

сцена



la scène
the stage

№6
(74)
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
Артем Меркулов

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

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

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

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

www.thestage.ru

© «Сцена», №6 (74) 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 15.01.12 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.

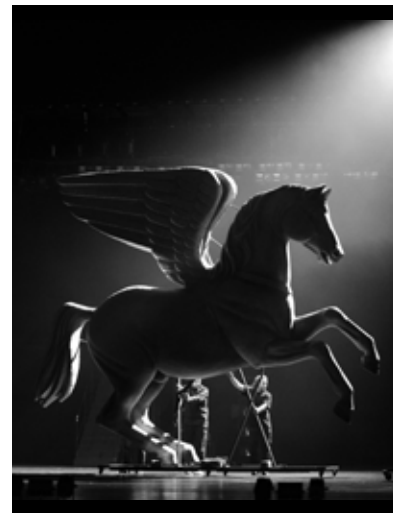
La Scène

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

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

На обложке:

Московский академический музыкаль-
ный театр им. К.С. Станиславского и
Вл. И. Немировича - Данченко (МAMT).
Сцена из спектакля «Сказки Гофмана»
Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель.
Худ. В. Левенталь. Фото Вадим Лапин.



К.Ф. Вальц. Эскиз костюма.
Царица пчёл.
Балет "Кашей" В.Мюльдорфера и
Ю. Гербера. 1873. Большой театр.
Бумага, акварель. 22х17.5
ГЦТМ. КП 63514



СПЕКТАКЛЬ	3	Алёна Сидорина. Явление Пегаса
	9	Николай Предеин. Гроза... Гроза
ВЫСТАВКИ	12	Татьяна Круковская. Куклы так похожи на людей
	14	Марина Азизян. Про Дрейдена
	18	Татьяна Шаликова. А.Островский на троих
	21	Константин Учитель. Валерий Полуновский
	24	Надежда Хмельёва. Татлин, тайновидец лопастей
ПРОФЕССИЯ - ХУДОЖНИК	31	Надежда Бахвалова, Светлана Новикова. Интервью по переписке
ГОВОРIT РЕЖИССЁР	36	Люк Персеваль. С пустыми руками
НАСЛЕДИЕ	42	Александра Рыжкова. Балет «Щелкунчик» в декорациях В.В. Дмитриева
	47	Дмитрий Родионов. Балеты машиниста и декоратора Карла Вальца
БИБЛИОРАСКОПКИ	53	Юрий Лавров. Мейерхольд и театр его имени. 1925-1926
ПАМЯТЬ	56	Марина Исааковна Писная-Боровская.
ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ	57	Вера Глаголева. Костюмный словарь. Обувь
СЦЕНЕ 20	60	Встреча друзей. Фоторепортаж Татьяны Круковской
ЭТЮДЫ	64	Юрий Хариков. NB Начинающему сценографу
УКАЗАТЕЛЬ	66	Указатель статей журнала «Сцена» за 2011 год

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
Подробности на сайте www.thestage.ru

Приобрести журнал можно:

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

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

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

Редакцией в 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».

ЯВЛЕНИЕ ПЕГАСА

Алёна Сидорина

Московский Академический Музыкальный Театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. **Жак Оффенбах "Сказки Гофмана"**.

Либретто Ж. Барбье. Музыкальный руководитель постановки и дирижёр

– **Евгений Бражник**. Режиссёр-постановщик – **Александр Титель**.

Художник-постановщик – **Валерий Левенталь**. Художник по свету – **Дамир**

Исмагилов. Премьера состоялась в мае 2011 года.

«В маскарадной игре земной жизни дух человека часто смотрит светящимися глазами из-под маски, узнавая родственную душу...»

Э. Т. А. Гофман

Созданное В. Левенталем смотришь всегда с интересом - на сцене предстаёт особый мир, сотканный из многозначных художественных образов, тонкий, осмысленный и подробный, проработанный до мельчайших нюансов, «слой за слоем», как в живописи, живой и подвижный.

К «Сказкам Гофмана» постановщики этой оперы уже обращались 25 лет назад (тогда – на сцене Свердловского театра Оперы и балета), однако, сегодня они не стали делать «вариант» старого решения спектакля (очень удачного, по мнению многих критиков). Новое прочтение оперы очевидно уже с первых минут сценического действия: тема театра во всех его ипостасях и ракурсах, а не сюжеты историй, становится главной.

Открытая, «обнажённая» коробка сцены предстаёт зрителю. Всё, что возникает и исчезает в ней затем - вся партитураспектакля, созданная художником-постановщиком В. Левенталем и режис-сёром-постановщиком А. Тителем последовательность сменяющих друг друга картин, появлений и исчезновений героев, построение мизансцен, сочетание живописных и жёстких декораций и, особенно, характер их перемен – возникают на глазах у зрителей, движутся, улетают, уплывают. Неожиданное явление огромной «статуи Пегаса» в начале и в конце оперы подчёркивает многомерность смысла происходящего в «Сказках...» (театра - в театре) и проявляет как отношение постановщиков (к сказкам, к театру, к искусству, к жизни), так и отношение Гофмана – музыканта, писателя, художника, человека театра - к этим материям: широкий диапазон авторской интонации от саркастического юмора, до романтического трагизма, сгущения красок и чувств.

Итак... Чёрное пространство, три прожектора на треногах, и осветители при них. Верхние софиты дают лёгкий сквозной световой занавес. Со звуками увертюры в пространстве сцены начинается неспешное движение: костюмеры провозят стойку с костюмами, проходят гримёры с париками и актриса в серебристом платье



Рис. Э.-Т.-А. Гофмана.

(певица Стелла, возлюбленная Гофмана). Два прожектора монтировщики увозят за кулисы. Остаётся один и один осветитель. Справа появляется пианино. Кто-то из актёров нажимает несколько клавиш. Слева направо, вглубь сцены провозят большую белую фигуру Пегаса (полуобъёмный рельеф на небольшой фурке), оказывающуюся в луче света.



«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. МАМТ. Сцена из спектакля.
Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. Фото Вадима Лапина.

4

Из люка в центре планшета сцены появляется одно из «воплощений зла» – Линдорф. Сценическое пространство, план за планом, заполняется спускающимися «с небес» – колосников декорациями, образуя многослойный городской пейзаж: площадь и здание парижского оперного театра... На авансцене возникает кафе – венские стулья, круглые столики, за ним – арочная ажурная решётка терракотового цвета, за ней – скульптуры, горящие уличные фонари, здание оперы Гарнье с написанными окнами, колоннами и тенями в серых тонах (напоминающих гризайль), скульптурными элементами и украшениями. Из открывшихся дверей на сцену вливается хор: горожане заполняют кафе, образуя группы вокруг столиков. Золотисто-оранжевый свет делает костюмы, выполненные из тканей разных фактур: чёрных кружев и тюля, бархата, вельвета, твида в полоску и в клетку, тафты, – шоколадными, переливающимися оттенками тёплого золота. В бокалах играет «красное вино», мелькают золотистые пивные кружки и жёлто-оранжевые цветы в корзинках – лёгкие яркие акценты в приглушённом колорите сцены. Хор выходит из золотого света на авансцену, и почти все костюмы оказываются серо- и бежево-чёрными.

Гофман (Н. Мавлянов), Николаус (Л. Андреева) и Линдорф (Д. Степанович) одеты лаконично и просто. Линдорф – «злой гений» – в чёрной фракной тройке с бабочкой и чёрном цилиндре, Николаус – в чёрных брюках, белой рубашке и коричневом приталенном пиджаке из мягкой ткани, с наброшенным шарфиком и в фетровой шляпе. Бежево-коричневый шерстяной пиджак, брюки, шарф Гофмана – героя оперы подобны одежде современного городского человека, но с ощущением принадлежности к творческой среде. Развлекая посетителей кафе, он рассказывает историю «Крошки Цахеса», сбивается на восторженные фразы в адрес певицы Стеллы, затем рассказывает три любовные истории как бы «из своей жизни». Они образуют три действия оперы. Гофман в опере – не просто рассказчик трех «новелл о любви», но и герой каждой из них, которому строит козни меняющее лики Зло (Линдорф-Коппелиус-Дапертутто-Миракль).

Из городского кафе (Пролог), декорации которого плавно улетают в колосники и разъезжаются по сторонам сцены, постановщики переносят зрителей в ажурный чёрно-белый павильон – «лабораторию ученого», интерьер, напоминающий простором, светом, сочетанием

стекла и металла павильон Всемирной выставки в Лондоне 1851 года – Хрустальный Дворец. (Призванный собрать под своими сводами все достижения мировой техники и производства, сам Хрустальный Дворец также был достижением архитектурной и инженерной мысли и считался Чудом света). Учёные в белых халатах, наброшенных на гражданские костюмы, проводят экскурсию для гостей: хора, заполняющего почти всё пространство сцены.

В глубине сцены на экран демонстрируется техническое новшество – «синематограф», своеобразный парафраз фильма «Прибытие поезда», представленный художником как рисунки конца 19 века. А в центре из-за треугольных белых ширм матового стекла с чёрными чёткими линиями-решетками возникает фигура героини первого сюжета триптиха – Олимпии (Д. Терехова). Её костюм, переключаясь со знаменитыми эскизами Льва Бакста к балету «Карнавал», своей наивностью и детскостью будто намекает на «кукольность» персонажа. Нарочито механические её движения и пение подтверждают впечатление об «автомате-кукле». Но Гофман этого не замечает: его видение искажено волшебным лорнетом с цветными стеклами, он очарован Олимпией и попадает в подстроенную Коппелиусом ловушку.

В страшной истории Гофмана про Песочного человека – это «очки-глаза», в сегодняшней опере – это «лорнеты-3D», вводящие зрителя в нынешнее понимание виртуальной реальности с её спецэффектами, затягивающей человека в мир искусственных образов и имитаций.

Итак, на фоне витража дальнего плана – почти «готической розы» – в этом «храме науки и техники», оснащённом станками с вращающимися колёсами, где на верхней площадке лестницы – злобный Коппелиус (Д. Степанович), наблюдающий за происходящим, как хозяин положения, поёт кукла Олимпия (подобно механическому соловью в сказке Г.Х. Андерсена). Фон витражной розы, повторяя цвета стёкол

«лорнетов-3D», становится синим, потом красным, как гигантское Око, искажающее реальность, довлеет над всем... Хор «кукольно» качается в такт пению Олимпии, кружатся колёса станков, движутся картинки на экране, – все живое заморожено и подчинено механическим ритмам... Гофман танцует с Олимпией, их танец переходит в стремительный бег: кукла гонится за человеком... И... очки разбиты – иллюзия рушится – Гофман в отчаяние. Коппелиус торжествует. Павильон исчезает на наших глазах. (Приём смены декораций «на зрителе» выдержан на протяжении всего спектакля). «Сказки Гофмана» становятся «театром-в театре...».

Вторая часть триптиха: «Венеция». За живописными полупрозрачными тюлями-задниками с лёгкими перистыми облаками медленным плавным ходом возникают вереницей полу-объёмные виды венецианского пейзажа: дома, дворцы, башни – проплывают слева направо, постепенно заполняя задний план сцены. В зрительном зале это движение вызывает тихий вздох восхищения. С правой стороны с колосников спускается колоннада с арками, под сводами которой возникают характерные фигуры персонажей комедии дель арте. Карлица, лоскутный костюм которой вызывает ассоциации и с картиной Веласкеса, и с русским лоскутным одеялом; Негритёнок в костюме с геометрическим орнаментом, в золотой маске под шляпой-треуголкой; отец Джульетты в костюме из золотистых и голубых треугольных фрагментов тончайших оттенков небесного цвета и цвета облаков; Джульетта (И. Ващенко) в короткой, до колен, юбке с кринолином из шёлковой ткани, расписанной жёлто-золотыми треугольниками, в коричневом лифке-камзоле с кружевной отделкой и в изящной бронзового цвета треуголке с вуалью. В этой группе костюмов орнамент – своеобразный автограф художника: изысканный рисунок из цветных линий и геометрических фигур живёт и развивается, вбирая в себя художественный опыт автора, проходящего путь от спектаклей «Обручение в монастыре» (в ГАБТ) и «Любовь к трём апельсинам», через «Цирк приехал!» – к нынешним «Сказкам Гофмана»... (Этот список,



«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Пролог. Кафе рядом с театром. Гофман в кафе. Фото Олега Черноуса.



«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ первый. Олимпия. Фото Олега Черноуса.

безусловно, шире. Здесь – перечислены лишь некоторые эскизы и спектакли, образовавшие в моём восприятии такую «цепь»).

Следом за персонажами дель арте на фоне макета набережной Большого Канала в Венеции, появляются лакированные «тела» четырех чёрных гондол, тихо «выплывающих» на сцену, параллельно одна другой. В той, что появляется по первому плану, – за золотым пологом сидит Доктор Дапертутто (Д. Степанович). Его костюм орнаментирован ромбами, треугольниками и вертикальными

полосами. Цвета костюма: фиолетовый, чёрный, зелёный, серебряный – создают напряженные сочетания «ночных теней» и «лунного света». Фактуры: бархат и атлас, аппликация и роспись – создают сложную палитру, как на живописном полотне, фигура злодея мерцает «инфернальным» блеском, продолжая живую традицию воплощения темы «Маскарада» у Головина – Мейерхольда, карнавала в произведениях «мирискусников» Сомова, Судейкина, Бенуа. Роскошный мир карнавала, где злодей Дапертутто обманом крадёт отражение Гофмана,

(силуэт фигуры героя, пойманный, как бабочка под зеркальное стекло) а, значит, лишает его не только иллюзии любви Джульетты, но и видения себя, – становится поистине зловещим...

Надо отметить, что в образно-стилистическом решении костюмов к этому спектаклю можно найти самые разные приёмы – и легкое «осовременивание» (Гофман, Николаус, учёные), и стилизацию исторических костюмов времён Оффенбаха (горожане, Антония, Креспель, доктор Миракль), и нарочито-декоративную стилизацию костюмов персонажей комедии дель арте. Пожалуй, во многом благодаря костюмам в этом спектакле создаётся ощущение многомерности гофмановского мира. Костюмы Левенталья – «портреты» персонажей, значимая составляющая художественной структуры целого. Совокупность таких «портретов» даёт ощутить скрытый смысл сцены-картины. Задавая положением фигур акценты, складывая из единиц-фигур группы-аккорды в сценическом пространстве, точно находя соотношение фигуры и пространства, ритм движения «цветовых пятен», художник Левенталь и режиссёр Титель создают «звучащую» динамичную ткань спектакля, сопряжённую с музыкой оперы.

И вот приходит черёд третьей истории. Гофман расстается с Джульеттой, углывают гондолы, тает венецианский пейзаж... водяная рябь на лёгких тканях плавно поднимается вверх, «высокая вода» Венеции – последний штрих этого эпизода. Перед зрителем возникает глухая стена комнаты Антонии. Эта стена создаёт тревожное ощущение предопределённости, безысходности: её «раскрашенность» неровными тёмными, как бы нарисованными кистью вертикальными полосами неких «обоев», светлые падуго с тёмными «потолочными балками» и написанными тенями; резкая горизонтальная линия карниза, делящая плоскость стены на зоны верха и низа. Скупое присутствие нескольких деталей – двери наверху (как бы на втором этаже), узкой крутой лестницы, ведущей к ней, клавиатур, накрытых тканью, как плащом – в центре сцены, фрагмента полукруглого мансардного окна, ещё одной двери под лестницей, – усиливает контраст большого пространства и маленьких фигур немногочисленных героев. Довершает картину присутствие портрета матери Антонии, выполненного в стилистике зловещих мистических историй («Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Портрет» Н. Гоголя). Портрет этой дамы в белом платье, как и положено, оживает. За живописью в раме в столбе света возникают фигуры матери и доктора Миракля: они, как поющие Сирены, увлекают Антонию к гибели (по сюжету она имеет талант певицы, унаследованный от матери, умершей на сцене; та же участь грозит и дочери). Антония (Н.Петрожицкая) восходит по лестнице к поющей паре, она оказывается с умершей матерью на сцене оперного театра, зал которого возникает в виде мягких декораций с изысканной живописью – небом и облаками, ветвями растений – на заднике и трёх планах кулис. Это «настоящий» оперный театр. В этот момент полосы на стене комнаты становятся в полумраке серебристыми, таинственно мерцают,

напоминают дождь. Теперь эта комната выглядит мёртвой на фоне живого, дышащего светом, театра. Увы, как и было предсказано, девушка гибнет, стена комнаты исчезает, а, вслед за ней, открыв на миг весь объём сцены реальной, исчезает и «оперный театр», буквально как «призрак оперы»...

