаться, опадать на пол – храмовый мир рушился, погибал.

Одновременно с макетом «Огненного кольца» родилась идея балета «Карамболь», где Бархин предложил сделать сценическую площадку в виде бильярда. Белая фигура танцовщицы и красная – танцора, перемещаясь по зелёному полю, должны были, по замыслу, траекторией движений вычерчивать белые линии – под «музыку упражнений Черни, исполненную умелым учителем и нерадивым учеником». Эскиз для этого придуманного им спектакля «делал в Дзинтари (в доме творчества художников – В.Б.), как балетное предложение, в память ван гововского «Ночного кафе»».³

Одна из первых осуществлённых работ на музыкальной сцене – «Тевье из Анатовки» (1983), «современная опера», как обозначил художник на эскизе жанр спектакля по мотивам повести Шолом-Алейхема и мюзикла Дж.Бокка и Дж.Стайна. «Решение было и для репетиционного малого зала, где зрители должны были сидеть внутри декорации, и та же декорация устанавливалась на большой сцене. Хотел уйти от Шагала, и воспользовался ветхозаветным описанием Скинии Моисея с пурпурными, червлёными и голубыми тканями и кожами, с золотыми столбами на серебряных подножиях (у меня – стаканах), золотыми шестами и кольцами». Сцена обрела облик походной иудейской скинии. Её образовывали полотнища, покрытые древними письменами и ритуальными знаками. Макетики домов на высоких шестах обозначали место действия – еврейское местечко. В этом пространстве разворачивалось сначала весёлое, затем драматическое, в финале трагическое представление. Его визуальный образ был задан именно Бархиным и создавался в процессе игры-действия актёров. Именно актёры, по замыслу художника, воплощённому режиссёром Ю.Шерлингом, преобразовывали (согласно сменам музыкальных тем) одновременно и сценическое пространство, и собственный облик. В кульминационный момент праздника, который происходил на фоне полотнищ пурпурного цвета, исполнители заходили за эти полотнища, каждый за своё. Просовывали головы в прорези. Подняв руки в стороны, делали одновременно все вместе шаг вперёд. Полотнища синхронно снимались с креплений (золотых жердей) и оказывались на фигурах актёров, в одно мгновение превращаясь из декорации в пурпурные одеяния персонажей. Пространство становилось червлённо-красным, - в цвет следующего слоя полотнищ, который находился под первым, пурпурным, и теперь открывался взору зрителей. В конце второго акта, аналогичным способом среда преображалась в голубую, а персонажи

оказывались, соответственно, облачёнными в червлённо-красные обаяния и в них исполняли ритуальный танец-плач. Изгоняемые в финале из местечка евреи Шолом-Алейхема надевали на себя последний, голубой слой полотнищ. От разорённой скинии оставался оголённый, обесцвеченный каркас-скелет. В чёрном сценическом пространстве голубой поток обитателей Анатевки утекал по лестнице, ведущей вверх, на небо, в мир иной.

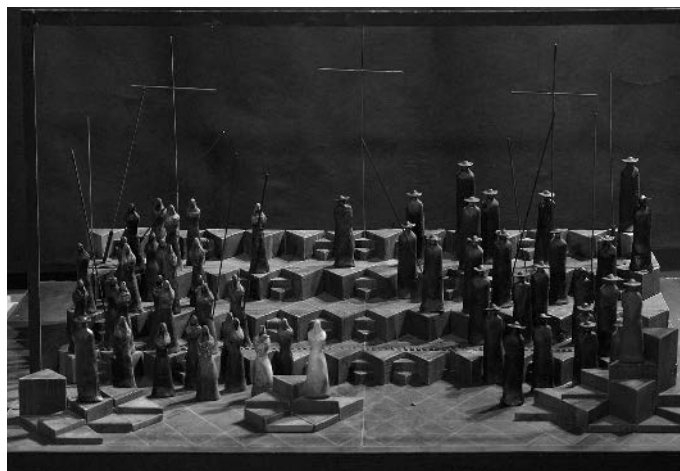
Сочинив такое сценографическое решение, совершенно уникальное не только для музыкальной, но и для драматической сцены, причём не только для российской, но и для мировой, художник подарил его Камерному еврейскому театру далёкого Биробиджана. Спектакль занял место среди тех работ Бархина, которые были показаны сравнительно небольшому количеству зрителей театров российской периферии. Посетители сценографических выставок могли представить решение этого спектакля по эскизу. В нём художник не только изобразил всех персонажей в характерных мизансценах, но дал – в духе концептуализма арт-графику пояснительных надписей на идише и по-русски: «небо», «херувимы с поднятыми вверх крыльями», «козёл отпущения», «скиния», «шкуры из голубой шерсти», «брусья из дерева ситтим обложить золотом», «петли голубого цвета на краю одного покрывала, где оно соединяется с другим», «50 петель и 50 крючков золотых», «покрывала из козьей шерсти», «покрывала из красной и из кож синих». В верхней левой части – ироническое перечисление мыслимых и немислимых техник, художественных и гастрономических вместе, в которых эскиз исполнен: «бумага, карандаш, графит, свинцовый, итальянский, золотой, цветной карандаш, сангина, мех, мелки..., пастель, серебро, золото гуашь, золотая темпера..., фломастер, шариковая ручка, перо, тушь, рапидограф, гуашь, акварель, масло, яйцо, кофе, чай, сахар...».

В репертуаре Бархина были ещё три мюзикла. Один в Петрозаводске – «Сестра Керри» Р.Паулса (1983), где «стеклянные тамбуры с вертящимися дверями, едущие по всему планшету, изображали Америку. На задниках – натюрморты с гигантскими бутылками, вазами с яблоками. Наклонённые небоскрёбы и что-то ещё». Два – в Московской Оперетте. «Катрин» А.Крамера (1985) – с живописной картиной Парижа и сине-золотым дворцом, обрамлённым витыми спаренными колоннами – кулисами. «Миллионерша» Е.Глебова (1986) – «на ярко-зелёном (цвета Поль Веронез) половике и фоне-заднике стояла трёхчастная триумфальная арка из тёмного дерева. Это была сцена Иниго Джонса. По зелёному фону ходили дамы и джентльмены, одетые в белое, некоторые ездили на старинных белых велосипедах». Здесь художник работал вместе с режиссёром О.Ивановой, в сотрудничестве с которой затем, в 1989 и 1990 годы, создал самые значительные оперные постановки театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

До этого Бархин и Иванова сделали несколько опер на периферийной сцене. В Куйбышеве – «Марию Стаюрт» С.Слонимского (1981), которая исполнялась в пространстве, образованном высокими, уходившими под колосники, пилонами. Они отдалённо напоминали знаменитые «ширмы» Г.Крэга. После «Огненного кольца» Бархин попробовал оформить оперу «торжественно и просто». Декорация замка с четырьмя восьмигранными башнями незаметно преобразовалась по ширине, глубине и цвету из красно-розового в зелёно-голубую и золотистую. В следующей, саратовской, постановке – «Укрощение строптивой» В.Шебалина снова дал волю фантазии. Решение оперы – продолжение того направления в его творчестве, которое



С. Бархин. Эскиз к опере «Сила судьбы» Дж.Верди. 1985



С. Бархин. Макет к опере «Пират» В.Беллини. 1985



С. Бархин. Эскиз к опере «Валли» А.Каталани. 1997



С. Бархин. Макет к опере «Евгений Онегин» П.Чайковского. 1996



С. Бархин. Эскиз к опере «Руслан и Людмила» М.Глинки. 1993

получило яркое выражение в эскизах для шекспировских «Сна в летнюю ночь» и «Тита Андроника». Перед зрителями предстала роскошная золотая архитектурная декорация предбарочного придворного театра с перспективой улицы в глубине и бассейном на ярко-красном планшете игровой площадки первого плана. На трёх ярусах ренессансной сценической архитектуры в арочных ложах располагались «зрители» («в арочных проёмах верхних третьих этажей – манекены»). Они наблюдали за происходившим внизу, в бассейне «с натянутыми на борт широкими голубыми бандажными резинками, в котором можно было условно плавать».

Структура сцены была создана на основе лондонского театра Иниго Джонса (который, считая, что Скамоцци, достраивавший «Олимпико» после смерти Палладио, искал проект учителя, сделал центральную арку значительно больше, чем в Винченцо).

В 1985 году из Ленинграда Бархин получил приглашение принять участие в постановке оперы «Сила судьбы» Дж.Верди, где встретился с дирижёром Е.Колобовым, будущим музыкальным руководителем театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Как вспоминал Колобов, привезённые Бархиным в Ленинград эскизы были для него полной неожиданностью. «Я знал, что он художник современно мыслящий, далёкий от советского кондового «реализма». И вдруг он сделал декорации вполне традиционные. Честно говоря, я даже

был несколько разочарован. До этого я видел его эскизы и у меня сложилось о нём впечатление как об авангардисте в хорошем смысле слова».⁴ А вот что говорит об этой работе художник: «вспоминал какие-то впечатления детства, играл в «императорский театр». Жалко было не воспользоваться возможностью наделать столько «картин Испании». Я подумал: я уважаю Иванова, уважаю Темирканова, большая иллюзия – это линия театра, значит, если меня зовут, надо эту традицию поддержать».⁵ Называя имена своего товарища Иванова, тогдашнего главного художника театра оперы и балета, и руководителя Мариинки Ю.Темирканова, и говоря о желании поддержать проводимую в их спектаклях линию «большой иллюзии», Бархин не только в очередной раз подтверждал свою открытость к разным стилистическим и прочим традициям (это качество особенно проявилось в период работы в Большом театре). Он и здесь оставался художником, который обращался с традицией хотя и уважительно, но по собственному разумению и видению. Задники в виде ренессансных архитектурных ведут («множество сложных картин Испании и Италии. Дворцы, крепости, соборы и монастыри») выглядели вроде бы реалистическими декорациями, изображавшими места действия. Но на самом деле они воспринимались отстранённо, подобно метафизическим картинам Кирико. Слово невидимая граница разделяла их и действующих на сцене персонажей. Невозможно было даже мысленно представить, как персонажи могли реально существовать в застывших, замерших в напряжённом ожидании пустынных и суровых архитектурных пейзажах. Аналогичное впечатление производили и декорационные картины («много цветного, раскрашенного Рима»⁶) в балете «Спартак» А.Хачатуряна (1984), – они также напоминали о метафизической живописи Кирико.

Откликнувшись в 1988 году на приглашение войти – впервые в творческой биографии – в штат музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в качестве главного художника, Бархин руководствовался желанием поработать в команде, вместе с людьми, которые были ему творчески интересны: с Е.Колобовым и О.Ивановой. «Мне было очень хорошо. Я работал совершенно по-другому. Первое время с утра до вечера пропадал в театре, ходил на спектакли. Я понимал Колобова, он – меня, со всеми в общем дружил, до тех пор, пока там не начались войны».⁷

В содружестве с Колобовым и Ивановой были созданы спектакли «Пират» В.Беллини (1989) и «Борис Годунов» М.Мусоргского (1990).

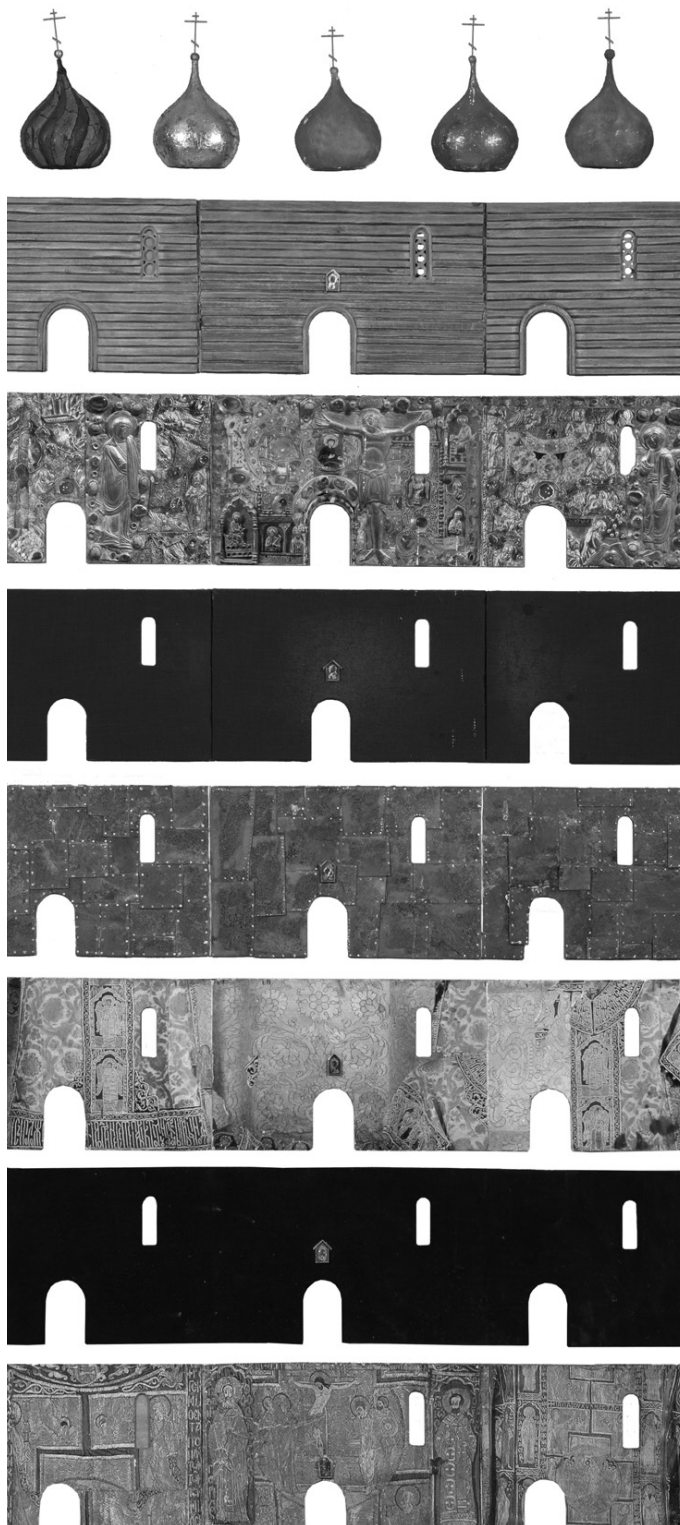
Оценивая уникальность постановки «Пирата» по отношению к российской оперной традиции, критик С.Коробков писал, что спектакль «стал литургией бельканто, священнодействием во славу мироздания... Причащение музыкой, властной глубиной хоральных звучаний, проникающей страстью нисходящих *sol*, даровали свободу стиля, явили чистое искусство в религии совершенства, в добродетели познания себя в мире и мира в себе».⁸ Для Бархина эта работа – воплощение не только его тогдашних представлений о том, что в опере нужно, чтобы было «торжественно, непременно ритуально», и не только обусловленного этими представлениями интереса к традиции А.Аппиа. Оформление «Пирата» – одно из первых, во всяком случае на российской оперной сцене, обращение к эстетике так называемого «сценического дизайна».⁹ С точки зрения эволюции творчества Бархина это означало, что период сценического постмодернизма у него закончился (в то время, как у других российских художников

только начинался). Бархин становился предвестником другой тенденции общемировой сценографической тенденции, которая шла на смену постмодернизму.

В чёрном пространстве, осенённом зависшими над сценой тремя тонкими синими крестами, ослепительно освещёнными, выросла единая трёхступенчатая установка из поднимавшихся в мерном ритме чёрных площадок. На площадках-станках, обведённых по краям белым контуром и имевших форму трёхгранных призм, скульптурно смотрелись фигуры поющих актёров в одеждах обобщённого силуэта и локальных цветов: белый, ярко красный, ярко синий. Таким образом, здесь художник оформлял прежде всего сценический планшет, – возвёл на нём разновысокий пластический постамент («пластическую клавиатуру», говоря словами А.Таирова), который подизайнерски заведомо ничего не изображал, не нёс в себе даже намёка на какие-либо черты стиля, эпохи, тем более места действия, причём не только конкретного («Гавань приморского города близ Палермо», «глухой берег моря» – указано в либретто), но и обобщённого, всеобщего, как это было когда-то у А.Аппиа. По мысли Бархина, этот постамент мог служить для исполнения любой итальянской оперы, потому что был рассчитан исключительно на вокальное действо солистов и хора, ведомое дирижёрской волей Колобова. «М.б. – это лучший и правильный спектакль, в котором я участвовал»¹⁰, – считает художник.

Ещё раз выстроить подобного рода постамент для «лепки» на нём скульптурных композиций поющих фигур, удалось только в 1997 году (напомним, что к тому времени опыт аналогичного решения пространства художник опробовал и на драматической сцене, в «Царе Иудейском» Малого театра, 1992), когда Колобов и Бархин соединились в совместной постановке «Валли» А.Каталани в только что построенном здании Новой оперы в саду «Эрмитаж». На сей раз единая установка была скомпанована из восходивших от рампы вглубь «диагонально расположенных квадратных станков разной высоты и трехгранных высоких и косо стоящих пирамид. Все они располагались в П-образной конструкции портала из ферм, где располагался (должен был) хор»¹¹. Из прорезей в поверхности пирамидальных вертикалей, а также из-под ступенчатых площадок лился контровой свет меняющейся тональности и интенсивности: от яркого торжественного до призрачного. Сильнейший визуальный контрапункт – мощный чёрный куб, установленный (на верхней правой части единой установки) в противоестественном, тревожно неустойчивом положении на острие угла. А какой-то момент под воздействием света он смотрелся гигантской глыбой льда. В другие моменты – окрашивался в фиолетовый или серый тона, потом становился снова чёрным. Визуальные световые преобразования абстрагированной дизайнерской пластики единой установки могли вызывать у зрителей ассоциативное ощущение тирольского высокогорья. Однако главная функция установки была та же, что и в «Пирате» – служить ритмическим постаментом для фигур поющих актёров, солистов и хора, облачённых и здесь в обобщённые по силуэту и цвету костюмы, которые сочинила Т.Бархина.

«Серёжа предложил – вспоминал Колобов – делать оформление из «кубиков», и потом в этом же пространстве, варьируя их расположение, играть также и серию других спектаклей. Не очень удобно было актёрам, но вообще я не люблю, чтобы было удобно, потому что в необычных условиях актёры раскрывают в себе какие-то новые качества. У Сергея есть Богом данное качество – он слышит музыку»¹².



С. Бархин. Эскиз к опере «Борис Годунов» М.Мусоргского. 1990.

Эти слова в устах выдающегося дирижёра дорогого стоили. Годом ранее, когда «Новая опера» ютилась в помещении бывшего кинотеатра «Зенит», Бархин придумал дизайнерское оформление этого помещения, малоподходящего музыкальному театру, для исполнения «Евгения Онегина» П.Чайковского. Объединил пространство зрительного зала и сценических подмостков. Во-первых, объединил музыкально – хором, который расположил на верхних фермах над сценой и залом (там же предлагал поместить и оркестр, чтобы его звучность лилась с «небес»).

Во-вторых, - объединил цветом ярко-синего ультрамарина, которым выкрасил стены и фермы, и залил синим светом. Звучность и чистота ярко-синего, в сочетании с ярко-зелёным полем сценического планшета и с чёткой графикой симметрично расположенных белых ажурных дверных проёмов ампириного рисунка и пропорций, создавали точное ощущение стиля пушкинской эпохи и музыкально-пластической интонации лирических сцен Чайковского, - при том, что пространство было «чистым листом», на котором рельефно вырисовывались фигуры солистов. Такое решение предопределило выразительность каждой мизансцены, выстраиваемой режиссёром С.Арцибашевым, отвечало пониманию оперы Колобовым: «Для меня это не лирический спектакль, а сугубо трагический.... Для меня эта опера – как бы Дуэль с большой буквы: дуэль Онегина – Ленского, дуэль Онегина - Татьяны, дуэль Ленского – Ольги, дуэль Татьяны и Гремينا...»¹³.

В период сотрудничества в театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Бархин, Колобов и Иванова после «Пирата» осуществили постановку «Бориса Годунова» М.Мусоргского (1990). В ней Бархин также следовал принципу: «нужно торжественно» и «непрерывно ритуально». Художник создал образ древней Руси как обобщённого места действия. Окружил сценическую площадку тремя стенами, приподнятыми на высоту роста человека. Стены смотрелись как «складень ... над головами актёров», который «преображается в складни другой фактуры и цвета. Серебристое дерево Новодевичьего монастыря – в золото чеканное с камнями в венчании в царство. Тёмно-небесное кельи Чудова монастыря – в шитую золотом голубую аппликацию Думы. Чёрная конструкция Василия Блаженного - в розово-серебристую детскую Купола над складнем тоже менялись. Серебристый, ржавый, золотой и витой Василий Блаженного. Приподнятость складни давала возможность персонажам и хору проходить под декорацией, возникая из чёрной глубины и исчезая в ней. Там, вдали, белели кресты российского погоста. «Золотая комната», а не «соборная площадь»¹⁴, - объяснял Бархин декорационное решение. Театр ставил первую редакцию Мусоргского, и спектакль раскрывал, прежде всего, внутреннюю душевную травму главного героя. Обобщённое ощущение эпохи передавалось средствами древнерусского декоративно-прикладного творчества, формировавшего среду жизни людей того времени: золотое шитьё, вышивка, чеканка, - «то, к чему ближе всего находился человек, когда обращался к Богу в своей молитве, обнажал душу в исповедальном откровении своём перед иконой. Не фреска с её глобальным обобщением формы и содержания, не архитектура древней Руси, напоминая о малости человека (как это чаще всего бывало в постановках оперы Мусоргского), а материально-вещественная, художественно столь же совершенная среда, но приближённая к человеку в силу её назначения, соразмерности и рукотворности». Даже в тех картинах, где стены представляли нейтрально серыми дощатыми, центральный входной проём осеняла маленькая иконка. На авансцене горели живые свечи поминального канона и спускалась живописная композиция на тему русского шитья («Оплакивание Христа»). Единая декорационная установка «преображалась» в спектакле семь раз.

Последняя совместная работа Бархина и Колобова на сцене театра им. К.С. Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – балет «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева (1990) в хореографии В.Васильева.

Вот что рассказывал художник о работе над этим балетом. «Васильев сказал: «делаем спектакль для заграницы. Премьеру сыграем в Арена ди Верона. Оркестр – в середине площадки. Дирижировать будет Растропович». Мне эта идея понравилась. Я стал думать: из какого материала должны быть декорации, чтобы они смотрелись на фоне подлинных античных развалин. И понял: только из железа. Дерево к «Ромео и Джульетте» не подходит. А железо (листы толщиной 0,2 мм, используемые в промышленности для изготовления консервных банок, лёгкие и дешёвые, обработанные солью, чтобы получить ржавчину). Как материал для архитектурной декорации, оказалось в самый раз. Убедил Васильева не делать никаких арок, на сцене они выглядели жалко. Стремился к формам укрупнённым. Старался во всё себя ограничить – можно было сделать сколько угодно декораций Италии, и все они были бы красивы. Как и в «Пирате», вспоминал А.Аппиа. Сегодня его открытия мне кажутся особенно привлекательными, я вижу для себя здесь перспективу поработать по-другому, нежели я работал раньше.

Воплощение макета на нашей сцене сопровождалось множеством трудностей. Для того, чтобы перекрыть ненужную оркестровую яму, необходимо было её полностью очистить, установить в ней стойки-фермы, достать металл, найти такое покрытие, которое и не пружинило бы, и было бы бесшумное. А ещё – перекрыть также и рампу, что влекло за собой соответствующее поднятие всего планшета.

Я понял: чтобы спектакль, когда он будет исполняться на открытых площадках, не выглядел эстрадным представлением, нужно сделать специальный портал. Он стоит отдельно, является «рамой», обозначающей зеркало сцены, но уже внутри него – оркестр на трибунах и площадка точных габаритов.

Сидящий на сцене оркестр мог очень отвлекать внимание зрителей от актёров. Поэтому я попросил сделать специальные подсветки на пюпитрах и по возможности затемнить оркестрантов, а их костюмы по цвету сблизить с ржавым цветом железной фактуры архитектурной декорации.

Установка рассчитана на то, что она может стоять на любой площадке, как сценической, так и открытой – на фоне и Собора Парижской Богоматери, и Прадо, и Эскориала, и ратуши каждого европейского города. И вообще, можно было бы сделать ещё одну аналогичную установку – уже для оперы, зафрахтовать какой-нибудь дешёвый корабль и на нём отправиться в длительные гастроли, заняв в них всю и балетную, и оперную труппу, а в это время, наконец-то, произвести капитальный ремонт нашего здания, которое вот-вот разрушится»¹⁵.

Бархин создал обобщённый образ места действия, эпохи Ренессанса. В глубине сцены выстроил высокие подмостки для танца. Фланкировал их двумя стенами с проёмами. Оркестр сидел на ступенях амфитеатра. Все музыканты – в одинаковых охристо-терракотовых (приближённых по цвету к ржавому тону стен) одеждах. Они воспринимались как звучащий грандиозный фигуративный «гобелен», менявший, благодаря разному освещению, тональность. Превращение фигур оркестрантов в важнейший зримый элемент визуальной композиции имел принципиальное значение для этого балета – «они участники всего происходящего – объяснял замысел хореограф. – Видимое и слышимое в спектакле должно непрерывно соединиться.... Оркестр становится преградой между Монтеки и Капулетти, и, наоборот, он служит мостиком, соединяющим Ромео и Джульетту»¹⁶.

После московской премьеры спектакль показывался «на Сицилии в Агригенте и в Испании в Мадриде, в

античном амфитеатре, и в каталонских горах в Переладе. Примеривались и к Эскориалу, но интриги испанских и итальянских продюсеров из Аргентины не позволили поставить эту, как сказал В.Васильев, застывшую музыку во дворе Эскориала перед дворцовой церковью и в Арена ди Верона. Потом поставили этот балет в Вильнюсском и Рижском музыкальном театрах»¹⁷.

«Ромео и Джульетта» - последняя работа Бархина и Колобова в музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Начался конфликт между Колобовым и частью труппы. Бархин и здесь оказался «как гирька» на стороне, противоположной руководителю, - попытался защитить артистов, увольняемых из театра, которому они отдали многие годы жизни. «Война несправедлива то к одним, то к другим. И я даже поначалу попытался как-то мирить стороны, но это совершенно невозможно, когда дело касается жизненных интересов. Мне было жалко, что разваливается место моей работы»¹⁸.

Отношения с Колобовым разладились. В результате ушёл сам Колобов, чтобы начать новое дело. Бархин задержался в театре ненадолго.

Сделал ещё два спектакля: оперу «Руслан и Людмила» М.Глинка (1993) в постановке нового главного режиссёра А.Тителя и балет «Отелло» А.Мачавариани (1994) в хореографии Д.Брянцева. В «Отелло» спроектировал пространство в стиле венецианского Ренессанса. По периметру сцены шла многоярусная ажурная композиция арок и колонн – архитектурный образ ренессансной Венеции «с венецианским, под Пауля Клее, сваренном из тонких металлических трубок кабинетом, приподнятом над планшетом сцены». Визуальным сопровождением сюжета про Отелло были сменявшиеся в каждом эпизоде абстрактные живописно-графические задники. Экспрессией цветовых и графических ритмов они воплощали эмоциональное состояние каждого из трёх главных героев спектакля во время их хореографических монологов.

В «Руслане и Людмиле» Бархин создал образ садов Лицея, как единую среду, в которой возникали фантастические картины пушкинского сюжета. Они разыгрывались на вынесенной на первый план площадке. Работа творческой радости художнику не доставила. Запомнилась только поездкой в Пушкино и Царское село и жизнь зимой в Китайской деревне с индусами-туристами в чалмах в снегу. В беседе с А.Париным, состоявшейся в преддверии премьеры, Бархин с горечью признавался: «всё как-то разладилось. Я потерял интерес к такому «Руслану», вижу, что ничего хорошего не будет»¹⁹. Позже самокритично написал: «Я внёс свою лепту в недостаточную удачу»²⁰.

Опера «Руслан и Людмила» выпускалась, когда Бархин уже ушёл из театра, не долго пробыв там после Колобова. В цитированной беседе причину ухода объяснял нежеланием работать с административным руководством театра. «Изнемог от дирекции. Надоела торговля искусством – оптом и в розницу. У нас нет интеллектуальной собственности – на этом и греют теперь руки «директора». Творится что-то непонятное, проверяющих нет. И когда я должен участвовать в этой игре не как действующее лицо, а как «попка», который должен закрывать глаза и исполнять предписанную роль... Я так не играю... Я совершил ошибку, что остался. Мне было жалко оперного театра, да ещё в Москве, у меня раньше не было – и никогда не будет. В оперном театре есть репертуарные преимущества перед драматическим: тут всегда короли, церкви, а не квартиры советских мещан. Мне интереснее делать Дворцы». А ещё: «постыдная история в театре на Пушкинской заставляет меня принять жизненное решение: я из театра вообще у-хо-жу»²¹. Делая такое заявление, Бархин говорил, что это не означает уход из профессии. Он был готов и дальше оформлять спектакли режиссёров, с которыми постоянно сотрудничал, - Гинкаса и Яновской. Руководил созданным им факультетом сценографии в РАТИ. Но работать в штате какого-либо театра больше не желал. Как оказалось, не навсегда....