Возвращается декорация пролога. Ожидания Гофмана напрасны: встречи со Стеллой не происходит... Исчезают кафе и оперный театр... Близится финал. На пустой сцене снова возникает фигура Пегаса. (Рондо...)

Появившийся в начале спектакля лицевой своей стороной символ вдохновенного творчества, в конце делает круг, поворачиваясь к зрителю «изнанкой» – черными линиями металлической конструкции. Двойное, открывающее и замыкающее спектакль, явление Пегаса – более чем значимо. Тут – посылаемый нам, зрителям, знак явный, говорящий о ключевом его значении в замысле постановки, в послании режиссёра и художника зрителю. Оно многозначно. Явления Пегаса представляют разительное (если не сказать, вопиющее) отличие лицевой, «парадной», художественной стороны – той, которую хотят видеть и демонстрировать, и тех сторон театра (искусства), обычно скрывааемых, его «изнанки», в которой есть и «ремесло», технологические составляющие, и разные аспекты «правды жизни». А поскольку Пегас – это вообще о вдохновенном творчестве, то метафора может трактоваться расширенно и быть отнесена к проблеме «искусство и реальность жизни».

И в намеренном, демонстративном явлении Пегаса на сцене этого оперного спектакля может быть прочитан, в том числе, и «лобовой», не без усмешки, свойственной Гофману, ответ на его же: «...в небывалом вдохновении, я на мощных крыльях поднимусь над ничтожеством земного» («Фантазии в манере Калло», «Крейслериана»). Ведь в том, как, каким образом продемонстрирован в этом спектакле Пегас, романтического, поднятого «над ничтожеством земного», нет. Нет в замысле. Напротив: и обращённого «лицом» к зрителю Пегаса прокатывают рабочие сцены, а отнюдь не мелькнул его образ тем символом воспарения над буднями мира сего, который укоренился в культуре с античных времен. Это, по сути, – мрачное (или двусмысленное) явление Пегаса. В нем знак смысловых деформаций - в той сфере, которую именуют искусством, и в жизни, – ценностных подмен, так характерных для нашего времени и беспокоящих создателей спектакля.

Это – спектакль наших дней, отличающийся заметно от «Сказок Гофмана», созданных той же постановочной группой двадцать пять лет назад в Свердловском театре оперы и балета. Тема «театр – зритель – жизнь» предстаёт в сегодняшнем решении более драматично. Ощущение полёта вдохновения в этом спектакле транслирует не привычный символ, а созданный режиссёром А. Тителем и художником В. Левенталем ритм живого дыхания художественного целого на сцене театра, рождающего образы многозначные, разгадывать смысл которых предстоит зрителям.

Фото предоставлены театром



"Сказки Гофмана" Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ первый. Олимпия, Гофман и Олимпия. Фото Дениса Макарова



"Сказки Гофмана" Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ первый. Олимпия. Фото Олега Черноуса.



"Сказки Гофмана" Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ второй. Джульетта. Появление Дапертутто. (Венеция) Фото Олега Черноуса.





"Сказки Гофмана" Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ второй. Джульетта. Джульетта и Карлица. Фото Дениса Макарова



"Сказки Гофмана" Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ третий. Антония. Доктор Миракль, Гофман, отец Антонии. Фото Олега Черноуса.



"Сказки Гофмана" Ж. Оффенбаха. Реж. А. Титель. Худ. В. Левенталь. МАМТ. Сцена из спектакля. Рассказ третий. Антония. Гибель Антонии на сцене Оперного театра. Фото Олега Черноуса.

ГРОЗА... ГРОЗА

Николай Предеин

Свердловский Академический театр Драмы.

*Проект «Молодой театр». **А.Островский «Гроза».***

*Режиссёр **Дмитрий Касимов.***

*Сценография и костюмы **Владимира Кравцева.***

Премьера 27 марта 2011 года.

«В последние времена живём, матушка...» – говорит странница Феклуша (арт. Тамара Зимина). Сегодня эти слова из пьесы 19-го века, в нашем, уже 21-ом веке, имеют несравнимо большие основания. Ибо наше время, похоже, можно назвать, не рискуя впасть в ошибку – последним временем «последних времён»

Достижения цивилизации всё больше и больше работают на утраты. Потери неизбежно всё откровеннее становятся содержанием нашей жизни. Мы незаметно свыкаемся с ними, потому что они происходят внутри нас самих, внутри самой жизни.

Это, по сути, драма - и мы её свидетели, участники и виновники. Неизбежная драма жизни: утверждая себя, проявляя себя, она ломает сложившиеся законы, благодаря которым она и существует, и без них существовать не может.

«В последние времена живём...». Ежеминутно, ежечасно, из века в век человек живёт как в последние времена. В 20-м веке это состояние назвали экзистенциальной драмой, драмой человеческого существования.

Авторы спектакля именно так, на мой взгляд, пьесу драматурга А.Н. Островского, жившего в позапрошлом уже веке, и поставили: как драму человеческого существования.

Островский писал, как будто бы о коллизиях бытового, уездного масштаба, но на Малой сцене театра Драмы мы видим не только психологическую драму (любовная история), не только драму социальную (семья, семейный уклад). Всё происходящее на сцене вырастает в драму потрясающего экзистенциального накала!

Действие, не потеряв своей бытовой ткани, сгущается до пронзительных, удивительных по своей точности образов. Как замечательно использованы архетипические, народные, знаковые темы и предметы (Колыбель, Ключ, Узел, Кукла, Ковчег), которые так органично вошли в действие спектакля.

Они, собственно, и дают потрясающую глубину всему происходящему на сцене, означают основополагающие темы человеческого бытия, создают удивительный духовный объём спектакля.

Вспоминая спектакль, сразу же хочется сказать о его финале.

Финал поразителен!

Там звучит, по сути, главная идея спектакля.

Кабаниха (арт. Елена Ладовская), привычное олицетворение, так называемого, «тёмного царства», обнаруживает себя как мать детей своих, которые были в её власти, которых она не могла не любить, и которые – в зоне её любви и опеки – всё-таки погибают.

Она – и правая и виноватая – в конце спектакля качает всех их, баюкает, лежащих на деревянных мостках, как в люльке. Как детей своих.

Жизнь сама «виновата» в произошедшей драме. И та, которая пытается любить и сохранить традиции и чин жизни (Кабаниха), и та, которая пытается отстоять право любить искренне и свободно, мучительно существуя в данностях «заформализованного», как бы мы сейчас сказали, быта (Катерина). И вот здесь становится понятно, что любовь не принадлежит кому-то одному, какой-то одной стороне, любовь – одна на всех.

И тот, кто пытается «присвоить» любовь, по тем или иным причинам, неизбежно попадает в зону трагедии, и в этой неизбежности она приобретает печать трагедии почти античного масштаба.

Драма Островского действительно на сцене приобретает «античные» приметы.

Об этом говорит и на это работает «архаическая» простота образов сценографии: дерево, земля, вода, вертикали рушников, скрученных в канаты, которые держат деревянные мостки над водой и уходят в невидимое небо. Но мы «слышим» его через раскаты грома, «видим», когда персонажи пьесы опасно смотрят на надвигающиеся тучи. И фонограмма спектакля, в буквальном и переносном смысле – небесная: гром («карающий») и потрясающий по звучанию псалмический речитатив, как бы отмаливающий страсти людские.

Режиссёр, сценограф и актёры создали очень русский спектакль. И античная атмосфера драмы там очень русская. Может быть, только в русском искусстве ещё держится эта

высокая температура трагедии жизни, которая, в первую очередь, обеспечивается искренностью художника, а она здесь сомнению не подлежит.

Как всегда, хочется вспомнить какие-то отдельные сцены спектакля, его детали, которые являются несущими, знаковыми, ключевыми, на протяжении всей постановки.

Авторами спектакля введено новое действующее лицо – блаженная, немая девушка (арт. Анастасия Каткова). Она не раз появляется по ходу действия и, может быть, она, не могущая произнести ни слова, и выражает мучительную невозможность что-то изменить, предупредить, спасти...

Она первая чувствует невидимые «роковые» токи, проходящие сквозь всё действие. А её ковчег на водах, с куклами-душами, которые она, то раздаёт персонажам пьесы, то спасает-хоронит в своем ковчеге.

А завязочки - путы на руках у действующих лиц то завязываются, то развязываются – вызывают атмосферу то ли «повязанности»-единства, то ли – плена...

А ключ от калитки, который Варвара (арт. Полина Саверченко) предлагает Катерине для тайной встречи с любимым; реальный ключ, который сказочно, раз за разом появляется в руках у Варвары, несмотря на то, что Катерина раз за разом выбрасывает его в воду. И в конце концов – оставляет его у себя...

И хочется ещё раз вспомнить тот самый псалмоподобный речитатив, которым всё происходящее на сцене как бы и отмаливается и освящается, который даёт понять, что на земле нет ни одного «богом забытого места». Храм, там наверху, парящий в «руце божьей» не даёт в том усомниться.

Кулигин (арт. Ильдари Гарифуллин) неожиданно и точно сыгран как святая простота, но в силовом поле драматического действия и он, наивное дитя прогресса, невольно напоминает о сегодняшнем «могуществе» технической цивилизации, не без «помощи» которой, в том числе, и наступают «последние времена»

А Дикой (арт. Вячеслав Кириличев): «чуть не прибил мужичонка», а потом: «истинно тебе говорю, тут же... в грязи ему в ноги кланялся», «сердце доводит», (и добро сердце не может упустить и – в грязь бросает прощения просить). А там опять побьет. И ни там, ни там, остановиться не может... (просто достоевский персонаж, только надёжно «закольцованный» в этой проблеме «греха-раскаяния»).

Кулигина Дикой прогонит с его научными предложениями, а потом может и денег «на науку» дать. А там, пожалуй, и отберет у «татарина», «разбойника», «аспида»...

Тихон (арт. Дмитрий Зимин), замечательно сыгранный не столько как жертва жёстких домашних регламентов, установленных матерью, сколько жертва своей мягкости и послушания, доведенного до абсурда и – до трагедии, которую он принял с тем же «послушанием», и, покорствуя ей, погибает. Как и Катерина. Она – жертва сильной любви, Тихон – жертва бессильной любви.

Кабаниха – материнская любовь, спрятавшаяся за жёсткими требованиями семейного чина. И любовь Кабанихи обернулась трагедией. И в финале спектакля, центр тяжести произошедшей трагедии заметно сместился в сторону Кабанихи; вольно или невольно, но, по сути, логично. (Жизнь сама «виновата» в произошедшей трагедии).

И, наконец, Катерина, замечательная работа молодой актрисы Екатерины Соколовой. Главную героиню спектакля можно сравнить даже не с птицей в клетке, а с птичьим сердечком

Оно стучит, то упоенно, то – тревожно. то – уже – на разрыв, чувствуя неизбежность своей поги-бели.

И гибель Катерины доказывает, скорее, не силу непреложных законоположений и законопочитаний, не неизбежность трагедии тех, кто не соблюдал «устав».

Гибель Катерины, как и то немое оплакивание Кабанихой своих детей, обнаруживает, «доказывает», взыскует любви.

И не чьей-то, не к кому-то. Любовь не принадлежит кому-то одному.

Гибель Катерины взыскует – любви.

Любови – НА ВСЕХ.

...А вода на сцене, как титульная стихия спектакля, и она своей, так сказать, «физической географией» (это Волга, подступившая к самому порогу домов) и, более всего, своим библейским потенциалом (воды потопа) естественно и неизбежно придаёт спектаклю эсхатологическое напряжение, совпадающее с тревожной драматической атмосферой спектакля.

Но и в эти «последние времена» плывет кораблик-ковчег по водам...

Фото предоставлены автором.



"Гроза" А. Островского. Реж. Д.Касимов. Худ. В.Кравцев. Театр Драмы. г. Екатеринбург. 2011. Сцены из спектакля.



КУКЛЫ ТАК ПОХОЖИ НА ЛЮДЕЙ

Татьяна Круковская

Выставка кукол из музея С.В.Образцова

Станция московского метрополитена «Воробьевы горы»

10 сентября 2011 – 29 января 2012

Выставка в московском метрополитене приурочена к двойному юбилею - в этом году исполнилось 110 лет со Дня рождения величайшего кукольника XX века Сергея Образцова и 80 лет со дня основания Государственного академического Центрального театра кукол им. С.В. Образцова. В экспозицию включено более 40 кукол из 9 знаменитых спектаклей разных лет, начиная с «настоящего шоу-мюзикла на зарубежном языке» — «Дон Жуан - 76» 1975 года в постановке С. Образцова и В. Кусова, художник — А. Спешнева; и вплоть до спектакля 2002 года — русской народной сказки «Морозко» (Режиссер-постановщик и художник-постановщик В. Глушков).

Станция московского метрополитена «Воробьевы горы» уникальна тем, что не просто находится над землей, но и над рекой — она расположена на метромосту через Москва-реку. Осенью 2006 года это пространство было отдано для открытия фестиваля современного искусства «Территория», а выставочным пространством эта станция стала впервые в 2010 году, когда была представлена экспозиция ведущих российских производителей фарфора (Императорский фарфоровый завод (Санкт-Петербург), «Мануфактура Гарднеръ» в Вербилках, Дулёвский фарфоровый завод и ЗАО «Объединение Гжель»). Тогда же в зале станции были установлены 10 стеклянных цилиндров-витрин с вращающимися подиумами и подсветкой для темного времени суток. Необычное расположение этого выставочного пространства создаёт оригинальные способы освещения в зависимости от времени года, суток, погодных условий. Яркое утреннее солнце в сочетании с бликами на поверхности воды Москва-реки, дневная облачность, приглушающая краски, вечерние сумерки, постепенно подступающие к стеклянным стенам станции-моста, и, конечно, с приходом темноты, когда город зажигает свои огни, светильники и лампочки множественно отражающиеся в окнах подъезжающих поездов, в стёклах выставочных витрин. Этот ежедневный «спектакль» света и стекла является частью транспортной системы, раскинувшейся на весь город и поэтому он не лишён технологичности. Урбанизм станции создаёт чёткое геометрическое композиционное построение. Ряд выставочных цилиндров даже напоминает спину на древних античных стадионах вокруг которой совершали свой бег колесницы. Поезда пролетают мимо. В окнах поезда можно успеть уловить множество лиц, разных характеров, эмоций,

состояний. Кто-то склонился над книгой, кто-то спит, двое разговаривают, двое других молчат. Скульптурно статичные позы, закрытые глаза; и все давно слышали, что «Лица стёрты, краски тусклы — то ли люди, то ли куклы...».

Один из представленных на выставке спектакль — «Великий пересмешник» по книге воспоминаний С. В. Образцова «По ступенькам памяти», поставленный к юбилею 2001 года. Спектакль о Мастере, о времени, о людях, которые его окружали.

Включение выставки в жизнь города, в ритм спешащих пассажиров метро, словно продолжает эту линию — это тоже о нашем времени и людях, которые иногда находят мгновение и заглядывают куклам в глаза.

Фото автора

ПРО ДРЕЙДЕНА

Марина Азизян

Сергей Дрейден.

"Моя жизнь в картинках".

Борейартцентр / boreyartcenter

Графика, видео, аудио.

8-26 ноября 2011.

14

В Питере на Литейном проспекте, недалеко от Невского, не доходя до Мариинской больницы есть небольшая галерея «Борей». Несколько ступенек вниз – дверь под козырьком – и попадаете в очень скромное пространство, которое по своей планировке похоже на пещеру с прорытыми проходами, норами направо, налево. всё как-то загадочно. И если попытаться восстановить это в памяти и нарисовать план – получается, что там есть какие-то скрытые от глаз пространства – таинственные лагуны, одним словом, – «Борей» оправдывает своё название. Хотя это и подвал, но не стоит забывать, что Борей – бог ветра, был сыном бога звёздного неба Астрей и богини утренней зари Эос.

Галерея демократична; много и плодотворно работает с молодыми художниками, но и немолодым тоже открывает двери. Я воспринимаю это пространство, как уникальный оазис в нашем стремящемся к евростандарту городе, где вновь и вновь появляются галереи с аккуратными интерьерами, диванами, плитами, безукоризненно одетыми дамами и господами с фужерами в руках, стоящими спиной к тому, что висит на стенах и ради чего, собственно, собрались.

Как правило, заглянешь в такую галерею в будний день, пустыня, никого нет, на стенах – живопись для офисов.

В Борей-арт центре в ноябре открылась выставка работ артиста, хорошо известного народу – Сергея Симоновича Дрейдена.

От входа налево – в зале в два прямоугольных колоннами посередине, а потому назовем его «колонным», – начинается выставка с фотографий Дрейдена в ролях, сыгранных им в театрах Москвы, Петербурга, в кино. В глубине зала (громко сказано «зала», там всего-то метров 30 квадратных) на экране показывают отрывки из спектаклей, фильмы с участием артиста, а ещё вас везде сопровождает знакомый голос Дрейдена, записанный на радио. Он

читал Н.Гоголя, А.Чехова, М.Зощенко, Ф.Достоевского, И.Бунина, В.Набокова, поэзию Данте, О.Мандельштама, Н.Бараташвили, Д.Хармса, Н.Олейникова.

Но кроме чтения литературы, он с таким же увлечением, искренностью и пониманием предмета рассказывал об архитектуре Монферрана, Трезини, Росси, Фельтона и др. в передаче «Красуйся град Петров» на канале «Культура».

О, голос Дрейдена! – уникальный, тихий, мягкий, под сурдинку, с неповторимой задушевностью, джазовой музыкальностью – звучит на выставке. Ну, и зачем же он рисует, имея такой чарующий голос?

Тут, вероятно, несколько причин. Во-первых, рисует он потому, что ему хочется, а во-вторых, он учился немного в художественной школе на Таврической. В своё время она слыла хорошей, и ученики её поступали дальше в институты и становились художниками. Сергей научился там рисовать и лепить, и, наверное, это даром не прошло. И, в третьих, он консервирует свои впечатления, картинки жизни, ситуации, персонажей и до поры складывает их в копилку. Переходим из «колонного» зала в правую часть пространства. Надо пройти по коридору, который устроен горкой (не удариться головой об низкий потолок коридора) и опять – таки в сопровождении голоса Дрейдена посмотреть выставку его работ. Рисует он картинки маленькие, размером с открытку, редко больше, кажется самая большая 47х36. Чаще всего это акварель, гуашь, тушь, на бумаге, на картонке, на фанерке, на обертке из-под сыра. Можно подумать, что сюжеты, которые он рисует, можно было бы просто описать словами. Скажем картинка: «Сиверская по дороге». Голубой одноэтажный дом, на фронтоне надпись «Сиверская пожарная часть», за домом наблюдательная вышка, на переднем плане забор из металлической сетки, покосившиеся фонари, пожарная машина за забором. Ну и что?

Пересказать, что и как это нарисовал Дрейден – невозможно, а значит, эта картинка должна быть нарисована.

В этой маленькой вещице законсервирован тихий осенний, серенький, немножко печальный день, окрашенный нежностью к этой пожарной части.

К некоторым картинкам Сергей сделал надписи и обнаружился литературный дар автора.

Картинка: «Принц и Люба».

Читаю текст Дрейдена: «Мне 10 лет. Живем на Чайковской. Отцовская комната опечатана. Он «работает» в Кремле. Мама уехала на концерт.

Девочка из соседней квартиры старше меня года на два. Её приглашают «посидеть» со мной, когда у мамы выступление за городом.

В Спартаке прошел фильм «Принц и Нищий». Хочу в него играть. Роль принца – моя. Переодеваюсь. Лосин для принца нет, колготки ещё не придуманы. Не будет же принц ходить в лифчике с резинками и пристегнутыми чулками? Не будет. Принц снимает с себя всё, натягивает рубашку, на голову мамин берет, подпоясывается, за пояс – шпагу и выходит из-за ширмы. Люба, смотри».

А нарисована Люба в черном школьном переднике и в отчаянье закрыла глаза руками, потому что принц ничем не прикрыл свою наготу.

Воспоминания Серёжи полны очень правдоподобных подробностей, и почти в каждой картинке присутствует собака и, наверное, она очень была дорога ему – потому что её повадки тоже зафиксированы.

Ещё одно воспоминание детства.

Называется: «Караул» – нарисовал, вспомнил в 1990 г. Под картинкой Сережин текст: « 53 год. Март. Из огонька вырезаю портрет Сталина, красно-черная лента пишущей машинки отца окаймляет лицо вождя, стулья красного дерева составляют ложе, в изголовье – атласная подушка. На мне бескозырка, в руках двустолка. Стою, замерев, два часа. На столе письмо от отца, обратный адрес: Кировская область, Мариинская система, почтовый ящик №...».

Иногда артист фантазирует на бумаге по поводу будущей роли в театре.

Однажды в сорокаградусный мороз в Ленинграде, когда редкий житель рисковал выйти на улицу, Сергей позвал меня в Юсуповский дворец, где на сцене этого дивного старинного театра показал немногочисленным героическим зрителям свою композицию «Ревизора» Н.В.Гоголя. И согрел своим талантом публику. А потом это было названо «Немая сцена» и год назад очень хорошо было снято каналом «Культура» с участием-помощью режиссера и актера Алексея Левинского.

Недавно Сергей сыграл Лира в нашем ТюЗе. Поставил спектакль Адольф Шапиро. художник Елена Степанова. Я долго боялась идти смотреть. Из театра доносилось разное. Дрейден просил не приходить пока. Нервничал. Я тоже боялась неведомо чего. Но вот и

осень пришла, и я отправилась в театр. Во-первых, я не узнала зал, театральный зал, сцена были превращены в некое обиталище Лира, но это отдельная тема – я вспомнила, что мне говорили: «Наворотила там!». При том, что, действительно, декорация была сложной, но она была пространством Лира, и я помню, как Сергей говорил мне, что пойдет пораньше в театр, чтобы успеть привыкнуть к этому пространству, сжиться с ним.

Умение вглядываться в пространство, угнездиться в нем – может быть и возникло у артиста благодаря бесконечным упражнениям на бумаге.

В той же галерее «Борей» возник один из самых поэтических спектаклей, который радовал изумительным партнерством Лаврова с Сергеем Дрейденом. Это был «Мрамор» И.Бродского, сочиненный в пространстве галереи режиссером Г.Дитятковским и художником Э.Капелюшем. И снова настолько преобразованное пространство, что сначала долго не ясно было, где ты находишься. Спектакль, записанный на плёнку, тоже показывали на выставке.

Никогда не слышала, чтобы Дрейден пел. Он даже из своего пианино сделал что-то вроде бюро, выпотрошив из него музыкальную начинку, но всё-таки признаки музыкальности обнаруживаются в изумительной светлой картинке под названием «Метель».

Есть такая песня: «Метель метёт и все кругом занесено» – делаю уроки дома. Смотрю в окно: вот бы завалил снег весь наш 4-х этажный дом и не надо идти в школу».

Да ладно, не ходи, только рисуй, Серёженька!

«Мама заглядывает в духовку – не пора ли доставать «Бабку» и будить Серёженьку? А диктор из Москвы откашливается: скоро, скоро он расскажет о новом снижении цен. Пробьют куранты, и жизнь заискрится дальше».



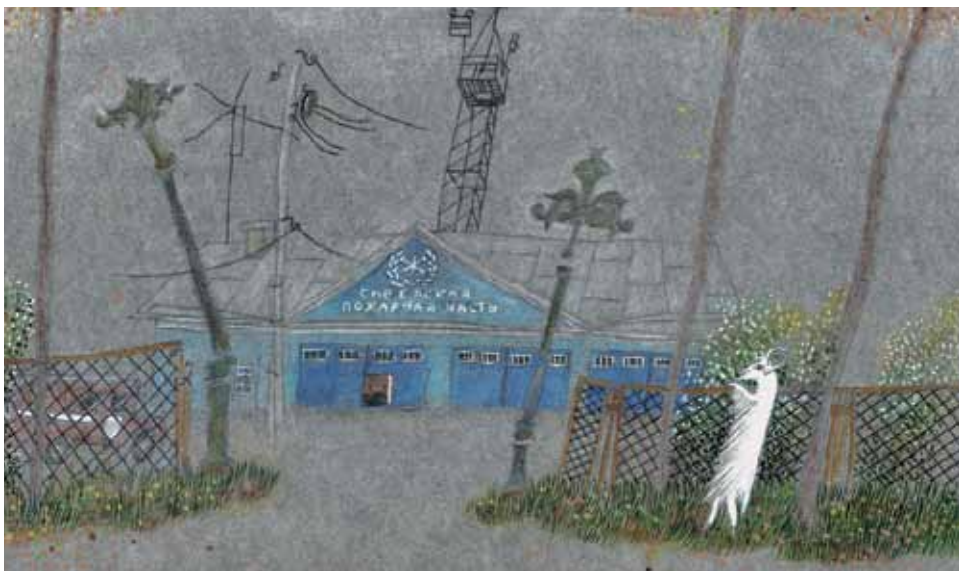
«Сиверская. В парке». 1994, к/см.т., 13 x 21



«Новый год». 1994, к/см.т., 16,6 x 22,1
(из фондов Санкт-Петербургского
государственного музея театрального и
музыкального искусства)



«Принц и Люба». 1994, к/см.т., 13 x 16,5



«Сиверская. По дороге».
1994, к/см.т., 13 x 21



«Карaul». 1990, к/см.т., 16,5 x 21



«Метель». 1984, к/см.т., 14,5 x 22

"А.ОСТРОВСКИЙ НА ТРОИХ"

Татьяна Шаликова

*Выставка "А.Островский на троих".
"Ведогонь-театр", Москва, Зеленоград.
29 октября - 25 декабря 2011.*

В конце октября в "Ведогонь-театре" в день премьеры спектакля "Бесприданница", открылась выставка "А.Островский на троих", названная так потому, что творческий коллектив в составе режиссёра Павла Курочкина, художника Кирилла Данилова и художника по костюмам Виктории Хархалуп осуществили на сцене этого театра три постановки по пьесам А.Н.Островского: "Доходное место" (2006), "Таланты и поклонники" (2010), "Бесприданница" (2011).

На выставке были представлены макеты декораций, эскизы костюмов, некоторые готовые костюмы, фотографии спектаклей.

18

Работа над спектаклем - это поиск, озарение. Индивидуальность постановщиков, их ощущение сегодняшнего времени и творчества драматурга, единое с режиссёром, диктует его художественное решение.

"Доходное место" - беспрерывно работающая бюрократическая машина - кипы Бумаг, безликие столы и конторки - оживают, надвигаются на человека и словно распоряжаются им, пытаются убить вокруг все живое...

"Таланты и поклонники" - внешне яркая, красивая жизнь актёров, цветы, аплодисменты - лабиринт, который может закружить, в котором можно не найти себя...



*"Доходное место" А. Островского. Ведогонь-театр. 2007.
Сцена из спектакля.*

"Бесприданница" - словно подбитая птица, не умеющая вспорхнуть, мечется за высоким, прогнившим забором юная девушка среди чуждых ей людей, которых, кажется, также коснулось тление...

Фото Андрея Тульнова



*"Бесприданница" А. Островского.
Ведогонь-театр. 2011.
Сцена из спектакля.*



"Бесприданница" А. Островского. Ведогонь-театр. 2011.
Сцена из спектакля.



В. Хархалуп. Эскиз костюма Ларисы. "Бесприданница" А. Островского



"Таланты и поклонники" А. Островского. Ведогонь-театр. 2009.
Декорационная установка.



На троих: Кирилл Данилов, Виктория Хархалуп, Павел Курочкин.



В. Полуновский. «Паяцы» Р. Леонкавалло. Бум., тушь, цв. карандаш. 26x52



В. Полуновский. 2005 год. Дача в садоводстве «Озорной ручей» близ Ольшанников на Карельском. Готовая декорация... Оргалит, темпера. 60x69



В. Полуновский. «Кошкин дом» С. Я. Маршак. Русский драматический театр Литвы, Вильнюс. Реж. А. Утеганов. Коллаж 42x50

ВАЛЕРИЙ ПОЛУНОВСКИЙ

Константин Учитель

*Выставка работ Валерия Полуновского
"Автобиография в картинках"*

Санкт-Петербургское отделение

СТД РФ-Дом Актёра

10-27 октября 2011

В 1988 году Валерий Полуновский окончил ЛГИТМиК (мастерская Геннадия Петровича Сотникова). Работал главным художником театров в Красноярске, в Великом Новгороде. Двадцать лет преподаёт в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, с 2007 – руководитель мастерской. Количество спектаклей, поставленных им в России, Украине, Финляндии и Литве (многие осуществлены в содружестве с Верой Курициной), приближается к сотне.

Выставку, приуроченную к 50-летию, Валерий Полуновский назвал «Автобиография в картинках». Каждой работе вместо этикетки предпослал маленькую заметку. Публичный рассказ о жизни для скромного, немногословного художника непривычен. Но получилось здорово – очень уж тесно биографическая канва здесь сплелась с осмыслением жизненно важных художественных впечатлений.

Кременчугские сады с их «буйной бабьей расхристанностью» (Бруно Шульц) аукнутся много позже изощрённой колористикой в духе Дюфи. Колдовство бабушкиного консервирования осознано не без ленинградской графики 1920-х, Лебедева и Пахомова.

Кривой Рог, город, где Полуновский вырос и начал рисовать, дал устойчивый набор мотивов его творчества. Промышленное гетто с его суриковыми лужами возникает перед удивлённым зрителем одновременно как метафора неизбежной вечности и образ потерянного рая.

Величественные, как египетские пирамиды, высятся над вечерним шоссе градири. Загадочными ночными маяками светят заброшенные шахтные копры. На ярко-красном рудничном отвале в ослепительно белой пачке застыла в арабеске танцовщица...

Полуновский невероятно чувствует ранний вечер, южную ночь, вообще искусственное освещение. Но удивляет не столько редкое, доведенное до артистической небрежности мастерство, а прежде всего очень личное, интимное настроение. Снова биографические впечатления резонируют с художественными, криворожский стаж суммируется с опытом освоения Де Кирико и Моранди.

После Кривого Рога был Крым. Здесь – два дела. Художественное училище и парашютный спорт. Сотни прыжков. Затем служба в десанте. Самолеты и парашютисты возникают в работах художника множество раз – без наносной романтики неофита.

Лирика его никогда не лишена иронии. Поэзия здесь растёт из подчёркнуто прозаического, фантастичное схвачено в сугубо бытовом.

Если есть у Полуновского некая над-реальность, то прежде всего в отношении к неоднородности течения времени. Он чувствует природу времени, его сценической,

физически ощутимой пульсации, ахматовский бег, густое августовское течение. Может быть, потому он – столь внимательный читатель пьесы, столь тонкий слушатель оперы.

Движение во времени, пауза здесь определяют способ существования. Фонари, мосты, южные тополя, полустанки становятся метафизическими объектами. Обычные для сценографа частые переезды – лейтмотивом творчества, привычная еда в поезде – многозначным символом. Пейзаж насыщен драматизмом, натюрморт – парадоксально метафоричен.

«Мир кулис» Полуновского – репетиции, световые репетиции, монтажки – совершенно очищен от пошлых придыханий, прозрачен, благородно деловит, как цех.

Театр для него – прежде всего место поиска правды, неутолимой жажды эмоциональной подлинности. В этом Полуновский – не только ученик и сотрудник, но и единомышленник своего учителя Геннадия Сотникова.

Его сценография всегда определённа и конструктивно, и фактурно. Чёрно-белые берёзы из дореволюционных газет в чеховском спектакле в Норильске. «Ромео и Джульетта» в Большом Драматическом театре – почти пустая сцена с блеском и лязгом металлических решёток. «На дне» в Небольшом Драматическом театре с внезапно рушащимся забором. «Васса Железнова» в Московском Художественном театре имени А.П.Чехова – вакханалия колоссальных паровозных труб. С режиссёром двух последних спектаклей Львом Эренбургом и его театром НДТ художник постоянно сотрудничает много лет.

Создавая «машину для игры», художник явно стремится «умереть в режиссёре». К счастью, помимо его воли всегда есть в сценографических работах, в педагогике, в концептуально-острых плакатах Полуновского личный message, нечто совершенно своё и вполне узнаваемое.

Многое пока не осуществлено. Простые и трогательные «Паяцы». «Эдип-царь» – расследование в театральном трюме. Что же, подождём.

Сначала – «Преступление и наказание» в МХТ им. А.П. Чехова.