¹ Независимая газета, 27.11.1992

² Столица, №23, 1992

³ Здесь и далее приводятся цитаты из беседы В.Берёзкина с С.Бархиным

⁴ Е.Колобов. О Сергее Бархине. Из архива В. Березкина

⁵ Независимая газета, 27.11.1992

⁶ Из беседы В.Берёзкина с С.Бархиным

⁷ С.Бархин. Интервью // Большой театр, 26.01.1996

⁸ С.Коробков. Всё начинается с фюте // Театр, №6, 1990, с.56

⁹ Под этим термином автор книги понимает искусство проектирования, конструирования, оформления такого сценического пространства, которое не несёт в своём облике каких-либо конкретных видимых примет данного драматического или музыкального произведения, его стилистики, времени и места действия, а, напротив, отстранённо от них, как бы нейтрально, абстрагировано, но при этом открыто для всевозможного использования в сценическом действии и способно становиться его, действия, материально-вещественным обеспечением, не только функционально достаточным, но позволяющим создавать в его контексте визуальные образы обобщённого значения.

¹⁰ Из беседы В.Берёзкина с С.Бархиным

¹¹ Там же

¹² Е.Колобов. О Сергее Бархине. Из архива В. Березкина

¹³ «Евгений Онегин» П.Чайковского // Программка спектакля, «Новая опера», сезон 1996-1997

¹⁴ Независимая газета, 27.11.1992

¹⁵ С.Бархин. О работе над балетом «Ромео и Джульетта» // Запись В.Берёзкина, 1991.

¹⁶ В.Васильев. От постановщика // Программка балета «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, сезон 1989-1990

¹⁷ Из беседы В.Берёзкина с С.Бархиным

¹⁸ С.Бархин. Интервью // Большой театр, 26.01.1996

¹⁹ Из беседы В.Берёзкина с С.Бархиным

²⁰ Независимая газета, 27.11.1992

²¹ Из беседы В.Берёзкина с С.Бархиным

МАДАМ КРИВАЯ СТРОЧКА

Наталья Казьмина

Декорации и костюмы Маргариты Демьяновой, главного художника Нового драматического театра, меня обезоруживают. В декорациях хочется походить-посидеть. А среди костюмов всегда найдется тот, который хочется «присвоить» (ну, как актер присваивает роль и биографию персонажа). Ее декорации не падают, не громоздятся, не красуются, не стоят столбом, не лезут в глаза, а – служат. И возникают как-то так из ничего. Ее костюмы всегда многослойны (то в прямом, то в переносном смысле), придуманы и сшиты со вкусом, то есть актера красят, подают «товар» лицом. Придуманное Маргаритой всегда «читается», часто остроумно, “голь на выдумки хитра”, и (обязательно!) тщательно выделано. С ходу оценить эти достоинства (скорее, «женские», чем «мужские») трудно. Сцена в первое мгновение вообще кажется пустой. Но со временем, как на фотографии, опущенной в проявитель, в спектакле проступают изображение, краски и детали.

Умный театральный критик знает, что не театр существует для критика, а критик для театра. У него по этому поводу комплексов нет. Нет их, по-моему, и у Маргариты. Она смиренно соглашается с тем, что главный человек в театре – режиссер (в данном случае еще и муж, Вячеслав Долгачев), понимает, что любимые фигуры театра и зрителя – актеры, а художник в спектакле – прикладник. Он

должен понять и выразить их всех, включая автора. Обязан соответствовать высокому (литературному материалу, жанру, эпохе, тональности действия), но не забывать и о низком – «я, как бы ни увлекался, из бюджета не выйду». Такое трезвое осознание своего места под солнцем не кажется мне унижительным. Пройти в этом узком коридоре требований и произвести впечатление может только профессионал.

«Я создаю пьесы так же, как вода заливают низины», – написал Юкио Мисима, редкий на русской сцене писатель, две маленькие пьесы которого В. Долгачев недавно поставил. – «Рельеф драмы расположен в моей душе ниже рельефа прозы – ближе к инстинктивному, к детской игре». В применении к Рите Демьяновой эти «выше-ниже», «ближе-дальше», «рельеф», «инстинкт», «детская игра» всегда имеют значение. И это тоже – чисто женское. Я так свободно об этом говорю, не боясь никого обидеть, потому что в современном сценографическом цехе женщин много (куда больше, чем среди режиссеров) и именно они придают нашему театральному «шаткому равновесию» устойчивость. Мужчин редко заботят детали, им важно произвести впечатление, первое. А женщина двумя-тремя штрихами и незаметно способна изменить на сцене время года, час дня, настроение, отношение к персонажу.... Даже придать истории определенный национальный колорит.

«Века луны» Сэма Шепарда у Демьяновой – это, конечно, американская история. Акцент сквозит во всем: в том, как сколочена деревянная веранда, на которой, щурясь от солнца, сидят герои в старых плетеных креслах, в форме этих кресел и в форме стаканов, из которых они пьют (конечно, виски), в рисунке подтяжек, в фактуре и цвете рубашек. В том, как падает на сцену свет, наконец.

А «Додзёдзи-храм» Ю. Мисимы, точно, – японский. Хотя ничего специфически японского нет ни в сюжете, ни в оформлении. Декорация создана по принципу матрешки. Две самостоятельные истории (акт первый и второй) будто вложены друг в друга. В первом акте на сцене стоит старинный массивный шкаф (он же вроде и задник), огромный, как триумфальная арка, прикрытый шелковым пологом. Пожалуй, полог – самый японский. Иллюзия: струение шелка, цвета осенние, матовые, черно-белый, сиреневый, беж. Полог сдергивают со шкафа и начинают спектакль. Во втором акте на сцене скамейка из тяжелого «мрамора», а вместо задника – два панно, раскрытые, как книжка, и изображающие сад. В финале героини обеих историй, молодая и старая, сойдутся в этом саду и посмотрят друг другу в глаза, молодая Красота и старая Гармония. Они очень занимали воображение Мисимы. Мелькнет даже мысль: уж не есть ли они – два лика той самой Смерти, что тоже волновала Мисиму? Волновала так сильно, что он шагнул ей навстречу. Полог осеннего цвета героини вдруг выдернут у вас из-под ног, потянут на себя, и он волной закроет всю сцену и тело мертвого Поэта. А потом закроют и декорацию-книжку, которая окажется створками того самого шкафа. Выходит, первую историю зритель смотрел снаружи, а вторую видел изнутри.



«Додзёдзи-храм» Ю. Мисимы. Начало спектакля. 2010



«Улыбки летней ночи» И. Бергмана. Акт первый. Анна – Анастасия Безбородова, Фредрик Эгерман – Олег Бурегин, Актер театра – Никита Алферов. 2011.



«Улыбки летней ночи» И. Бергмана. Сцена из спектакля. Акт второй. 2011



«Улыбки летней ночи» И. Бергмана. Сцена из спектакля. Акт первый. 2011



33

Байрон – Александр Курский, Эймс – Анатолий Сутягин. «Века Луны» С. Шепарда. 2010



Байрон – Александр Курский, Эймс – Анатолий Сутягин. «Века Луны» С. Шепарда. 2010

Спектакль «Настасья Филипповна», конечно, русский, хотя придуман В. Долгачевым по лекалам поляка Анджея Вайды. Его играют двое, Рогожин и Мышкин. Роман «Идиот» припоминается как бы с конца, процесс игры – импровизация по канве романа. Слова в спектакле всегда те же, а сцепление сцен, накал страстей всякий раз иные. Пространство игры тут особенно важно – и для зрителей (спектакль идет близко-близко, практически в комнате), и для актеров (Михаил Калинин и Андрей Курилов тут по рискованности приемов напоминают мне цирковых.) И тем, и другим очень важно настроиться, и именно художник приходит им на помощь первым. Спектакль играют мужчины, но в нем постоянно угадывается присутствие женщины. И не только потому, что о Настасье Филипповне, мертвой, лежащей в соседней комнате, говорят. Иллюзия рождается еще до слов. Будто женщина была в комнате только что и вдруг вышла. Шкатулку открыла, хотела жемчуг надеть, но передумала, платье на спинке стула забыла, стул подолом задела и сдвинула с привычного места, след духов по себе оставила. И только потом, когда вы все это разглядели и вдохнули, появятся в комнате двое обреченных. Сощурят глаз на рассвет, льющийся из настоящего окна (опять иллюзия, за окном вечер!), прошагают комнату по скрипучим половицам, тронут кружево белья, брошенного в ящик комода, перевернут песочные часы, словно остановят реальное время, и начнут творить свое.

«Улыбки летней ночи», сценарий Ингмара Бергмана, как его увидели В. Долгачев и М. Демьянова, сюжет, естественно, скандинавский. В нем ощущается сильное эхо Ибсена и Стриндберга, но травестированных, хотя диалог летает так же колко-изящно, как у Оскара Уайльда. По существу, это еще одни «сцены из семейной жизни». Не будь это Бергман, выглядели бы обыкновенной «комедией положений». Но это Бергман, поэтому подымай выше: перед нами запутанная, меланхоличная, полная душевных смятий, слез и тайн мелодрама, но – со счастливым концом. О том, как влюбленные всех возрастов и сословий (от горничных и кучеров до адвокатов и офицеров, от ветреных любовниц до верных жен, от юных девушек до пожилых матрон) ищут свой идеал. Грешат, ошибаются, делают неправильный выбор, пытаются его исправить и наконец обретают счастье. Которого достойны. Которое заслужили.

Первый взгляд на сцену – и недоумение. Пустой черный кабинет, несколько прожекторов на треногах – и всё. Но это прием. Перед нами же сценарий, не пьеса? Поэтому условность игры (в отсутствие «натуры») следует подчеркнуть, а героев в бурных объяснениях поддерживать «крупными планами». Их обеспечивают, неслышно двигая и направляя софиты, «слуги прощения», как это называлось прежде, а здесь – «актеры местного театра» в черной униформе. Почему актеры? Потому что главная героиня «Улыбок» – актриса, примадонна. Могла ли художница не воспользоваться этим обстоятельством? Слева появляется бархатный бордюр ложи, а по центру спускаются рисованные кулисы и задник. В этой «волшебной коробочке», полной чрезмерного, но холодного выражения эмоций, Дезире Армфельд (Ирина Мануйлова) играет, конечно, Шекспира... Нет, Мольера?... В общем, что-то пышное и далекое, что никак не поможет ей помочь обрести счастье.

Далее места действия меняются молниеносно с помощью опускающихся задников. И этим откровенно театральным декорациям нельзя не улыбнуться. Задники как картины, на них, в масштабе один к одному, в 3D, выписанные до мельчайших деталей – интерьеры, цветные, пышные и богатые: театральная уборная, прихожая в доме адвоката, его же столовая, его же спальня. Отдельные предметы (кресло, столик, чайные чашки, вазу с яблоками),

точь-в-точь, как на картинке, но реальные, выносятся на сцену «слугами». Сходство двухмерного и трехмерного реквизита возводит условность игры в квадрат, а мораль формулируется мгновенно. Вот так и люди: вечно гонятся за пустотой, путают настоящее с иллюзорным.

А потом наступает развязка: как и положено в старинной пьесе, которую чуть-чуть стилизует Бергман, все герои собираются в нужном месте и в нужный час, в старинном замке матери Дезире (Татьяна Кольцова-Гилюнова играет ни дать ни взять старую пушкинскую графиню, «пиковую даму», так что в бурном романтическом прошлом пожилой дамы сомневаться не приходится). И вот тут, когда герои находятся уже в полушаге от настоящей любви, М. Демьянова отказывается от очередных «фламандских красот» и позволяет себе просто нарисовать «улыбку летней ночи». В черном кабинете, вдали замаячат силуэты деревьев, старый парк погрузится в полночный покой, потом небо, кажется, посветлеет, и воздух станет сырым (ты это почувствуешь), а туман, стелющийся по траве, молочно-белым. Иллюзия этой прекрасной дали так сильна, а даль так дышит, что, подозреваю, и в зрителе пробудит его собственные любовные воспоминания.

Однажды я спросила у Долгачева, как ему работается с женой. Он неожиданно для меня стал хохотать:

- Ой, трудно! Рита очень ответственная. Слишком ответственная. Вот Бергмана сочиняла почти год. Год колдовала на компьютере. Одна наша общая подруга прозвала ее Мадам Кривая строчка. Вот Рита увидит какую-нибудь тряпку и начинает восхищаться, ахать, трогать, щупать: «Какая прелесть!». А потом вдруг присмотрится: «А здесь строчка кривая. Нехорошо». Я ей говорю: «Рита, не видно же! Это ж с изнанки!!». А она: «Я же вижу? Мне этого достаточно».

Я как знала, что она такая. Вот это и имела в виду, говоря о «женских прелестях» художницы Маргариты Демьяновой.

При скромных материальных возможностях Нового театра (а они, естественно, скромнее, чем, например, у МХТ, где В. Долгачев и М. Демьянова работали в 1990-е годы) их спектакли не играют на двух стульях и не бывают плохо одеты. Оформление может быть недорогим, но никогда не выглядит дешевым. Умение произвести такой эффект, мне кажется, тоже женского свойства, а желание остаться при этом в тени и не душить себя приступами тщеславия есть признак профессиональной самодостаточности и человеческой цельности.

Десять лет я наблюдаю за тем, как вдали от Москвы (далеко-о-о-о от Садового кольца), на Лосином острове, почти у Кольцевой дороги, эти двое, прожившие вместе почти 30 лет, строят свой творческий дом. И при всех не располагающих к этому обстоятельствах (неудачное месторасположение театра, мало денег – от государства, мало любви и внимания – от коллег), им это удается. В стенах Нового театра сейчас живет компания, команда, а это и делает театр домом.

Ни Долгачев, ни Демьянова никогда не стремились эпатировать публику, не ставили ни автора, ни артиста с ног на голову. «Прикол» ради «прикола» их не волнует. Ну, не волнует.

Но в их спектаклях всегда присутствует решение, логика, свой взгляд на вещи, вкус и такт. Они умеют выбирать: названия – не затертые и небанальные, имена – любимые. В таком срединном искусстве, в «театре для людей», где полюса добра и зла по-прежнему существуют и находятся там, где им и положено быть, очень нуждается сейчас наш зритель. Про революционеров я уже слышать не могу. А про миссионеров послушала бы.

ЧАСТЬ 7. СТАРОСТА КЛАНА ЗАВПОСТОВ

Елена Лапина, Александр Цветаев

Застекленная дверь служебного входа мягко закрывается за нами, отрезая нас от людской суеты и шума Садового кольца. Мы идем в гости к Виктору Яковлевичу Лазареву, заведующему художественно-постановочной части театра Сатиры, чтобы расспросить его, старейшего завпоста Москвы, о тайнах его профессии и специфике ремесла.

Виктор Яковлевич, давайте начнем с самого интригующего вопроса. В кругу завпостов про Вас говорят, что Вы бывший актер. Это правда?

Абсолютная правда. Закончил Щепкинское училище, курс Михаила Ивановича Царева. Удивлены? Да-а-а!

Тогда слушайте. Я москвич. И родился здесь, и вырос. И во время войны никуда не выезжал из города. Геройства не проявлял, танки не подбивал, но «зажигалки» тушил. Щипцами такими схватишь ее, и в ведро. А потом принесешь домой, и – в печку. Такой жар от нее шел!

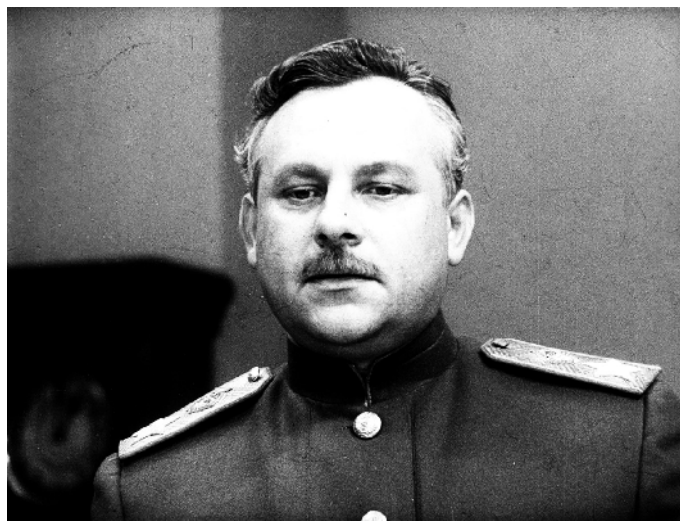
Ну, вот... А после войны я закончил машиностроительный техникум и пошел работать, такая должность была – военпред. Это как контролер ОТК, но только приемка оборонных изделий. В военпреды я пошел потому, что там и доплаты были и бронь. Я в это время серьезно в хоккей играл, и в армию совсем не хотел идти, так что военпредом работать мне как раз было очень удобно. Но не все коту масленица – скоро сняли бронь. И меня сразу же забрали в армию, в школу младших авиационных специалистов, здесь же в Москве. Я же парень с образованием, технически грамотный.

А хоккей я и там не бросал, только играл, конечно, уже в другой команде, за нашу часть. И мы в первый же год сначала выиграли первенство корпуса, а потом заняли второе место на первенстве Московского военного округа. Ни много, ни мало! И тогда мне, как лучшему игроку, командир разрешил параллельно со службой тренироваться в команде «Крылья Советов». И вот я ходил, играл, тренировался. Играл вместе с великими игроками. С Шуваловым Виктором точно играл, Бабич, кажется, тоже в это время был в команде, другие, ставшие потом известными на всю страну. А когда отслужил, то хоть и любил хоккей, все же решил, что это не профессия на всю жизнь. Ну, поиграю еще сколько-то лет, а потом что?

И снова пошел после армии на производство, на завод «Прибор». Сначала лаборантом, потом инженером, а потом стал уже ведущим конструктором.

Вы, я вижу, ждете каких-то определенных слов? Да, именно в это время я увлекся театром, стал играть в любительском театре, главные роли играл. Я вообще, видимо, так устроен, что любое дело, которым занимаюсь, хочу делать хорошо, не быть на подхвате. А театр я очень полюбил. Женился в это время на девушке из нашего любительского театра, так что сцена нас с ней и соединила.

Мне уже лет двадцать пять было, когда одна знакомая посмотрела меня в спектакле и посоветовала показаться в Щепкинском училище, там как раз Царев набирал заочный курс. Я подумал, с женой посоветовался, и пошел просто попробовать, посмотреть, чего я стою. Было сначала там восемьсот человек, а к третьему туру осталось уже только пятьдесят. Я из них самым первым пошел, и меня



Царев взял. Вот я у него и учился, и все годы учебы был бессменным старостой.

Параллельно и учился и работал, а когда закончил, то уже конечно, без театра себя не мыслил. Надо куда-то поступать, и тут моя однокурсница попросила подыграть ей на показе в Центральном Детском. Она вообще-то травести, но считала себя серьезной актрисой и выбрала отрывок из «Поднятой целины». Мы его делали на курсе, и я играл Давыдова. Ну, вот я ей там подыграл, и нас обоих взяли.

В Центральном Детском театре я работал двенадцать лет. Много играл. И в кино стал сниматься в это время. «Женитьба Бальзамина», «Девять дней одного года», «Был месяц май»...

Хорошие картины...

Еще бы! А режиссеры какие! Пусть там у меня роли и не были главными, но все равно интересно, да и такая школа... Сколько актеров прекрасных, со всеми знакомишься.

А потом так вышло, что я почти случайно у нас в театре вспомнил свое конструкторское прошлое. Выпускали мы спектакль, где практически основным элементом декорации была такая огромная карета, как сейчас бы сказали – трансформер. И у завпоста никак не получалось ее рассчитать и сконструировать так, чтобы и все было как нужно режиссеру и художнику, и чтобы было просто в изготовлении, и удобно в эксплуатации. Я стал в этом участвовать, все сам придумал, рассчитал. Художник сначала не верил, что все получится как нужно, но я его убедил, а потом уже на деле доказал, что я был прав.

Через год тот завпост уволился, и мне главный режиссер предложил это место. Мне это интересно было, конечно, но я ведь и актерскую работу не хотел бросать. К тому же и семья у меня. Так что дали мне ставку завпоста

полностью, и еще актерскую ставку высшего разряда. Но, в конце концов, я все же через какое-то время ушел из Детского театра..

Почему?

Роли мне перестали давать. Я-то понимал, что могу совмещать и должность завпоста и играть в спектаклях, а режиссер и директор хотели, чтобы я все время только техникой и постановочной частью занимался. Поэтому и в новых спектаклях не давали ничего, а о кино вообще пришлось забыть. Какое там кино! Съемки, экспедиции, а меня все время из театра дергают. И я тогда ушел в Малый театр, к Цареву, моему педагогу.

И кем же?

Завпостом, конечно, к этому времени это уже стало моей основной профессией, которая мне и нравилась, и все у меня получалось в ней. Но Царев дал мне клятвенное обещание, что буду обязательно и играть у него. Правда, в итоге все равно обманул, но это выяснилось уже гораздо позднее. А в Центральном Детском меня, конечно, уговаривали, удерживали. Главный художник Змойро, тот вообще за голову схватился, когда узнал, что я ухожу. Предлагал к худруку пойти, просить за меня, но я ушел. Все-таки Малый театр мой дом, так я думал.

В Малом я тоже долго проработал, но с ролями уже ничего не вышло. Так мне Царев ничего и не дал. Потом другие были худруки, тоже ничего. Но к этому времени я понял, моя профессия – завпост.

Ну, а теперь я здесь, в Сатире. Позвал меня сюда Плучек.

Ну и кем же Вы себя в большей степени ощущаете, Виктор Яковлевич? Актером, завпостом, инженером?

Знаете, мое отношение к этому меняется, как и меняется жизнь, меняюсь я. Конечно, у меня не очень стандартная жизненная история. Сначала я был инженером, который играет в любительском театре, так ведь? Потом – актером, который любит свое дело, играет и в театре и в кино. Но инженерные мозги, наверное, все же никуда не делись, поэтому и вернулся к инженерной работе, уже на другом уровне. Ну и кто же я? Как вы думаете?

Сейчас Вы уже не играете на сцене, это понятно.

И давно не снимались в кино....

Ничего подобного! Мне из киностудий до сих пор приходят приглашения, вот последнее совсем недавно было. Я же у них в картотеке. Понятно, что не главные роли, но эпизоды играю с большим удовольствием.

Вы уникальный человек, Виктор Яковлевич! Но вернемся все же к Вашей сегодняшней профессии, в которой Вы являетесь, по сути дела, мэтром. Как по-Вашему, какое качество характера для завпоста главное?

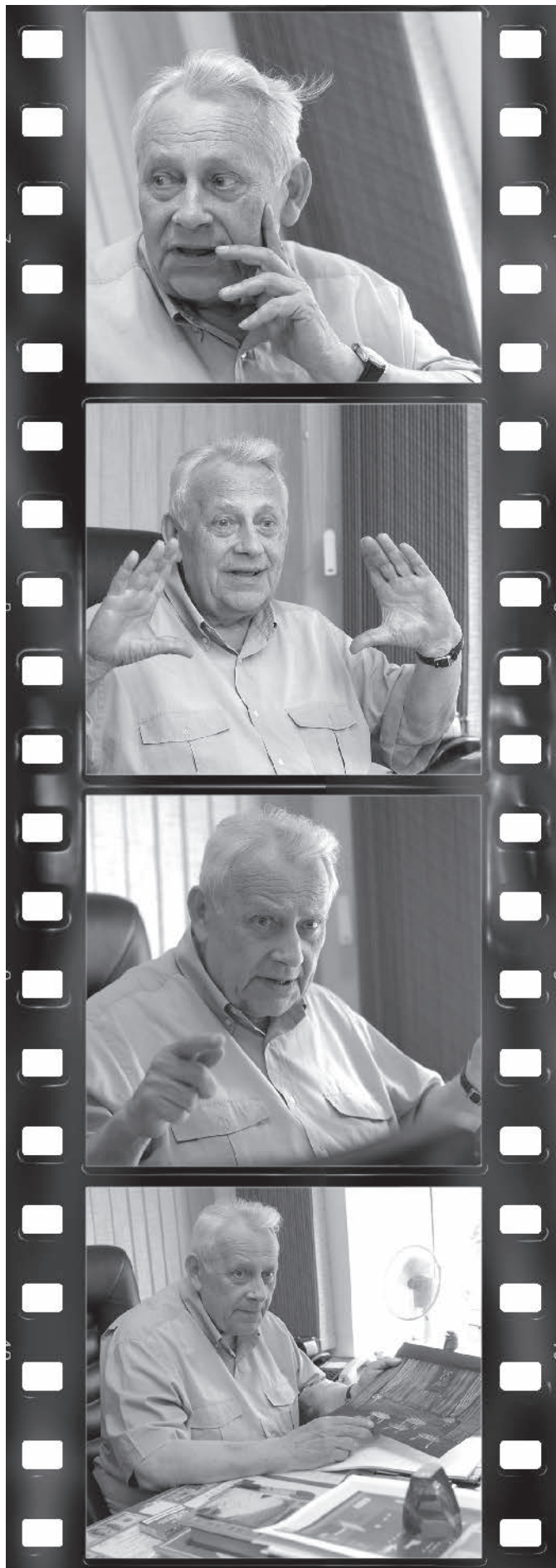
Иметь свое мнение и уметь его отстоять.

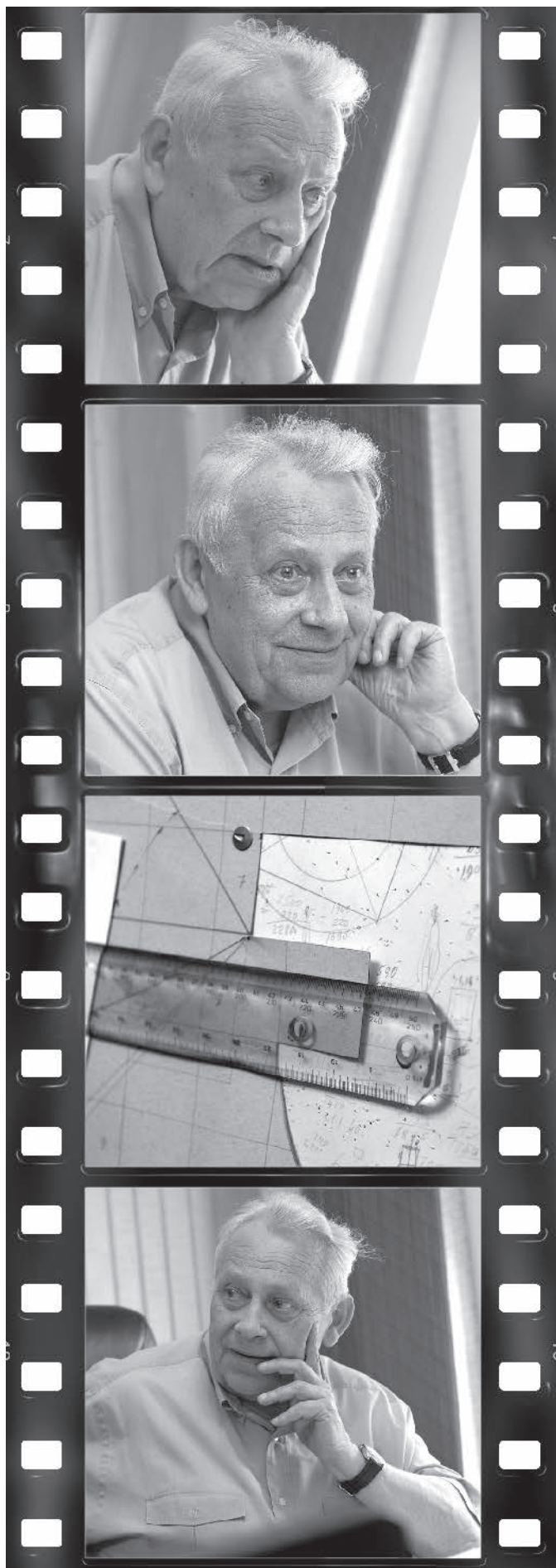
Сказано довольно жестко. А можно подробнее?

Я действительно считаю, что в этой профессии, как ни в какой другой, нужно иметь смелость обладать собственным мнением. И не только обладать им, но и уметь его аргументировать, и настаивать на нем, если уверен в своей правоте. Знаете, как я воевал, да и сейчас, бывает, воюю с художниками!

Почему? Для Вас художник – противник, которого нужно победить, непременно доказав свою правоту?

Да боже упаси! Художник – автор спектакля, он творец, он сочиняет пространство, в котором все будет происходить. Если он всего этого не придумает, не сочинит, то ничего на сцене и не будет. Мы же только воплощаем в материале то, что он придумывает, и конечно, очень многое зависит в спектакле от его таланта. Но! Я с него





требую! Он автор, но я с него, как с автора и требую. Он должен, обязан предоставить мне для моей работы многое. Макет, эскизы, габаритки, продуманные им варианты технологии, предложения по материалам. Это его прямая обязанность. А если он не делает этого, значит, он не выполняет свои обязанности. Кстати, слишком многие современные театральные художники, по большей части молодые, совершенно не заботятся об этом. У них есть компьютер, они дали мне трехмерную картинку, и считают, что теперь имеют право с меня что-то требовать. Ну, нет! Вот и приходится мне требовать от них, иногда и жестко требовать, а как иначе!

Ну, хорошо. А если художник сделал все, что ему положено, но требует безусловного выполнения этого. Тогда как? Вы слепо выполняете, и пусть он тогда и отвечает, если что-то не так?