В. Полуновский. 1991 год. С едой было худо.
Эти сосиски на вкус были омерзительны.
Бум., темпера, коллаж. 41x50



В. Полуновский. Ан - 2. С 1956 года по нынешний день, в аэроклубах - самолет для парашютистов. Бум., тушь, акварель. 25x50



В. Полуновский. Это называется - отделение «на поток». Не так просто, кстати... для начинающего спортсмена. Бум., гуашь. 70x70



В. Полуновский.
Шахты в Кривом Роге везде. Они придают этому городу что-то французское... Картон, тушь. 70x84



В. Полуновский.
Из серии «Москва - Петушки» В. Ерофеева.
Бум., гуашь, коллаж. 40х57



В. Полуновский. «Кофейня» К. Гольдони.
Реж. Р. Сотилли. Неосуществленная работа.
Вместо этой пьесы мы сделали «Генриха 4»
Пиранделло. Бум., смеш. техника. . 40х60



В. Полуновский.
Декорация для пьес А. П. Чехова. Норильский
драматический театр им. Маяковского.
Цифр. печать. 60х84

ТАТЛИН, ТАЙНОВИДЕЦ ЛОПАСТЕЙ

Надежда Хмелёва

“Бесконечная Татлин чаша великого...”

Живопись, графика, инсталляция.

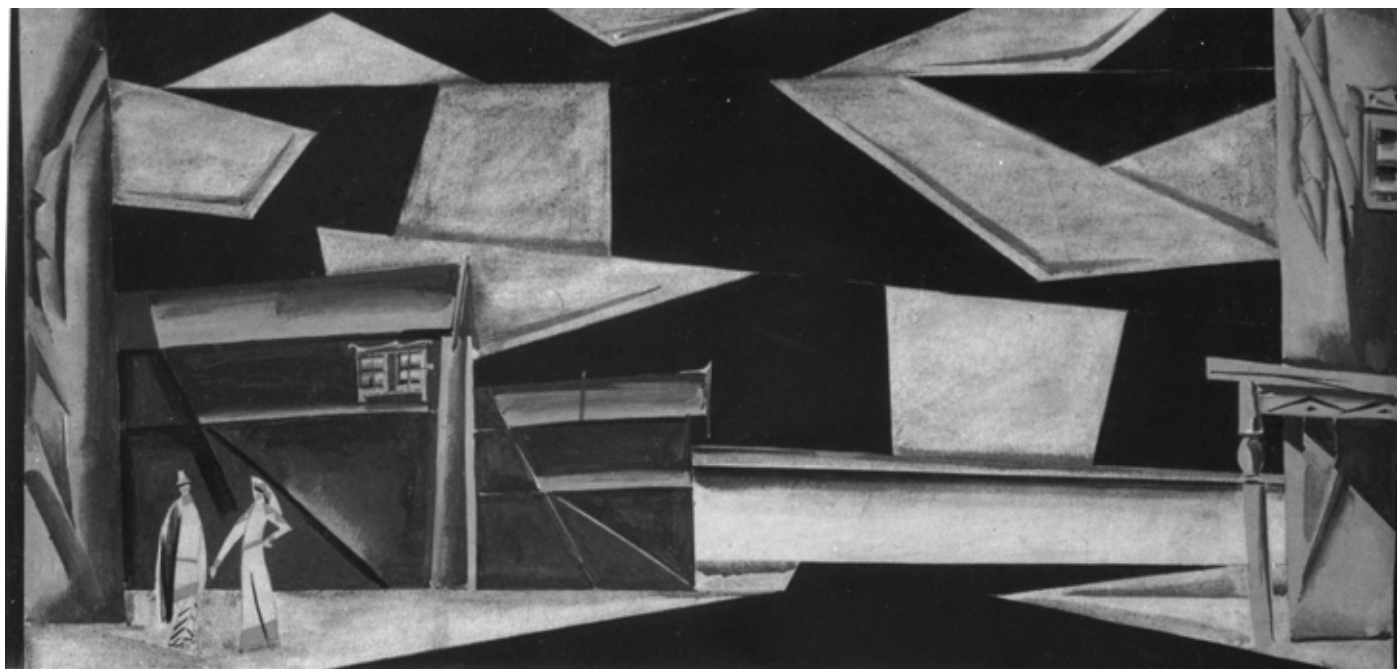
Третьяковская галерея на Крымском валу

5 октября 2011 - 26 февраля 2012

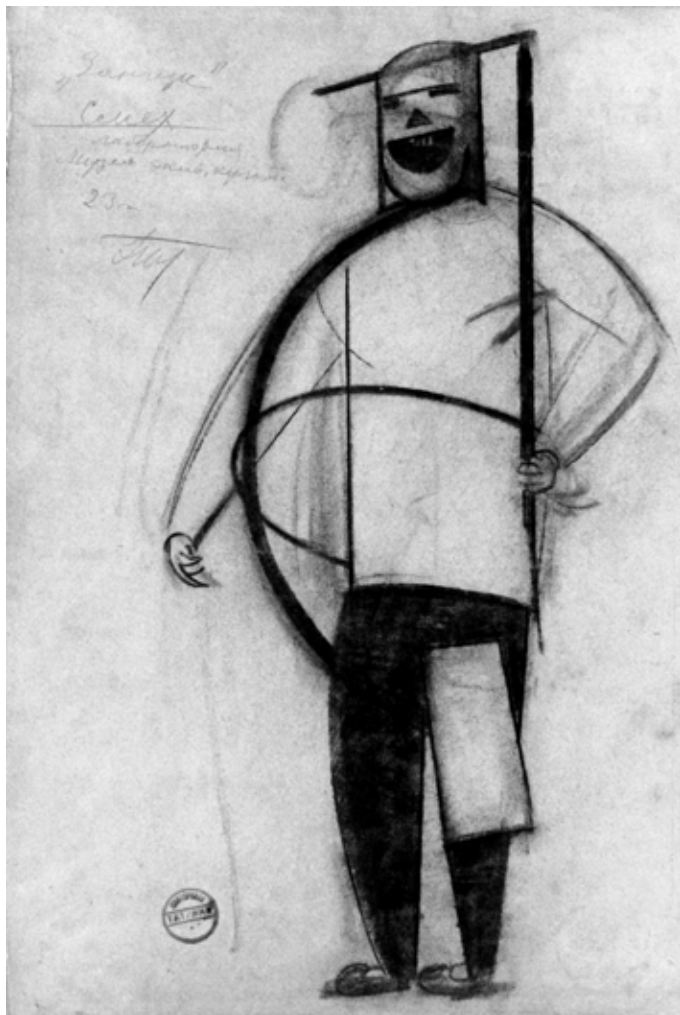
24

С конца XIX века русских художников охватила необъяснимая страсть к театру, и причина была вовсе не в Дягилеве – он только зафиксировал и показал Европе эту удивительную русскую «болезнь». Рывок из мастерской на подмостки первыми совершили ещё художники реалисты в Мамонтовском кружке, за ними хлынули русские импрессионисты, мирискусники и символисты, бубновалетовцы и «ослиные хвосты». И что удивительно, молодые художники начала 10-х годов, громкогласно ниспровергавшие всяческие традиции и называвшие театр «оплотом художественной чахлости», театромании также оказались подвержены. Среди них был и Владимир Татлин. Все свои эксперименты, открытия, резкий поворот к беспредметности художник упрямо переводил в театральную декорацию, часто даже не рассчитывая на ее осуществление. Поэтому не случайно, выставка, открытая в Третьяковской галерее и посвящённая 125-летию художника, наполовину состоит из театральных работ этого признанного лидера художественного авангарда.

Художники «Союза молодежи», петербургского объединения живописцев авангардистов не стали ждать приглашения к Дягилеву или в какие-либо другие театры. Они не могут и не хотят приспособливаться, им нужна трибуна для новых форм, манифестов, «искусства будущего». Соратник В.Мейерхольда по «Дому Интермедий» режиссёр М.Бонч-Томашевский и группа художников (любой член Союза мог представить свои решения) в январе 1911 года показали в Петербурге «Хоромные действия» на основе народной драмы «Царь Максёмян и непокорный сын его Адольф». После шумного петербургского успеха было решено показать спектакль в Москве, но отказаться от коллективной сценографии и пригласить одного художника. Им стал В.Татлин. Но, надо сказать, несмотря на всю почетность такого предложения, молодой художник попал в рамки уже существующего до него и опробованного сценического решения. Это позаимствованное в народной культуре и невероятное для профессионального театра внесценное пространство с тремя игровыми площадками и зрителями, находившимися внутри



Татлин В.Е. «Жизнь за царя», опера Глинки М.И. (Неосуществленная постановка). Эскиз декорации. Село Домнино. 1913-1915 гг. Картон, карандаш, тушь, лак. 44,5Х94. ГЦТМ. КП 264421/541



Татлин В.Е. «Зангези», Хлебников В. (Пост. 1923 г. Реж., сценограф, исполнитель: Татлин В.Е.). Эскиз костюма. Смех. Санкт-Петербург, Петроградский экспериментальный любительский театр при Музее художественной культуры Бумага, уголь. 55,2х37,6 см. ГЦТМ. КП 264421/555

театрального действия. Это принятая с самого начала стилистика декораций и костюмов в духе примитива, балагана, лубка. Татлину, принадлежавшему к кружку М.Ларионова, где культивировались приёмы русского неопримитивизма, такой подход оказался близким. Не имея возможности создать свою концепцию спектакля, Татлин концентрирует внимание на изобразительной стороне декорации. С отчаянной веселостью, которая уже никогда не повторится и вскоре сменится пластической сосредоточенностью, художник расписывает станки-троны Максёмяна и Винеры Кумерской, рисует остро-колючих, нелепых героев в костюмах со сложными и причудливыми фактурами. Но в вывески и балаганную живопись полностью не погружается, современного художника выдаёт ритмическая и цветовая организация плоскости, а также отзвуки ларионовского лучизма. В Москве спектакль также прошёл с успехом, но после единственной неодобрительной рецензии Татлин, ссылаясь на неудачно выполненные костюмы, от спектакля отрекается. Возможно, это говорит о том, что

художник в данном случае считал себя исполнителем чужого замысла. В дальнейшем его театральные работы всегда будут результатом новаторской и глубоко выношенной пластической идеи, предварительно обозначенной в станковом творчестве мастера.

Эскизы к опере М.Глинки «Жизнь за царя» появились в 1913 году - в конце краткого, но насыщенного «живописного» этапа, предшествующего выходу Татлина в абстрактное искусство. Конечно же, художник хотел бы театрального осуществления этого самостоятельно, без заказа сделанного спектакля. Об этом говорит объем проделанной работы – десятки эскизов костюмов и четыре законченных эскиза декораций, а также их показ на выставке «Мира искусства» - главных смотрах декорационных идей. Но предложения не последовало, да ещё и критик в «Аполлоне» назвал эскизы «антитеатральной театральностью». Такой уровень условности театру был



Татлин В.Е. «Зангези», Хлебников В. (Пост. 1923 г. Реж., сценограф, исполнитель: Татлин В.Е.). Эскиз костюма. Горе. Санкт-Петербург, Петроградский экспериментальный любительский театр при Музее художественной культуры Бумага, уголь. 54,6х38,2 см. ГЦТМ. КП 264421/554



Татлин В.Е. «Летучий Голландец», опера Вагнера Р. (Неосуц. пост. 1915-1918 гг.). Эскиз декорации. Пристань. Калька, уголь. 71,8x110 см. ГЦТМ. КП 264421/553



Татлин В.Е. Эскиз декорации «Проект материального фона». Б, уголь. 54.9x76.1. ГРМ. Б 417 (пост. от автора, апрель 1928)

ещё недоступен, хотя Татлин пока экспериментирует с традиционной живописной декорацией и даже использует консервативную кулисную систему. Он предлагает театру новое понимание пространства и формы. Как совместить абстрагированную, плоскостную, а значит условную форму с трехмерным пространством, которое для Татлина является самоценным. В отличие от соратников по авангарду П. Филонова и К.Малевича, в том же 1913 году в спектаклях «Владимир Маяковский» и «Победа над солнцем», на пространственные ценности не обращавших особого внимания. А вот внутри театра реформаторы ещё с начала века говорили о несогласованности двухмерной живописной декорации и объёмной фигуры артиста. Уже в МХТ шёл пространственно-революционный «Гамлет» Г.Крэга, а В.Мейерхольд в спектаклях императорских театров остроту пространственных решений маскировал пышным декором головинских стилизаций. Татлин в «Жизни за царя» предлагает пластический синтез пространства с декорационной формой. Наиболее полно эта идея заявлена в эскизе «Лес». Для укрупнения формы художник отрезает от деревьев кроны с листвой, оставляя лишь мощные стволы (Надо сказать, идея столь условного показа деревьев на сцене будет в дальнейшем очень востребована сценографией). Трудно решить, планировал ли художник подвесную живописную декорацию, в пользу этого говорят расписанные, как в иконописи – от темного к светлому – стволы, или каким-то образом предполагал сделать их в объёме – пластицизм круглящихся форм не отрицает и такую возможность. Он структурирует декорацию, собирает деревья в дугообразные лопасти, которые разнонаправленно врезаются в пространство сцены, членя его и организуя движение. Эти мощные ритмы форм, наполненные внутренней энергией, были подобны музыкальным трагическим аккордам.

Наиболее загадочным является эскиз «Село Домнино». Из всей серии «Жизни за царя», только здесь художник использует совершенно абстрактные формы, причем в соседстве с писаными кулисами и вполне узнаваемыми крестьянскими домами. На одной кулисе написано кубистическое дерево, на противоположной – стена дома с объёмным крыльцом, а на заднем плане кубистически деформированная крестьянская изба. В этот предметный мир снизу и сверху врываются деревянные геометрические плоскости, развёрнутые в черном пространстве и ритмически организующие его многоплановость. Наверно, не стоит искать им реалистических соответствий, скорее, здесь Татлин примеривает к театру кубофутуристическую композицию, своего рода подход к будущему беспредметничеству. Можно даже предположить, каким образом художник собирался переводить эти деревянные лопасти на сцену – скорее всего, при помощи коллажа (известно, что в конце 1913 года художник делает работы в этой технике).

Следующий свой театральный проект – эскизы к опере Р.Вагнера «Летучий голландец» (1915) художник делает после полного разрыва с живописью – в эпоху контррельефов. Опять Татлин придумывает спектакль без всякого заказа со стороны театра, но ему необходимо свои ошеломляюще новые идеи перевести на язык театра. Эскизы уже не позволяют задумываться о живописном исполнении – все формы «растут» из планшета сцены, и помощь падуг им больше не нужна. Но той бескомпромиссности, с которой художник относится к созданию своих контррельефов, в театральной работе всё же нет. В станковых работах композиции из дерева, металла, бумаги не изображали ничего. В них было бессмысленно искать символы, образы, любой жизненный контекст. А в «Летучем голландце» условные формы не живут самостоятельной жизнью, они ассоциативны, а некоторые и вполне узнаваемы.



Сцена из спектакля «Зангези» в Музее художественной культуры. Татлин в роли Зангези - наверху. 11 мая 1923, Петроград.

В эскизе «Морской берег» беспредметные формы – разных размеров и фактур, плоские и объёмные – образуют ритмические композиции, в которых можно увидеть и нагромождение скал, и исполинские волны и проникнуться космогонизмом музыки Вагнера. В Декорации «Морская бухта» художник в контррельеф превращает планшет сцены, что также говорит о его чуткости к театральным запросам времени. Разнонаправленные горизонталы не просто членят пространство сцены, как это было в «Жизни за царя», но формируют разновысокие площадки, необходимые для действия, превращая декорацию из пассивного наблюдателя в активную театральную форму. О том, что абстрактные геометрические формы, изрезавшие планшет сцены, являются палубами и верхними бортами кораблей, говорят вертикали мачт с поднятыми парусами. Все-таки художник ещё не решается в театре (пусть и гипотетическом) на полное беспредметничество.

Перенести на театральную сцену татлинский контррельеф, как бескомпромиссную революционную форму выпало В.Мейерхольду и тогда начинающему художнику В.Дмитриеву. В 1920 году при постановке «Зорь» Э.Верхарна художник строит вертикальную композицию по мотивам контррельефов Татлина. Но что особенно важно – впервые размещает

декорацию в центре сцены, решительно перенося в театр пространственные новации авангарда. До этого (и в театральные работы Татлина) декорация была замкнута внутри коробки сцены, которая удерживала пространство в своих границах, позволяя ему только внутреннее обновление – членение, деформацию, динамизм. В своих станковых работах К. Малевич и В.Татлин отрываются от представления о мире, только как о фрагменте, «узкой щели» и устанавливают форму в центр пространства, позволяя ему растекаться свободно и без преград. Но ни Татлин, ни Малевич в театральные опыты свои пространственные открытия не использовали. Поэтому произошедшее в «Зорях» перемещение декорации с периметра сцены в её центр и моделирование новых пространственных координат говорит о более глубоком и концептуальном влиянии Татлина на театр.

После «Зорь» и, особенно конструктивистского «Великодушного рогоносца» Ф.Кроммелинка в постановке В.Мейерхольда и оформлении Л. Поповой (1921), Татлин с театром перестаёт осторожничать. В 1923 году он самостоятельно ставит, оформляет и играет главную роль в «сверхповести» В.Хлебникова «Зангези». Нетрадиционная, «заумная», «словотворческая» поэма Хлебникова развязывала художнику руки, позволяла не оглядываться на театральные традиции. Быть собой. Каким его знал поэт:

Татлин, тайновидец лопастей

И винта певец суровый

Из отряда солнцеловов.

Паутинный дол снастей

Он железною подковой

Рукою мёртвой завязал.

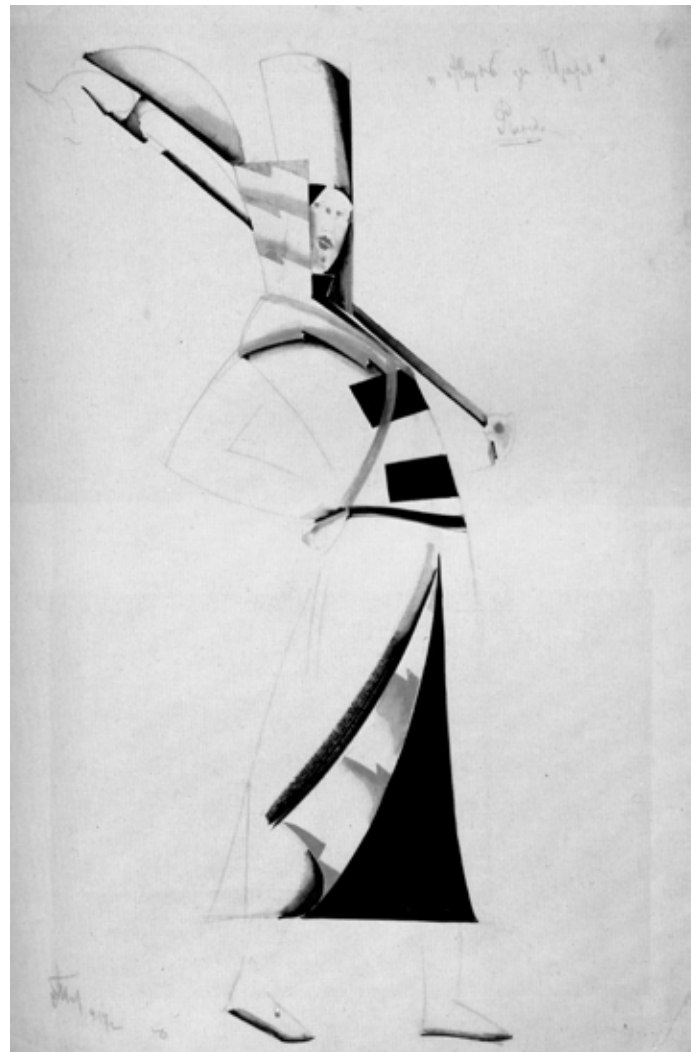
Прежде всего, для спектакля Татлин выбрал нетеатральное пространство. Зал в петроградском Музее живописной культуры, кажется, ему был безразличен – он не стремился его перекроить, задрапировать, трансформировать. Он поставил в него свою вертикальную конструкцию и ему были одинаково безразличны, как колонны и лепнина бывшего Мятлевского дома, проглядывавшие из-за декорации – он их не замечал, так и театральные архетипы – кулисы, падуги, занавес – он о них и не вспоминал. Декорацию, как и угловой контррельеф, окружает живое, безобразное, неоформленное пространство жизни. В этом вопросе художник сходил со своими последователями – конструктивистами и их знаковой декорацией – «Великодушным рогоносцем». А в отношении формы расхождения были принципиальными. Татлин не принимал функционалистского формообразования, находя его схематичным и шаблонным, он также отвергал и нейтрализацию фактуры материала. Конструктивисты

отрицали субъективность и индивидуальность в творчестве, а для Татлина это была основа любого искусства. В «Зангези» он предлагает свой вариант конструкции – антиконструктивистский. Он выстраивает вертикальную композицию, столь важную для авангарда и отвергнутую конструктивистами. В устремлении вверх был невысказанный отрыв от горизонтали заземленной жизни. Конструктивизм другими мирами и интуитивными подходами не интересовался принципиально, он занимался не отрывом от горизонтали, а её систематизацией. Вероятно, для Мейерхольда и конструктивистов элементом нежеланной субъективности была и монологичность вертикальной конструкции. В «Зангези» демиургом, управляющим пространством и движением форм, был сам Татлин, находившийся на самой верхней точке декорации. Оживлялась вертикаль установки движением малых цветных плоскостей вниз по проволокам от Зангези-Татлина к толпе, находившейся у подножия конструкции. Этим движением художник пытался материализовать невидимое – творческую энергию, вибрацию звука, связь между людьми. Получатели этих посланий не стояли в ожидании, а во встречном порыве пытались взобраться по канату вверх к Зангези, подчиняясь движению самой конструкции.

28 Плотью установки были проверенные «контррельефные» материалы – фанера, холст, картон. Причем, как пишет художник в «Жизни искусства» накануне премьеры он создает параллели между «словесным построением» и самим материалом декорации, - «для выявления природы этих звуков взяты мною поверхности разнообразные по материалу и обработке». Татлин боготворил природу и органические формы материалов, рукотворность любого предмета потаённый смысл их фактур были для него неизменными категориями профессии. В «Зангези» впервые художник решает несколько костюмов в духе контррельефов. Четыре реконструкции костюмов, сделанных художниками из Пензы, украшают выставку и повышают градус её театральности. Фигура «Горя» придавлена огромной деревянной лопастью, а «Смех», напротив, выпятил вперёд металлическую дугу. В спектакле эти символические фигуры контрастировали с остальными героями, одетыми в обычную современную одежду.

Никогда Татлину, ни до, ни после с такой полнотой не удавалось соединить свои революционные открытия в искусстве с не оставлявшей его тягой к театру. С середины 30-х годов он работает в театре профессионально, но, похоже, это была ниша, где можно было скрыться от победительного и боевого соцреализма. В конце жизни Татлин оформляет спектакль молодому режиссёру Г.Товстоногову. Так встречаются эпохи.

P.S. В 1949 году В. Татлин был художником спектакля «Где-то в Сибири» И.Ирошниковой, поставленного Г. Товстоноговым на сцене Центрального детского театра в Москве.



Татлин В.Е. «Жизнь за царя», опера Глинки М.И. (Неосуществленная постановка). Эскиз мужского костюма. Рында. 1913-1915 гг. Картон, карандаш, гуашь. 47,7Х31,7. ГЦТМ. КП 264421/605



Татлин В.Е. «Жизнь за царя», опера Глинки М.И. (Неосуществленная постановка). Эскиз мужских костюмов. Стрельцы. 1913-1915 гг. Картон, карандаш, тушь, гуашь. 48,8X64,4. ГЦТМ. КП 264421/540



Татлин В.Е. «Царь Максимилиан», Ремизов А. (Неосуществл. постановка). Эскиз костюма. Царь. 1911 г. Бумага, карандаш, гуашь. 23X17. ГЦТМ. КП 6089



Татлин В.Е. «Зангези», Хлебников В. (Пост. 1923 г. Реж., сценограф, исполнитель: Татлин В.Е.). Реконструкция костюмов «Смех» и «Горе»





Татлин В.Е. «Жизнь за царя», опера Глинки М.И. (Неосуществленная постановка). Эскиз декорации к IV акту «Лес». К., клеев. краски. 54.4х95.5. ГТГ 9299.



Татлин В.Е. «Летучий Голландец», опера Вагнера Р. (Неосуществленная постановка). Эскиз декорации. Палуба корабля. 1915-1918 гг. Холст, масло. 87Х156. ГЦТМ. КП 264421/538

ИНТЕРВЬЮ ПО ПЕРЕПИСКЕ

Надежда Бахвалова – Светлана Новикова

На интервью Надежда Михайловна согласилась охотно, но для обстоятельного разговора времени не находила. Живёт она в Нижнем Новгороде, в Москве бывает раз в месяц. Утром приезжает на «сапсане», вечером уезжает: не на кого оставить собаку. И эти несколько часов – от поезда до поезда – проводит в пошивочном цехе Театра ОКОЛО дома Станиславского. Почти двадцать лет назад её привел сюда Юрий Кононенко. С тех пор она делает все костюмы к спектаклям Юрия Погребничко.

Интервью пришлось делать по переписке. В таких случаях выручает электронная почта, но Бахвалова компьютером не владеет во всех смыслах этого слова. И мне пришлось написать ей вопросы «старым казацким способом» – ручкой на листочке. А через месяц она вернула мне написанные от руки чётким почерком художника двенадцать страничек. И предупредила, что никакого редактирования не допустит. «А если читателю непонятно?» – спросила, по наивности, я. «А в спектаклях Погребничко вам всё ясно?» Так что привожу её ответы, как есть, начиная с пролога.

Пролог:
Почему молчаливый человек выглядит умнее говорящего? (Если, конечно, молчаливый не клинический олигофрен, а говорящий не Пушкин). Потому что молчаливый знает: правда только то, что он родился и умрёт, а всё остальное – неправда. Придётся довольствоваться временным смыслом. Есть ещё одна причина трудности задачи – присутствие на данном жизненном этапе оценивающего ума (по определению Василия Васильевича Розанова). А как упомянутый ум весьма заковырист, как бы не начать выпендриваться.

- Надежда Михайловна, Вы успели поработать как сценограф с разными театрами, а теперь сосредоточились на одном – на Театре ОКОЛО. Каково работать с таким странным режиссёром и с таким необычным театром?

- Станный режиссёр сказал мне как-то раз: «Была б ты нормальным человеком, жила бы как люди». Если б я находила режиссёра странным, а театр необычным (замечу в скобках, что режиссер и есть театр), меня бы в этом театре и одной секунды никто не удержал.

- В чем Вы видите изюминку театра Погребничко?

- В интонации ума.

- Расскажите, как Вы догадались, что Вы – художник? Что помогло выбрать именно эту профессию?

- В профессию занесло меня случайно. Вслед за братом. Так, по крайней мере, я о себе думаю. А Господь, может, слушает и весь красный от раздражения: до какой степени я всё неправильно о себе понимаю! У брата были два друга-красавца. Увидавши (орфография Н. Б.) их в Москве, домой на Урал я возвращалась с единой

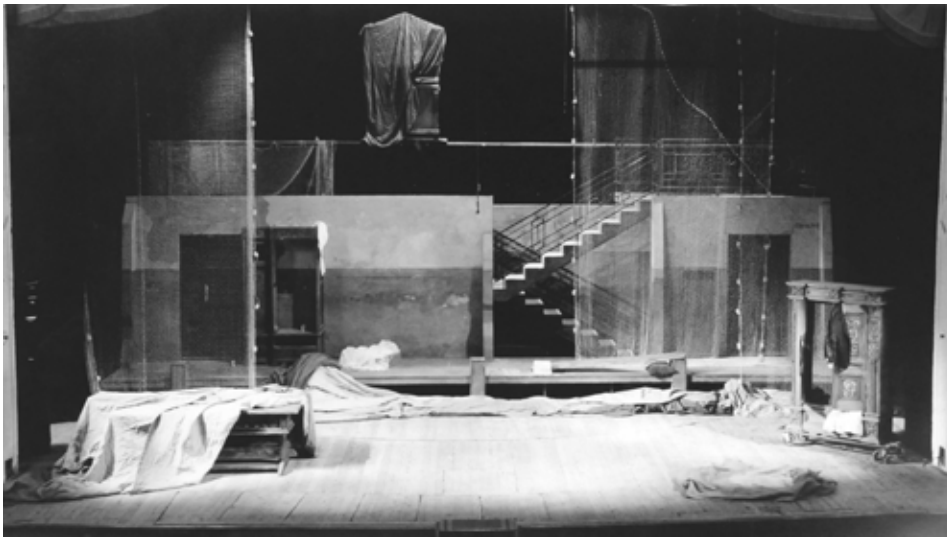
мыслью: «в Москву, в Москву!» А для этого надо было поступить учиться. Кстати сказать, красавцев и красавиц в Училище 1905 года оказалось видимо-невидимо. Одна Дашка Семёнова (дочка Юлиана Семёнова) чего стоила! Но это уж позже, а на братнином курсе – пораньше – такие красавицы были, что рот открывался. Кузгиновы Надя с Любой, Ксанка Шимановская, Нателка Тоидзе. И Танька Спасоломская со своим вздёрнутым носиком хороша была. Сколько было красоты! Красота была какая-то особенная. Художественная.

Но возвратимся к предмету. Когда я уже приступила к овладению профессией на курсе Татьяны Ильиничны Сельвинской, я помню, вызывала у неё страшное неудовольствие, подавая вместо костюма, чётко скомпонованного на листе, картинку с изображением братнина друга в виде принца с тоненькими ножками, печально сидящего в углу громадного дивана. Диван занимал весь лист и был выписан с любовью. Выходит, любовь и помогла.

- Сценограф непосредственно связан и с людьми, и с материалами, то есть от многого зависит. Какие самые большие огорчения и радости в работе сценографа?

- Самое большое огорчение – это что надо работу начинать. Всё откладываешь, откладываешь, пока уже подташнивать не начнет от тревожного состояния. А радость бывает тогда, когда сценограф книжечку со своей работой захлопнул, потянулся и поехал на станцию «Вязовая», с козлами в репьях разговаривать.

Но Вы, конечно, не этого ответа ждали от меня. Поэтому, тепло к Вам относясь, добавлю: огорчает отсутствие постановочных средств. Денег нету купить, что надо. В Англии выткнут и вышьют, как тебе



«Ромео и Жанетта» Ж. Ануя. Академический театр драмы, Нижний Новгород.
Реж. В. Богомазов, худ. Н.Бахвалова. 2004

мечталось... А у нас всю-то жизнь «голь на выдумки хитра». Иногда другого хочется.

- Театр ОКОЛО складывался как театр Юрия Погребничко и Юрия Кононенко. Но Кононенко нет уже пятнадцать лет, а эстетика театра осталась. Не зря же Юрий Ильич привёл Вас сюда. Как сохраняется стилистика Кононенко?

-Предположу, что некогда двумя людьми, близкими по духу (не будем распространяться по поводу духа – тут трактаты), была выявлена Тема. Как пенициллин из плесени – из творящегося и происходимого. И явлена в виде зримой сущности, как любят говорить священники, имеющей материальную составляющую. Вы спрашиваете, как это сохраняется? В карманах сцены и на ней – это во-первых. А вообще - как дерево о нескольких стволах: один упал, но корень в земле и крона зеленеет. Вариации – это же не есть что-то принципиально другое.

Что такое стиль? Разве существует правдивое определение чего бы то ни было? Чтобы узреть Истину, нужно бесчисленное количество глаз. А у человека только два. И каждый видит то, что видит с того места, где находится. Думаю, что абсурдность жизни вообще, уж я не говорю о российской жизни в частности, определила одну из черт этого стиля. Когда стоит стол, и к нему приделана ржавая труба корявыми болтами, и всё это -задвижка, а сверху колокольчик в виде рельсы, то на первый взгляд кажется странно, но Вы же сами говорите: «странный режиссер». Значит, есть место, где гнездятся корни стиля. Правда и то, что во времена Кононенко стиль, о котором говорим, блистал красотой его живописи. В этой части утрата оказалась невосполнимой. Конечно, хороший художник - нет, не хороший художник, а способный человек - может написать полотно в стиле Сезанна. И пишут! Но в нашем случае это будет ностальгия, дань привычке. Ну и потом,

для того, чтоб что-то изменить во имя сохранения, не обязательно всё выбросить и всё заменить. Достаточно передвинуть и привнести. Аккуратно. Для чего надо быть не только режиссером, но и немножечко художником, как был не только художником, но и режиссером Юрий Ильич Кононенко.

Вот так и сохраняется. Именно сохраняется! Потому что для того, чтобы развивать стилистику Кононенко, как Вы это называете, нужен сам Кононенко. Если б он жил, он бы, естественно, менялся – и менялась бы его стилистика. Ну а моя мысль – это же со стороны. И она, случись нужда,

в предлагаемых обстоятельствах вряд ли может быть глубокой. Как правило – на уровне интуиции и вкуса. Ещё и ремесло: перекинуться парой слов в этой части бывает нелишне. Вы интересовались: как сохраняется? Силой желания. От добра добра не ищут.

- Нижний – город большой, от Москвы – в нескольких часах езды, но всё же – не столица. Каково жить не в столице?