Конечно, нет. В этом и есть моя работа на этой стадии. Художник что? Он же далеко не всегда настолько хорошо знает театр, знает сцену, владеет разными технологиями, как сценическими, так и производственными, не так хорошо ориентируется в материалах, чтобы сразу, без обсуждения, предложить оптимальные решения. Поэтому в ответ на его предложения по конструкциям и технологиям я всегда предлагаю ему свои.

Так уж и всегда?

Практически да. Вот он настаивает – делай из этого. А я вижу, что можно сделать гораздо более простыми средствами, а эффект будет тот же, даже еще лучше. Это и бутафории касается, и материалов, и фактур. А о конструкции даже и говорить не приходится. К сожалению, порой, такое приносят – диву даешься. Вроде все есть, и макет, и габаритки, а начнешь перед тем, как отдавать в производство, проверять и пересчитывать – и ничто ни с чем не сходится. В макете одно, в эскизе другое. Вот, видите, макет стоит? На днях встречаюсь с художницей, буду ей показывать все огрехи. Конечно, не для того, чтобы уличить ее, а для того, чтобы правильно все сделать. Лестница, вон в макете приходит куда надо, а если начнут по эскизам делать рабочие чертежи, она по таким размерам никогда туда не попадет.

А сами художники как к этому относятся?

Многим это не нравится, конечно. «Ах, ты, такой-сякой, это ты мне говоришь, что у меня неправильно сконструировано???» А что делать, если это так и есть? Даже у больших художников это сплошь и рядом. Шейнцис и кричал и злился, а что он сделает? Я же вижу, что конструкция не проработана.

И как же при таких отношениях работать?

Нормально. Главное доказать, свою правоту, что я прав. Вот выпускали спектакль, в Центральном Детском еще, говорю художнику – надо это делать вот так. Он мне – «Нет, делай, как я тебе говорю.» Я ему – «Не буду так делать!». Неделя проходит, он спрашивает – «Ну что, готово?» «Нет, - отвечаю, - я же сказал, что не буду так делать.» Ну и ничего не делаю, все стоит. Проходит еще неделя, он приходит и говорит – «Знаешь, ты наверное, прав. Делай, как ты предлагал.» И это часто бывает так. Сначала ни в какую, до крика, а через какое-то время понимают, что я прав.

Так все же, художник – друг или враг?

Неправильно так ставить вопрос. Для меня они все коллеги, соавторы. А вот я, наверное, для кого-то из них враг, а для кого-то друг. Но он ведь должен понимать, что он не знает и не может знать всего того, что я знаю я, или мои мастера. Я же не испортить хочу спектакль, а наоборот, сделать его именно таким, каким он же сам его и задумал. Только ты мне, во-первых, точно скажи, чего ты хочешь, и продумай сам, каким способом это должно быть сделано, тогда ты сам будешь представлять, насколько это

реально. А не так, как некоторые – вот, мол, тебе макет, а дальше реально. А не так, как некоторые – вот, мол, тебе макет, а дальше твои проблемы. Его спрашивают – а как то, а как это, а он отвечает – «Не знаю, вы технические люди, думайте сами». Ну, куда это годится?

Виктор Яковлевич, вот у Вас внизу свои мастерские. Вы много спектаклей делаете сами? Или все же лучше отдавать на сторону?

Раньше все делали сами. И в Центральном Детском, и в Малом. И здесь сейчас некоторые спектакли тоже делаем самостоятельно, своими силами. Это с одной стороны легко, а с другой сложно. Сложность в том, что не всегда в своих мастерских есть и специалисты, и необходимое оборудование, поэтому, если сложные декорации, требующие новых технологий, лучше отдать в специализированные мастерские, благо сейчас они есть. А легко потому, что все под рукой, всегда все видишь и можно на любом этапе контролировать процесс, изменить что-то.

А у Вас есть в штате технолог-конструктор?

Нет, я сам все делаю. Сам все рассчитываю, делаю рабочие чертежи, все сам, весь комплект. Из-за этого несколько раз приходилось серьезно конфликтовать с руководством.

Почему?

Не хотели оплачивать отдельно эту работу. Это, мол, входит в ваши обязанности. Но я же знаю, что я не обязан это делать, и доходил до самых верхов в министерстве, чтобы эту работу мне оплатили по отдельному договору, как положено. А им, конечно, проще премию мне заплатить, чем отдельный договор оформить. Но я не согласен с этим.

Вы такой принципиальный?

Да! И я считаю, что только так и надо. Принципиальность – хорошее качество. Когда человек принципиален, он не позволяет поступать с собой, как с марионеткой.

А как по-Вашему, кем в первую очередь должен быть завпост? Организатором, конструктором, экономистом? Или управленцем, как теперь модно говорить?

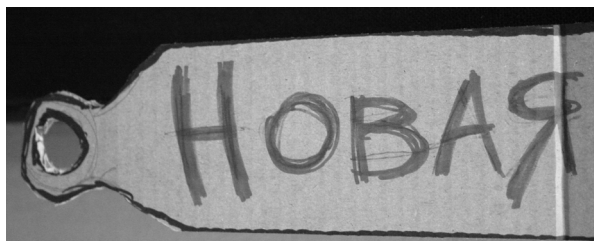
Я думаю, что в первую очередь – руководителем. Причем умным руководителем. Никогда не нужно считать, что ты все знаешь лучше всех. Нужно всегда иметь свое мнение, но обязательно нужно уметь выслушивать остальных. Я так делаю – собираю всех, кто имеет отношение к вопросу, и каждый говорит, предлагает. Я всех выслушиваю, но решать, какое же мнение лучше, именно мне. Потому что я отвечаю за результат. И я всех выслушиваю, а потом принимаю решение. Вот в чем и сложность, и ответственность нашей профессии.

А в общем, хорошая, конечно, у нас профессия, но вот только уважением она не пользуется, и это очень плохо, это вообще катастрофа. Так повелось, что завпост превратился непонятно в кого, какая-то, по мнению многих, собачья должность. Мечется, носится, все с него требуют, за все он отвечает, всем он что-то должен. В такой ситуации теряется уважение к человеку. А ведь заведующие художественно-постановочной частью – это цвет театра, золото. Это – сборная Советского Союза. (От редактора. Еще несколько лет назад в прессе не принято было писать «завпост», считалось неуважительным такое обращение).

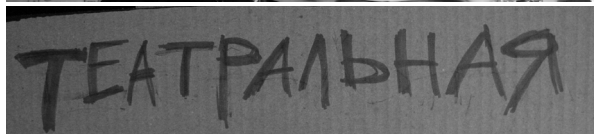
Так что, и режиссеры, и художники, не говоря уж об артистах, конечно главные люди в театре. Но без работников постановочной части, без этих мастеров, без этих специалистов, и без нас, людей, которые связывают все воедино, которые воплощают замыслы авторов спектакля – не будет ничего. Уж вы мне поверьте!



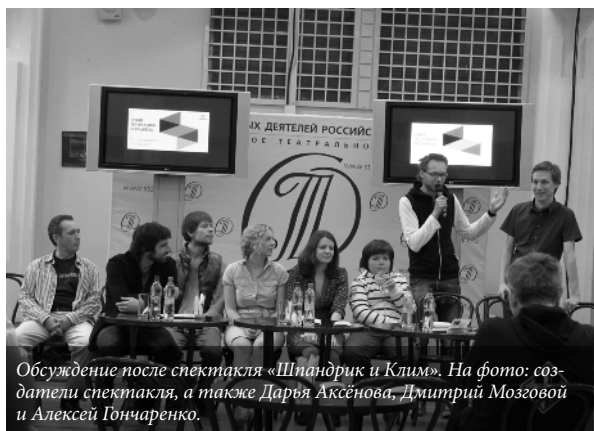
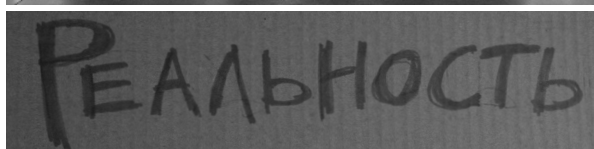
НОВАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ



Пресс-конференция Театрального молодёжного форум-лаборатории СТД РФ Новая театральная реальность. На фото: Виктор Шилькрот и Сергей Федотов



Выставка художников в Театральном центре «На Страстном»



Обсуждение после спектакля «Шпандрюк и Клим». На фото: создатели спектакля, а также Дарья Аксёнова, Дмитрий Мозговой и Алексей Гончаренко.

Театральный молодёжный форум-лаборатория СТД РФ

Звенигород — Москва. 18 — 30 апреля 2011 года

Руководитель проекта — Дмитрий Мозговой

Пресс-секретарь проекта — Оксана Власова

Координаторы проекта: Дарья Кругляк, Ирина Кайгородова,

Астхик Дургарян, Вероника Карауш, Наталья Серженко



Союз Театральных деятелей регулярно проводит режиссерские лаборатории, тренинги, мастер-классы, семинары для актеров российских театров. В 2011 году был организован новый проект для творческой молодежи: форум-лаборатория «Новая театральная реальность». Проект, названный творческой резиденцией как это принято в мире, собрал представителей разных театральных профессий одного поколения.

Пять творческих групп, прошедших конкурсный отбор, из разных городов России (Мирный, Екатеринбург, Хабаровск, Санкт-Петербург, Москва) работали над созданием лабораторных спектаклей по современным пьесам, авторы которых приняли непосредственное участие в работе лаборатории.

В рамках форума состоялся мастер-класс с художником, педагогом Школы-Студии МХАТ Виктором Шилькротом и драматургом, сценаристом, режиссёром Сергеем Коковкиным. Так же состоялся тренинг по контактной импровизации под руководством хореографа, педагога по современному танцу РАТИ-ГИТИС Алексея Ищука и тренинг по актёрскому мастерству под руководством заслуженного артиста РФ, режиссёра, художественного руководителя Пермского театра «У Моста», лауреата национальной премии Чехии и театральной премии «Золотая маска» Сергея Федотова.

В распоряжении у каждого коллектива, принимающего участие, была лишь одна неделя на то, чтобы найти форму и нужные «краски» будущего спектакля. По истечении этого срока на сцене Театрального центра СТД РФ «На Страстном» состоялись презентации лабораторных работ, встречи создателей спектакля со зрителями, диалоги с театральными критиками и деятелями театра. В фойе Театрального центра прошла выставка художников-сценографов.

Вячеслав Зайчиков

Главный художник Городского драматического театра г. Нижневартовск

Так случилось, что за год до рождения проекта «Новая театральная реальность» с его руководителем Дмитрием Мозговым, по воле случая, судьба усадила нас за один и тот же столик ресторана Дома творчества «Актер» в Ялте. Там проходили семинары – лаборатории молодых режиссеров под руководством Римаса Туманиса и наша традиционная лаборатория – выставка российских театральных художников. То и другое происходило под крылом кабинета драматических театров и кабинета сценографии СТД. Волей – не волей трижды в день, как минимум, все разговоры крутились вокруг идеи, формы, цели и задачи будущего молодежного форума – лаборатории. Вспомнился опыт не запланированного творческого контакта художников и драматургов в Тарусе, кажется, летом 2005 года. Об этом писал журнал «Сцена». Театральные художники, почувствовав себя в качестве зрителей в нескольких читках, получили предложение что-нибудь отрисовать по свежим впечатлениям. Откликнулись несколько человек: Татьяна Виданова, Ирина Балашевич, в том числе и я. Так появились рисунки к пьесам Дианы Балыко «Белый ангел с черными крыльями» и «Давай возьмем машину!» Юрия Клавдиева. Чувство свободы, безответственности, отсутствие привязки к какому-либо сценическому пространству, возможность на время забыть проблемы дальнейшего технологического воплощения замыслов, позволили сосредоточиться на главном – дать волю фантазии. Рассказать историю теми средствами, которыми ее способен рассказать художник. По прошествии времени мне попались фотографии спектакля по пьесе «Белый ангел с черными крыльями» в одном из минских театров. Там в работе художника просматривались наши поиски в том же направлении, что само по себе очень приятно.

Жаль, что подобные опыты по разным причинам не нашли своего продолжения. Вообще художники, в отличие от драматургов народ консолидированный и чрезвычайно дружный. Так в таруских встречах, вечерами наблюдая печально прогуливающих драматургов, мы подвыпившие дураки под молчаливое одобрение членов редакции журнала «Сцена» А. А. Михайловой и В. С. Глаголевой выкрикивали в адрес драматургов провокационные сентенции и лозунги. Например: «Драматургия – прошлое театра!», «Шекспиру стыдно за вас!», «Главный враг художника – драматург!», и многое другое. Драматурги пугались и поспешно растворялись в парковых аллеях.

Формат «Новая театральная реальность» предполагал свести воедино драматургов, режиссеров, актеров, художников, театральных критиков и менеджеров театров. В короткие сроки (в среднем неделя) отводились, для того чтобы собрать эскиз будущего спектакля, достигнув по возможности максимальных результатов по всем направлениям работы.

В период моего короткого пребывания в Москве помимо моего не сложившегося «Диалога с властью» удалось попасть на читку или показ по пьесе Ярославы Пулинович «Он пропал без вести», (режиссер Александр Вахов, художник Иван Мальгин). Надо сказать, что Ярослава не устаёт радовать и тревожить не только российское сообщество, даря, всем нам замечательные пьесы. Исключение, может быть, составляет очень спорная инсценировка по Лескову «Леди Макбет Мценского уезда». Почти во всем, что она делает – это живая боль. Без всяких скидок на возраст она по настоящему мудра, профессиональна, точно и своевременно извлекает, из запутанной повседневности темы которые казалось, лежали на поверхности, но так, и оставались никем не замеченными.

В разговоре с ее земляком – екатеринбуржцем Александром Архиповым на упреки, сказанные ему, почему он не пишет новых пьес? Александр горько посетовал: «Сюжетов море – темы нет!». В пьесе тема одиночества, подмены истинных человеческих отношений между близкими людьми на суррогатные, подмены настоящего на пустышку тема доведена до абсолюта, до печального гротеска.

Очень точной и лаконичной в средствах выглядела работа художника Ивана Мальгина. Не читая пьесы (она абсолютно новая), я, придя за двадцать минут до начала в фойе Театрального центра «На Страстном», где все должно было происходить, по началу был дезориентирован. Оглядевшись, ужаснулся. Что это? Атракцион неслыханной скупости хозяйственных служб СТД? Новые стулья, затянутые полиэтиленом, колонны им же обернуты, полиэтиленовой пленкой накрыты неприкосновенные кушетки.

Лишь в процессе спектакля начал, понимать каким точным оказался выбор этой фактуры. Полиэтилен как бельмо как мутное все искажающее стекло. Полиэтилен, как знак – символ всего ненастоящего, не живого, холодного, силиконового.

Замечательным образом сработал химический красный цвет футболок надетых на уличных зазывал, разбрасывающих нелегальную печатную продукцию СТД в нелепых количествах, оставшуюся от прошлых акций и мероприятий. Персонаж – автор – милиционер, увешанный ноутбуками (ноутбук как часть тела каждого из нас).

Банальный диван, который оказался полноценным, многофункциональным участником событий. Пьеса, к сожалению, не безупречна там, где действие начинается замирать, когда ничего нового не добавляется, ни к истории, ни к характеристикам героев, появляются длинноты. Но, наверное, подобные сценические испытания текста в виде читок, показов, эскизов спектаклей и способны направить работу в нужное направление.

В последнее десятилетие российской театральной жизни прошло под знаком самых разнообразных читок. Наверное, как любое относительно новое явление читки таят в себе ряд опасностей, не смотря на все хорошее и живое, что в них есть. Конечно, читка с ее скупыми изобразительными средствами, с ее живой энергией иногда вызывает большее доверие, чем помпезные постановки «в театрах с колоннами». Конечно, читка по внешним признакам антибуржуазна, чем и привлекательна. Конечно, она способна раскрыть в участниках спящую до сих пор энергию и способы творческого выживания. Конечно, в лучших своих проявлениях читка прямую, без посредников адресована и апеллирует к умам и сердцам зрителей. Но вместе с тем читкам, как и любым массовым увлечениям свойственны неизбежные болезни как-то:

1. Зарождается новый жанр – Недоделанный спектакль (во всех смыслах этого слова). Удачная читка без каких-либо доработок попадает в репертуар театра, часто пугая добродушного среднестатистического зрителя и не только.

2. Некоторые авторы начинают крапать тексты под читки.

3. Появляется новая генерация актеров–читунов и режиссеров–истолкователей.

4. «Удачная читка» - сулит быстрые успехи и абсолютно пагубно может влиять на профессиональную дальнейшую карьеру (читаю порт-фолио одного питерского юноши–режиссера, многократного участника читок: предлагает к постановке практически все от Шваркина до Арто). Это напоминает историю про девушку, которая отвечает на вопрос молодого человека «Что вы делаете сегодня вечером?». Кратко – «Все!»).

5. Появилась обойма пьес постоянно мелькающих в читках. Одни «Медведи панды», изрядно наследили во многих городах и весях. И т.д и т.д и т.д

Главное чтобы театральные художники в этом увлекательном процессе нашли свое достойное и нужное место.

Результатом лаборатории стал успех спектакля «Папка», который включён в афишу IV Международного театрального фестиваля моноспектаклей “SOLO”, который пройдёт на сцене Театрального Центра «На Страстном» с 1 октября по 10 октября 2011 года. Этот спектакль так же можно видеть на сцене Театра «Мастерская» под руководством Григория Козлова (премьера 13 октября 2011 года). Спектакль команды из города Хабаровск «До последнего мужчины», созданный в рамках Театрального молодежного форума-лаборатории «Новая театральная реальность» вошёл в репертуар Хабаровского театра юного зрителя (см. об этом на сайте театра: www.tuz-ha.ru).

Студенты театроведческого факультета Российской Академии театрального искусства (ГИТИС) Дарья Аксёнова, Вячеслав Уваров, Антон Хитров, Масим Чуклинов работали с командами спектаклей и по итогам этой работы подготовили интервью с художниками.

Спектакль “Папка” Семёна Кирова. Санкт-Петербург. Режиссёр Людмила Манонина. Художник Анна Маркус.

Дарья Аксёнова: Где, у кого и главное, почему Вы учились вашей профессии? (почему именно театральная, и почему именно художник)

Анна Маркус: В то время, когда я училась в СПбГАТИ, он назывался ЛГИТМИК. Мне, как и моим однокурсникам, повезло с руководителем курса – Мироновой Тamarой Васильевной. Она обладает редким педагогическим даром – быть очень внимательной к своим ученикам. Дать в полной мере развиться творческой свободе, с деликатностью мастера корректируя её рамками школы. Ко времени поступления, я уже была практически сложившимся художником. За плечами Горьковское (теперь Нижегородское) театральное училище им. Е.А. Евстигнеева, несколько лет я была вольнослушателем в Академии им. И.Е. Репина, где мне посчастливилось учиться рисунку у прекрасного рисовальщика, ныне покойного, Королёва, а живописи в мастерской, тоже ныне покойного, Ветрогонского.

Когда я туда всё-таки не поступила, у меня была большая трагедия. Но теперь я судьбе за это очень благодарна. В Академии я училась рисовать, а люди из круга моего общения научили меня мыслить. Сейчас я свободно владею практически любой техникой связанной с краской, а в театральном производстве от бутафории, росписи огромных задников вручную, до пошива костюма.

Д.А. Насколько театр, в котором вы работали или работаете, позволяет реализовать ваши творческие замыслы?

А.М. В театре, я имею в виду каком-то конкретном театре, я не работаю. Так получилось, что мы закончили наш ВУЗ в разгар перестройки – трудное для страны и для театров в частности время. Сразу по окончании мы сделали один спектакль для Швеции, а потом долгое время я достаточно активно реализовала себя как живописец, график и в формах объектного искусства, в которых проявилась вся моя театральная любовь при временном отсутствии единомышленников – режиссёров.

Для меня театр – начинается с того, что ты и режиссёр двигаетесь в одном потоке, являетесь единомышленниками. Мне не интересно работать с режиссёрами, которые воспринимают художника, как подсобную единицу. Сейчас мне очень повезло и у меня сразу два режиссёра – Мила Манонина, с которой мы сейчас на Лаборатории ставили спектакль «Папка!» и Полина Неведомская, обе выпускницы мастерской Г.М. Козлова.

Д.А. Расскажите немного о ваших совместных проектах с Людмилой Манониной?

А.М. С Милой Манониной я работала в качестве художника по костюмам в Новогоднем спектакле детской театральной школы «Рубикон», идея создания которой принадлежит Миле и в которой она трудится,

как художественный руководитель. Сейчас у нас, в разной степени готовности и очерёдности: «Федра» Марины Цветаевой, «Возвращение» Андрея Платонова, сказки Сергея Козлова «Про ёжика и медвежонка», так же нас заинтересовал материал Ирины Жуковой «Про Марию». Что из этого получится – время покажет.

Но то, что показала Лаборатория – это действительно ценный опыт. Обычно, я так много времени, по понятным причинам, не присутствую на репетициях и мне трудно сравнивать. Но здесь на моих глазах был процесс создания мозаики спектакля, где режиссёром принимались предложения актёров, драматурга, композитора, художника. Что-то пробовалось, заново переосмыслилось, ценные находки оставлялись. В общем, работалось радостно, атмосфера была комфортной – в этом, конечно, заслуга режиссёра.

Д.А. Как возник сценический образ спектакля «Папка»?

А.М. Сценический образ спектакля «Папка» родился в одном из наших с Милой вечерних телефонных разговоров, когда было названо ключевое слово самоощущения героя – страх. Герой боится своего прошлого. Он совершил ошибку и не одну и до сих пор, не в состоянии понять какую. По пьесе он живёт в квартире, держит кур в клетке. Но мне надо было найти образ его страха. Я решила поселить его в кухне, выдвинув на передний план, сделав это пространство предельно бытовым. Тогда как комната, в квартире, реально существующая – для него составляет область запретную, (он боится туда войти, для него там до сих пор живёт его семья), становится образом загробного мира. Проекция на заднике акварельной картинки с изображением комнаты, на контрасте с бытовым материальным пространством его кухонного существования и создала необходимый эффект, тем более что мы обыгрываем этот рисунок, как рисунок его сына.

Д. А. Расскажите, какое пространство, по-вашему, самое комфортное? А какое самое страшное?

А. М. Комфортное пространство – пространство чистой совести.

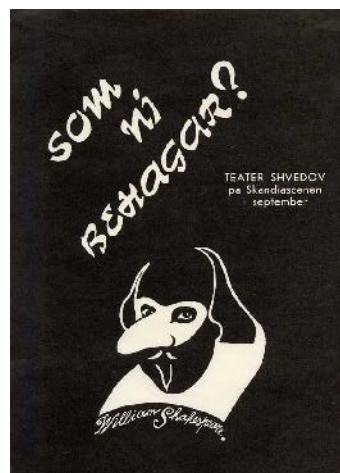
Страшное – пространство лжи и полуправды.

Д. А. Что для вас значит пустая сценическая коробка (в практическом и метафизическом смысле)?

А.М. Пустая сценическая коробка: в метафизическом смысле – белый лист, в практическом – пространство для материализации идеи.



А. Маркус. Эскиз оформления сп. «ДВА ВЕЧЕРА В ВЕСЕЛОМ ДОМЕ»
В. Вербина по повести А.Н. Куприна «Яма». Реж. Г. Козлов. Учебный театр на Моховой, Санкт-Петербург. 2008



А. Маркус. Плакат к спектаклю «Sov ni Behagar?». Театр «Shvedov»

А. Маркус. Эскиз оформления сп. «Пиковая дама» по А. Пушкину.



А. Маркус. Эскиз оформления сп. «Записки из подполья» по Ф. Достоевскому.



42

А. Маркус. Эскиз костюма. Разработка образов шекспировских персонажей



А. Маркус. Эскиз костюма. Разработка образов шекспировских персонажей



А. Маркус. Эскиз костюма. Разработка японских персонажей



А. Маркус. Эскиз костюма. Разработка японских персонажей





И. Мальгин. Эскизы оформления сп. «Горький мед... Сладкий мед...» по Ф.Булякову. Реж. И.Слободчиков. Каменск-Уральский театр драмы, 2011.



И. Мальгин. Макет оформления сп. «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира.



И. Мальгин. Дипломная работа по опере Д. Шостаковича «Нос», 2010



И. Мальгин. Дипломная работа по опере Д. Шостаковича «Нос», 2010



И. Мальгин. Эскизы оформления оперы «Кармен» Ж. Бизе.



Спектакль “Он пропал без вести” Ярослава Пулинович. Екатеринбург. Режиссёр Александр Вахов. Художник Иван Мальгин.

Иван Мальгин: «В театре мне интересен синтез»
Материал подготовил Вячеслав Уваров

Я родился и вырос в Екатеринбурге, и мое занятие рисунком, живописью началось в местном кружке, где мне очень повезло с учителем – Робертом Ахматуллиным. У него не сложилась судьба художника, но зато он стал замечательным педагогом, великолепно умел увлечь детей своим творчеством. И уже после кружка я поступил в Екатеринбургское художественное училище, так что по первому своему образованию я художник-педагог. А затем, уже учась в Архитектурном институте, я решил на удачу ехать в Петербург - поступать в академию имени Репина. Обычно туда поступают раза со второго-третьего, а я, к собственному своему удивлению, поступил сразу. А поскольку я с детства любил не только рисовать, но и читать, то решил на каком-то примитивном юношеском уровне это совместить и сдавал экзамены на театральное отделение. Сейчас я профессиональный театральный художник, но еще получаю дополнительно режиссерское образование.

В театре меня более всего привлекает возможность синтеза искусств. От художника-монументалиста, (на этом отделении я учился в Архитектурном институте) я получил навык общего зрения, общего охвата форм, структуры, композиции. А понимание внутренних связей, соединений мне дает театр. Я тогда может быть это не очень осознавал, скорее чувствовал на подсознательном уровне, но мне уже тогда интуитивно хотелось какого-то большего контекста, ширины, возможности работать на стыке искусств. Это я смог приобрести уже в Академии, в Петербурге.

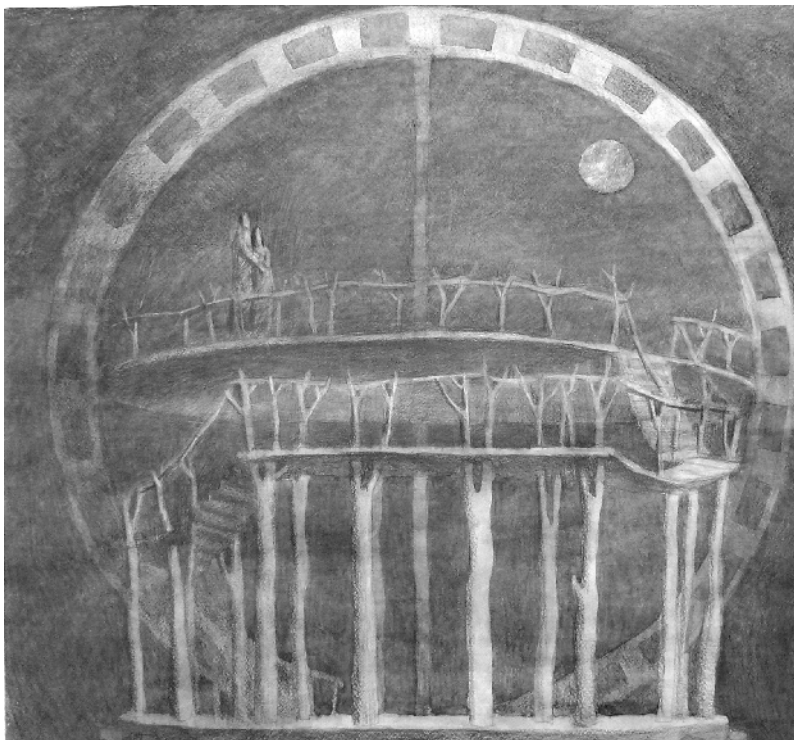
Конечно, очень важна в процессе создания спектакля личность режиссера. Саша Вахов, с которым мы работаем вместе над спектаклем «Он пропал без вести» в рамках лаборатории – мой однокурсник, поэтому спектакль мы

во многом сочиняем дуэтом. Кроме того, он рождается импровизационно, на репетициях, в том числе и при активном участии актеров – из каких-то шуток, экспромтов, случайных находок. С другими режиссерами, конечно, такой вольницы и сотворчества практически не бывает. Как правило, я читаю пьесу, пытаюсь понять замысел автора на том уровне, на каком он необходим мне для работы, затем предлагаю режиссеру вариант сценографии, который, как мне кажется, будет наиболее полно отражать авторскую мысль. Делаю по 10-15 вариантов, затем режиссер отбирает из них наиболее понравившуюся. Иногда так не получается, приходится делать декорацию, отталкиваясь не от авторского замысла, а от представлений о том, что может понравиться режиссеру. Но это уже, конечно, редкие и неприятные случаи.

Сегодняшнюю сценографию во многом можно назвать литературной. Художники занимаются в основном тем, что, достав из пьесы некий смысл, пытаются проиллюстрировать его разными способами, то есть идут вслед за текстом. Я не знаю, как театрально-декорационное искусство будет развиваться дальше, возможно в сторону каких-то более модернистских решений.

Что же касается декораций к спектаклю «Он пропал без вести», то здесь речь идет об обществе потребления, мире, в котором никто друг друга не слышит, не чувствует, не понимает, существует изолированно, в своей какой-то отдельной ячейке. Отсюда и такое решение – пространство, наполненное полиэтиленом, пищевой пленкой, затянутое, замотанное пленкой. У кого-то возник образ паутины, и это тоже возможный вариант – стиснутого, спеленатого клубка-кокона. И ведь всегда интересно наблюдать, как знакомые нам всем предметы бытового обихода вдруг, оказавшись в условиях сцены, наполняются особым метафорическим смыслом.