-Отвечаю коротко: хреново. Но можно и в развёрнутом виде. Что такое столица? Ну, тут еще можно как-то сориентироваться. Но вот что значит жить? Вопрос относится ко мне. А что такое Я-то? Оно ж не в зеркале, а как представишь ночью в темноте, взглядишься – страшно деется. «... Моё разворотилось Я, и всё в нём движется кромешно!» Информация, обладающая сознанием, которую мама когда-то называла «зайчиком». Ещё – «лялей». А это, на самом деле, что-то вроде вертящейся воронки. Ужас.

«...Чтоб кырлигырлиться на свете

Родился я.

И кырлигырлюсь...»

Судите сами, каково ЭТОМУ вдали от столицы.

- Вы не только вдали от столицы – Вы вдали от своего театра. В Театре ОКОЛО у Вас нет даже собственного стола, есть лишь папка с работами. Вы приехали, обсудили что-то с Погребничко, примерили костюмы – и на вокзал. Как Вы ощущаете расстояние между Вами и театром?

-Если условиться, что я есмь невыспавшаяся старая тетка, что с первыми петухами тащится на «сапсан» «с толстой сумкой на ремне», то о-хо-хо... Сидишь угрюмо в такси и ненавидишь таксиста за тот «шансон», которым он тебя потчует без задней мысли и от чистого сердца. И тем же поездом, без ног, обратно: радехонек, что террористы не взорвали. Бегом на пятый этаж – скорее

открыть дверь. Из нее вылетает натерпевшаяся собака и мчится со свистом вниз, а я, бросив сумку, лечу за ней – открыть бедняге дверь на волю.

Но Вы, полагаю, совсем не то имели в виду, спрашивая о расстоянии между мной и театром. Расстояние между нами – роковое. Искусство театра, как и всякое другое искусство – есть тайна. Что о ней говорить? Но театральное искусство для художника театра – вроде бы тайна родная? Родная, родная. Но, увы, тут, как в теннисе: если сам не играешь (имею в виду режиссуру), то хоть и видишь, куда мячик падает и что такое «брейк» ясно, – то всё же и не более того. Комментатора послушаешь и удивишься: как это он понимает, что удар был кистевой? Остается разобраться в отношении к коллективной жизни. Как уже сказано: да, далеко. Кино – другое дело. Сунешь голову, как страус, в старый фильм – и нет тебя хоть некоторое время. Театр – диалог. Острота общения. В концентрированном виде. Информация в изысканной форме, душевные и умственные труды, связанные с ее оценкой, переоценка собственной ценности в свете полученной информации. Короче говоря, интеллектуальнейшая вещь, да простит мне это слово (интеллектуальный) мой оценивающий ум. Очень что-то энергетическое. Не расслабишься. Иной раз и ногой пошевелить боишься. Вспотеешь от напряжения. Вот и снятся Уральские горы. Сидишь один-одинёшенек, смотришь вдаль. Под скалой река течет, ястреб летает. Поезд иногда прогремит – и тихо... Хорошо...

- То есть Вы живёте в ощущении творческой изоляции? И «лечитесь» от изолированности собственными и чужими стихами?

- Творческой изолированности нет, потому что – по причине изолированности – нет и творчества. И вообще, с изолированностью плохо. Вы же, наверное, слышали, что всё состоит из частиц. На определённом этапе их рассмотрения предметы начинают терять очертания. Человек – тоже, в каком-то смысле, предмет. Вследствие движения частиц и отстояния их друг от друга, заяц смешивается с телевизором, а молоток – с астрами. Но, на подслеповатые глаза, существа обладают контурами, телами. Припоминаю, что была такая стадия общения, когда обладатели тел, называемых человеческими, начали притягиваться друг к другу и слипаться в массу, обозначившуюся местоимением «они». В соответствии с условными представлениями, «они» не могут просачиваться сквозь преграды в виде стен и



*«Три товарища» Э.-М.Ремарка. Академический театр драмы, Нижний Новгород.
Реж. В. Богомазов, худ. Н.Бахвалова.2003*

дверей, и если последние в наличии, то уже легче. Хотя возможностей просачиваться и пронизывать в других формах и другими средствами у «них» остаётся достаточно для того, чтобы жертва диверсии размечталась о том, чтобы Вселенная схлопнулась и всё прекратилось. Нет, я понимаю Ваш вопрос. Он подразумевает трактат о пользе и вреде одиночества. Как себя чувствует забытый человек? Как Фирс в заколоченном доме. Но есть и польза. Так, по крайней мере, мнею.

Они сказали их фамилия Смирновы
Такое впечатленье громадное произвели
Сказать по правде чуть ли не до бреда
Спасибо, что зашли.
Когда я их увижу снова
На улице
А может и зайдут
Бог даст, и новое произведут,
Дыша морозом, впечатленье.

Ответы на вопросы Надежда Бахвалова завершила своим вопросом: ну так как? Польза-то хоть есть какая-нибудь?

Это мне напомнило недавно пришедший из Израйля анекдот:

В Израиле устроили суд насчет того, можно ли отвечать вопросом на вопрос. Был вынесен вердикт: "А почему бы и нет?" С. Новикова

От редакции: Впервые мы обратились к творчеству Н.Бахваловой в 2003 году, опубликовав в №25 «Разговор с Надеждой Бахваловой в театре «Около дома Станиславского», (записала А.Михайлова).



Н. Бахвалова. Автопортрет



Н. Бахвалова. Женский персонаж из Брехта



Н. Бахвалова. Костюмы для Мольера.



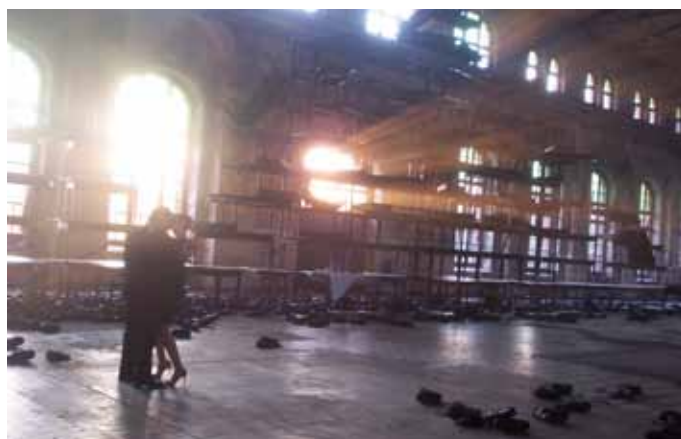
«Андромаха» Ж. Расина. Шаубюне, Берлин. В главной роли Ютта Лампе. Режиссёр Люк Персеваль, сценография Аннет Кури, костюмы Илзе Ванденбусше 2003



«Отелло» У. Шекспира в переработке Феридуна Заимоглу и Гюнтер Зенкель. Каммершпиле, Мюнхен. Режиссер Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Урсула Ренценбринк. 2003



«Мольер, страсти» по пьесам Мольера «Мизантроп», «Дон Жуан», «Тартюф», «Скупой». Зальцбургский фестиваль. Режиссер Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Илзе Ванденбусше. 2007



«Макбет» У. Шекспира — Het Toneelhuis. Режиссёр Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Инге Бушер. 2004



«Платонов» А. П. Чехова. Шаубюне (Берлин). Режиссер Люк Персеваль, сценография Аннет Кури, костюмы Урсула Ренценбринк. 2006



«Дети солнца». М. Горького. Театр «Талия». Режиссер Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Урсула Ренценбринк. 2010

«С ПУСТЫМИ РУКАМИ»

Люк Персеваль. Лекция в рамках XXI фестиваля «Балтийский дом»

Подготовил к печати Евгений Авраменко

Скажу честно: расшифровывая аудиозапись встречи Люка Персеваля со зрителями, я долго подбирал заглавие. Но, кажется, лучше оставить название самой встречи — «С пустыми руками». Оригинально. Просто. Ни на что не претендует, ни к чему не обязывает. «С пустыми руками», то есть без спектакля, без мастер-класса или каких-то специальных материалов. «Незащищённый» режиссёр в камерном пространстве перед публикой.

Конечно, это мероприятие нельзя всерьёз считать лекцией. Так, импровизированный рассказ о себе, о жизни, о театре. В этом и заключалась прелесть выступления: оно не было продуманным до деталей, срежиссированным. Да и времени на подготовку у Персеваля не имелось, он выпускал «Макбета» в гамбургском театре «Талия». Зато был готов общаться непринужденно, как пойдет. А публика тем более. В разные годы Персеваль привозил на «Балтдом» свои спектакли «Отелло», «Дядя Ваня», «Смерть коммивояжера», «Дети солнца». На фоне их видимой (порой до натуралистичности) грубости, провокационности и радикального обращения с классикой очевиднее и удивительнее нежность русских зрителей по отношению к Персевалю. Кстати, сам он оказался спокойным и немного застенчивым (в чем, несомненно, его обаяние). Находиться с ним в одном пространстве было очень комфортно.

На основе этой встречи получилась вольная композиция, условно разделённая на три части.

ПУТЬ

36

Я родился в 1957 году во фламандской части Бельгии. Вырос в Антверпене, который называют экономическим сердцем страны. Мои родители занимались морским делом, и значительную часть детства я провел на кораблях. То есть я рос не в художественной среде. В один прекрасный день корабль затонул, мама забеременела, и мы вынуждены были осесть на суше. Мама писала стихи и учила меня декламировать: это и стало моим первым прикосновением к искусству. А лет в пятнадцать я услышал от своего школьного учителя: «Мне кажется, у тебя театральный талант. Ходил бы ты почаще в театр». И я впервые пошел туда — в Национальный театр Антверпена.

Этот первый спектакль в моей жизни назывался «Смерть коммивояжера». Можно представить себе восхищение мальчика, который до этого смотрел только кино. Стоит признать, что фламандский театр не имел давних традиций. Не было чего-то своего, авторского, зрители видели лишь копии заграничных образцов. Калькировались, например, бродвейские спектакли. Если играли Чехова — то как бы по Станиславскому, если Расина — то подражали, конечно, Комеди Франсез. В 1980 году я сам вошел в труппу этого театра. Режиссером была одна дама, которая ездила по миру и записывала, где что идет, а потом, ставя спектакли, частенько копировала чужую режиссуру. «Мамашу Кураж» (где играл и я) у нас ставил один специалист по Брехту. У него при себе всегда имелась книжка с фотографиями спектаклей самого Брехта. И он постоянно говорил мне,



Режиссёр Люк Персеваль

сверяясь со снимками: «Нет-нет, здесь ты должен стоять немного в стороне. Видишь, как у Брехта». Неправильно, мол, играешь. (Смех в зале.)

И это все происходило в начале восьмидесятых, когда театральная жизнь Европы определялась Авиньонским фестивалем и такими именами, как Питер Брук, Райнер Вернер Фассбиндер, Петер Цадек, Тадеуш Кантор. Фестиваль произвел на меня большее впечатление. Читая Брука, я понял, что театр, где я работаю, — мертвый театр. Там нужны были не люди искусства, а только служащие. После пяти лет работы я ушел



«Дядя Ваня». А. П. Чехов. Театр Toneelhuis (Антверпен, Бельгия). Текст Я. ван Дика и Л. Персевалья. Режиссер Люк Персеваль, сценография Аннет Кури, костюмы Илзе Ванденбусше. 2003

оттуда и безо всякой материальной поддержки, вместе с несколькими друзьями, организовал театральную группу, которую мы назвали «Компания Синего понедельника». «Синий понедельник» — это на фламандском означает нечто неопытное, совсем молодое; можно перевести как «зеленая поросль». И в принципе, это было верно, мы ведь тогда совершенно не понимали, чего хотим.

Тогда я мыслил еще как актер. Главным моим стремлением была стопроцентная реализация на сцене актерского искусства. Мне хотелось, чтобы актер не столько выступал виртуозным художником, сколько мог показать человека со всем его достоинством и во всей его низости. Я интуитивно стремился создать пространство, где артисты и зрители были бы свободны и взаимно дополняли друг друга.

Нас стали называть диссидентами фламандского театра, в результате чего мы, естественно, стали любимцами публики, а через несколько лет даже получили государственную поддержку. Объяснялось это нашей, якобы, инновационной деятельностью. Не обладая большими финансами, мы вынуждены были постоянно демонстрировать успехи. Работа была столь тяжела, что однажды я сидел в ресторане и вдруг очнулся от того, что упал головой в тарелку супа. Мы тогда репетировали шекспировский спектакль об Алой и Белой розе — двенадцатичасовое действо. (Работа эта была запланирована как завершающая

для нашей группы. После этого я стал художественным руководителем Национального театра в Антверпене — того самого, который когда-то покинул.) Когда после падения в суп я очнулся, стоявший рядом врач спросил: как вы дошли до жизни такой? Выслушав меня, он сказал, что если я буду продолжать жить в подобном режиме, то через пару лет окажусь в инвалидном кресле. Это не удивительно, ведь все годы я был в своем театре и режиссером, и менеджером, и специалистом по связям с общественностью, и осветителем... И достиг границы, когда мое тело сказала: стоп, хватит. Я был совершенно изможден. Врач рекомендовал мне заниматься спортом. Но каким спортом заниматься режиссеру? Нашелся только один вид спорта, которым я могу заниматься в одиночестве, ни от кого не завися, — йога. Интенсивные тренировки привели к тому, что теперь я даже преподаю йогу. (Смеется.) В общем, если с театром не сложится, то буду существовать этим.

Мои поиски по части театра и йоги объединил буддизм. Оказывается, британские буддисты считают Шекспира бодхисатвой, то есть человеком, через которого может реализовываться Будда. Персонажи Шекспира отчаянно борются за существование, сходя от этой борьбы с ума: и Макбет, и Король Лир, и Гамлет. В итоге все они как будто приходят в себя, спрашивают: а зачем все это было нужно? Всё — бессмыслица. Идея пустоты — центральная во многих шекспировских пьесах. И это абсолютно буддистская идея.

Можно сказать, что духовный смысл театра и заключается в принятии этой бессмысленности, если рассматривать ее в восточном ключе. Люди запада считают так: раз уж жизнь бессмысленна, то давайте как лемминги покончим с ней. Восточное понимание пустоты иное. Осознание того, что все сущее преходяще, дает позитивный настрой. Я даже полгода жил в дзен-буддийском монастыре, стремясь постичь природу буддийской любви к жизни, вытекающей из бессмысленности. И хотел понять шекспировский буддизм. Для меня как режиссера необходимо постоянное осознание своего непонимания. Это позволяет следовать интуиции, а не моделям и примерам.



«Дядя Ваня». А. П. Чехов. Театр Toneelhuis (Антверпен, Бельгия). Текст Я. ван Дика и Л. Персевалья. Режиссер Люк Персеваль, сценография Аннет Кури, костюмы Илзе Ванденбусше. 2003

С ЛОВО

Думаю, не следует формулировать какие-то общие принципы работы с текстом пьесы. Сколько в жизни разных цветов и красок, столько и форм театра. Лично я стремлюсь к подлинным, настоящим переживаниям на сцене (но это не обязательно подразумевает реалистичность или натуралистичность). Этим определяется способ работы с текстом. Впрочем, иные режиссеры добиваются схожего эффекта подлинности и благодаря каким-то вычурным, нарочито искусственным приемам.

Еще когда я с единомышленниками создал «Компанию Синего понедельника», мы часто перерабатывали классические пьесы, с помощью различных импровизационных техник, адаптируя тексты, переписывая их, чтобы приблизить к зрителю и усилить ощущение узнаваемости.

Шекспир, например, тоже переписывал устаревший материал и вообще писал пьесы в ходе практической работы со своей труппой, учитывая конкретные обстоятельства: состав исполнителей и даже наличие тех или иных костюмов. По-моему, дискуссия, которая сейчас активно ведется в Германии, — о верности тексту — не слишком убедительна. В Бельгии, например, такого понятия «верность тексту» вообще нет, не знаю как в России. Но часто, отстаивая неприкосновенность литературы, опираются, допустим, на переводы Шекспира, сделанные в девятнадцатом веке. В Германии до сих пор пользуются переводами, выполненными Фридрихом Шлегелем или Людвигом Тиком. Но в них вычищена вся жестокость, провокативность, нейтрализованы сексуальные смыслы. Для современников Шекспира выражение «венецианский мавр» звучало как оскорбление, нечто вроде «нигер». То есть в самом тексте заложена расистская провокация. Для нас же это звучит безобидно. Но не зря собрались по перу называли драматурга «ШОКспиром»: у него сплошные смерти, убийства, кровь. Так на какие тексты нам ориентироваться? Неужели на архаичные переводы былых эпох? Как сказал Малер, уважение традиции — это вовсе не поклонение праху, а передача огня. Смысл театра не в служении автору, это мое личное убеждение. Подлинность, живое чувство возникает от встречи человека с человеком. И даже если эта встреча оказывается непростой, провоцирующей, как сама жизнь, то это прекрасно. Ведь мы в театре не хотим видеть фальшь. Один старый актер мудро заметил: «Знаешь, Люк, ты все время говоришь о какой-то правдивости. Для меня театр единственное место, где я могу быть подлинным, потому что вне театра я вынужден все время приспособливаться, чтобы выжить».