44



И. Мальгин. Эскиз
оформления к пьесе
«Сон в летнюю ночь»
В. Шекспира

Спектакль “До последнего мужчины” Елены Ерпылёвой. Хабаровск, Улан-Удэ. Режиссёр Сергей Левицкий. Художник Павел Оглуздин.

Антон Хитров: Где, у кого и главное – почему Вы учились Вашей профессии?

Павел Оглуздин: Учился я в Хабаровске в училище искусств (тогда аббревиатура была ХУИ) на отделении декоративно-прикладного искусства. В театре работать не собирался, после учебы был учеником реставратора живописи. Познакомился с В. Гогольковым – режиссером народного театра пантомимы, стал с ним сотрудничать. Позже, когда театр стал профессиональным, я получил в нём место художника-постановщика, т.е. главного художника. Так как за Уралом нет вузов, где готовят художников-постановщиков, пришлось поступить в Хабаровский институт искусств и культуры на актерский факультет, чтобы понять хоть что-то про театр. На самом деле профессии меня учил В. Гогольков – бессменный режиссер и художественный руководитель театра пантомимы “Триада”. С прошлого года перешел на службу в Театр юного зрителя г. Хабаровска.

А.Х. Я очень удивился, узнав, что у Вас есть актёрское образование. Это же, наверное, редкость для театрального художника? Расскажите, а Вам никогда не хочется вмешаться в работу актёров, что-нибудь им подсказать, или даже сыграть что-то самому?

П.О. Я играл одиннадцать лет Дорна в “Чайке”, и постоянно чувствовал, что это вообще не моё, года три завязал с актерством, как со страшным сном. Актеры спрашивают у меня совета, обычно после премьеры, кто доверяет и не обижается.

А.Х. Расскажите, какое пространство, по-вашему, самое уютное? А какое самое страшное?

П.О. Уютное, это когда все остроумно придумано, и режиссер на это ведется и использует это по максимуму. А страшное – это когда все интересно и грамотно придумано, а режиссер работает в своей плоскости, не ища общих точек соприкосновения со сценографией. Это вина не только режиссера, но и художника (наверное, в меньшей степени). Не сложился роман в постановочной команде, такое бывает, когда нет доверия к художнику.

А.Х. Я неточно сформулировал вопрос. Я имел в виду не пространство театрального коллектива, а пространство в самом прямом смысле слова. Я нередко вижу в театре отголоски, например, холлов станций метро – людям там явно не по себе, они испытывают стресс, поэтому такое пространство попадает в постановку. У Вас было такое?

П.О. Неуютно в заброшенных местах с напоминаниями об ушедшей жизни. Раз попал в деревню, в которой лет двадцать никто не жил; заросшая высокой травой центральная улица с дорогой – ничего страшнее я не видел. А уютное пространство – это мастерские художников.

А.Х. Что для вас значит пустая сценическая коробка (в практическом и метафизическом смысле)?

П.О. Пустая сценическая коробка вызывает ощущение азарта.

А.Х. Насколько ваш театр позволяет реализовать ваши творческие замыслы?

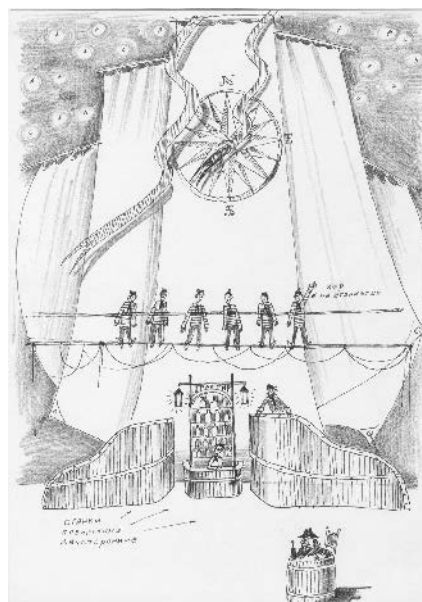
П.О. На данный момент – практически полностью.



Павел Оглуздин и Виктор Шилькрот во время подготовки выставки



П. Оглуздин. Германн.
Эскиз костюма.
«Страсть». Театр
пантомимы
«Триада».
Хабаровск. 1994



П. Оглуздин. Эскиз деко-
раций. «Призрак старого
пирата» по мотивам
«Острова сокровищ»
Р. Стивенсон. Театр музко-
медии. Реж. В. Паршуков.
Хабаровск. 2009



П. Оглуздин. Оформ-
ление сп. «Про кота и
про любовь».
Реж. К. Кучикин.
ТЮЗ. Хабаровск.
2008. Фото



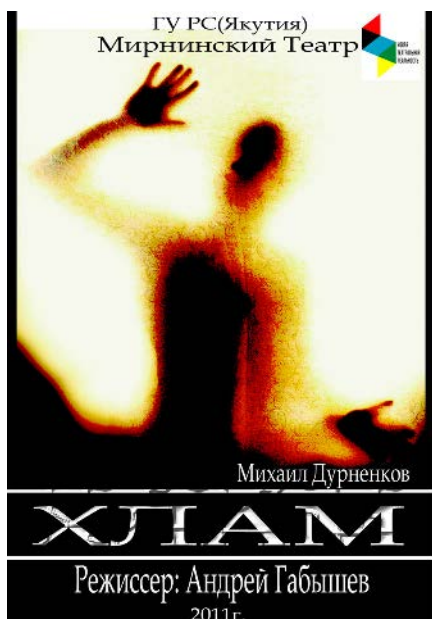
П. Оглуздин. Эскиз
афиши к сп.
«Черное молоко»
В. Сигарева.
Реж. С. Руденко
ТЮЗ.
Хабаровск. 2009



Сцена из сп. «Про
кота и про любовь».
Реж. К. Кучикин.
Худ П. Оглуздин.
ТЮЗ. Хабаровск.
2008



А. Волков. «Хлам» М. Дурненкова. Макет для спектакля, созданного на неделе НТР.



А. Волков. Афиша спектакля «Хлам» для показа в Театральном центре «На Страстном» 28 апреля 2011 года.



А. Волков. «Ванькина шабашка» А. Батурина. Макет, представленный на выставке в Театральном центре «На Страстном».



А. Волков. Афиша к сп. «Три поросёнка» Ю. Шучикова. Реж. Т. Мамлеева. Мирнинский театр. Саха (Якутия). 2010



А. Волков. Эскиз костюма к сп. «Три поросёнка» Ю. Шучикова. Реж. Т. Мамлеева. Мирнинский театр. Саха (Якутия). 2010

Спектакль “Хлам” Михаила Дурненкова. Мирный. Режиссёр Андрей Габышев. Художник Андрей Волков.

Максим Чуклинов: Ты давно работаешь с этой труппой?

Андрей Волков: Третий сезон. Театр, на самом деле, новый. Я когда из Питера приехал, он только построился.

М.Ч. Что ты думаешь о самой пьесе?

А.В. Моя идея в том, что народ на самом деле как манекен, бездушный. Ведь беспокойно, хотя по телевизору вон сладкое будущее обещают. А человек умирать будет – к нему ж никто не подойдёт. За окно смотришь, а там народ умирает. Посмотришь-посмотришь: «Ну и пусть умирает». Это единицы, кто поможет человеку. И в спектакле это, безусловно, должно присутствовать.

М.Ч. То есть ты согласен с идеями «Хлама»? с такими пессимистичными.

А.В. Ну а что подделаешь? Жизнь такая... как эмо начинаем тут (смеётся)... Есть моменты, когда манекены будут всё—таки оживать, приобретать хоть какую душу, и отдавать её часть, чтобы помочь человеку. Правда как режиссёр это сделает за пять дней – я не знаю.

М.Ч. А на сколько сложно собрать спектакль за неделю?

А.В. Я работаю с Андреем Габышевым год, и всё время складывается, что на спектакль у нас, как правило, уходит недели две. Поэтому как-то не привыкать. Мы делали с ним последнюю сказку, там, в Мирном, за достаточно короткий срок. И хорошо получилось. Я обычно делаю сценографию на трансформации, чтобы зрителю было интересно

смотреть за сценой. Я же не оканчивал сценографический институт, я дизайнер. Поэтому я смотрю на сцену, как зритель и думаю, что было бы интересно мне.

М.Ч. Вы собираетесь перевозить получившийся «Хлам» в Мирный?

А.В. Я говорю Андрею, что надо доделать и перенести на миринскую сцену. Но он пока думает. Почему-то сомневается.

М.Ч. А на сколько отличаются люди, живущие в маленьких периферийных городах, от жителей мегаполисов? То есть насколько будет легко адаптировать пьесу для Мирного, где живёт намного меньше 100тыс. человек?

А.В. Я понял сейчас, почему Андрей не хочет переносить спектакль. Потому что очень у нас спокойно там. В любое время можно в любой уголок зайти и не бояться. И если кто-то будет лежать на земле — народ засуетится не так как в Питере, например. Не знаю, может действительно в Мирном и не пойдёт...

М.Ч. Любишь свой театр?

А.В. Вообще! Обожаю! Правда обожаю! Вот в школу какую-нибудь никогда бы не вернулся, а в театр бегу, на самом деле. Это любимая моя работа, и это лучшее, что случилось со мной за последние два года. Да и за всю жизнь. Встречал одноклассников, одноклассников — никто себе по душе работу не нашёл. А я живу, творю, а мне за это ещё и деньги платят! Каждый день просыпаюсь, и я радостный.



Семинар с художниками-сценографами. На фото: Иван Мальгин и Андрей Волков

Спектакль “Шпандрик и Клим” Анны Богачёвой, Юрия Алесина. Москва. Режиссёр Юрий Алесин. Художник Мария Кривцова. Художник по костюмам Мария Дургарян.

Дарья Аксёнова: Где, у кого и главное - почему Вы учились вашей профессии? (почему именно театральный, и почему именно художник)

Мария Кривцова: Училась я в ГИТИСе на факультете сценографии, руководителем нашего курса был С.М. Бархин. Моя мама – художник, скульптор, поэтому с детства у меня сложились определённые приоритеты. А почему именно театральный художник? Конечно, когда я поступала в институт, то очень слабо представляла себе специфику работы в театре. На тот момент мне просто хотелось заниматься какой-то разносторонней, объёмной, что ли, профессией. А в театре художник связан не только с красками. Ведь заниматься пространством – это одно, костюмом – другое; в театре переплетается и литература, и музыка, и общение... Плюс меня всегда тянуло к чему-то прикладному. Однажды я пришла на наш факультет, (там как раз была курсовая выставка), посмотрела макеты, эскизы, и меня очень привлекла эта атмосфера. В любом случае я судьбе очень благодарна, что попала на курс к Сергею Михайловичу. Он научил нас мыслить определённым образом, заложил какие-то основы, которые теперь очень помогают в работе (причём всякой, не обязательно «театральной»), да и в жизни.

Д.А. Расскажите, какое пространство, по-вашему, самое комфортное? А какое самое страшное?

М.К. Пространство, комфортное для восприятия – это когда всё гармонично по ритму и цвету. Создавать комфортное пространство для актёра – это всё таки не задача, какое то оправданное неудобство иногда может сыграть «на руку» спектаклю. А страшной мне кажется безвкусная декорация, когда на сцене всё сделано как-то случайно, без души. Воздействовать на зрителя пространство может по-разному, но должно быть видно, что пластически его организовывал художник.

Д.А. Что для вас значит пустая сценическая коробка (в практическом и метафизическом смысле)?

М.К. Если спектакль сочиняется в пространстве традиционной сцены – коробки, то это заданные обстоятельства. Есть иное пространство: пустое, обрамлённое и нужно придумать сценическое решение для него. А в метафизическом? Незаполненное сценическое пространство, с его машинерией, софитами, конечно, уже само по себе есть мир, мирок со своей магией, и с этим мирком декорация обязательно должна вступить в диалог.

Д.А. Насколько театр в котором Вы работали или работаете позволяет реализовать ваши творческие замыслы?

М.К. Конечно, художник всегда ограничен техническими и финансовыми возможностями театра, иногда весьма скромными. Приходится стараться, чтобы замыслы, всё-таки, не были сильно оторваны от действительности. Мне не нравится подход, когда говорят: «придумывайте всё, что хотите, не ограничивайте себя, а потом посмотрим». Во-первых отказываться от чего-то всегда обидно. Во-вторых глупо, когда у тебя три копейки, строить решение на каких-то сложных технологиях и

дорогих материалах. Но вообще, многое в театре зависит от людей, непосредственно «создающих» спектакль. Ведь практически всегда можно найти способ, как осуществить ту или иную задумку, главное, чтобы желание было.

Д.А. Как возник сценический образ спектакля “Шпандрик и Клим”?

М.К. В пьесе переплетаются два мира – благополучный мир Клим, и улица – пространство беспризорника Шпандрика. Мы с режиссёром сразу решили, что не будем делать такую «чёрно-белую» историю – одно пространство «хорошее», а другое «плохое». Образ Дома у нас – перелистываемый гляцевый журнал, где всё в избытке, много ненужного, лишнего для ребёнка. А улица, хоть и страшноватая, но при этом в ней есть какая-то романтика: светит месяц, коробки, с виду мусорные, оборачиваются домами со светящимися окнами. Обоим мальчикам, хоть и в разных обстоятельствах, было довольно одиноко, не хватало дружбы. В финале хотелось, чтобы всё пространство стало «домашним», уютным. Так возникло превращение месяца в лампу под абажуром, освещающую уже всю сцену, и от журнала остался только силуэт – дом – с окном, у которого собирается вся семья, уже вместе со Шпандриком.

Д.А. Маша, с Юрием Алесиным ты работаешь не впервые. Расскажи не много о ваших совместных проектах?

М.К. Был совместный проект по «Третьей смене» П.Пряжко в ТЮМе, и в САМАРТе мы с Юрой и Женей Зиминим сделали спектакль по «Азбуке» Льва Толстого. Спектакль делали «переносной», фестивальный. Главный сценический образ спектакля – большие книжки как чемоданы – в них был и реквизит, и детали костюмов, и театр теней, и заснеженная деревенька из рассказа «Филиппок»... Верёвочное дерево с буквами, плетень – всё как бы вырастает из книжек. В этом театре как раз нет традиционной сцены–коробки, дети сидят посередине, отдельно от родителей, а действие происходит то с одной, то с другой стороны от них.

Мария Дургарян – художник по костюмам спектакля «Шпандрик и Клим».

Дарья Аксёнова: Где, у кого и главное - почему Вы учились вашей профессии? (почему именно театральный, и почему именно художник)

Мария Дургарян: С детства у меня осталось яркое воспоминание о том, что я очень просила родителей отдать меня в художественную школу, но они этого не сделали, потому что школа находилась далеко от дома. Родители работали и водить туда меня было некому. Потом начались бесконечные переезды и в только в 11 классе, когда мы в четвертый раз переехали, я обнаружила около нашего дома «Дворец творчества» и стала ходить туда на занятия по рисунку и живописи. Когда настало время поступать в институт, я выбрала оптимальную на тот момент для себя профессию модельера одежды. Где-то на 4 курсе, очарованная спектаклями Театра Романа Виктюка, я поняла, что сфера моды это совсем не мое и увлеклась театром.

Окончив институт, я стала готовиться к поступлению в ГИТИС на факультет сценографии. Год ходила на подготовительные курсы под руководством Анатолия Чечика. Но по воле случая и стечению обстоятельств туда я не поступила. Тогда я бросила всю эту затею и уехала в Барселону получать степень магистра по курсу художник по костюмам театра, оперы, кино и телевидения в Европейском Институте Дизайна(IED), мастером курса был очень известный в Испании театральный художник, лауреат многочисленных премий Исидре Прунес(Isidre Prunes). Живя в прекраснейшем городе, в десяти шагах от средиземного моря, окруженная, кстати, очень театральной архитектурой Гауди, я окончательно поняла, что хочу связать жизнь именно с театром и быть именно театральным художником.

Д.А. Расскажите, какое пространство, по-вашему, самое комфортное? А какое самое страшное?

М.Д. Я очень люблю море. Это самое лучшее, что создала природа. Находясь рядом с морем я чувствую себя счастливой. А счастье возможно только в условиях комфорта. Так вот, для меня самое комфортное пространство – то, где нет четких границ, прямых линий и углов, но есть яркие цвета, мягкий свет, и, конечно же, мелодии, не напрягающие слух.

Самое страшное, пожалуй, это решетки. Все, что напоминает тюрьму, несвободу, зависимость. Человек стремится быть свободным и счастливым и все, что мешает этому – страшно.

Д.А. Что для вас значит пустая сценическая коробка (в практическом и метафизическом смыслах)?

М.Д. Пустая сценическая коробка - это здорово! В практическом смысле - это чистый лист. Всегда немного волнительно, притронутся к нему, ведь ты не знаешь, получится картинка или нет. А в метафизическом смысле - это вся вселенная - это чистый разум, та же самая безграничная свобода.

Д.А. Как возник сценический образ спектакля "Шпандрик и Клим"?

М.Д. «Шпандрик и Клим» - спектакль, созданный в рамках лаборатории, что означает ограниченность во времени и опять же средствах. Поэтому сценический образ выстраивался из понятий «быстро» и «экономно».

Не смотря на это, Маша Кривцова создала на сцене замечательную атмосферу, а мне оставалось только вписать туда костюмы. Думаю, что в совокупности у нас получился целостный сценический образ.

Д.А. Маша, вместе с Юрием Алесиним ты работаешь над спектаклем "Африканиана", премьера которого будет в июне, расскажи немного про процесс подготовки спектакля? Про рождение образа сценического пространства?

М.Д. Над этим спектаклем мы работаем с февраля этого года и вот, наконец, третьего июня состоится премьера. Спектакль очень необычный, кроме меня над ним работают еще два замечательных художника – Виктория Басина и Тихонова Екатерина. Весь реквизит мы делали своими руками: тыквы, маски невиданных существ и сказочных африканских духов. Было очень интересно с нуля, по крупинкам собирать спектакль. Создавать из ничего экзотическую сказку. Безусловно, это самый необычный спектакль, над которым я работала. Приходите и оцените нашу работу. Надеюсь, вам понравится.



Мария Кривцова. Эскиз к сп. «Шпандрик и Клим» А. Богачёвой и Ю. Алесина. Реж. Ю. Алесин. 2011

Новая Театральная Реальность 2012

В феврале 2012 года оргкомитет проекта откроет приём заявок от творческих групп на участие в резиденции 2012 года.

На сайте Союза театральных деятелей ([www. Stdrf.ru](http://www.Stdrf.ru)) будет опубликован список пьес современных авторов. Список будет составлен экспертным советом резиденции, в который войдут известные деятели театра: Николай Коляда (Екатеринбург), Олег Лоевский (Екатеринбург), Павел Руднев (Москва), Ксения Драгунская (Москва) и др.

Условия участия:

Заявки на участие в резиденции принимаются от творческих групп, которые создаются самостоятельно. Их состав не должен превышать 10 человек, включая режиссера, художника-сценографа, актеров (профессиональное образование обязательно). Возраст режиссера не должен превышать 35-ти лет.

Для подачи заявки необходимо заполнить анкету (образец на сайте СТД РФ), обозначить пьесу и автора из списка опубликованного на сайте СТД РФ. Участники могут предложить и свою пьесу. В данном случае все переговоры с автором об участии в резиденции творческая группа берет на себя. Пьеса должна быть написана не позднее 2010 года.

Режиссерам следует предоставить развернутую экспликацию. Для художников-сценографов: прислать биографическую заметку, фотографии эскизов и макетов, которые были созданы на основе современной драматургии. Оформление спектакля будет осуществляться на месте проведения резиденции, приветствуется дух минимализма. Финансовые условия:



Оргкомитет резиденции берет на себя все расходы, связанные с пребыванием творческой группы на базе Дома творчества СТД РФ «Звенигород»: трансфер от Москвы до Звенигорода и обратно, проживание, питание. Оргкомитет оплачивает проживание в Москве иногородним творческим группам во время показов спектаклей в Москве. Каждой группе будет выделен одинаковый (но минимальный) бюджет на художественное оформление спектакля.

В 2012 году участников форума-лаборатории ожидают тренинги по контактной импровизации и актерскому мастерству, мастер-класс для художников-сценографов и семинар драматургов.

В рамках резиденции откроется лаборатория для молодых режиссеров под руководством Игоря Лысова (режиссер театра «Школа драматического искусства»).

Оргкомитет предоставляет творческой группе площадку Театрального центра СТД РФ «На Страстном» для показа лабораторного спектакля.

В марте 2012 года (за 2 месяца до начала проекта) оргкомитет выберет группы, которые примут участие в резиденции.

Контактная информация: (495) 650 95 22, ntr-std@mail.ru
Координаторы проекта: Дарья Кругляк, Ирина Кайгородова
Руководитель проекта: Дмитрий Мозговой, тел. 495 650 62 70, stop_art@mail.ru

51

Второй Всероссийский интернет-конкурс «Лучший российский театральный плакат»

Союз театральных деятелей России объявляет Второй Всероссийский интернет-конкурс «Лучший российский театральный плакат». В конкурсе могут принять участие все театры и театральные коллективы России.



До 20 октября 2011 г. организаторы конкурса принимают по электронной почте opus41@mail.ru плакаты и афиши к спектаклям (фестивалям) в электронном виде в формате jpg с указанием названия театра / театрального коллектива / фестиваля, названия спектакля, даты премьеры (не ранее 2010 года), Ф.И.О. автора плаката. От одного автора принимается не более 3-х работ. После 1 ноября электронные версии плакатов будут представлены на странице проекта. Пользователи интернета могут голосовать за понравившиеся работы. По итогам голосования каждую неделю в следующий тур конкурса проходят первые 50% работ, набравших большее число голосов. При выходе работы в следующий тур количество голосов обнуляется, и голосование начинается заново. При равном количестве голосов в следующий тур попадает работа, выбранная экспертным советом конкурса. Работа, за которую проголосует хотя бы один из членов экспертного совета конкурса, проходит в следующий тур автоматически. В финал конкурса выходят 10 работ, набравших максимальное количество голосов.

Победителями конкурса Интернет голосования становятся три театральных плаката, набравших максимальное количество голосов. Победители конкурса получают почетные дипломы СТД РФ. Плакаты-победители будут опубликованы в журнале «Сцена». Обладатель первого места по версии Интернет голосования получит возможность персональной выставки в здании Союза театральных деятелей России.

Победители по версии экспертного совета получают специальный приз Конкурса.

Экспертный совет конкурса возглавит художник-постановщик, декан Постановочного факультета школы-студии МХАТ, номинант Национальной театральной премии «Золотая маска» Виктор Шилькрот.

Куратор конкурса - руководитель творческого отдела СТД РФ Дмитрий Мозговой.

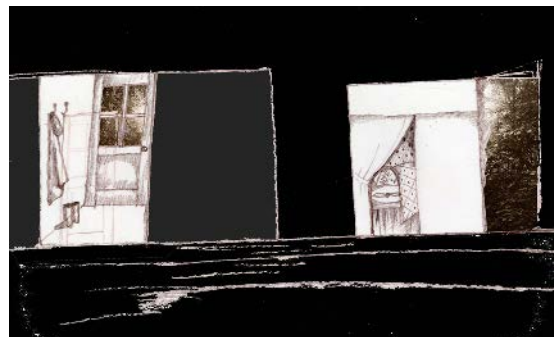
Контакты: opus41@mail.ru, т/ф: (495) 650 95 22 Дарья Кругляк, Ирина Кайгородова



М. Кривцова. Эскиз к сп. «Красная шапочка» Ж. Помра. Реж. П. Стружкова. Театр САМАРТ. 2010



М. Кривцова. Эскиз к сп.
«Азбука Льва Толстого».
Реж. Ю. Алесин, Е. Зимин.
Театр САМАРТ. 2009

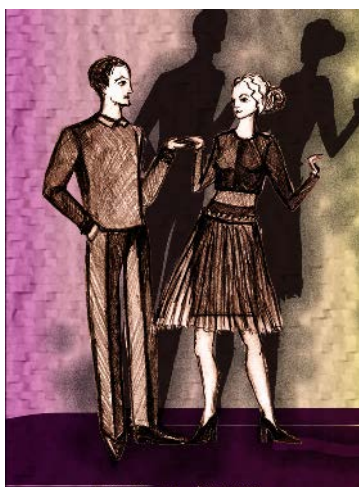


М. Кривцова. Эскиз к сп.
«Красная шапочка»
Ж. Помра.
Реж. П. Стружкова.
Театр САМАРТ. 2010

М. Кривцова. Эскизы
костюмов к сп.
«Муми-опера» Т. Янссон,
И. Куусисто, Э. Элстеля.
Реж. П. Стружкова.
«Театр на Спасской».
Киров. 2010



М. Кривцова. Эскиз к сп.
«Третья смена»
П. Пряжко.
Реж. Ю. Алесин. Театр
Юных Москвичей. 2008



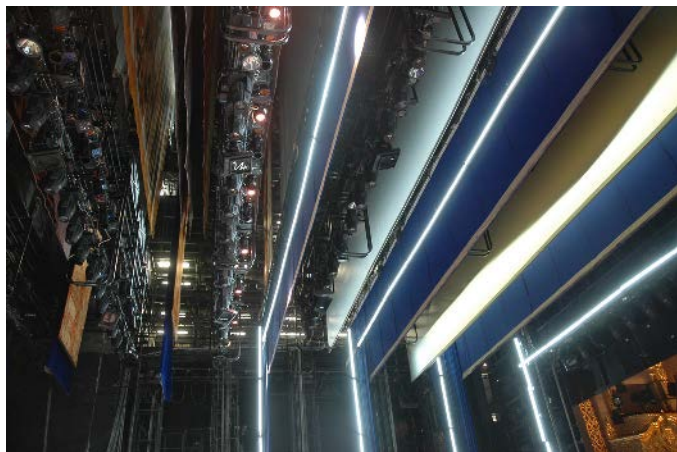
М. Дургарян. Эскиз костюмов
к сп. «Шпандрик и Клим». А. Богачёвой,
Ю. Алесина. Реж. Ю. Алесин. 2011



М. Дургарян. Эскиз костюма
танцовщицы кабаре. 2009



М. Дургарян. Эскиз костюма Мать после смерти сына.
«Кровавая свадьба» Ф. Г. Лорки. Учебный театр IED
(Европейский институт дизайна). Барселона. 2010



Большой театр России. На репетициях Гала концерта к открытию исторической сцены 28 октября 2011 года. Фото: Е. Древалёвой.

СВЕТОВОЕ ОБОРУДОВАНИЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Дамир Исмагилов



ветотехнический комплекс Постановочного освещения Большого театра представляет собой уникальную сложнейшую структуру, состоящую из сило-вой электрической части, парка осветительных приборов и системы управления, основанной на сетевых технологиях.

Сердцем всего комплекса является световая станция Eos (ETC) с серверным обеспечением и вспомогательными световыми пультами данного семейства световых консолей. Основная функция - осуществление взаимодействия всех систем и устройств, быстрое гибкое управление приборами художественного освещения, запись света, редактирование и точное воспроизведение.

Важнейшим условием выбора системы управления - было обеспечение обратной связи со всеми устройствами и приборами и дистанционный мониторинг всех систем. Контроль за состоянием комплекса будет осуществляться непрерывно.

Размещение осветительных приборов внутри сцены коробки:

Софиты.

Впервые в мировой практике софитные метал-лические фермы с размещёнными внутри осветительными приборами имеют возможность передвижения вдоль оси сцены по глубине: от авансцены к арьеру.

Это даёт возможность размещения жёстких декораций любого объёма и формы, а также живописных декораций на любом плане сцены, не привязываясь к расположению софитов. Софит можно пододвинуть к нужному плану для наилучшего освещения декораций.

Кроме передвижения по планам, софитные фермы выполнены многосекционными или другими словами «разрезными». Это значит, что различные части одной софитной фермы можно опускать на различную высоту от планшета сцены. Подобное инженерное решение софитной металлоконструкции даёт возможность многоцелевого и полнофункционального использования установленных на ней осветительных приборов.

Например: для цветного освещения кулис – крайние части пяти-секционных софитов опускаются до уровня 12м, для освещения павильонных декораций одна из 3-х центральных секций опускается до уровня 8 метров, для освещения задника две оставшиеся части опускаются до уровня 18 метров.

Геометрия освещаемой зоны может быть любая, при этом сохраняется по-плановый принцип организации сценического пространства.

Осветительные приборы внутри софитных ферм подобраны и размещены согласно следующей концепции:

- *нижний ряд* - прожекторы динамического освещения

- с различными источниками света: с галогенными лампами и с разрядными лампами,

- с различными функциональными параметрами: профильные, рисующие, заливающие типа: Spot Profile, Spot MSR, Wash MSR, Wash Halo

В нижнем ряду будут также располагаться светодиодные приборы, формирующие световой контуровой занавес. Это плотный насыщенный свет с неограниченной цветовой палитрой.

- *средний ряд* – профильные прожекторы Source Four со скроллером, насадкой для трафаретного рисунка – гофо и безлинзовые прожекторы Source Four Par. Эти приборы направлены строго вертикально и создают сплошное покрытие планшета сцены заполняющим фактурным светом. Данные приборы расположены на всех софитах и образуют своеобразную световую матрицу размером с игровое пространство планшета сцены.

Это очень важно для балетных спектаклей, где минимальное количество декораций и свет играет особую роль для создания среды и атмосферы действия.

- *верхний ряд* – приборы заливающего света с цветными фильтрами для освещения живописных задников и мягких декораций. Это классические светильники для оперно-балетных театров, но выполненные из лёгких металлов и жаропрочных фильтров.

Проекционные мосты.

Впервые в мировой практике установлены проекционные мосты, спрятанные под планшетом сцены над сейфами мягких декораций. При необходимости, данные конструкции поднимаются на нужную высоту до 9 метров и осуществляется рир - освещение декораций (проекционное и контровое освещение)

Боковые по-плановые передвижные освети-тельные башни.

Данных конструкций не было на старой сцене. Сейчас будут смонтированы 10 боковых башен (5 левых и 5 правых), оснащённых приборами динамического света. Башни могут передвигаться по планам вдоль оси сцены и подниматься от уровня планшета до первой рабочей галереи.

Боковое освещение является наиболее выразительным, оно даёт объём освещаемым объектам и воздушную перспективу в глубине сцены.

Размещение осветительных приборов в зритель-ном зале:

По сравнению со старым театром, где всегда был недостаток фронтального освещения, после реконструкции появятся новые дополнительные 10 лож (5 слева и 5 справа). Кроме того, фронтальная проекционная будет оборудована большими подъёмно-

опускными окнами, за которыми расположены видеопроекторы, театральные проекционники, лазерная установка.

Перед фронтальной проекционной оборудован балкон, где будут установлены пушки следящего света, и профильные прожекторы.

Осветительное оборудование представлено самыми современными, надёжными и проверенными временем брендами:

- ADB (Бельгия)
- ETC (США)
- Clay Paky (Италия)
- Selecon (Новая Зеландия)
- Robert Juliat (Франция)
- Licht-technik (Германия)
- Spotlight (Италия)
- ARRI (Германия)
- Wybron (США)
- Martin (Дания)
- LOBO (Германия).

СВЕТ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Елена Древалёва

55

Театральное освещение - сложнейший механизм взаимодействия технических и художественных задач. Это похоже на музыкальный инструмент: пока он не настроен, музыка не зазвучит. Только в нашем случае художник по свету выступает и настройщиком и музыкантом.

Если осветительные приборы неправильно подобраны и некорректно направлены, создать выразительную световую картину не получится. Чем подробнее художник по свету выстраивает световую планировку и работает с раскадровками – тем больше шансов достичь желаемого результата.

Требования к уровню художественного образования и технической грамотности специалистов, занимающихся светом, серьёзно возросли. Уже нельзя быть просто электриком, необходимо знать электронику, программирование, светотехнику и в то же время законы цветосмешения, цветопсихологии.

Свет взаимодействует с декорациями, с красками и фактурами, с костюмами и гримом актёров, и тогда возникает новая реальность, созданная воображением художника и режиссёра.

За последние 5 лет в театральном освещении произошли качественные перемены. Новинки светотехнического рынка вторглись в нашу повседневную жизнь, заполнили концертные площадки и коснулись театра. Границы традиции в театре расширяются очень медленно, но это происходит. Сценографы постепенно привыкают к новой аппаратуре, художники по свету стали намного смелее использовать необычные для театра источники – например *люминесцентные лампы*. Четыре года назад их применяли с большой осторожностью, так как не было удобных систем управления интенсивностью, представить себе театральный проект, в котором задействована сотня люминесцентных ламп, было практически невозможно. Сейчас это уже реальность.

Разумеется, дошел до театра и светодиодный бум – прежде всего с концертных площадок. Появились

светодиодные приборы, соответствующие театральным требованиям. Конечно, ими пока невозможно заменить полностью галогенный свет, их нельзя использовать для создания полноценного контрового освещения, в белом спектре они проигрывают разрядным источникам, но со многими другими задачами – успешно справляются. На светотехническом рынке появляются такие LED-приборы, которые могут соперничать с традиционным оборудованием по всем параметрам – и по цветовой гамме, и по степени локализации светового потока, и по интенсивности света.

Очень активно вторгается в пространство театральной сцены и *видеопроекция* – используя её, можно создать множество впечатляющих эффектов. Появился новый тип «moving head» – видеопроекторный прибор в дистанционно-управляемой лире. Другими словами, «голова» с видеопроектором. Это настоящий прорыв в свете для театра. Вся история с ГОБО – металлическими трафаретами – переходит на качественно новый уровень – *цифровые гобо*. Их многообразие и возможности редактирования – безграничны.

Одно из важнейших изменений за последние несколько лет – появление многофункциональных пультов управления освещением: с гибкой логикой, с удобным интерфейсом. Они облегчают работу художника и дают ему новые возможности. Приход в театр таких систем управления – это огромное достижение. Продолжается активное внедрение в театральную практику сетевых Ethernet технологий. Появилось новое поколение интеллектуальных приборов с портами Ethernet. Это облегчает оператору контроль за состоянием прибора, позволяет осуществлять дистанционную диагностику оборудования.

Техника для театрального освещения качественно изменилась. Неизменным, увы, осталось весьма скромное финансирование технического оснащения театров. А жаль! Чем будем удивлять, господи?

МЕСТЬ ТЕАТРА

Юрий Погребничко

Вы

сказали двадцать лет назад: «надо работать в ситуации поражения». Тогда казалось: ну, это такое духовное упражнение!..

Я знаю, про что вы говорите. С полгода назад репетирую и чувствую.... Но надо договориться: если есть в тебе ну там одаренность, талант, – то в действительности их у тебя нет. Пушкин говорил: жду вдохновения. Форточку можно открыть – а вдруг ветер в другую сторону? И вот: репетирую и чувствую: ничего не получается. Думаю: ну, что называется, гений покинул. Неприятно. Скучно. А потом вдруг откуда-то, то ли кто-то помог.... И смотришь: да нет, есть. Но это другое.

На выставке Юрия Кононенко в Доме Актера в 1988-м (первой такого уровня) он после пышных речей сказал, заблестев слезами: «Ощущение... что все нормально». Я помню, как все смутились.

А он постоянно в работе испытывал ощущение поражения, точнее не скажешь.

Только поражение, как счастье в «Чуке и Геке», каждый понимает по-своему. Вот актер, молодой и «серийный»: «я счастлив потому, что я здоров и востребован».

Ну да. Не видим ничего другого. Вот вечер памяти Юры Авшарова, он у нас в «Стороже» играл. Он был чудесный человек. И говорят: недооцененный. Юра народный артист, профессор, все его хвалят, студенты его любят. В чем недооцененность? Что не дали ему шесть государственных премий, не сидел в президиуме, не представлен на широкий круг обозрения? А в ряду кого он мог быть представлен? В ряду убойного отдела? Может, там хорошие актеры, но это же неудобно играть... так долго. Юра работал в Театре Сатиры. Всегда. Он играл, и даже много, был очень серьезен в профессии. Но все маленькие роли... незаметно. Никто не говорил: сходите – там АВШАРОВ играет!

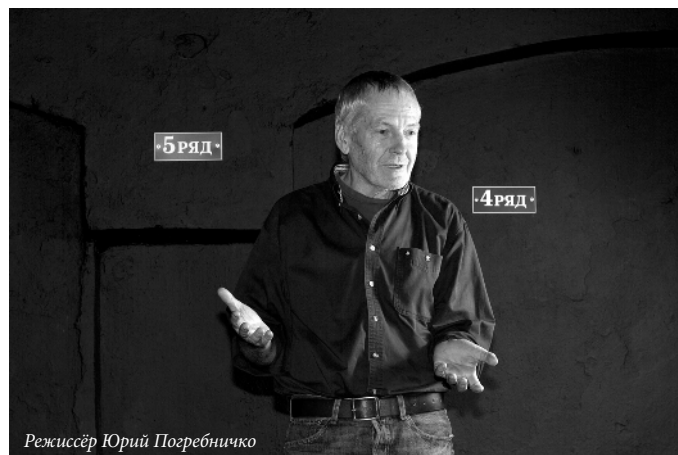
Ну, а был бы «оцененный»? Сказали бы: еще один оцененный. А Юре поменьше дали. Ну, так: золотое клеймо неудачи! Поражение должно быть. Может, это миссия – для человека. Если он родился на этой территории, то почему? Естественный вопрос. Но он заглушается, ум блокирует подключение к той энергии. Мысли все-таки телесные. Потому что образование – оно... в России ужасно.

Пуще – воспитание.

Я это и имею в виду! Не выучить чего-то, а именно это. Но я бы присоединился к человеку, который говорит: «Как же хорошо жить в России!» А не «...черт догадал меня родиться в России с душой и с талантом». А где родиться, во Франции что ли?

Но Пушкин ведь о том же! Там дальше в письме: «Весело, нечего сказать». Это не бытовое сожаление, это приятие судьбы как поприща. В России иная невозможна. Веселого мало.

Мне кажется (хотя это умствование с моей стороны),



Режиссер Юрий Погребничко

эта территория образовалась изначально как поражение. Если все ощутят, что такое поражение, будет как-то легко, легко... Все-таки это страдание. Шекспир для нас годится, но нам лучше Достоевский. В связи с этим ЖИЗНЬ УДАЛАСЬ И ЖИЗНЬ НЕ УДАЛАСЬ – одно и то же.

56

У Андрея Платонова герой «сидел на камне и думал, но не какую-то вещественную мысль, а всем своим существом, что причиняло ему полезную боль». Идеальное состояние зрителя вашего театра? Они потом уходят «глазами внутрь».

Эта тема мне интересна профессионально! И это не интересно никому слушать.

Навяжем!

... поскольку это связано с большой работой актерской. Наружу можно сказать так: театр (который я делаю) – это вообще-то балет. Пространство, одной стенки нет. У вас есть зрение и слух, что может обеспечить ощущения. Начинает двигаться вещь, двигается актер, пространство меняется. Актер знает, что на что меняется. Вы наблюдаете, умственно не формулируя ничего. Вам либретто не надо. Вы реагируете на прыжок балерины: э-э-х! И вы хотели бы связно сказать: «как это хорошо», – но не успеваете, вас влечет за актером: дальше, давайте дальше! Это больше вопрос музыкальный. Театр хитрым образом играет в трехмерном измерении. Важно, что я занимаюсь таким театром. Гротовский не занимался: наблюдатель ему категорически мешал. Но мы сумели свести и человека до трехмерной вещи, хотя он таковой не является. Вообще, это мистический прием, он откуда-то послан.

Человек не помнит себя более двух секунд, забывает, начинает вспоминать...

Зачем вспоминать, больно. У Тарковского: «Что сделал я с прекрасною судьбою, о, боже мой, что сделал я с собою».

Я про Тарковского сразу подумал, что впереди него – только Пушкин. Вы же спросили про эмоции, я правильно понял? Я думаю, способность к восприятию и наблюдению – вроде матрешки: есть тело, а встроено еще что-то,

«эмоциональное», – но оно может и не быть встроено или быть какое-то убогое, никогда не употребляется. Скорее всего, эмоции – откуда-то. Они не внутри вырабатываются. Их надо уметь получить, уловить. Попробуйте в течение месяца по часу в день следить за своими мыслями. Не получится. Все мешает.

Кто бы твердил человеку: лучшее в тебе слабо развито, тренируй.

Станиславский говорил: удерживайте в башке какой-то образ визуальный. Это неплохо. Называется техника пристального внутреннего взгляда для обретения ясности. Я понимаю, что какие-то актеры могут быть расстроены от того, что они не заняты. А они не заняты потому, что они не понимают, что я им предлагаю: для начала выяснить про себя хоть что-нибудь. Некоторые мысли можно утром проследить: как будто за ночь голова была в некотором упражнении и стерли, освободили место. Сесть и ждате: опа! – мысль пришла, еще одна. За какую-то зацепился: она меня волнует. Сейчас ребята этим занимаются; стимулы могут быть разные. «Ну ладно, буду заниматься, может мне роль дадут». Некоторые даже засыпают: устают от мыслей. Но потом испытывают чувство – «как хорошо!» И начинают играть лучше. Актеры ведь тоже наблюдатели, но они не отвлекутся от мизансцены, от некоего целого. Оно всегда есть сразу. Финал сразу есть на сцене. Всё есть сразу. Дальше – тишина, и выходит Фортинбрас, «пусть Гамлета поднимут», – «Войскам открыть пальбу!» Если этого нет сразу, нет «Гамлета». То есть важно осознание.

Мы не знаем, есть ли это осознание в зале...

57 *Осознание – по силе и горечи чувства – «поражение». А может, это только разные слова. «И догадал же меня черт...» – от догадки, внезапного осознания...*

Помни себя. Осознание своего присутствия. Я есть здесь. Задача театра – прямо вернуть в это состояние. Вот это и есть его суть. ПРОТИВОСТЯТЬ УЖАСУ БЕСКОНЕЧНОСТИ, и при этом хотя бы понимать, что противостояшь, что не дано животным, и при этом быть устойчивым... Язык не помощник, мы им пользуемся, как животные. Да, люди не могут сами себе сказать, в чем их впечатление, в чем их чувства. Но это неважно.

А вы, конечно, можете начать плакать, потому что это связано с вашими пространствами. И очень хорошо. «Надо же: я есть».

Собственно, вот это и есть театр. А если нет, то он и не нужен.

Масса людей «нормальны» от начала до конца дней. Ешь, развлекайся, «почувствуй разницу». «Хотите выглядеть на тридцать пять?» Искусство внесли в программу.

Театра это не касается. Театр: актер и коврик. На драматурга навалилось слишком много, вот в чем дело. Это же не простая вещь. Я всё думал, как это назвать... то, что не существует как искусство и никак не воздействует, но описывается как существующее. Гербаляйф! Мой термин! Короче: надо, чтобы было много людей в эту работу вовлечено и чтобы они все время об этом говорили, и тогда несуществующее возникает в общем сознании, как будто оно есть в действительности.

И у людей появляется цель в жизни, не имеющая с ней общего.

Когда был жив Брежнев, было модно продлевать жизнь.... Теперь – молодость. А количество лет всегда можно увидеть, при натасканном взгляде.

Вы сказали одному интервьюеру: «Я не пишу учебников по пониманию театра». Он нашелся: «Не мешало бы». Почему театр, живое существо, стремятся переложить на язык описаний?

Да ну, не хочу об этом и говорить. Меня это уже не раздражает, когда меня спрашивают: про что? Люди хотят написать либретто, они этим зарабатывают. Хотя это имеет значение для нашего разговора. Ты можешь написать либретто? Могу, а по поводу чего? По поводу театра, мыла. Тот, кто пишет, он о себе не думает плохо. Он думает: я реклам не сочиняю. Нет, сочиняет, только хуже. Я люблю либретто включать в спектакль, но совершенно в другом смысле. Например, у меня шла запись Азнавура, и звучал голос Никиты Богословского: «Молодой парень... приехал в Париж... прошли годы, он так и не добился успеха, но уверен, что его талант будет признан». Ничего общего с текстом песни, но здорово!

Недавно читаю – знакомый мотив: «тончайший художник в плену своей эгоистической мысли... режиссер театра «Около» превращает вверенный ему театр в консервант уходящей натуры». Мол, давно наступили другие времена.

Да? Не читал. ...Сейчас я не думаю, что наступили. Они как-то одинаковые, времена. В связи с этим вспоминаю Кононенко. Он говорил: «Ннн-наши придут». И потом уже наступили какие-то действительно времена. И Кононенко спрашивали: ну чё, наши пришли? «Ннн-аши пришли, но, по-моему, они пппп-рошли мимо». У нас не очень-то развито чувство ВРЕМЕНОВ. ...Когда нечего есть, то и бутербродик с селедочкой малой – классная вещь и с водкой, пусть плохой, челябинской или даже сахалинской! Самая плохая водка, какая мне попадалась, это водка на курильском острове Парамушер. Там нельзя было допить эту водку. Нам уже было по сорок, а когда-то и выпили бы! А тут пошел в гости: коньяк, виски. Оказывается – но я и сам это знал, – что каждому свой напиток. Выяснилось, что мне коньяк нейтрален (водку не тестировали, а она должна была бы быть) а виски показано. А я его и пью все время! Но вот уже не станешь селедку – форель, хлеб без дрожжей...

А с чем сравните творчество? Мы знаем, что это такое?

А мы про него говорим? Давно сравнение приходило, из физики (мне нравятся естественные науки): плазму ведь ничем нельзя удержать, вы ведь это знаете. Она существует на солнце, по описаниям. На земле ей нигде существовать, все сожжет. Но они ее добывают: думают, как сделать, делают магнитные ловушки, и она находится в подвешенном состоянии некоторое время, достаточное для направленных исследований. Так и наше дело. Это – сродни. Мои студенты это знают.

По-моему, я вам рассказывал. Один академик, это история конца пятидесятих годов, сдавал на права в ГАИ. Надо было отвечать по теории, спросили, что такое электричество. А этот академик был главный специалист в стране по электричеству. И он сказал им: а этого никто не знает. Они были просто потрясены. И не дали ему прав. А он сказал правду. Так оно и есть. Знают, как его достать – не знают, что это. Строят громадные турбины – но этот принцип знали и примитивные дикари: потри и получится. И когда набралось много этого никто не знает в естественных науках, там стало интересно существовать. А что уж говорить про искусство! Но в искусстве, правда, совсем примитивные люди, они не знают даже того, что я знаю.

Бесталанны?

Почему же? Поначалу-то у них есть чувство священное, но потом они встают на дорожку очень примитивную: они хотят быть КЕМ-ТО. Дальше это гербалайф: не имеет отношения ни к чему, но описывается, как будто имеет. Плюс сам уже не может: ведь нельзя же искусство воспринимать, если не находишься в состоянии восприятия. Так мы потом с трудом соответствуем тому, чему нас обучили. Какое искусство?! Хотя оно может существовать при этом. Его можете воспринимать и вы, и могу я. И мы говорим о нем, а он не может. Судьба, или провидение, карма...

Кроме пространств, которые вызывает в человеке театр, есть «коробочка», где он проживает. Когда случился пожар, Валерий Прохоров рассказывал, будто вы произнесли «театра нет».

Возможно, после пожара были такие чувства... все спектакли потеряли, а сил-то нет. Но сил всегда нет. Это актер Зайцев как-то встретил Кононенко, тот ему сказал «сил нет», а Зайцев потом: «Кисточки, что ли, у него тяжелые...» Кононенко же создал всю эту железную коробку. Ей, чем больше сцена, тем лучше. Можно даже и не играть первые пять минут: и так продержимся.

Конечно, спектакли, которые сделаны для пространства коробки Кононенко, не годятся для другого. Мы делали попытки в филиале МХАТа – плохо, и все! В принципе, мы потеряли весь репертуар.

А «Молитва клоунов»?

Поставили снова. Я хотел его повторить, но он не повторился. Теперь это другое. Сейчас он называется «Забывать или больше не жить». Тот не повторится, он никогда не повторится...

Это же несовместимые вещи... Должно что-то быть за такое. «Да, хаосу вразрез построен на созвучьях мир, и, разьединен, мстит – на созвучьях строен – неверностями жен мстит и горящей Тройей...»

Мне эта тема интересна, но я не знал, как к ней подобраться. Я б хотел, поскольку есть естественное чувство, от характера, – чтоб театр отомстил! Но кому и как? Наш или вообще?

Будет ли реконструирована сцена?

Трудно сказать... трудно сказать «нет». Помню, покойная Эскина, она хорошо к нам относилась, сказала тогда: Юрий Николаевич, а может это и к лучшему? В том смысле, что быстро реконструируют. Я сказал: годы пройдут. Так и оказалось. Ведь все уже было сделано, готова проектная документация, то есть где и как все расположено. Я строитель, знаю: сделали бы за месяц. Организация, которая делала предпроектные изыскания, имела контракт с Москвой. Потом с ними расторгается договор и не оплачиваются работы. Они подают в суд на город, но им говорят: «не надо этого делать». А потом меняется мэр, и они суд выигрывают. А контракт не расторгнут. Так что не знаю, как сейчас пойдет.

Из-за театра поменяли мэра...

Высшие силы? Мы этого не можем знать. Мы же время воспринимаем как линейную величину: что-то еще будет. А как же: «стоят времена, исчезая за краешком мгновенья»? Они-то стоят! Кино мы смотрим. Кто только ставит? У меня в детстве повторялось ощущение: ну, было это, было. Помню, подхожу к выключателю, руку поднял и вспомнил: уже было, и день этот был. Я размышлял об этом в детском возрасте точно так же, как и сейчас: что это пластинка и где-то подтерто, и бац, – иголка

перескакивает. Опять меня крутят по-новой! У меня не было внутреннего протеста, и сейчас нет. Поскольку это интерпретация необъятного и необъятно загадочного. Там, как мне представляется, много степеней свобод. Такая уж у меня претензия: а может, это нам так специально делают?

Но как же... что же будет?...

Я жду, что распогодится. «Если б только распогодилось! Я бы тогда отправился в Сидкап!» Гениальная совершенно пьеса... может, думаю, поиграем.... Как раз вот эта пьеса состоит из текста. Но, конечно, там текст так здорово написан, что важен не текст, а ритм. А где месть театра-то? Помнишь: «стоит статуя, месть в руке»?

Мне это не известно. Но месть должна быть. Может, театр мстит тем, что исчезает? Разве театр, вернее его пространство, не используют по животной надобности «времен»?

А я смотрю на это так. Конечно, театр, существующий, конкретный, в основном плох. Слово нехорошее, но: не получается! Это естественно. Но он все равно должен быть хотя бы таким, потому что он должен быть сохранен. Потому что, если говорить всякий раз: плохо, убирайте, – ну, и всё уберут. Территория застроится во всех смыслах. (Вон перед пожаром соседний дом хотели расселить, никто не соглашался. Случился пожар – все мигом выехали. Теперь там выстроили быстро дорогие апартаменты, отель. А мы ставим в подвале).

А так он побудет некоторое время плохой, плохой, плохой,... но живой.

«А ты останься тверд, спокоен и угрюм». Вы принимаете этот совет?

Ну, поскольку мы все обязаны взять у Пушкина, то конечно: «пока не требует поэта к священной жертве»... а если уж потребовал, то останься угрюм!

А тверд?

Может быть, в какие-то моменты я и тверд, но в очень редкие... Я вообще очень позднего развития! Я помню себя в три года, а потом помню, что был полный идиот, каким и сейчас являюсь. В первом классе проходили буквы. Назовите слова на букву «в». Учительница говорит: например, «волк». Давайте. Все, там, «вобла», «вор». Я руку тяну. «Что Юра?» – «Волк!» Учительница берет другую букву, допустим «к» – например, «кресло». Ну, что? «Кастрюля» А ты, Юра? «Кресло».

Она нажаловалась моей маме, которая работала в той же школе, что я издеваюсь, и что она, если бы не мама, выгнала бы меня из класса. Вот что это во мне? Сейчас я немножко соображаю, что.

Эшелонированная сосредоточенность.

Вот-вот. Мне повезло, что я занялся этой профессией, она помогает мне размещать мои шахматные мысли. Конечно, помогает сосредотачиваться. Тем не менее, мой характер я несколько не преодолел. И в других людях я бы это осудил, если бы сам не был такой. Я профессионально знаю, что характер в принципе преодолеть нельзя.

То есть его надо узнавать, а не менять. Даже вот такие вещи: надо написать письмо мэру. Новому (тому уже писали). Я писать письма умею. Но как составить послание о том, что я обращаюсь не затем, чтобы что-то получить – я действительно не хочу ничего получить – а потому что отчасти, хотя бы в силу своего плохого характера, я чувствую ответственность вот это реализовывать. Повторяю: отчасти, и мне даже самому это не очень приятно: обременительно, в силу моего характера. Что меня не извиняет. Нужно быть очень подготовленным, одаренным к тому, чтобы действовать

в том направлении, в котором я не действую, и где меня нет. С другой стороны, как в этом здании новую сцену делать? Вот я сюда сегодня пришел, здесь хорошо чайку попить, поразговаривать... Еще я наблюдаю бездомных. Здесь я их жизни не вижу, но бездомные в Париже – они хорошо экипированы, есть спальные мешки. Я видел: в стене ниша, около почты, он улегся, сверху не капает – хорошо. В точности наша коробочка.

Вот я прихожу однажды в иркутский театр. Мне уже лет двадцать. Но поскольку я позднего развития, то это значит, что десять. В зале сидит человек двадцать шесть. Театр очень хороший: бельэтаж, бенуар, два балкона... акустика гениальная – старый театр, дореволюционный. Никого нету, а я очень любил, когда в театре никого нет... что часто и бывало! Режиссер была женщина. Пьеса называлась «Хранители ключей». Что там было в фабуле, не помню: я никогда фабулу не воспринимал. И текста никакого не помню. А помню, что светлел задник и на его фоне за столом сидели две фигуры и что-то делали, то ли ели... вот и театр.

Похоже на картину Чюрлениса «Сказка королей». Держат двое в коронах маленький замок на ладонях, наклонили к нему лица, он светится.

Момент театра, он не абсолютен. Гениально то, что пришел мальчик позднего развития и удивился. Поэтому пусть он будет даже плохой. Он сам ничего не значит – этот театр, которым я занимаюсь, театр в пространстве наблюдения. У нас боги – наблюдатели, обязательно. И мертвые! Актер знает. Они прямо здесь, сидят. Они реальны в смысле, в котором мы говорим. Так же, как в церкви.

59

«У Бориса и Глеба свет и служба идет».

Литургия идет: мизансцена четкая, а (мне это очень нравилось у Иоселиани) поп со страшного похмелья. Но все идет. Исполнители в тяжелом состоянии, зрители в тяжелом состоянии – идет! Вот и театр. Не возник в том смысле, в каком возникал, – ну завтра возникнет, через год. Пусть они время делают эту службу! Она не для этого. Мы время не понимаем.

А с другой, совсем с другой стороны, это такая простая работа. Может, и неплохо, в узком смысле, такое беспокойство: если уж и продолжать это дело какое-то время, то все равно нужны какие-то усилия – чтоб хлеб был, было, где репетировать... а для таких простых вещей нужно пристроиться к той ситуации... трудно это выразить, хотя сказать легко: КОТОРАЯ СЕЙЧАС СУЩЕСТВУЕТ. Ну, так в чем месть?

Раз так – в высокомерии. В «Иудейской войне» Фейхтвангера римский император Тит силой овладел иудейской принцессой Береникой, а она вышла из его палатки и уходит, с безупречной прямой спиной, – он в бешенстве...

Хорошо! Мне нравится это сравнение.

Пусть хоть в любой театр придет мальчик в его линейное время...

... недоразвитый!

Еще не превратившийся в питающегося взрослого, хохочущего на стадионах.

Да. На этом построена лоботомия. Опять «Сторож»: «Приставят тебе провода к голове»...

Можно, я вам прочту одну запись? Написано моей рукой, но точно – надиктовано. На днях нашла листок. «В грохоте мира и неба мы делаемся материей Знания, и его инструментом, конечно. Истолкователи подходят близко, но их язык груб, а, кроме того, им для изучения удобен неподвижный предмет. Так что они предпочитают изображения сушностной величине».

Все так, все так.... А вы и поставьте это как эпитафия!

«Тут выпивали, говорю: пройдешь на спектакль? А он: опять тоска? – Да, говорю, но не та, которой крыши кроют, а та, которая ПЕЧАЛЬ». Ваши слова из другого разговора.

Да, я это слово повторил! Знаю, кто это сказал, услышал – понравилось.

Беседовала Нина Чугунова

Фото: Евгения Стецко



Режиссёр Юрий Погребничко

...К ЧЕМУ НАПРАСНО СПОРИТЬ С ВЕКОМ...

Беседа Жены сценографа со сценографом о пользе и вреде компьютера за рюмочкой чая осенним вечером*

Жена: Скажи, а как, собственно, возникла эта крамольная мысль – начать работать на компьютере?

Муж: Всё пошло от Палыча*, он освоил его первым и я заразился. Компьютер и все хозяйство к нему подарил брат, тогда это стоило очень дорого, и мне было не по карману, а занимало это всё целую комнату. И пошло-поехало...

Ж. Что поехало?

М. Машина появилась – надо осваивать. А это возможно только в работе. Неделию метался, как тигр в клетке, боялся нажать кнопку «Вкл.»

Для меня это были таинственные возможности, неизвестная сфера, которая притягивает и пугает, как всё новое и не очень понятное.

Ж. Трудно было?

М. Трудно! Ужасно! Тяжело!

Ж. Да, я помню этот страшный год, я тогда сбежала из мастерской.

Но если так тяжело, почему не вернулся к карандашу и бумаге?

М. Ситуация путешественника, который поехал в джунгли, не очень понимая зачем. И когда оказался там, в ужасе понял, что остановка, или возвращение представляют не меньше сложности, чем движение в глубь этих джунглей.

Впоследствии многое оказалось уже незаменимым. Потому, что ты работаешь в конкретном пространстве, в конкретном масштабе, с конкретными размерами...

В компьютере создаёшь объекты и свободно ими манипулируешь. Это – возможность вариантности. Быстрота движения. Очень удобно!

Правда, иногда это губит...

Ж. В каком смысле?

М. В смысле того, что в большом количестве вариантов можно заблудиться и потерять своё собственное ощущение и даже свою собственную мысль.