«Мольер, страсти» по пьесам Мольера «Мизантроп», «Дон Жуан», «Тартюф», «Скупой». Зальцбургский фестиваль. Режиссер Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Илзе Ванденбусше. 2007

Повторяю, один из главных мотивов, влекущих людей в театр, — возможность безо всякого стыда смотреть на жизнь других. Это «бесстыдство» дает зрителям свободу и смелость в реальной жизни.

Знаете, какая сцена в «Отелло» поражает меня? По-моему, это одна из ключевых сцен пьесы — Яго спрашивает Отелло: уверены ли вы в верности своей жены? Отелло, представленный как доблестный воин, опора нации, вдруг на наших глазах становится параноиком, таким запуганным зверьком. Суть эпизода в том, что слово имеет колоссальную силу. Оно может ранить, убить, превратить человека в чудовище. На вербальном уровне в этой трагедии много насилия. Язык ее крайне жесток по отношению к женщинам. Ставя спектакль, мы с артистами хотели, чтобы язык воспринимался зрителями так, как его воспринимали современники Шекспира. То есть как он звучит на футбольных стадионах или в армейской душевой.

На премьере в Мюнхене разразился скандал. В финале в зрительном зале были настоящие беспорядки. Половина зрителей кричала «браво!», а остальные начали орать на тех, кто кричит «браво!». Рядом со мной сидел пожилой человек, который узнал меня, хотя я старался быть незаметным. Он стал яростно орать, и смысл был в следующем: кто ты такой, приперся сюда из Бельгии, чтобы показывать на этой недавно отремонтированной сцене такое дерьмо?! Рядом стояла его жена и тянула его



«Отелло» У. Шекспира в переработке Феридуна Заимоглу и Гюнтер Зенкель. Каммершпиеле, Мюнхен. Режиссер Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Урсула Ренценбринк. 2003

за рукав, говоря: «Макс, перестань. Ты ведь сейчас говоришь точно так, как эти персонажи на сцене». (Смех в зале.) В этом, собственно, и заключалась моя цель.

Первое, что я всегда делаю, ставя спектакль, — пишу свою версию пьесы. Спрашиваю себя: а как эта пьеса связана со мной? что загорается во мне? (Указывает на фото спектакля «Смерть коммивояжера», которое проецируется на полотно.) Вот сцена из моего спектакля. Эта кровать могла быть кроватью моего отца.

В пятьдесят лет он потерял работу в антверпенском порту и, точно как персонаж Миллера, потом только сидел дома, уставившись в телевизор. При этом у него всегда был готов костюм, на тот случай, если его пригласят на собеседование. Однако ни на одно собеседование его не позвали. Когда состоялась премьера в Берлине, критика отметила, что этот сюжет воспринимается не как о нью-йоркском жителе пятидесятых, а как о жителе бывшей Восточной Германии, оставшемся без работы и тупо смотрящем телевизор.

Декорация за спинами героев — настоящие растения. Эта работа художницы Катрин Брак, с которой я работаю уже четверть века. Для нас характерно, что

сценография изначально не продумывается до деталей. Во время репетиций у актеров всегда есть возможность что-то предлагать и менять. Эта незафиксированность касается и литературного текста, который в ходе репетиций постоянно меняется. Часто я ставлю перед актерами задачу сыграть историю с минимумом слов. Отличие пьесы Миллера в том, что действие движется флешбэками, ретроспективными вставками. Эти ожившие воспоминания мы реализовали посредством декорации, леса живых растений, откуда появляются фигуры прошлого. Таким образом, сцены, предшествующие самоубийству главного героя, демонстрируются как сон, вытесненная мечта, о которой персонаж предпочел забыть. Он ведь хотел поехать в Африку.

Вопрос из зала: *Господин Персеваль, как вы выбираете пьесы?*

Выбор пьес определяется тем, насколько эмоционально они меня задевают. Скажем, в «Отелло» меня затронула наивность любви, ощущение ее хрупкости, уязвимости. Но это не обязательно должны быть светлые, сентиментальные чувства, может быть и злость. Во Фландрии я ставил спектакли, в основе которых лежала моя злость по отношению к тупо молчащей массе. В одной из постановок речь шла об инцесте. Спектакль шел в Бельгии в конце девяностых, когда разразился знаменитый скандал: преступник Марк Дютру много лет держал в подвале детей, которые подвергались насилию и, как известно, доставлялись на гнусные вечеринки с участием даже политиков. В результате общественных разбирательств выяснилось, что на каждую пятую бельгийскую семью приходится случай инцеста. И, думается, это относится не только к Бельгии. Это всех шокировало, ведь подобные факты возможно скрыть, если об этом молчат не только члены семьи, но и родственники, соседи. Критики писали об этом спектакле благожелательно, а зрителей совсем не было. И психолог, который работал с жертвами Дютру, объяснил, что это нормально: тема настолько врезалась в сознание, что люди не хотят видеть и слышать ничего подобного.

АКТЁР

Я убежден, что зритель идет в театр не ради режиссерского искусства, а ради актера. В основе этого лежит глубинное стремление узнать себя в персонаже, почувствовать связь с ним и пережить катарсис через эту связь.

Дэвид Линч сказал как-то, что ему важно высветить силу взаимного притяжения людей, которые будто пытаются нащупать друг друга в темноте. Это и есть направление, на которое указывает стрелка моего художественного компаса. Желание людей постичь друг друга и возникающие от этого ярость, радость, боль, воодушевление, свобода... — вот к чему я стремлюсь в любой постановке. Сейчас я возглавляю гамбургский театр «Талия», труппа которого считается лучшей в Германии. И я постоянно говорю актерам на репетициях: перестаньте демонстрировать, какие вы хорошие артисты. Мне нужны на сцене живые люди, которые интересуются другими людьми.

Достичь того, чего я хочу, во многом помогает видеосъемка репетиций. Студенты-кинематографисты приходят ко мне и снимают актеров, стараясь схватить момент, когда те в состоянии творческого воодушевления. Наверняка артисты, присутствующие в этом зале, ужаснутся: как же так — театральный режиссер с камерой? Но отснятый материал многое дает нам. Очень часто актеры говорят: Люк, я видеть не хочу то, что ты снимаешь. И когда мы устраиваем просмотры, они закрывают лицо руками. Для чего я их так мучаю? Спустя некоторое время (как правило, это две недели) актер начинает смеяться над собой. Это миг, когда он теряет самоконтроль и смотрит на себя другими глазами. Он понимает, что его человеческое содержание никак не связано с теми художественными приемами, которые он желал продемонстрировать на сцене. По-настоящему сильное впечатление актер производит тогда, когда начинает реагировать как ребенок. Это, между прочим, касается и зрителей. Смотря спектакль, они не замечают, как реагируют тысячи их мышц и нервов. Человек, когда не заботится, как он выглядит со стороны, внутренне освобождается и сразу становится интересным. На лицах у людей, прошедших через пластические операции, к сожалению, не встретишь эти живые выражения. Я и ищу в артистах реакции ребенка — неосознанные, непосредственные. Цель видеосъемки и просмотра не в поиске эстетической формы, а в том, чтобы показать актеру, насколько выразителен он в моментах, когда полностью отдается игре, не думая об окружающих.

Вопрос из зала: Скажите, пожалуйста, актёрские амбиции дают о себе знать? Насколько резким оказался для вас переход от актёрства к режиссуре?



«Гамлет». У. Шекспира. Театр «Талия». Режиссёр Люк Персеваль, сценография Аннет Кури, костюмы Илзе Ванденбусше. 2010

Свой актёрский путь я решил пресечь в тот момент, когда понял, что я в большей степени режиссёр. Ещё будучи актёром, я, стоя на сцене, постоянно думал: так, эту сцену нужно решить иначе, мизансцена должна быть иной. И я мешал партнёрам своими предложениями. В тот период у меня было своего рода хобби — выходить на сцену не через ту дверь, то есть намеренно нарушать ожидание.

У меня нет режиссёрского образования. И хотя я преподаю сейчас в режиссёрской школе, я убежден, что научиться этой профессии невозможно. Пробовать себя на этом поприще я стал лишь после пятилетней службы актёром. Только с тех пор я стал осознавать, что такое режиссура и что такое жизнь.

Вопрос из зала: Господин Персеваль, а какими способами вы приводите актёров в то состояние творческой свободы, воодушевления, о котором вы говорили?



«Гамлет». У. Шекспира. Театр «Талия». Режиссёр Люк Персеваль, сценография Аннет Кури, костюмы Илзе Ванденбусие. 2010



«Макбет» У. Шекспира — Het Toneelhuis. Режиссёр Люк Персеваль, сценография Катрин Брак, костюмы Инге Бушер. 2004

В юности я очень хотел быть футболистом, регулярно тренировался, играл в бельгийском чемпионате. Это существенно сказалось на моём творчестве. Один из моих методов — вводить актёров в репетиционный процесс посредством различных игр. Не сразу загружать их поиском психологии героев, а для начала, скажем, поиграть в бадминтон. Я часто сравниваю репетиции с футбольными тренировками. Футболисты выкладываются на сто процентов только во время соревнования. А тренировка это прежде всего способ размяться, прорепетировать матч. Другой метод состоит в том, что я предлагаю артистам механично прочитать свои роли: безо всяких интонаций и специальных пауз, просто тупо пробарабанив текст от начала до конца. И это снимает зажим, напряжение. В результате многочисленных повторов текст начинает восприниматься как пластичный материал, и уже ясно, за что здесь можно зацепиться, какую партитуру можно выстроить.

Вообще, театр часто страдает от того, что мы относимся к нему слишком серьёзно. Слишком «тяжёлыми» руками работаем. Я прежде всего ищу радость и удовольствие от игры. Одна из моих главных целей — чтобы актёры с удовольствием ходили на репетиции.

БАЛЕТ «ЩЕЛКУНЧИК» В ДЕКОРАЦИЯХ В.В. ДМИТРИЕВА

БОЛЬШОЙ ТЕАТР, 1939 Г., ПОСТАНОВКА В.И. ВАЙНОНЕНА

Александра Рыжкова

42

Художника Владимира Владимировича Дмитриева можно назвать «внутренним человеком» театра: художником, не мыслящим свое искусство вне спектакля.¹

Театр, в котором Дмитриев творчески родился, поглощал его всецело, не оставляя места для других сфер изобразительного искусства. «Из всех страстей, обуревавших Володю, – пишет историк балета Ю.И. Слонимский, – одна возвышалась над другими. Это страсть художественного творчества, точнее – деятельность театрального живописца. Это была не служба, не профессия и даже не призвание, а сама жизнь. Лед и пламя в повседневном живописном труде Дмитриева находили диалектическое единство противоположностей».²

Воспитываясь в семье, где благодаря матери – артистке Петербургского Александринского театра – в доме постоянно витал дух искусства, а среди гостей неоднократно бывали Вс.Э. Мейерхольд, А.Я. Головин, М.В. Добужинский, Н.Н. Сапунов, Б.Д. Григорьев и многие другие, Дмитриев с детства был погружен в эту особую атмосферу культа театра.

Именно у Мейерхольда молодой художник впоследствии будет учиться постигать основы театрального искусства сначала в студии на Бородинской (1916-1917 гг.), а затем на Курсах мастерства сценических постановок (1918-1922 гг.). В живописи же главным наставником станет К.С. Петров-Водкин. Однако мастер, считавший настоящим призванием художника прежде всего станковую живопись и возлагавший на одного из самых способных своих учеников большие надежды, был невероятно огорчен выбором, сделанным им в пользу театра.

В 1920-е – первой половине 30-х годов Дмитриев активно работает на драматических и музыкальных сценах Петрограда-Ленинграда. В 1930-40-е годы художник сотрудничает с Вл.И. Немировичем-Данченко, оформляя на сцене МХАТа его постановки спектаклей «Воскресенье» (1930 г.) и «Анна Каренина» (1937 г.) по

Л.Н. Толстому, «Враги» М. Горького (1935 г.), «Три сестры» А.П. Чехова (1940 г.).

Первыми балетными спектаклями для Дмитриева стали «Польчинелла» (1926 г.) и «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1927 г.) И.Ф. Стравинского в постановке Ф.В. Лопухова. В Большом театре художник дебютировал декорациями для оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского (1931 г., режиссер Н.В. Смолич). Дальнейшее сотрудничество с Большим театром продолжилось благодаря переносу спектаклей уже оформленных художником ранее в театрах Ленинграда. Это балеты «Пламя Парижа» Б.В. Асафьева (1933 г., балетмейстер В.И. Вайнонен), «Светлый ручей» Д.Д. Шостаковича, (1935 г., балетмейстер Ф.В. Лопухов) и опер «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д. Шостаковича (1935 г., режиссер Н.В. Смолич), «Кармен» Ж. Бизе (1936 г., режиссеры Н.С. Домбровский и М.Г. Квалиашвили).

К оформлению балета «Щелкунчик» Чайковского художника привлекали дважды: в 1929 году – Лопухов в Ленинграде и в 1939 году – Вайнонен в Москве. (В Москву свою постановку «Щелкунчика» Вайнонен перенес из Ленинградского театра оперы и балета, где впервые спектакль был показан в 1934 году с декорациями художника Н.Я. Селезнева). И если постановка Лопухова, отличаясь смелыми новаторскими решениями, успеха не имела, а потому быстро исчезла из репертуара, то спектаклю Вайнонена была уготована долгая и счастливая сценическая судьба.

Изучая отзывы, опубликованные в прессе после премьеры «Щелкунчика», можно сделать главный вывод – критики тех лет ругали то, что впоследствии было признано классическим наследием, а хвалили те эпизоды, которые со временем утратили прежнюю значимость. Но тот факт, что спектакль Вайнонена полностью отвечал требованиям своего времени – неоспорим. Балетмейстер смог решить поставленную задачу: средствами хореографии показать историю девочки, благодаря сновидениям попавшей в волшебную страну.



Сцена из 2-го акта спектакля «Щелкунчик» в постановке В. Вайнонена. Московское хореографическое училище. Середина 1950-х гг. Фотография предоставлена музеем МГАХ

Именно в мире фантазии возможно найти отдушину и, оторвавшись от неприглядной реальности, погрузиться в прекрасную мечту...

Общий замысел оформления «Щелкунчика» можно охарактеризовать словами историка театра и либреттиста Н.Д. Волкова: «в московской редакции «Щелкунчика» Дмитриев пленился очарованием мягкого зимнего вечера, и вся история сказочного сна Маши, все ее путешествие в мир игрушек и сладостей стало «сном в зимнюю ночь»».³

Спектакль начинался прологом – сбором гостей. Живописный занавес-заставка, сочетающий голубые, белые, желтые, розовые и серые цвета – изображал заснеженные треугольники крыш домов и забавные башенки (напоминающие детскую игрушечную крепость из первой картины балета), отбрасывающие мягкие синеватые тени. Это была своеобразная панорама сказочного городка – спокойного, уютного, тихого... Художник тут скорее подчеркивал «милую обыкновенность» места действия, нежели намекал на свершившиеся затем фантастические события.

В музее Большого театра сохранилось два варианта эскиза этой картины. На первом – более блеклом и бесхитростном – светлая комната с изящно разрисованным потолком и полосатыми (белое с голубым) обоями. В центре – наряженная светло-зеленая елка, за окном – синий декабрьский вечер, падающий снег, побелевшие остроконечные крыши домов – тех самых, которые были показаны в прологе. Розовая обивка стульев соответствует цвету оконной занавески, создавая в сочетании с обоями и желтоватым паркетом гамму пастельных тонов. Это интерьер довольно

скромного дома, интимная обстановка которого создает несколько будничную атмосферу домашнего «вечера у елки».