Конечно, компьютер таит в себе много опасности для художника. Можно в увлечении техническими возможностями конкретной программы закопаться в такие дебри, что и не вылезешь, забудешь про то, зачем ты вообще за это взялся, и что хотел сделать. Но многое зависит от степени владения им. То есть, это изошрённый

инструмент (как и карандаш или кисть) технические возможности которого всё время совершенствуются, и ты далеко не всегда за ними поспеваешь. В общем, всё это дико мучительно и интересно.

Ж. А как - жетайна творчества? Живого взаимодействия руки и карандаша, когда точно не знаешь, куда тебя выведет? Волнение, страсть, ужас перед тем, как сесть за рабочий стол?

М. Эта штука таит в себе такие неожиданности, страшно подумать! И эмоции, о которых ты говоришь, испытываешь в не меньшей степени, чем, работая традиционными материалами. Не говоря о том, что когда ты используешь трёхмерку, ты можешь рассмотреть и ощутить созданный объект в любом ракурсе, как архитектор, или скульптор. Если есть проблема, то это моя личная проблема плохого владения инструментом, так же, как плохое владение кистью или карандашом. К тому же я работаю в театре, а не создаю живописные полотна.

Ж. А макет. Он тебе тоже не нужен?

М. Компьютер не исключает работу с макетом. Макет необходим не только режиссёру, или постановочной части, мне - тоже. Но иногда случается, по каким-то причинам, сделать его невозможно, и компьютер в какой-то степени заменяет его. Хотя с ним не выпьешь пива после работы и не поболтаешь о том, о чём, как с замечательным мастером макетного дела Гаврилычем**.

Главное – компьютер это инструмент. Не более, но и не менее.

Ж. Дал ли тебе компьютер импульс для творческого развития, как может дать художнику смена техники, жанра, встреча, путешествие?

М. Конечно, встречу и путешествие он не заменит, а что касается остального, мне кажется - да.

Хотя...может быть, своей конкретностью он лишает каких-то иллюзий, которые возникают в процессе работы. Ты видишь свою мысль ясно, без прикрас и растушевки, и сразу можешь понять - удачна она, или нет.

А дальше всё зависит от художника, если он художник. Инструмент, который ты выбираешь в работе – вопрос темперамента и склада ума.

Меня возможности компьютера интригуют. Я ведушь на это, как обычный живой и любопытный человек.

* Жена – Ирина Чередникова, муж – Александр Орлов. Оба окончили ЛГИТМИК (мастерская Э.Кочергина).

** Палыч – Валерий Павлович Виктор, художник театра и кино. Наш друг и сокурсник.

*** Гаврилыч – Михаил Гаврилович Николаев, волшебный художник-макетчик и наш любимый друг.

ЗАВЕТКИ

Сергей Бархин

Сергей Бархин. Заветки. Помпейская зелень // М.: Близнецы, 2011.

От редакции: Тираж книги, изданной в карманном формате 70х108/32, всего 300 экземпляров и можно только пожалеть, что столь малое количество людей смогут получить радость приобщения к этим заветкам. Мы хотели бы расширить этот круг и с одобрения автора публикуем несколько рассказов из книги, второе название которой «Помпейская зелень», что есть наименование старинной зелёной краски. Предыдущая книга С.М.Бархина - «Ламповая копоть» - также направляла наше внимание к цвету (точнее, - краске), за которым, как нам кажется, не только любовь художника к инструменту творчества, но и соединение цвета (краски) с людьми и временем в его воспоминаниях.



Пятнадцать лет я в ГИТИСе пытался учить студентов, как стать художником театра. Я выуживал из памяти советы моих друзей и близких, которые когда-то запомнил. Они относились не только к театру, искусству. Это были жизненные советы старших и более опытных людей. Несколько советов я потом обнаружил в интернете под заголовком «Заповеди Бархина». Я стал записывать и другие и увидел, что они превращаются в короткие воспоминания о множестве друзей с их афористичными, часто ироничными сентенциями. Я назвал их «Заветки», соединив в одно три слова: газетное «заметки», житейское «совет» и библейское «Завет», несколько снизив их пафос.

Мне хотелось собрать воедино заветки всех моих друзей и родных. Приводя их в книге, я как бы проживаю дорогие сладостные минуты прошлого во второй раз.

Писать заметки о своих родителях и друзьях. Герасим Хлудов

61

Самым знаменитым, самым богатым и уж во всяком случае самым правильным из всех моих предков был Герасим Иванович Хлудов. Российский предприниматель-фабрикант, владелец усадьбы «Высокие горы» на Земляном валу, с парком и ампирическим дворцом, построенным архитектором Д.Жильярди в начале XIX века. Барин вёл дом и сад на английский манер, смахивал сам на англичанина и писал дневник - «Памятную книгу». Бесценны страницы о жизни семьи, о событиях московской городской жизни, о русских капиталистах, купцах, промышленниках, акционерах, банкирах, о приезде в Москву Императора, о смерти и похоронах Гоголя, о пожаре Большого театра. Его рассказы о театральных премьерах в Большом и Малом театрах, о русских артистах и знаменитых западных гастролёрах. Его любовь к искусству и театру сближают нас, делают мою жизнь чуть похожей на его. А ещё он писал о братьях, родителях, близких, рождениях, свадьбах, смертях. И всё это относится к середине девятнадцатого века. С его юного 1835-го до 1885-го года.

К счастью, наша семья - моя мама, тётушка Ксения, мы с сестрой-близнецом Таней и дочерью Аней - в 1999 году издали «Памятную книгу» Герасима Ивановича Хлудова и его письма к жене Пелагее Давыдовне Хлудовой, урождённой Широковой.

Самыми главными для меня были его советы своим потомкам и всем, кому когда-нибудь придётся их читать: «ПИСАТЬ ПОДОБНЫЕ ЗАМЕТКИ О СВОИХ РОДИТЕЛЯХ! Ибо, прочтя их потом, ты невольно вспоминаешь про жизнь драгоценнейших для нас людей, и на сердце становится как-то грустно»... От себя добавлю - также писать и о своих друзьях и любимых учителях.

Разговаривай с каждым, как будто это его последний день.

Когда-то, году в 1967-ом, в беседах с религиозным философом Шифферсом мы пытались перевести кое-как понятый французский экзистенциализм на простой разговорный русский. Выходило, что надо вести себя каждую минуту так естественно, как в последний день перед смертью.

При этом не предаваться унынию, как во время оккупации в Париже, а ежедневно вести глупые разговоры, например, с начальниками о маленьком деле и заработке. Я ничего не понимал и возмущался. Если последний день, - то я пойду смотреть на Москву-реку, или на кладбище к бабушке Груше, или навещу маму, но никак не пойду разговаривать с начальником.

И за многие годы, всегда помня слова французских философов о том «последнем дне», я переделал свою возможную смерть в возможную скорую смерть любого собеседника, начальника или подчинённого. Это стало моим ноу-хау экзистенциализма в социалистических условиях. Потом эта идея сгодилась и в условиях русского коммунистического капитализма.

НАДО РАЗГОВАРИВАТЬ С ЛЮБЫМ СОБЕСЕДНИКОМ ТАК БЕРЕЖНО, КАК БУДТО ЭТО НЕ Я, А ОН МОЖЕТ ЗАВТРА УМЕРЕТЬ!

Это подтверждалось в жизни неоднократно. Я всегда благодарил Бога, что не ругался и не скандалил, как случалось, буквально за день-два до реальной смерти собеседника.

Постепенно такой взгляд и манера говорить могут стать надёжной и правильной практикой любого человека. Разговаривая даже с самым мерзким начальником и представляя, что он завтра может умереть, тебе становится его жалко, как родного. Нет такого дела или ценности, которые стоили бы скандала или даже крика.

Это - «Разговаривать бережно!» - моё собственное этическое открытие, за которое, возможно, меня дружески похлопал бы по плечу Альбер Камю.

И всё же я иногда ругаюсь и кричу!

К *Джентльмен всегда переплачивает.*
Елена Козелькова

Когда я был молод и даже не очень, меня всегда и везде, во всех организациях, мостпроектах, киностудиях, театрах, бухгалтериях, магазинах, сберкассах, в кассах, на рынках, в такси и у частных, везде и все обманывали, обсчитывали и надували. Я очень расстраивался. На рынках я в лицо продавцу творога, зелени или огурцов прямо заявлял протест. А себе, на своём месте, обещал так же, как они, плохо и халтурно делать очередную книгу. С директорами я спорил, ругался, плевался, обижался, но при этом портил нервы только себе. Выхода не было.

Когда я женился на бесценной Леночке, она-то и открыла мне очень важную истину: «Не печалься и не расстраивайся, потому что «ДЖЕНТЛЬМЕН ВСЕГДА ПЕРЕПЛАЧИВАЕТ!». Хочешь быть джентльменом - смело переплачивай. Если ты выгадал, - ты не джентльмен. Я совсем успокоился и с удовольствием переплачиваю. Если же туго с деньгами - не еду, не покупаю. Так с тех пор - всегда джентльмен.

В *Чтобы спастись, надо дойти до дна!*
Кама Гинкас

От и Кама Гинкас поддержал меня и рассказал что-то вроде заветки. Ему было лет шесть-семь. Семья жила на даче под Каунасом. Кама был простужен, и ему запретили купаться. Гулять он был оставлен на попечение какой-то тётушки. Она сидела неподалеку от Немана в небольшом леске. Он, одетый в длинные чёрные сатиновые трусы, ходил по берегу, изредка заходя босыми ногами в воду. Важно было не замочить трусы. Иначе сочли бы, что он купался. Вдруг он увидел какую-то палку, воткнувшую в дно реки, совсем близко от берега. Кама решил, что было бы очень хорошо иметь такую шикарную палку. Ею можно было лихо махать, изображая Чапаева. Он сделал шаг в сторону палки, замочил самый край трусов и... неожиданно провалился в яму, которая и была отмечена этой палкой. Не умеющий плавать маленький Гинкас пошёл ко дну и достиг его. Потом его выбросило на воздух, и он, на мгновение увидев берег, множество загорающих и играющих людей, хотел было издать крик о помощи, но, не успев втянуть в себя даже каплю воздуха, стал опять погружаться в глубину реки. Он сразу понял, что тонет, и, погружаясь снова, решил дойти до дна, а там оттолкнуться от него, по возможности, выскочить на поверхность воды и крикнуть: «Спасите!». Он опять не смог издать вопль, но его уже заметили. Какой-то юноша бросился в воду и спас его. Его уложили на спину и стали делать искусственное дыхание. Были возгласы, запрещающие класть его на живот. Он всё ясно слышал, и, наконец, его вручили тётушке. Через два часа примчался на машине и нашёл их чрезвычайно взволнованный отец - главный врач скорой помощи Каунаса. Ему сообщили, что сын его утонул. Увидев сына живым, отец больно ударил его, так как он всё же напугал его, хотя и не утонул.

Кама Гинкас вспомнил эту историю, когда в семидесятые в Питере у него совершенно не было работы, и он был занят только тем, что выходил в город на прогулку с собакой. Кама понял, что ему необходимо отказаться от мысли быть режиссёром, о чём он мечтал с тех самых 6-7 лет. Ему показалось, что он снова уже дошёл до дна. Да так оно и было.

И в этот момент в Москве ему предложили ставить «Гедду Габлер», на которой мы и встретились. И Кама стал подниматься вверх.

Теперь он часто повторяет: «ЧТОБЫ СПАСТИСЬ, НАДО ДОЙТИ ДО ДНА!».

М

От работы надо получать удовольствие. От Миши Аникста

Ой друг Мишка Аникст работал старательно и с большим интересом. Даже самое неинтересное задание в институте, любую работу он делал с удовольствием гурмана или даже наркомана. Так маленький ребёнок, высунув кончик языка, разглаживает песок или глину во дворе. Позже он превратился в классического трудолика.

Я тоже заметил, что у меня хорошо выходит только та работа, которую я делал с удовольствием. Работа в театре или в архитектуре, сделанная по необходимости, тоже иногда получается. Но она требует некоторой психотерапии от режиссёра. Всё-таки лучше делать только то, что хочется, и тогда удаётся взлететь. Надо научиться всегда и всё (вставать, делать зарядку, есть, ходить, бегать на коньках, читать, разглядывать репродукции, спать и главное - работать и учиться), делать с удовольствием.

Главное наследство от Аникста - ОТ ВСЕГО И, В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ, ОТ РАБОТЫ, НАДО ПОЛУЧАТЬ УДОВОЛЬСТВИЕ.

К

Всякую работу не доделывай до конца. Пусть она окажется неоконченной.
Атос, Генриетта Яновская

Когда полупьяный Атосрано утром играл в карты с англичанином, он сначала проиграл всё, что мог, даже алмаз королевы с руки Д'Артаньяна. Потом отыгрывался, поставив на Гримо. Он решил остановиться, когда проигранными оставались только кони, подаренные Бакингом. Сёдла он всё-таки отыграл. Отыграл, но не всё, не до конца, и остановился. Так и мы в любой работе когда-нибудь должны остановиться, так и не сумев решить все вопросы. Я считаю, что её, работу, никогда и не надо доделывать до конца, а сдавать её чуть неоконченной.

Позже от Геты Яновской я узнал, что и Храм Соломона тоже не был закончен. И по традиции в каждом еврейском доме что-то, какая-то часть ремонта или вообще строительства дома должна быть незакончена в память о храме. Итак: ХОРОШАЯ РАБОТА ДОЛЖНА БЫТЬ СДАНА, НО ПРИ ЭТОМ БЫТЬ НЕМНОГО НЕ ЗАКОНЧЕННОЙ. Эта заповедь от Атоса, царя Соломона и Яновской.

Я

У поклоняющихся Одину, второго сына называли Эдуардом, что значило - хранитель тайных знаний семьи. Об Эдуарде Кочергине

вспоминаю, у моего сына Миши был в Питере дружок по фамилии Одинг. Запомнил я его и его значительную фамилию. Учился мой Миша в Академии Художеств в Питере на художника театра у Эдуарда Кочергина.

Много позже прилетели мы туристами всей семьёй в Исландию. Это ещё до извержения вулкана. А там опять слышу об их дохристианском верховном Боге - Одине. Вот тогда-то, в Исландии, я с трепетом вспомнил о своём друге Эдуарде Кочергине - главном художнике Большого Драматического театра Питера. Кстати, - академике, профессоре, народном художнике СССР и трижды лауреате.

Он написал и издал в лучших питерских издательствах Ивана Лимбаха и «Вита Нова» две блистательные книги о своём страшном детстве во время и после войны с фашистами. Помнил он о жизни в детских колониях и побегах оттуда очень хорошо и рассказывал об этом друзьям с тонкими, смешными или страшными подробностями. Невозможно себе представить, как мальчик мог всё так запомнить. Некоторым образом потом я смог вдохновить его не только рассказывать, но и записывать устные рассказы о той его жизни.

Сидел малюсенький Кочергин, начиная с четырёх лет, в детских приёмниках, считай колониях, как сын врага народа и сын шпионки одновременно. Отец был расстрелян за генетику, а мать - matka Броня, полька, переписывалась со своим братом-лётчиком, улетевшим в Лондон, - посадили как шпионку. И остался маленький Степаньч, таково было его будущее уважаемое прозвище, а кликуха «Тень», один на один со своим пшекающим польским в блокадном Ленинграде. А потом уже были всевозможные приёмники и многочисленные побеги из них по всей Сибири, Уралу, Поволжью и даже Эстонии.

Фамилия матушки Эдуарда была Одынец, наверное, от имени того же дохристианского германо-скандинавского верховного Бога Одина, одноглазого.

Эдуард же был Святой, покровитель саксонских королей. У ПОКЛОНЯЮЩИХСЯ ОДИНУ ВТОРОГО СЫНА НАЗЫВАЛИ ЭДУАРД, ЧТО ОЗНАЧАЛО - ХРАНИТЕЛЬ ТАЙНЫХ ЗНАНИЙ. Этот второй сын помнил, возможно, даже записывал всё главное, связанное с семьёй.

Так вот почему Кочергин так хорошо запомнил всё увиденное и происходящее с ним. Это и была миссия Эдуарда.

Кочергин стал королём театра и сценографии и, написав книги, свою семейную миссию памяти выполнил.

С тех пор я никогда не называю Кочергина Эдиком. Он только Эдуард Степанович!

В

Учитесь у собак пониманию, сопереживанию другому существу

старое время европейцы, читая Библию и представляя себе сюжеты из Ветхого и Нового Заветов, научались сопереживать разным героям этих книг. Научиться сопереживать другому человеку и понимать других - это очень важная задача для любого существа.

Мать и дитя учатся понимать друг друга очень хорошо. Всякое искусство учило и учит этому. Музыка развивала чувства вообще. Песни, сказания, саги, былины и вообще литература делали это очень хорошо. Но теперь люди почти не читают книг, стихов, романов, а песни стали попроще. Очень большую возможность научиться сопереживанию предоставляет сегодняшнему человеку кино. Гораздо лучше делает это театр, драматургия. Слушая пьесы по радио или, ещё лучше, смотря игру артистов в театре, человек понимает правоту любого персонажа. У Чехова нет главного героя. Все герои. Все достойны сочувствия.

Но лучше и быстрее всего учат человека понимать чувства и желания других любые домашние животные. А мне кажется, лучше всего делают это собаки, щенки и особенно старые, слепые и глухие собаки. Без языка они понимают тебя очень хорошо, и даже лечат больное место. Но ещё лучше собаки пытаются научить тебя понимать их. Они действительно, без слов и совершенно не обидно показывают тебе, хотят ли они в данный момент, чтобы ты оставил их в покое, или им хочется погулять, или есть, или просто посидеть с тобой. Учат собаки и радоваться друг другу. После долгого общения с собаками мне стало казаться, что собаки учат хозяина любви лучше, чем книга или театр, или даже женщина. С собакой ты перестаешь быть нечутким, небрежным. Итак, от меня и всех моих собак - французской болонки Кавочки, немецкой таксы Кита и английского мопса Долли - УЧИТЕСЬ У СОБАК ПОНИМАНИЮ, СОПЕРЕЖИВАНИЮ ДРУГОМУ СУЩЕСТВУ.

Н

Театральный макет надо красить масляными красками.

несколько раз Давид Боровский, самый важный для нас художник театральной жизни, показывал мне свои большие макеты перед отправкой их за границу. Возможно, ему хотелось, чтобы хоть кто-то понимающий увидел и запомнил его блистательную работу. Я был польщён этим, и всегда поражаюсь его идеям сценографии и исполнением макета. Макеты до Боровского (и в мире архитектуры, и в мире театра) были чем-то подсобным, сделанным для заказчика, и, главное, чем-то миниатюрным, даже ювелирным. Но когда-то, во времена Брунеллески, макеты делали из дерева, и они были искусством. И ещё во времена Баженова. Я думаю, что Боровский вывел макет сегодня на уровень макетных работ архитектора Ивана Леонидова или громадных, немакетных работ Иозефа Бойса. И я всегда учился, глядя на любую работу Давида или даже только слушая его слова.

Про него часто говорят, что он учился не в академиях, а прямо «на войне» - то есть в театре, у режиссёров и художников. Это действительно так. Но главное - он научился учиться (не заимствовать) везде и всегда. Этому я пытался учиться у него.

Как-то он сказал, что Борис Иванович Волков учил его, что ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАКЕТ НАДО КРАСИТЬ ТОЛЬКО МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ! И после этого Давид стал делать только так.

Мы с Давидом делали несколько работ вместе (проект музея-квартиры Всеволода Мейерхольда и проект памятника В.Высоцкому). Макет музея мы красили маслом, а в проекте памятника и я его кое-чему поучил архитектурному. Потом я вспомнил, что во время работы в театре с длинным названием - Театр Станиславского и Немировича Данченко - мне из музея принесли малюсенький (в одну пятидесятую) макетик Игнатия Нивинского к опере «Севильский цирюльник». Он был прекрасен и тоже расписан масляными красками. Я тогда не понял и удивлялся, для чего графику Нивинскому понадобилось работать масляными красками, а не гуашью. Но ведь раскрашенный макет из картона не корёжит, не ведёт!

Возможно, учить важно для людей, и тем более для общества, но всё же главное - НАУЧИТЬСЯ УЧИТЬСЯ!

В *Жизнь длиннее любых удач и неудач. Данила Лидер и Март Китаев – Бархину*

В начале семидесятых годов я познакомился с двумя близкими друзьями лучшими и старейшими художниками театра.

Один из них Даниил Даниилович Лидер русский немец, отсидевший в сталинском лагере, в моё время блестяще работал в Киеве, в театрах. Другой Март Фролович Китаев прошёл всю войну и работал сначала в Риге, а потом в Питере.

Оба они замечательные художники театра, мудрейшие знатоки жизни и чистейшие практики философии.

В разных поездках я оказывался с ними поочерёдно в одной комнате. Я знал их как мудрецов, прошедших разное. И часто жаловался на своё неважное положение в мире театральных декораций. У Боровского, Кочергина и самих Лидера и Китаева я считался хорошим профессионалом, а в мире критиков и в театрах - плохим. Оба философа, артиста и художника разными словами говорили мне : «ЖИЗНЬ ДЛИННЕЕ ЛЮБЫХ УДАЧ И НЕУДАЧ, длиннее неприятностей и успехов». И что, мол, будут ещё большие успехи и будут проблемы. Я думал, что они меня просто успокаивают, но теперь, оглядываясь назад, я понял, что они были правы.

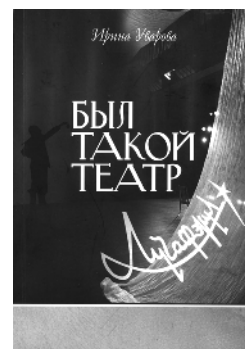
Надо наплевать на неудачи и не очень гордиться достижениями.

Всё временно, а есть жизнь, честь и уверенность.

ЧЬИ ВЫ?

Дмитрий Родионов

Ирина Уварова. Был такой театр «Лучафэрул» // М.:
Международная конфедерация
театральных союзов, 2011



65

Какая то неведомая сила в определённые моменты жизни начинает направлять тебя в места твоего детства, где ты очень давно не был, но воспоминания о которых одни из самых ярких и, теперь понимаешь, самых счастливых. Понятно, что ты можешь взять билет или сесть за руль и поехать, но куда – за прошедшее время всё изменилось, увидеть то, что ты видел и чувствовал в шесть лет, невозможно. Возвращаться в места, открывшие тебе прекрасный мир бескрайних горизонтов, кажется, не нужно, ведь эти горизонты до сих пор с тобой, как и всё перед ними, что видели твои глаза в то время. Повествование Ирины Уваровой и есть попытка рассказать нам о счастливом времени, если не детства, то молодости театра «Лучафэрул», подарившего автору горизонты открытий самой себя, людей и окружающего мира.

Молодой художник волею обстоятельств попадает в этнографическую экспедицию по одной из бывших республик СССР – Молдавии, время – 60-е годы прошлого века, период, получивший название оттепели, когда разоблачение Хрущёвым культа Сталина, казалось, могло бы изменить многое в советском обществе. Но – не изменило. Но – это станет очевидным позже, а тогда несло надежду большому количеству людей.

Именно в это время Москву покидает группа выпускников Щукинского театрального училища – курс, набранный педагогами-вахтанговцами, – талантливые юноши и девушки из молдавских городков и сёл. Так в 1960 году возникает «Лучафэрул». Во главе театра Надежда Степановна Аронецкая, а с 1964 года главным режиссёром становится самый старший из выпускников этого курса Ион Унгуряну и до 1971 будет его бессменным художественным руководителем. После 1991 года станет министром культуры независимой Молдовы, до этого почти 25 лет проживет в России и многое сделает своими постановками для открытия русскому зрителю подлинной жизни молдаван. А в период руководства «Лучафэрул» Унгуряну попрекали в Кишинёве русской женой и писали доносы. Над некоторыми из них можно было бы сейчас посмеяться, как, например, над одним из описываемых Уваровой, но тогда все было всерьёз, хотя, впрочем, свободный смех и сейчас вполне актуален: «... «Унгуряну запретил в театре русскую речь». А было так: два рабочих сцены в фойе натягивали какое-то крупное полотно на большую раму. Как правило, в Кишинёве все были билингвы, потому, тшцетно пытаясь договориться по-молдавски, они переходили на русский мат, что меня давно уже не

смущало – рабочий момент. Но мимо проходил как раз Унгуряну. Увидев меня в таком обществе, он мучительно покраснел и велел работягам перейти на молдавский...»

Собственно именно об этом временном промежутке в истории театра – от начала по 1971-й – и стремится рассказывать автор, но волны памяти, наплывающие подобно ричеркару, приносят с собой события и факты из другого, более позднего времени, усиливая общую органичность и естественность хода всего повествования. Но, вернёмся к началу, где автор создаёт набросок группового портрета труппы: невозможно не привести хотя бы по одной-две фразы из этого портрета исключительных и неординарных лиц, приближающих нас вместе с автором к пониманию, что же такое «Лучафэрул» и чем он поразил современников? Екатерина Малкоч: *Хороша была необычайно, улыбалась, как солнышко, от неё наяву исходило золотистое свечение... – Катя, ты почему на улице шарфом закрываешься, зубы болят? – Не. – Так в чём дело? – А смотрят: стыдно... . Нина Водэ-Мокряк: *прирожденная трагическая актриса... ей было дано безупречное чувство сценической правды, так что режиссёр Унгуряну звал её на репетиции, по её реакции проверяя точность поведения актёра на сцене. Евгения Тодорашку: *актриса характерного плана. Но как упорно она границы этого самого плана разрушала! Валентина Избешук: *работала над ролью, как ювелир – серебряных дел мастер, придавала своим ролям контуры безупречные, отделку филигранную. Нина Тони: *низкий голос особого тембра. Такой голос даётся тому, кто обладает какой-нибудь тайной... . Мария Дони: *доверчивость её обезоруживала... это был букет полевых цветов, колокольчиков, одуванчиков, нежных травок. Паулина Завтони: *пребывала на сцене как будто в тени, а движения её были не слышны.*******

О мужской части труппы – более скупое, но не менее образно: Ион Горе, Георге Ротэраш, Павел Яцковский, Григоре Русу, Анатолий Погольша, Владимир Зайчук, Илие Тодоров, Василе Константин, Думитру Карачобану, Думитру Фусу. Думитру Фусу: *актер такой непривычной одаренности, каким может быть уникальный какой-нибудь голос, вроде голоса Имы Сумак.*

Первый директор театра Леонид Мурса: *кажется, он был единственным директором, который любил «Лучафэрул» всей душой и, даже когда ушёл, возглавив студию «Молдова-фильм», не было случая, чтобы он не помог любимому театру.*

В общем ряду, но всё же отдельно - актёр и режиссёр Сандри Ион Шкуря: ... *сложно отделить прекрасного актёра, способного режиссёра от человека, занявшего живое место Унгуряну. Было ли это предательством или его подтолкнули – не мне судить. Тем более, что его уже нет на свете. Но для всех происшедшее в театре было как гром среди ясного неба. Нам всем казалось, что в театре, руководимом Ионом Унгуряну, не могло быть ни предательства, ни измены....*

Пытаясь рассказать о книге, увлечшей меня соединением непосредственной эмоциональности, лиричности и любви, и твердостью намерения автора беспристрастно разобраться в случившейся истории или с самой историей, понял, что и мои воспоминания о прочитанном уже живут самостоятельной жизнью, и герои сами определяют своё место. Итак, Завлит театра Павел Савин: «... объяснял актёрам, что язык, на котором они говорят, играют, иногда думают, драгоценен... Он был не от мира сего, что давало повод к веселью, а он и не собирался вписываться в мир сей. Могу с уверенностью сказать: природа создала этот человеческий экземпляр в единственном числе, и если, как говорят, у каждого человека есть где-нибудь двойник, у него двойника быть не могло... Тысячу лет назад я прилетела в Кишинёв смотреть, что это за птенец такой неоперившийся, «Лучафэрул». Особа, которая собиралась нас познакомить, сказала: «Он завлит. Но со странностями, представьте себе, в Бог верит!..»

Язык, а именно молдавский язык, сейчас определяемый как вариант румынского языка, а тогда всячески отделяемый официальной властью от подобного схождения, стал в руках, а точнее – устах актёров «Лучафэрул», тем творческим инструментом, с помощью которого театр становился центром национальной культуры, опасным для молдавских начальников. Древняя латынь, облечённая на письме в кириллицу (у румын – латиница), восхищает автора: «А как же иначе, если на тогдашнем кишинёвском базаре мужик в соломенной шляпе, с чёрной бородой, дремучий и немного опереточный, торгующий на привозе кукурузой, во всю глотку нахваливая свой товар, издавал восклицание: «ЕКСТРАОРДИНАРЕ!». Язык – это ещё и водораздел между присоединённым народом и «этими русскими», спасающий национальную культуру от поглощения тоталитарной метрополией. Хотя в формуле «эти русские», произносившейся при ней, сама автор видела только знак доверия. Глава «Языки романской группы» в книге – одна из лучших (хотя, конечно, это весьма условно, когда вся книга захватывает от начала до конца).

Другая - «Молдавские тетради», наряду с интереснейшими фактами молдавского быта и биографии «Лучафэрул» вводит читателя в мир «Маланки». В России о «Царе Максимилиане» - нашей народной драме знает «всяк суший», надеюсь. Меня в своё время поразили выразительнейшие и яркие эскизы Эдуарда Кочергина, а про «Маланку», каюсь, никогда не слышал. А оказывается, явление это совершенно исключительное, народный театр с ни на что непохожим ритуальным действием. Автор под обаянием афоризма Алексея Ремизова «Царь Максимилиан – портянка Шекспира» отыскала ему парную портянку в Молдавии. Увлекательные подробности этого поиска и обретения – смотри и читай в книге И.П.Уваровой². И очень хочется посмотреть фильм

о «Маланке», созданный, кстати, при поддержке первого директора «Лучафэрул» Леонида Мурсы. Но «Молдавские тетради» открыли мне не только «Маланку».

Середина 70-х прошлого века. Мы с братом (возраст – шестой или седьмой класс) бежим со всех ног (опаздываем) на станцию. А нам навстречу уже идёт, вернее, медленно движется - в руках большие коричневые чемоданы, наша любимая тётя Женя, мамина сестра. Ни о каких импрессионистах я тогда и слыхом не слыхивал, а сейчас бы сказал, что картина была совершенно в духе солнечного фасада «Руанского собора» Моне или «Завтрака гребцов» Ренуара. Над пропитанными чёрным маслом шпалами поднимались волны летней жары, в переливах которой, возникал, то приближаясь, то расплываясь в летнем мареве, хрупкий силуэт красивой белокурой девушки, от неё во все стороны и вверх отражались солнечные лучи, она шла в сиянии света и сама испускала свет. Это было какое-то необыкновенное, сказочное и незабываемое зрелище. Тётя Женя приехала из Молдавии. В чемоданах были только фрукты - для нас, племянников. Первые персики в моей жизни оказались молдавскими, как и варенье из винограда с грецкими орехами.

В этих персиках – наша семейная «молдавская тетрадь». По призыву государства молодая пара с двумя детьми едет в Тирасполь, где строится крупнейший в Европе ХБК – хлопчатобумажный комбинат. Дядя Вадим, муж тёти Жени – классный мастер по наладке ткацкого оборудования. Когда обрушится советская система, она обрушится прямо на дядю Вадима: ХБК будет закрыт, без любимой работы он не сможет жить в прямом смысле этого слова и, промаявшись несколько лет в тоске, безвременно уйдёт из этой жизни. Дети, а это две мои двоюродные сестры, вырастут и выйдут замуж за молдаван, так мои «эти русские» войдут в молдавские семьи, и наш род теперь и молдавский. Этим летом к нам приезжала тётя Женя, всего на три дня: больше не получилось – надо сидеть с внуками – молдаванами с русской кровью. ХБК не работает до сего времени, а государственные мужи никак не разберутся с принадлежностью приднестровской земли. Вот так всё переплетено. Надо будет расспросить своих родственников про «Маланку».

За свои исследования народного театра «Маланка» Ирина Павловна Уварова совсем недавно получила звание Doctor Honoris Causa Академии наук Молдовы, текст речи при вручении диплома и завершает книгу. Естественно, речь посвящена «Маланке». Вот совсем краткий, но весьма важный для понимания всей книги, фрагмент из неё: «В Маланке отчётливо столкновение Мистерии и Карнавала или, как говорил Мейерхольд, ось трагедии – рок, полюса её – мистерия и арлекинада. В учении же Бахтина речь идёт только о карнавале. Почему? Он ответил просто: «У меня на мистирию жизни не хватило». Так я впервые узнала о том, что есть вещи, измеряемые человеческой жизнью, и, как выяснилось потом, кажется, моя жизнь измерялась именно Маланкой».

Театр «Лучафэрул» по-прежнему работает (см. <http://www.luceafarul.md/ru/>), хотя, как справедливо указывает автор, это уже другой театр, и не только потому, что живой театр не может не меняться, вопрос – только в какую сторону и насколько талантливо. Настоящий, подлинный театр не может не умереть, как только романтическая чистота устремлений его создателей, воплощённая в их творениях, будет закрыта суетливой тенью различного рода устремлений своекорыстных. Пока не придут новые

романтики, и у следующего поколения зрителей не появится свой «Лучафэрул».

Так появилась у молдавского народа поэтическая баллада «Миорица»⁴ с поразительным сюжетом о жажде жизни. Трое пастухов – молдаванин, венгр и вранчанин (Вранча и её жители вранчане – территория в Трансильвании) – пасут вместе свои стада, и венгр с вранчанином замышляют убийство своего товарища, «потому, что стадо его больше». Любимая овечка молдаванина Миорица подслушивает их разговор и предупреждает хозяина. Пастух благодарит Миорицу, но отказывается от бегства, и говорит о том, как провести обряд похорон и что сказать убитой горем матери...

*... Белая миора,
Если вправду скоро
Смерть придёт за мной
По траве лесной,
Если плач овечий –
Вправду голос вещей, –
Чтоб я был спокоен,
Скажи им обоим:
Пусть когда убьют,
Похоронят тут.
Чтоб лежал я рядом
С пасущимся стадом,
Чтобы над могилой
Лай я слышал милый,
Вот как им скажи,
Вот что Расскажи.
Пусть взамен подушки –
Три дудки пастушьи:
В дудочке из бука
Слышен голос друга,
В дудочке из ивы –
Ласки переливы,
В дудочке из бузины
Страсть и нежность сплетены...*

(Перевод Юлия Даниэля)

И опять картина из детства: юные естествоиспытатели с удочками наперевес шагают по полям к ближайшей речке. Вдруг прямо из под наших ног резко вверх вспархивает удивительная птица – с большими чёрными крыльями-опалами и грациозным хохолком из тонких перьев на голове. И начинает над нами летать, нет, скорее кувыркаться в воздухе. Это был чибис, под нашими ногами было его гнездо – прямо на земле, с несколькими яйцами. И чибис, тревожными и почти жалобными вскриками, казалось, выспрашивал у нас: «Чи вы? Чи вы? Чи вы?». Каждый из нас самостоятельно отвечает на этот вопрос. Можно, и услышав, разорить гнездо, можно – тихо обойти стороной и сказать: «Не бойся, птица, я свой».

P.S.

Автор только один раз во всей книге подводит читателя к русскому значению молдавского слова «Лучафэрул»: «Да как же, вы так прямо и написали «из поэмы Эминеску»... И ещё – «Путеводная звезда». Ничего себе, секрет Полишинеля! И в скромной эмблеме театра имеется упавшая звезда с хвостом, уходящим в небо, так в чём моя заслуга, вот уж поистине храбрый русский народ, в данном случае я, то есть!» (стр.42).

Таким образом, у нас три ориентира: Эминеску, путеводная звезда, упавшая звезда. В статье И.П.Уваровой, о которой идёт речь, было написано буквально следующее: «... «Лучафэрул» - гордость Молдавии и нежная любовь вахтанговских педагогов. Растёт новая художественная интеллигенция, поднимается от самой земли – корнями в село, в землю молдавскую уходящая – новая культура. В румынской поэме «Лучафэрул» - утренняя звезда, в молдавской интерпретации она становится звездой путеводной»⁵. Теперь, кажется, всё проясняется. Поэма великого румынского поэта Михая Эминеску «Утренняя звезда» так же важна для румын и молдаван, как пушкинский «Евгений Онегин» для человека русского. Хотя тематически, скорее, ближе к лермонтовскому «Демону». И то, что в своей статье 1966 года Уварова пишет, что «Утренняя звезда» - это румынская поэма, для молдавской интеллигенции того времени было поистине смелостью необыкновенной: румынская «кровь» в молдавской культуре в установках местной власти всячески замалчивалась.

«Лучафэрул» - утренняя звезда. Красивое имя и понятно, почему автор называет эту звезду ещё и путеводной: молодой театр становился в авангарде современной молдавской культуры, собирая вокруг себя не только молодые таланты, но и вовлекая в свою траекторию и старую интеллигенцию.

Но есть и ещё более глубокий смысловой пласт, объясняющий «упавшую звезду с хвостом, уходящим в небо». Румынское слово *Luceafărul* означает по-русски «Утренняя звезда». Румынское Лучафэр (*Luceafăr*) — название «утренней звезды» Венеры, ассоциировавшейся с демонами, а также с греческим титаном Гиперионом, происходит от латинского *lucifer*, что значит «несущий свет». Представление о том, что, подобно царю Вавилона, низвергнутому с высот земной славы, и Сатана некогда был низвергнут с высот славы небесной, привело к тому, что имя Люцифер было перенесено на Сатану. Позднее в Новом Завете с «утренней звездой» сравнивали Иисуса и просто свет истины:

2-е Петра 1:19 И притом мы имеем вернейшее пророческое слово; и вы хорошо делаете, что обращаетесь к нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, пока не начнет рассветать день, и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших.

Откр. 22:16 Я, Иисус, послал Ангела Моего засвидетельствовать вам сие в церквях. Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя⁶.

¹ Текст, выделенный курсивом, - прямые цитаты из книги «Был такой театр «Лучафэрул»

² см. также: И.Уварова. Маланка // «Театр», №6, 1965, с.75.

³ см. М.М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (работа завершена в 1940, опубликована в 1965)

⁴ Существует множество вариантов текста баллады. Первая литературная запись была сделана ещё в 1846 году Алеку Руссо, но наибольшее распространение получил вариант «Миорицы», опубликованный Василе Александри в 1852 году.

⁵ И.Уварова. Актёр уходит из актёров // «Театр», №1, 1966, с.38.

⁶ Библия. Т. III Новый Завет// С. Петербург, Москва: Издание книгопродавца - типографа Маврикия Осиповича Вольфа, 1878.

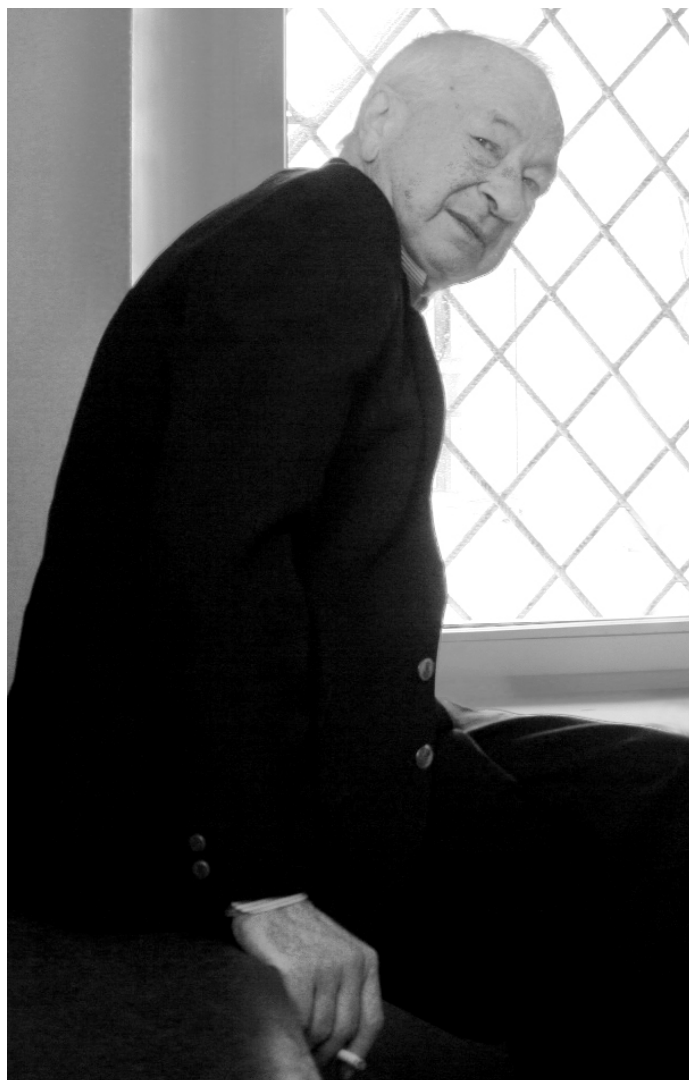


Фото: В. Луповского

Александр Александрович Авдеенко
(26.05.1937 – 9.08.2011)

В тот августовский день страна потеряла прекрасного журналиста. Где бы он ни работал – в «Известиях», «Советской культуре», «Первом сентября», «Экране и сцене», - всюду вокруг него собирались превосходные авторы, которых притягивала широта интересов, профессионализм, интеллигентность, умение радоваться хорошо сделанной работе, легкий нрав. Он не делал выговоров сотрудникам – просто огорчался. Но и этого было достаточно.

Очень любил делать макет (вручную), наблюдать, как печатается полоса. Это было и в больших газетах, где Александр Александрович работал, а уж структуру «Экрана и сцены» он формировал изначально, будучи первым Главным редактором этой уникальной еженедельной газеты. Её сотрудницы с благодарностью вспоминают, как вытягивал он газету из кризисов, как опекал и берег её, не позволяя ни пожелтеть, ни почернеть. Никогда не интересовалась она скандалами, никогда на её страницах не было сплетен. Брезговал ими.

Он был и нашим автором. К сожалению, только одной статьи. Но зато это была статья «Внучка за дедку» - о книге М.А.Валентей. внучки Вс.Э.Мейерхольда, о её подвижнической жизни. Дальнейшие наши планы оборвались 9 августа этого года. И не только наши.

БЕЗ НАЗВАНИЯ

Давид Боровский

Эти тексты Давида Львовича мы с Мариной Боровской недавно нашли в одной из многочисленных (и часто неожиданных по содержанию) папок его архива. Две зарисовки по двум, казалось бы, частным поводам. Япония. Америка. Мимолетные впечатления. Люди, которые лишь на какой-то миг промелькнули в его насыщенной событиями и встречами жизни. А между тем.... Сколько всего уместилось на трех, старательно исписанных карандашом, страничках. В этих миниатюрах и тайный юмор, и нескрываемое тепло. Но, прежде всего, умение видеть в случайном мгновении отражение чего-то значительного, связанного с сутью и природой людской, с общим ходом вещей. Это всегда отличало его сценические работы, его литературные тексты, его отношение к людям, к себе самому и искусству. А еще он любил слово «рифмуется». Потому что умел расслышать (слухом ли, зрением ли) тонкие связи реального мира, отзвуки, отклики, скрытые рифмы всеобщей гармонии. Вот и эти рассказы он срифмовал бесхитростно и вместе с тем очень серьезно. «Некрасиво». «Красиво». Два финальных слова. Они – антиподы. Но говорят об одном, ради чего и писались эти странички, об изначальном эстетическом чувстве (к сожалению, не всегда осознанном и тем более реализованном), о человеческой отзывчивости на то, что очень приблизительно можно назвать «красотой». Еще находка в архиве Д.Л. – черно-белая пленка, снятая им во время поездки в Магадан (октябрь 1980 год). Один из кадров – звероферма за чертой города. Клетки с песцами. Почему художник снял на колымской земле именно клетки, думаю, объяснений не требует.

Римма Кречетова

Целый год, а то и дольше, шла подготовка гастролей Театра на Таганке в Японию. Раз пять приезжали в Москву техники токийского театра «Сезон» и долго, скрупулезно обсуждали проблемы установки наших декораций на своей сцене. Особенно их тревожил дождь в «Преступлении и наказании». Вода, мол, проникнет в механику под сценой, а это исключительно невозможно. Мы упорно отстаивали необходимый для нас чистый деревянный пол. Японцы были неумолимы, и в результате мы уступили. Они предложили прикрыть часть сцены, где льется дождь, резиновым ковром. В очередной свой приезд привезли образцы.

Гастроли открыли «Борисом Годуновым» и играли его каждый вечер. А по утрам репетировали «Преступление». В той части, где мы установили свой «душ», японцы застелили квадратными ковриками половину сцены. Я обратился к техническому директору Тосимо Ямото:

–Как же так, ведь мы в Москве договорились, чертили...

На следующий день часть квадратиков исчезла. Я стал привыкать к возникшему рисунку на планшете. Если смотреть из верхних рядов зала, образовывался такой загадочный иероглиф под ногами артистов.

День за днем шли репетиции. Ставили свет, лил наш дождик. А на генеральной – резиновое покрытие исчезло.

Я бросился к Тосиме Ямото.

–Что случилось? Зачем вы убрали резину. Все было хорошо.

Тосимо спокойно выслушал и так же спокойно ответил:

–Я смотрел, смотрел... Некрасиво...

* * *

Технический директор Йельского Репертуарного театра Боб Стивен пригласил меня посетить его дом в шестидесяти милях от Нью-Хейвена. Кадиллак выскочил из леса и завернул к крайнему дому небольшого поселка. Бобу принадлежали дом, часть леса и луг, на котором мирно щипала травку пара шоколадных лошадей.

Показ дома, старой его части и (с особой гордостью) новой, которую собственноручно пристроил Боб, завершился в конюшне, где обращал на себя внимание образцовый порядок.

Ужинали на открытой террасе. Лес и лошади заоранжевели заходящим солнцем.

–Боб, а зачем ты держишь лошадей? Ты их как-то используешь в хозяйстве?

–Да, нет, нет! Что ты! Мне просто нравится. Это так, ну, просто красиво!..



NB

НАЧИНАЮЩЕМУ СЦЕНОГРАФУ

Юрий Хариков

Моим дорогим маме и папе, которым я не дал, вероятно, того, что они заслужили, давшим мне то, что, может быть, не заслужил я.

1. У любого режиссёра могут возникать какие-то мысли.
2. Если они пришли ему в голову, он может ими с тобой поделиться.
3. Не спеши отвергать их – завтра он может отказаться от них сам.
4. Будь вежлив с режиссёром, как со всяким нормальным человеком.
5. Если режиссёр трогает макет руками, не спеши трогать руками режиссёра – просто отодвинь макет.
6. Перед тем как передать в руки режиссёру эскизы для ознакомления, вложи их в файл, но не делай этого у него на глазах. Он может не понять тебя.
7. Если режиссёр открыл рот, это не означает, что он что-то сейчас скажет, скорее всего он сделал это для того, чтобы вдохнуть воздух.
8. Молчание режиссёра – совсем не знак согласия, но это не означает также, что он о чём-то думает.
9. Когда режиссёр передаёт тебе пьесу для прочтения, обрати внимание на состояние бумаги. Если она – как новенькая, он может быть или автором пьесы, или автором инсценировки.
10. Не откладывай пьесу сразу в сторону. Подержи её в руках. Можешь даже провести рукой по краям страниц – режиссёру это будет приятно.
11. Слушая режиссёра, слегка покачивай головой, он примет это, как знак внимания.
12. Перед началом беседы с режиссёром сделай вид, что выключаешь мобильный телефон, этим подчеркивая её важность для тебя.
13. Встречаясь с режиссёром-женщиной, постарайся улыбнуться, но не смейся откровенно.
14. Если режиссёр говорит что-то вслух, это может быть способ высказывания мысли.
15. Когда режиссёр говорит, что он опаздывает к началу репетиции, он лукавит – репетиция начинается с его приходом.
16. Если ты – женщина, пусть тебя это не смущает – у всех нас есть свои недостатки.
17. Иногда имеет смысл перелистать пьесу, особенно на глазах у режиссёра.
18. На репетиции, когда режиссёр оборачиваясь заметит тебя, сделай вид, что ты здесь давно.
19. На репетиции, заметив на себе взгляд режиссёра, постарайся сделать вид, что ты увлечён происходящим на сцене.
20. Дабы не быть невежливым, не спеши на репетиции высказывать свои мысли, даже если режиссёр тебя об этом попросит. Ты, может быть, единственный, у кого они есть.
21. Показывая макет режиссёру, постарайся не пересекать оптическую ось его взгляда – в эту минуту его мысли могут спутаться.
22. Никогда не говори режиссеру, что его спектакль тебе не нравится, он может воспринять это на свой счёт.
23. Если заметишь широко раскрытые глаза и рот режиссёра во время показа костюмов, не удивляйся – искусство иногда сильно воздействует и на него.
24. Когда во время репетиции режиссёр устремляется на сцену, не спеши покидать зал – режиссёр может неожиданно вернуться.
25. Заметив в режиссёре готовность сказать что-то по поводу макета или эскизов костюмов, не обрывай его грубо, достаточно положить руку на плечо и заглянуть ему в глаза.
26. В коридоре театра, увидев идущего навстречу режиссёра не разворачивайся резко, сделай вид, что ты что-то забыл, похлопав, например, себя по карманам.
27. Режиссёру не всегда нравится то, что у него получается, но не спеши выражать своё согласие с ним по этому поводу.
28. Часто режиссёры любят своих артистов, постарайся уважать в нем это его чувство.
29. Артисты зачастую прислушиваются к режиссёру, ты же помни – у вас разные профессии.
30. Глядя в глаза режиссёру, постарайся смягчить выражение своих.

31. Услыша от режиссёра что-то по поводу художественного замысла, сделай три глубоких вдоха. Этот самурайский приём поможет справиться с охватившим тебя чувством.

32. Когда видишь, как декорация падает на артистов или режиссёра, смиришься – это может быть знак судьбы.

33. Не всё то плохо, что плохо заканчивается. Например – спектакль.

34. Не спеши снимать своё имя с афиши – помни об авторских отчислениях.

35. Если услышал со стороны кулис крепкое словцо, не расстраивайся, оно не всегда на твой счет.

36. Увидя на афише своё имя под именем режиссёра, смиришься.

37. Проходя в городе мимо афиши своего спектакля, никогда не останавливайся заинтересованно – окружающие могут подумать, что ты имеешь к этому какое-то отношение.

38. Не настаивай на своей фотографии в программке – иногда лучше, чтобы зритель тебя не узнал.

39. Во время премьеры своего спектакля, прояви деликатность и не маячь в антракте в фойе, дай возможность приглашённым тобою уйти незаметно.

40. Если ты приглашён на премьеру, никогда не покидай зал во время действия, сделай это в самом начале, когда погаснет свет в зале.

(Продолжение следует)

«ПРОЗРЕНИЕ»

Татьяна Орлова

71

У него работа творческая, а при такой работе человек обязательно должен много и часто отсутствовать. Да и вообще у мужчины должны быть свои, чисто мужские дела, а значит, и время. (Объяснил он мне.)

А если он будет сидеть у моих, хотя бы и прекрасных ног, то обабится, и мне самой станет неинтересен ни как человек, ни как мужчина. (Объяснил он мне.)

Женщину вообще нельзя слишком баловать. Она становится требовательной и капризной. Жена не должна раздражать мужа, ему надо много отдыхать. (Объяснил он мне.)

Лень у него не простая, а психологическая. Если мужчина ничего не делает, значит, он перенапрягся. Перенапряжение надо вовремя снимать. Лучше всего водкой. Иначе у мужчины возникнет неврастения, она может перейти в хроническую. У мужчины нервные клетки не восстанавливаются. (Объяснил он мне.)

Разнообразие развлекает мужчину. (Объяснил он мне.)

Бремя домашних хлопот и финансовые ошибки жены убивают в мужчине творческое начало. (Объяснил он мне.)

До седых волос в мужчине многое от ребенка. Он не вероломен, он просто легко увлекается. (Объяснил он мне.)

Настоящий мужчина никогда не бросает женщину. Он только создает ситуацию, в которой она решает, что было бы лучше расстаться. (Объяснила я ему.)

«ИСПЫТАНИЕ ВРЕМЕНЕМ»

Я начинаю ждать своего мужа с работы в восемь часов, хотя в семь он мог бы быть уже дома. Специально не раньше, чтобы начинать расстраиваться не позже половины девятого. Мы живем на первом этаже, и я всегда жду, вызовет ли человек лифт. Сначала хлопает одна дверь, затем другая, шаги... Загудел лифт. Нет. Не он.

В девять часов я решаю, что никогда в жизни не попрошу его возвращаться раньше. Если он где-то ходит, значит, он не спешит ко мне. Если он не спешит ко мне, значит, он во мне не нуждается. Если он во мне не нуждается, я в нем также. Я не пустышка какая-нибудь. Вот ковш Большой Медведицы. Тонкий серп молодого месяца... «Выхожу на сияющий луг...»

В одиннадцать я прихожу к выводу, что следует начать жизнь сначала. Я еще молода. Между прочим, мой одноклассник Олег до сих пор не женился. Между прочим, из-за меня.

В двенадцать закрадывается сомнение, а не попытаться ли спасти нашу прежде такую прекрасную семью. Нашу семью, разрушенную этим, этим... Раз он так прост, буду действовать его же методом. У вахтера буду встречать. В конце концов местком поможет.

В час сожалею о растроченных зря годах юности, заодно о незнании приемов каратэ и дзюдо.

Около двух появляется страшная мысль: наверняка он попал в автомобильную катастрофу. Его, может, уже нет в живых! Как только я могла подумать! А Олег? Да он не стоит твоего мизинца! Милый! Прости мне! Другого такого мне не найти! Нет! А какой он был нежный! А как я бывала несправедлива!

Когда в три раздается звонок, я открываю вся в слезах: - Любимый! Только теперь я поняла, что ты для меня значишь.

ЭТО БЫЛО НЕДАВНО...

Галина Коновалова

Книга «*Это было недавно, это было давно*» издана в 1998 году «Библиотекой ВАГАНТ-Москва». Написала её заслуженная артистка России Галина Львовна Коновалова. Это её литературный дебют. Литдебютантке тогда перевалило за 80, но какая великолепная память, какая острая наблюдательность, какой неизбывный интерес к людям! И преданность своему Театру, своему Дому, которому автор служит уже 74 года.

Служение. При этом – ничего высокопарного, пафосного, даже в тех строках, где Галина Львовна рассказывает, чем наполнено понятие «вахтанговцы», которое корифеи этого театра так истово и так по-разному сберегали.

К сожалению, текст обрывается на выпуске премьеры «Мадмуазель Нитуш» (1944). К счастью, издатели напечатали явно незаконченное повествование. Вероятно, в надежде, что рассказ будет продолжен. Эту надежду разделяем и мы. Хотя знаем, что Г.Л.Коновалова – очень занятой человек. Занята в репертуаре (её исполнение роли Няньки в «Дяде Ване» Чехова не обойдено ни одним рецензентом), является зав. труппой Театра им. Евг. Вахтангова, не говоря уже об обязанностях бабушки и прабабушки, а также о стремлении помочь всем, кто в её помощи нуждается. И опять-таки – без надрыва, а с применением множества оттенков ироничности, и, прежде всего, – самоиронии.

Очень трудно было выбрать фрагмент для наших «Библиораскопок». Хотелось перепечатать и то, и это. Ограничились маленьким отрывком о цехах довоенного Вахтанговского театра. Но книгу «Это было недавно, это было давно» в 2010г. выпустило издательство АСТ – хороший подарок любознательному читателю.



...Вот и сейчас, по прошествии стольких десятилетий, я вижу небольшой зал нашей уютнейшей Малой сцены, которая до разбомбления театра служила нам верой и правдой, на которой показывали все отрывки, на которой родилось так много прекрасных молодёжных спектаклей, из которой вышло не одно поколение вахтанговских актёров, ставших потом гордостью и украшением труппы. Эта Малая сцена находилась в самом центре старого здания, между директорским кабинетом (впрочем, всегда пустовавшим) и репертуарной конторой, самым бойким местом тогдашнего театра. Заведовала, вернее, возглавляла эту контору Зинаида Осиповна Степанова, бывшая знатная дама, лучшая подруга дочери самой Ермоловой, властная, строгая, чьё слово в театре было законом.

Направо от репертуарной конторы шли так называемые службы – то, что сейчас именуется цехами. Очень небольшие мастерские. В начале – пошивочная, возглавляемая Любовью Асафовой Банниковой, одной из лучших театральных портних. Высокая, чопорная, худая, блестяще знавшая своё дело (ученица самой Ламановой), она одевала актрис на сцену, часто не прибегая к эскизам художника. Вся Москва восхищалась вкусом и элегантностью вахтанговских актрис. Дальше шла малюсенькая сапожная мастерская, где один сапожник Алексей Сергеевич Ханаков шил обувь для всех идущих спектаклей. Из поколения в поколение передавалась фраза, сказанная Ханаковым в день премьеры «Егора Булычёва». На вопрос Б.В.Шукина о впечатлении, Ханаков восхищённо

заметил: «Чудесно, Борис Ва-сильевич, чудесно – сапоги-то как сидят». Эта фраза облетела всю Москву, и долго все во многих театрах, выходя после спектакля, говорили: «Чудесно, сапоги-то как сидят!»

Совсем в конце узкого коридора на несколько ступенек вниз шла наша красильно-прачечная часть. Александр Сергеевич Шахов – огромный сидящий красавец, среди своих трёх жбанов и одной помощницы, творил чудеса – что только мы не приносили ему по своей бедности, прося перекусить для того, чтобы «выглядеть», и никогда не получали отказа. Он был действительно артистом своего дела. Большой, вечно кашляющий от красильных испарений, он всегда был доброжелателен, улыбчив и снискал такую благодарную любовь всего театра, что когда его не стало, многие почувствовали себя осиротевшими.

Вообще отношение к обслуживающему персоналу в том театре, в театре моей молодости, было уникальным.

Театр был не просто одной семьёй, одним коллективом – уважительное отношение к «неактёрскому цеху» почти культивировалось. Никто не смел бросить свой костюм: после спектакля костюмы аккуратно развешивали; как бы кто куда ни торопился, не смел оставить свой реквизит в гримборной. Костюм надо было непременно отнести на место, где Маруся Алексевна, наша ближайшая подруга, аккуратно прятала его.

Оставить после ухода из уборной горящую лампочку считалось почти святотатством. И вот сюда после первого прогона какого-нибудь спектакля актриса (актёр) вбегает перевозбуждённая, нервная, довольная собой или почти рыдающая от недовольства только что исполненным –

первой, на кого направлен её (его) вопрошающий взгляд (ну как?) - была милая, заботливая Катя Баранова (очень рано ушедшая в мир иной), и каким же облегчённым вздохом можно вздохнуть после её всегда улыбочливой, спокойной фразы "...ничего, ничего, по-моему, ничего". Этого доброжелательного "ничего" с одинаковым трепетом ждали и мы, студентки, и знаменитая Мансурова, которая особенно любила, неназойливо демонстрируя свой демократизм, сказать: "А меня сегодня сама Катя хвалила". Ей, этой первой из первых, тоже была нужна похвала скромнейшей Кати, потому что - что такое, в сущности, артист и чем он отличается от миллионов остальных людей, населяющих нашу планету?

Любой человек, возвращающийся со службы, с работы, идёт домой (или не домой) с, так сказать, гордо поднятой головой, с чувством выполненного долга, с ощущением правильно прожитого дня.

Актёр же, разгримировавшись, проделывает этот короткий путь от гримуборной до раздевалки, заглядывая непроизвольно в глаза всем встречным с одним немим вопросом: "ну как?". И это "ну как?" со-проводжает тебя всю жизнь, вне зависимости от возраста и положения. От этого "ну как?" зависит, в каком состоянии ты доберёшься до дому, когда заснёшь и заснёшь ли вообще. Так вот, отношение к об-служивающему персоналу в нашем театре именно и свидетельствовало о той внутренней интеллигентности, которая отличала актёров Вахтанговского театра от актёров других "императорских" театров...

ПОКАЯНИЕ АВТОРА

В статье «Тот, который в шляпе» («Сцена» № 3 2011) я допустила ужасающую ошибку. Приписала Пушкину «подражание Апулею». Поставила первое пришедшее на ум имя, чтобы потом заменить эту «рыбу», но в спешке забыла. В результате «позор, тоска, вот жалкий жребий мой». Редакция журнала, видя мое отчаяние, благородно предложила взять грех на себя. Вкралась, мол, опечатка. И я представила, как коварная тень Апулея прокрадывается ночью в типографию и прячется в тексте. Конечно, заманчиво переложить свою вину на других. Но признание ее все-таки предпочтительней. Не даром же ритуал покаяния занимает такое место в человеческой культуре.

А потому прошу прощения прежде всего у журнала «Сцена», страницы которого я подпортила. У замечательной группы Billys Band, ведь это в статью про нее проник Апулей. У читателей, особенно у тех, кто не заметил ошибки. И, конечно же у нашего «ВСЁ», у Александра Сергеевича Пушкина, хотя ему, думаю, не привыкать.

Поверьте, мне очень, очень стыдно.

Римма Кречетова

P.S. И еще. Мне кажется, рубрика «Покаяние автора» – очень сегодня нужна. Мы как-то разучились каяться. Да и негде. Не пойдешь же на площадь, как Раскольников. Там и не услышат, а даже если услышат – сочтут ненормальным. Но ведь каждому есть в чем винить себя. И у любого автора на совести что-то скребется. Большие грехи и малые. Так почему бы в них не признаться? Например. «Я много лет назад утверждал, что некто Икс гений и спаситель нашей культуры. Каюсь. Он оказался не только не гением, но и мерзавцем». Или. «Недавно обругал беспощадно спектакль Игрека. Каюсь. Спектакль хороший, но что делать, если его самого я терпеть не могу». Или более глобальное покаяние. «Я уважаем, известен, написал много книг. Но теперь осознал, что все они – дерьмо. Признаюсь, на самом деле я мало понимаю в искусстве. И давно уже его не люблю. Но «надо нести свой крест», жизнь есть жизнь». А можно и так: «Это я, не имея других возможностей выразить свое возмущение твоими успехами, регулярно прокалывал шины твоей тачки. Каюсь, но прокалывать буду и впредь. Аноним».

Впрочем, я не шучу. Апулей заставил меня вдруг понять, как много мы себе прощаем, как мало задумываемся о чистоте своего внутреннего пространства. Пусть высшего суда, возможно, и нет. Но значит ли это, что нет ничего...

ОТ РЕДАКЦИИ:

В №2 (70), 2011 на стр. 24 подпись под эскизом О.Поликарповой следует читать:

Ольга Поликарпова. Эскиз костюма Барнеби. «Хелло, Долли!» Дж.Германа. Театр «Московская оперетта». Реж. С.Голомазов. Худ. В.Арефьев. Худ. по костюмам О.Поликарпова. 2009.

В №3 (71), 2011 на стр. 11 в подписях под эскизами Б.Заборова следует читать:

«Месяц в деревне» И.Тургенева. «Комеди Франсез». Париж. 1997. Реж. А.Смирнов.

Приносим авторам свои извинения за допущенные ошибки.

ТЕАТР ХОРОШЕГО НАСТРОЕНИЯ

Марина Шолупова

«Это моя первая профессиональная сцена. Душа замирает».
Михаил Жванецкий

История Санкт-Петербургского Государственного Театра Эстрады имени Аркадия Райкина тесно переплелась с именами известнейших эстрадных исполнителей XX века. Свой творческий путь на этой сцене начинали Клавдия Шульженко, Эдита Пьеха, Эдуард Хиль, Вячеслав Полунин и его «Лицедеи», Илья Олейников и Юрий Стоянов, Михаил Жванецкий, Роман Карцев, Марина Капуро и многие другие.

Расположение современного театра было предопределено исторически. Задолго до официального учреждения профессионального театра в России по приказу Петра I в 1723 году на берегу Мойки рядом с Невским проспектом возводят первое общественное зрелищное сооружение в городе.

В 1796 году эту территорию занял гостиничный двор «Демутов трактир» - литературный центр Петербурга того времени. Хозяева заведения, помня о творческих истоках этого места, развлекали многочисленных гостей и постояльцев гостиницы разнообразными концертными номерами и музыкальными выступлениями, проходившими в местном ресторане.

В начале XX века снова происходит смена владельца - часть гостиницы передают под нужды фешенебельного ресторана «Медведь». Большие площади, способные вместить до 250 посетителей одновременно, обслуживал штат работников из 200 человек, а также оркестр из 24 музыкантов. Эмблемой ресторана стало чучело медведя с подносом в лапах, благодаря которому заведение и получило свое название.

В 1929 году зал снова переоборудовали, но уже для выступлений труппы детского театра «Новый ТЮЗ». Лишь в 30-х годах в этом помещении открывается первый в стране государственный профессиональный Театр Эстрады, вернувший месту его историческое предназначение. Многие исполнители считали удачей выступить на этой сцене со своими номерами. Неудивительно, что театр набирал поразительную популярность, привлекая зрителей разножанровым репертуаром и по тем временам смелыми, остросоциальными выступлениями. Апогея своей известности Театр Эстрады достиг с приходом легендарного Аркадия Райкина, долгое время занимавшего пост руководителя театра.

К сожалению, после его ухода театр стал постепенно превращаться в прокатную площадку, утрачивая былую популярность. Однако так продолжалось до декабря 2008 года, когда Городской комитет по культуре официально объявил имя нового художественного руководителя театра. Им стал артист эстрады и клоунады, актёр кино, заслуженный артист России Юрий Николаевич Гальцев.

«У нас есть команда, есть люди, которые готовы с нами работать, в том числе молодые ребята. Есть много

идей, например, открыть актерский курс при театре. Нам хотелось бы, чтобы это был театр хорошего настроения, чтобы здесь играли произведения классиков - Гольдони, Чехова, Аверченко, Зощенко и наших современников - Альтова, Жванецкого», - отметил в одном из интервью новый художественный руководитель театра.

Задача непростая и смелая, требующая комплексного подхода и, в первую очередь, глубокой реконструкции технической базы. Для ее решения прежде всего необходимо расширение арсенала постановочных эффектов, находящихся в распоряжении театра, который позволит в рамках одного сценического пространства существовать и развиваться совершенно разным видам зрелищных искусств, требующих индивидуальных художественных и технических средств выражения.

Основная сложность, возникающая на этапе создания проекта реконструкции, заключалась в отсутствии достаточных площадей, необходимых для размещения развитого комплекса оборудования верхней и нижней механизации. Небольшие габариты зала и сцены отразились на инфраструктуре и функциональности всего комплекса.

Устройство существующих охраняемых исторических конструкций не позволило разместить над сценой полноценную колосниковую зону, отвечающую требованиям сценической эксплуатации. Поэтому решение максимально задействовать нижние объемы зала и сцены стало оптимальным выходом в сложившейся ситуации. Опираясь на это, специалисты компании «ТДМ» предложили концепцию реконструкции, позволяющую превратить небольшую площадку в многофункциональное игровое пространство, сфокусировав основное внимание на разделе нижней механизации. Решения, предложенные специалистами «ТДМ», основаны на идее глубокой трансформации зрительного зала и сцены. Это означает, что оба этих пространства, обычно разграниченные как технологически, так и визуально, в театре Эстрады будут выполнены подвижными и способными работать вместе, дополняя друг друга. За счет комбинации подъемно-опускных механизмов сцены и зала сценограф получит возможность адаптировать это единое пространство в соответствии с задачами будущего представления, придавая ему соответствующую конфигурацию.

Реализация предлагаемой концепции обеспечивает целый ряд основных трансформаций сцены и зрительного зала, а также множество промежуточных вариаций. Вот лишь некоторые из них:

- ровный зал. Площадки сцены выстраиваются в одну линию с уровнем зала, образуя единое пространство, что очень удобно для проведения светских мероприятий;
- классическая конфигурация зала. Площадки сцены подняты выше уровня зала, площадки зала поднимаются



Главный вход в ресторан «Медведь» со стороны современной Большой Конюшенной улицы. Сейчас эта дверь известна жителям и гостям Петербурга как парадный вход в Театр Эстрады имени Аркадия Райкина. Фотография ателье Карла Буллы, 1906 год.



Бар ресторана. Фотография ателье Карла Буллы, 1906 год.



В ресторане находились 2 зала - на 100 и 150 столиков, а также 29 отдельных кабинетов. Фотография ателье Карла Буллы, 1906 год.

амфитеатром для создания максимально комфортных условий обзора. В зале можно разместить 486 посадочных мест. Такая модель позволяет ставить драматические спектакли, проводить эстрадные программы, концерты и танцевальные выступления;

- сцена - «Кабаре». Десять подъемно-опускных площадок зала позволяют быстро переместить трансформируемые зрительские кресла в специальные зоны хранения под площадками зрительного зала. Под каждой площадкой может разместиться более полусотни кресел.

Кроме классического, привычного кабаре на этой площадке возможно проведение представлений ревю, музыкально-поэтических вечеров, концертов авторской песни, классического шансона, а также практически забытого жанра мелодекламации;

- сцена - «Дефиле». Комбинацией положений площадок сцены, зала и специальных станков формируется подиум, уходящий в глубь зала, с трех сторон окруженный зрителями. Такая конфигурация идеально подходит для модных показов или акций перформанса. Естественно, что подобная конфигурация может быть использована и как самостоятельная театрально-концертная площадка.

Подобная функциональность и возможность проведения на базе одного театра столь разных по жанру представлений стали осуществимы благодаря установленному подъемному оборудованию, креслам специальной конструкции, разработанным и изготовленным для нужд театра.

И сцена, и зрительный зал театра не являются статичной монолитной конструкцией. Игровая зона состоит из 4 самостоятельных подъемно-опускных площадок (без учета площадки авансцены), каждая размером 2х9 метров. Скорость их движения регулируется и может достигать 0,1 м/сек. Управление площадками полностью компьютеризировано и происходит дистанционно. Их движение может быть как синхронным, так и независимым, исходя из того сценария, который записан в памяти системы управления. Поверхность зрительного зала образована небольшой стационарной частью и десятью подъемно-опускными механизмами площадью от 30 до 40 кв.м., каждый с высотой подъема до 1,5 метров выше стационарного уровня зала.

Движение площадок сцены может производиться непосредственно во время театрального действия, с декорациями и артистами, т.к. механизмы снабжены необходимыми устройствами безопасности, позволяющими оградить исполнителей от любых травмоопасных ситуаций. На всех краях площадки, куда может попасть нога или посторонний предмет (где это возможно) установлены специальные планки безопасности. Принцип их действия прост, но весьма эффективен. Система представляет собой оптический датчик - гибкую резиновую рамку, внутри которой пропущен оптический луч. В случае наезда площадки на какой-то предмет происходит сжатие рамки, что в свою очередь прерывает луч, и движение мгновенно прекращается.

Площадки сцены работают во всем необходимом диапазоне высот: ход дальней площадки составляет 4м (2м вверх и 2м вниз относительно уровня сцены), остальных трех площадок - 3,5м (2м вниз и 1,5м вверх относительно уровня сцены).

Опустив площадки сцены на нижнюю отметку, персонал театра может начать монтаж декораций



76

Большой зал. Сейчас на этом месте располагается сценическая площадка театра. Фотография ателье Карла Буллы.

и установку необходимого оборудования, заноса его на сцену через две грузовые двери, специально предусмотренные в задней стене сцены напротив декорационных хранилищ, а затем поднять полностью собранную конструкцию на нужный уровень.

На сцене авторами проекта предусмотрен один эффектный сценографический ход. В центре задней стены на высоте около двух метров расположена «историческая дверь», ведущая в малый зал. Благодаря тому, что задняя площадка сцены поднимается до уровня дверного проема, можно осуществить впечатляющий артистический выход из этой двери на сцену, установленную нисходящими ступенями. Такой же артистический выход, только по восходящим ступеням, может быть реализован и из двух нижних дверей в задней стене сцены. Система безопасности работает таким образом, что двери откроются только тогда, когда дальняя площадка достигнет необходимой высоты и, пока двери не закроются, площадка не сдвинется с места.

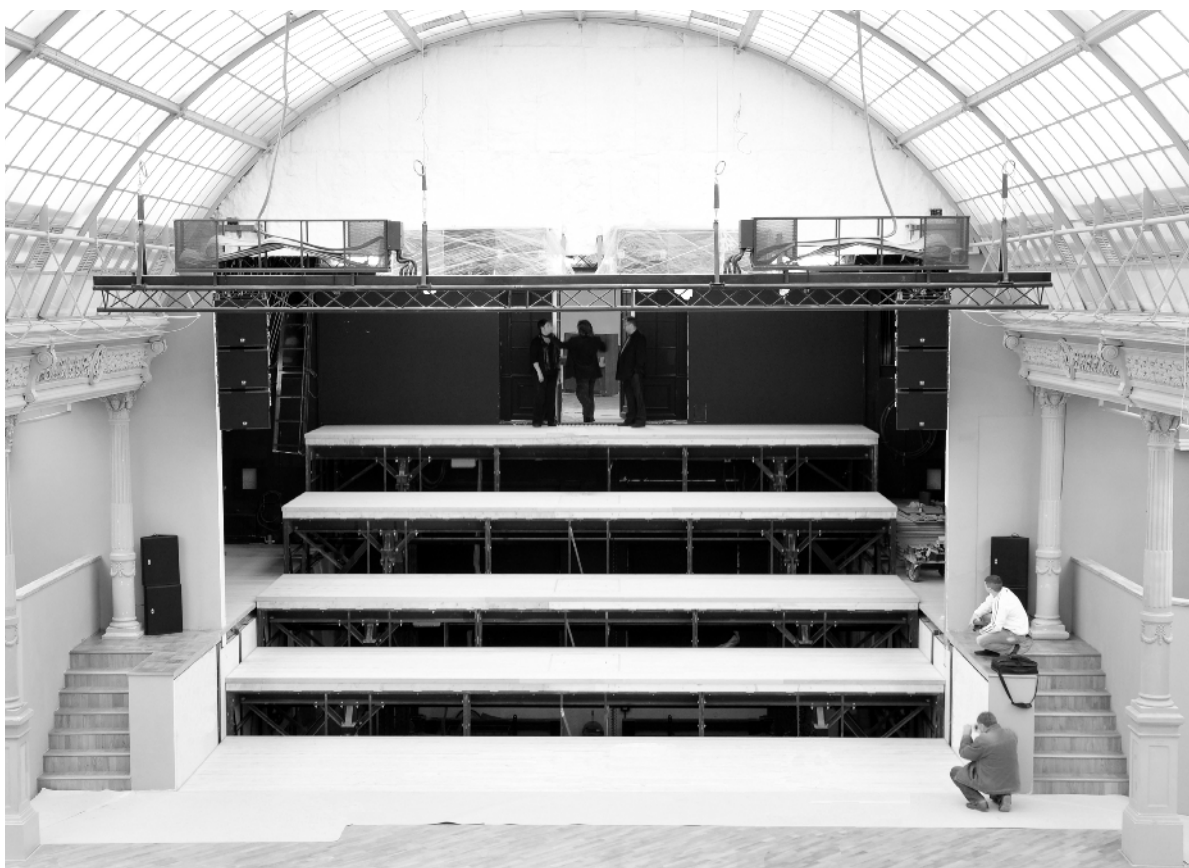
Отсутствие возможности устроить колосниковую сцену, о чем уже упоминалось выше, предопределило, что комплекс оборудования верхней механизации представлен 12 штанкетными подъемами с механической лебедкой на ручном приводе и 5 электромеханическими софитными подъемами. Структура оборудования полностью соответствует устройству сцены до реконструкции, с той лишь разницей, что установленное новое оборудование разработано ведущими европейскими производителями и полностью соответствует потребностям театра, а также всем требованиям европейских норм безопасности.

Открытие обновленной площадки будет приурочено к столетнему юбилею со дня рождения Аркадия Райкина - выдающегося представителя жанра эстрады, много лет посвятившего этому театру.



77

Монтаж металлоконструкций подъемно-опускных площадок зрительного зала и сцены. Июнь 2011 года.



Конфигурацию площадок сценической зоны можно выстраивать совершенно по-разному. Например, выставлять лесенкой для организации эффектного выхода артистов из верхней галереи через «историческую дверь».



Декорация для балета «Спящая красавица». Сценография Эцио Фриджерио. Предварительная сборка.

78

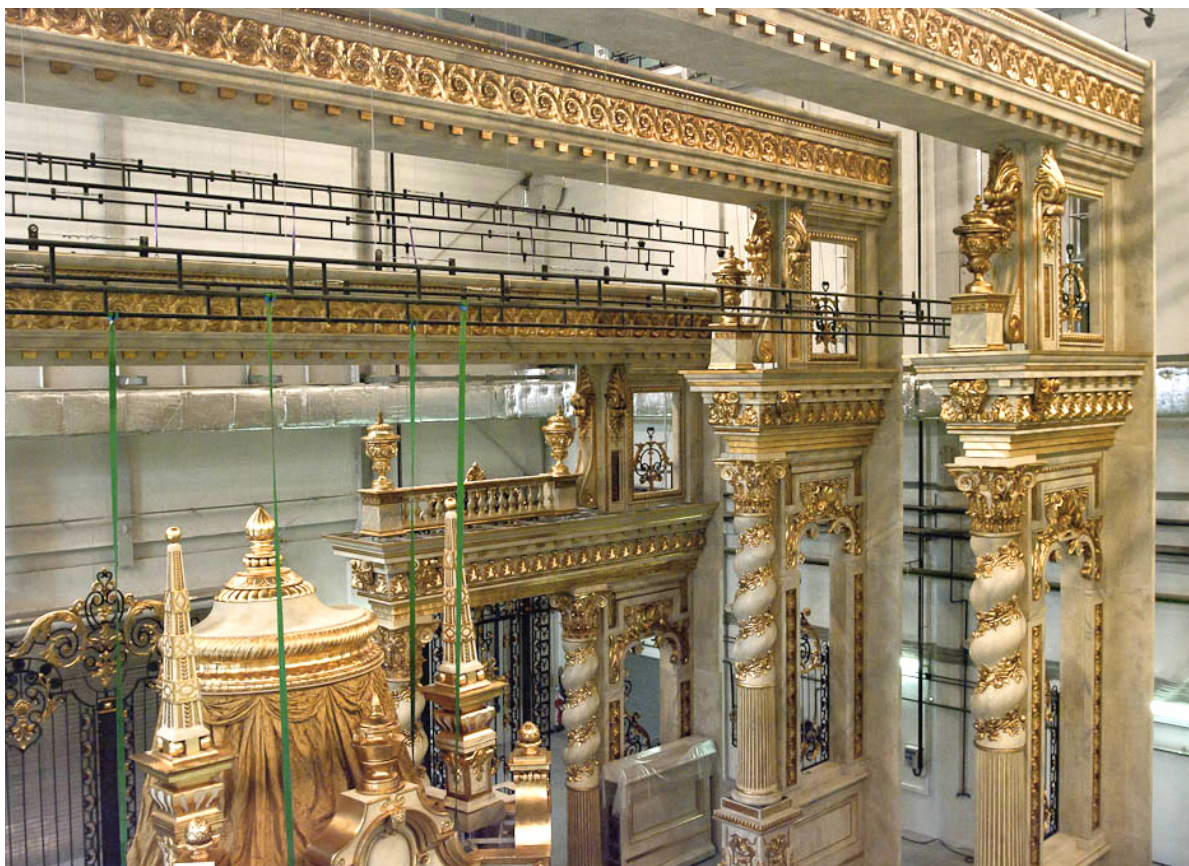


Для изготовления скульптурных элементов и декора применялись современные негорючие стеклопластиковые компоненты, а также термостойкие негорючие полиуретановые смеси.



79

Весь накладной декор после обработки полиуретаном был выкрашен специальными составами, придающими образу художественную завершенность.



Позолоченные элементы декора покрывались композиционной пленкой цвета «золото» с последующим патинированием. Силловые конструкции были выполнены из стального и алюминиевого профиля.

ДВА НАЧАЛА

Марина Шолупова

Слишком поздно для всего, кроме начала.

Р. Джордан



Декорация должна быть такой, чтобы ее помнили, интерпретировали, додумывали, конкретизировали, сопоставляли, но ни в коем случае не отодвигали на задний план.

Именно такие шедевры сценографии, подталкивающие зрителя к внутреннему творчеству, а не простому бездумному созерцанию, создает известный художник, значительно опередивший свой век – Сергей Михайлович Бархин.

Последним на сегодняшний день спектаклем, для которого Сергей Михайлович придумал визуальный ряд, стала постановка Камы Гинкаса «Гедда Габлер» в Александринском театре. Для театра эта постановка станет первым опытом работы с нетленным произведением скандинавского писателя Генрика Ибсена. Однако Гинкас и Бархин в 1983 году уже объединялись для совместной работы над «Геддой Габлер» в Театре имени Моссовета. Тогда декорации были выдержаны в скандинавском стиле ар нуво, что было призвано подчеркнуть культурологическую основу литературного первоисточника.

Непринужденность – первое, что приходит на ум, когда видишь оформление спектакля. Хотя правильное было бы описать свое впечатление иначе – непринужденное сочетание подлинности и тончайшей материи вымысла.

Любовь к минимализму породила поразительную конструкцию, которая вроде бы и присутствует на сцене, но благодаря полупрозрачному материалу поликарбонату, который превалирует в общей массе, выглядит совершенно фантастической, напоминая мираж в пустыне. Ощущение физического присутствия размыто, притуплено игрой света на поверхности декорации. Она кажется нереальным, выплывшим из тумана образом. Подобные картины часто всплывают в памяти после долгого и глубокого сна. Как знать, может именно они и стали отправной точкой при работе над этой декорацией.

«Театрально-декорационные мастерские» с необыкновенным трепетом подошли к работе над этим проектом, стараясь с филигранной точностью воплотить в жизнь замысел мастера. После посещения спектакля у зрителей, скорее всего, останется противоречивое чувство: с одной стороны, сцена будет отдаленно напоминать домик государственной советницы Фалк, где Гедда умело режиссирует жизни близкий ей людей. С другой стороны, декорация покажется растянутой во времени и пространстве конструкцией, где каждый сможет найти близкие ему моменты.

Декорация состоит из множества перегородок вертикально расположенных или подвешенных к штанкетам полупрозрачных листов поликарбоната. Находясь непосредственно на сцене, листы будут гравироваться, проскабливаться, шкуриться вручную для создания эффекта

идущего дождя. Перегородки ограничивают пространство, где разворачивается действие пьесы, разделяя его на небольшие площадки и комнатки. Даже мебель, лестницы и люстра будут выполнены из полупрозрачных материалов.

Во время спектакля на панели, из которых составлена декорация, будет выводиться видеопроекция, как бы заполняя их изнутри. Это производит интересный эффект, кажется, что вся конструкция – один большой аквариум, вместивший в себя множество образов.

По соседству с декорациями к «Гедде Габлер» в мастерских «ТДМ» шла активная работа над созданием пышной балетной сказки, призванной открыть новую страницу в истории Большого театра. Премьера «Спящей красавицы» – самого красочного спектакля русского классического репертуара – станет второй постановкой, которую увидят зрители на исторической сцене после шестилетней реконструкции театра. Одним из первых зрителей, посетивших репетицию труппы во время своего визита в отреставрированное здание, стал Президент России Дмитрий Анатольевич Медведев. Специально для него артисты под руководством режиссера-постановщика Юрия Григоровича показали отрывок из балета.

Несмотря на то, что в Большом это уже 7 постановка «Спящей красавицы», сценография нового спектакля была разработана заново, лишь частично перекликаясь со своими «прародителями». Известный во всем мире художник-сценограф Эцио Фриджерио не изменил одного: декорации получились максимально реалистичными, несмотря на сказочную подоплеку сюжета.

Дворцовые интерьеры, выполненные практически в натуральную величину, кажутся поистине эпическими, особенно в момент появления на сцене миниатюрных балерин, еще более подчеркивающих их размах. Подобные постановочные масштабы никоим образом не отразились на качестве работ. Сказочность и волшебство здесь идут рука об руку с настоящим искусством. В рекордно короткие сроки – всего за 2,5 месяца коллектив из более чем из 50 человек, куда, в том числе вошли профессиональные скульпторы и художники смогли создать сложнейшую декорацию. О масштабах проведенных работ красноречиво говорят факты – понадобилось 24 контейнера для ее транспортировки и более двух суток для полного монтажа.

Наиболее трудоемкой частью стала работа над художественным оформлением постановки. Задник сцены был выполнен в перспективе – сложном в техническом исполнении жанре живописи, учитывающем пространственную структуру изображения. При работе над этим рисунком художники добились максимальной реалистичности, тщательно проработав каждую деталь, скрупулезно накладывая тени и подбирая цвета и оттенки.

Массивная башня дворца, а именно это изображено на заднике – получилась торжественной и, что самое важное, визуально объемной, как бы выступающей за границы холста.

В отличие от последних спектаклей Большого театра, где декорации похожи на трансформер, оформление «Спящей красавицы» в массе своей статично. Подвижна лишь небольшая часть – фестонные падуго, кулисы, живописный задник. В динамике работают порядка шести элементов. В таком ключе была решена конструкция ладьи феи Сирени и принца Дезира, позволяющая создать иллюзию движения по реке. Ладья представляет собой радиоуправляемую лодку с приводом, частоты управления для которой подбирались и настраивались индивидуально.

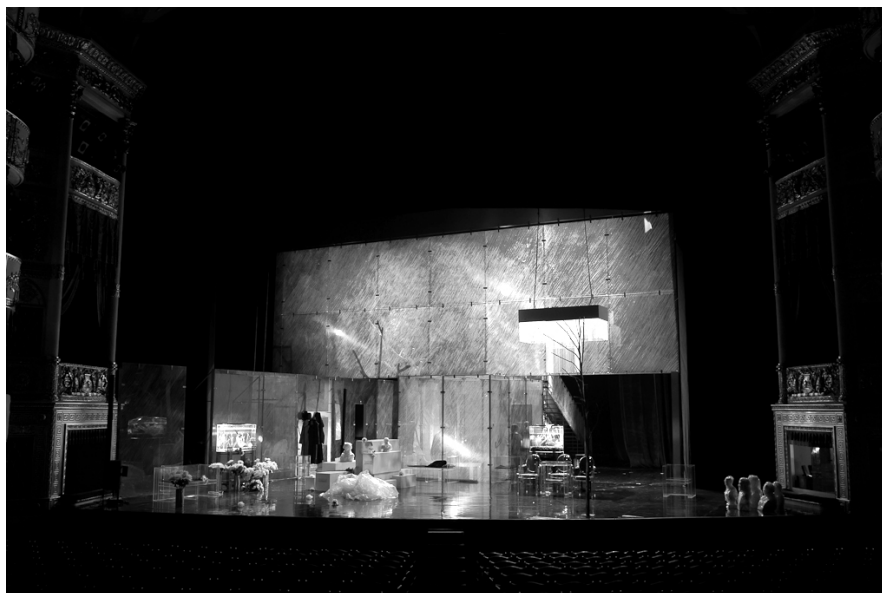
В спектакле будет задействовано порядка 40 единиц бутафории – это разнообразные букеты, алебарды, свитки, корзины, гирлянды, плетки, охотничьи рожки, канделябры, подсвечники, мебель и многое другое.

«Результат работы над декорацией получился, как и сам балет, сказочным! Высококачественно сделанные декорации – это настоящее искусство, уникальная работа, проделанная большим коллективом, на деле доказавшим свой профессионализм», – комментирует работу над декорацией директор театрально-производственных мастерских «ТДМ» Александр Борисович Розин.

Фотографии в материале: Иван Карпов



С. М. Бархин. Макет декорации к спектаклю «Гедда Габлер» Г. Ибсена.
Реж. К.М. Гинкас. Премьера состоялась в рамках Шестого международного театрального фестиваля «Александринский».



После того как все панели были смонтированы на сцене, каждый лист прошкурился и проскабливался таким образом, чтобы зрители в зале видели не просто царяпины, а бьющий по стеклу косой дождь.