Другой эскиз представляет залу более парадную. Цвет тех же полосатых обоев состоит из сочетаний розового и серого. Пол блестит и, подобно зеркалу, отражает стоящие в комнате предметы – белую с золотой лепниной мебель, пылающий камин, детские игрушки (пушка, куклы, крепость). В трех окнах залы – густые синие сумерки; на стенах – рядом с портретами в овальных и квадратных рамках – пышно «цветут» зажженные канделябры, дополняя сияние свечей на нарядно украшенной елке. Но сверху, словно, грозовые тучи, нависают тяжелые складки вишневых и коричневых драпировок, среди которых пугающе выделяется сгущенно-темная линия ткани, перекликающаяся с черным фраком Дроссельмейера (также изображенного на эскизе), и внося неожиданную ноту тревоги. Драпировки, кажется, готовы рухнуть вниз, заслонив картину безмятежного праздника.

Общее настроение мрачной подавленности, отразившееся на эскизах декораций к детскому балету, характерно для этого периода времени, поскольку в жизни художника происходит трагическое событие – арест жены, а следом и известие о ее гибели.⁴

...Вторая картина балета начиналась в комнате Маши, где няня, держа свечу, заботливо укладывала девочку в кровать. Момент, когда Маша засыпала, намеренно подчеркивался в спектакле, так как далее уже

происходили события сна, и действие переносилось в прежнюю гостиную, которая ночью начинала выглядеть совсем иначе.

Здесь драпировки на эскизе В.В. Дмитриева усиливали «драматичную ноту» живописного повествования. Полоски на обоях строились уже на сочетании фиолетового и коричневого тонов, пылающий огонь в камине бросал бурые отблески на пол комнаты. Потемневшую и заметно увеличившуюся елку теперь украшали только загадочно белеющие в сумраке свечи. Из овального окна проникал холодный свет луны, а темная ветка дерева словно стучала в замершее стекло. За падающим снегом различались желтые огоньки синих домиков и уходящая в небо верхушка башни. На другом варианте эскиза в той же комнате из стен появляются огромные черные мыши с оранжево горящими глазами. Стоящее в углу на камине зеркало отражало перспективу темных, мрачных комнат – черную, синюю, серую... Атмосферу загадочной таинственности просветлял и упрощал все тот же синий пейзаж за окном. Глядя на эти мирные, покрытые снегом домики, делалось совсем не страшно...

Интересно, как критик В.И. Голубов (публиковавшийся под псевдонимом В. Потапов), язвительно замечая, что декорации В.В. Дмитриева «словно собраны с бору да с сосенки», писал о его оформлении данной картины: «Комната «честная». Скучный интерьер. Он смог бы сойти в «Сверчке на печи». Но Диккенс пока балету не приглянулся. Художник обогнал либреттистов на пути к Диккенсу».⁵ Но в другой статье, посвященной разбору спектакля, тот же рецензент, противореча сам себе, говорит о том, что этому интерьеру «место в драме. Он какой-то «диккенсовский»».⁶ Из такого явного несоответствия в оценках декорационного оформления балета, следует вывод об определенной необъективности и неоднозначности суждений театральной прессы того времени.

...Второй акт начинался путешествием героев в ореховой скорлупе по розовому морю. Все критики отмечали удачное решение В.В. Дмитриевым этой картины. В ней радовало «море, волны, зыбь, даль голубая. И иллюзия достигнута, и глазу приятно».⁷

Декорация, сделанная «в духе Гофмана», перекликалась с плавными переливами волн в оркестре. «Здесь диковинный остров, как в «Садко», и открывается полосатый грот, иллюзии как не бывало», – писал рецензент.⁸

Еще во время путешествия по перламутровому морю сказочная страна вырисовывалась вдали довольно странными строениями. Финальная картина давала возможность разглядеть их уже вблизи. Среди зеленых холмов росли стройные кипарисы, фруктовые деревья, высились белые стены воздушных храмов, били высокие фонтаны, сплетались ажурные ветви загадочных растений... Среди светлой зелени цветовым пятном выделялись темно-синяя дверь в белый замок-гору (справа), и ярко-красная пагода с крутым мостиком-аркой (слева). Вдали перламутровой поляны виднелись неясные очертания каких-то башен, деревьев, холмов...

Среди такого великолепия – апофеоз спектакля – финальное па де де Маши и Щелкунчика-Принца.

Одной из главных задач, стоящих перед художником, оформляющим балетный или оперный спектакль, является не вступать в противоречие с партитурой, а сделать зримый художественный и музыкальный образ единым, а их восприятие – целостным. В.В. Дмитриева природа наделила не только талантом живописца, но и тонким музыкальным слухом: «Он с необычайной остротой различал все мысли и чувства в самых сложных партитурах классических и современных композиторов. Его работа в музыкальных театрах была органической потребностью его натуры».⁹

У людей, чья жизнь неразрывна связана с искусством театра, интерес к творчеству В.В. Дмитриева не ослабевает никогда, потому что «оно питалось из самых глубоких и хрустальных вод русского национального гения».¹⁰

Говоря о счастливой сценической судьбе балета «Щелкунчик» в постановке В.И. Вайнонена с декорациями В.В. Дмитриева, нельзя не упомянуть, что своим долголетием спектакль во многом обязан Московскому хореографическому училищу (ныне – Московской государственной академии хореографии), где в 1950-59 годы «Щелкунчик» занимал свое почетное место в репертуаре.

¹Березкин В.И. В.В. Дмитриев. – Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 6.

²Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов. – Л.: Советский композитор, 1984. С. 32.

³Волков Н. Театральные вечера. – М.: Искусство, 1966. С. 385.

⁴См.: *Дневник Елены Булгаковой* – М.: Книжная палата, 1990.

⁵Потапов В. Во сне и наяву. // *Советское искусство*, 1939, № 44, 11 мая. С. 3

⁶Голубов В. Современность и фантазия. // *Театр*, 1939, № 7. С. 35.

⁷Потапов В. Во сне и наяву. // *Советское искусство*, 1939, № 44, 11 мая. С. 3.

⁸Голубов В. Современность и фантазия. // *Театр*, 1939, № 7. С. 38.

⁹Волков Н. Театральные вечера. – М.: Искусство, 1966. С. 384.

¹⁰Там же. С. 387.



В.В. Дмитриев. Эскиз оформления балета «Щелкунчик» П. Чайковского. Пролог. Большой театр. Фото предоставлено Музеем Большого театра.



В.В. Дмитриев. Эскизы костюмов. Вальс. 2-ой акт балета «Щелкунчик» П. Чайковского. Большой театр. Фото предоставлено Музеем Большого театра.



В.В. Дмитриев. Эскиз оформления 1 акта балета «Щелкунчик» П. Чайковского. Большой театр. Фото предоставлено Музеем Большого театра.



К.Ф. Вальц. Эскиз костюма. Паж. Пролог.
«Волшебный башмачок» («Сандрильона») В.К. Мюльдорфера.
Большой театр. Москва. 1871. Б., акв., гр. кар., тушь, перо. 25.3x16.6
ГЦТМ. КП 325 711/10 ГКД 2069



К.Ф. Вальц. Эскиз костюма. Жук с крыльями. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и
Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б., акв., кар. 29.1x22.2.
ГЦТМ. КП 217 633



К.Ф. Вальц. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Балетм. В. Рейзингер. Эскиз декорации. 3 картина «Лес». Избушка Бабы-Яги. Москва. Большой театр. 1873.
Картон, карандаш, гуашь, бронза. 17x28,6 в свету, 17,6x29,5 основа. ГЦТМ. КП 61994 ГДД 1351

БАЛЕТЫ МАШИНИСТА И ДЕКОРАТОРА КАРЛА ВАЛЬЦА

Дмитрий Родионов

Искусство Императорского Большого театра последней четверти XIX века являло собой яркое отражение общей картины художественной жизни России. В этом отражении нашли своё место, как основные перипетии политической и общественной жизни империи, так и коллизии смены художественных стилей в искусстве и возникновения новых течений и идей. При этом сам театр, занимавший положение второй императорской сцены – после столичного Мариинского театра – по этой причине имел дополнительные проблемы в формировании своей репертуарной политики, связанные с отсутствием возможности самостоятельного приглашения подлинных художественных лидеров и недостаточностью финансирования своих постановок. Поэтому и в балете, и в опере Большого театра этого периода мы не увидим ярких и самобытных постановщиков, только исключительно представителей «второго» ряда европейских театральных деятелей. Частая смена директоров, также назначаемых из Петербурга, еще более усложняла развитие театра. Всё это вместе взятое крайне затрудняло и усложняло положение труппы, в которой присутствовали яркие таланты и зачастую только благодаря их исключительному мастерству даже весьма посредственные постановки имели успех у публики и критики.

Однако в Большом театре был человек, который в силу вышеназванных причин, а, главное, благодаря своей исключительной энергичности и любви к театру, стал неформальным художественным лидером, взяв на себя ответственность за сохранение зрительского интереса к спектаклям Большого театра. Это был главный машинист и декоратор Карл Фёдорович Вальц, занявший этот пост в 1869 году после смерти своего отца Фёдора Карловича Вальца. В свою очередь Фёдор Карлович был переведён на должность главного машиниста и декоратора Большого театра из Петербурга для восстановления репертуара театра после трагического пожара в 1853 году. Вальц-старший являлся учеником яркого представителя романтического направления в театрально-декорационной живописи, выдающегося художника-декоратора Андреаса Роллера¹. Таким образом, через своего отца Карл Вальц стал прямым проводником в Большом театре

оформительских традиций романтического театра. Этим традициям он был привержен на протяжении всей своей творческой деятельности, сохраняя способность чутко воспринимать и иные творческие направления и стили.

Романтизм в своем обращении к драматургическим сюжетам всегда был тесно связан с волшебной сказкой, что в театре открывало большие возможности для создания самых разнообразных трансформаций, превращений и эффектов, выдающимся мастером которых и являлся Карл Вальц. Именно с волшебной сказкой связана ещё одна грань таланта Вальца – создание им либретто к нескольким балетам, два из которых были поставлены в Большом театре уже после двух лет работы Вальца в Большом театре на должности главного машиниста и декоратора.

Первым стал фантастический балет «Волшебный башмачок» («Сандрильона») на музыку В.К. Мюльдорфера. Первое представление балета состоялось 14 декабря 1871 г. в бенефис двадцатидевятилетней танцовщицы Анны Собошанской, исполнившей главную партию Сандрильоны и являвшейся украшением московской сцены. Как отмечал Вальц, в Собошанской «талант, внешняя привлекательность и прекрасная фигура сочетались ... в одно гармоничное целое».² Для постановки балета из Австрии был приглашен чешский балетмейстер Вацлав Рейзингер, бывший артист балета, имевший опыт работы балетмейстером в театрах Праги и Лейпцига.

Вальц заимствовал сюжет балета из одноименной французской пьесы La Cendrillon, усложнив драматические перипетии и насытив действие многочисленными превращениями. Сандрильона – дочь барона, и её, как и Золушку, не любят злая мачеха и две её дочери. С помощью феи Сандрильона появляется на балу в костюме светящегося жучка и в волшебных башмачках, добытых феей у Царя огня. В полночь девушка, когда чары феи утрачивают свою силу, убегает с бала и теряет башмачок, но принц Марио находит Сандрильону в саду и объясняется ей в любви. Однако появляющийся Дух огня предлагает девушке свою любовь. Сандрильона отвергает Духа огня и освобождается из его царства. В финале возлюбленные, как и положено, находят друг друга: Сандрильона предлагает принцу кубок с вином, который он выпивает, опускаясь на колени перед

возлюбленной.³

Эскизы декораций, костюмов и всех аксессуаров были сделаны самим Вальцем, также Вальц выполнил в натуре отдельные живописные картины. В исполнении оформления участвовали штатные декораторы императорских театров, о сильной стороне таланта и профессиональной специализации в театрално-декорационной живописи некоторых Вальц высказался вполне определенно: П. Исаков и Ф. Шеньян – архитектурные перспективные декорации, И. Шангин и А. Бредов – ландшафт, пейзаж, тщательность рисунка, живописность и красочность, Браун – исключительная аккуратность, вырисованность деталей.⁴

Исполнение картин для балета было распределено Вальцем следующим образом: 1 действие, 1 картина (Сад при дворце) – И. Шангин, 2 действие, 2 картина (Комната в замке барона) – П. Исаков, 3 картина (Голубой грот), 4 картина (Звездный храм) – И. Шангин, 3 действие, 5 картина (Бальный зал во дворце короля) – К. Вальц, Гурьянов, 4 действие, 6 картина (Дикая местность в горах) – И. Куканов, 7 картина (Огненный грот) – Ф. Шеньян, 8 картина (Царство феи) – К. Вальц, 5 действие, 9 картина (декорация 2 картины) – П. Исаков, 10 картина (Галерея во дворце короля) – Ф. Нордмарк и И. Какурин, 11 картина (Богатая фантастическая спальня с великолепным навесом) – К. Гропиус и К. Вальц, 12 и 13 картины (Двойной апофеоз) – Ф. Шеньян.⁵

Впечатляющие картины роскошных дворцов короля и барона сменялись фантастическими пейзажами подземных чертогов и гор, сцену обволакивали клубы пара, ослепляло огненными всполохами огня-света, для чего Вальц впервые применил цветное электрическое батарейное освещение и поражал зрителей неожиданным соединением фантастики сказочного сюжета с современными техническим новшествами, выпустив на сцену колесницу, запряжённую велосипедом. В большом марше, танцах, большом финальном галопе участвовала вся балетная труппа в придуманных Вальцем костюмах кавалеров и дам, пажей, герольдов, солдат, гениев огня, вакханок, кариатид, амуров, звёзд, фантастических листьев и цветов, трубадуров, рыцарей, шутов, лягушек, музыкальных инструментов, карт, индейцев и сатиров.⁶ Рейзингер, к сожалению, оказался малоталантливым балетмейстером, и хореографическая сторона не стала равноценной составляющей спектакля.

Балет имел большой успех исключительно благодаря изобретательному таланту Вальца и был включён в репертуар театра до 1878 года. В архиве К.Ф.Вальца, хранящемся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, имеется всего один эскиз к этому балету – женского костюма пажа для пролога балета. Рисунок сделан акварелью, прописан тушью и пером, подписан Вальцем своими инициалами «К.В.». Это скромное по художественным достоинствам, хотя и точно передающее анатомические особенности женской балетной фигуры того времени, творение мастера – единственное «живое» свидетельство дебюта молодого Вальца в качестве балетного либреттиста, сохранившееся до наших дней.

21 октября 1873 года Вальц представил публике свой новый волшебный балет «Кашей». Это был балет в

4 действиях, 12 картинах на музыку В.К. Мюльдорфера и Ю.Гербера (2-я картина 1-го действия) на сюжет русской сказки. На этот раз он был поставлен в бенефис самого постановщика, которым опять выступил В. Рейзингер.

В «Кашее» сюжет ещё более чем в «Волшебном башмачке», был драматизирован Вальцем. Если в дебютном балете Вальц усилил драматическую коллизию линией любви к Сандрильоне Духа Огня, то в «Кашее» в сложных любовных отношениях уже находятся все главные герои. Кашей отвергает любовь наложницы Аглаи ради Царевны Елены. Сфандра, прекрасная предводительница амазонок, безответно влюблённая в Царевича Рольвода, помогает ему с помощью своей матери Бабы-Яги найти Елену. Аглая, надеявшаяся, что Рольвод увезёт свою возлюбленную, а Кашей вернётся к ней, в финале от его руки и погибает. Традиционное преодоление физических испытаний сказочным героем в борьбе с могущественным противником по воле либреттиста превратилось в психологическое испытание чувств, что поднимало балетное действие до подлинных романтических идеалов.

К сожалению, этот замысел Вальца опять не получил опоры в хореографии Рейзингера, который основное внимание в своей партитуре балета уделил многочисленным жанровым танцам, достаточно заметить, что список действующих персонажей балета составлял 676 человек.⁷ Декорации, костюмы и аксессуарные вещи были исполнены по рисункам К.Вальца. Электрическое и химическое освещение – Кун. Машины – Вальц, Парики – Сильван. Цветы – г-жа Деладвез. Обувь Пироне. Уборы и металлические изделия были поставлены из дома Гранже в Париже.

Живописные декорации были исполнены: 1 картина (Жилище Кашея) – И. Куканов, 2 картина (Царские хоромы) – П. Исаков и И. Какурин, 3 картина (Лес) – Ф. Шеньян, 4 картина (Царство овощей) – Ф. Нордмарк, 5 картина (Горы) – К. Вальц, 6 картина (Чудесная долина) – И. Шангин, 7 картина (Царство бабочек) – И. Шангин, 8 картина (Ущелье в горах) – К. Вальц, 9 картина (Опочивальня Кашея) – И. Какурин, 10 картина (Волшебный дворец Кашея) – Гурьянов, 11 картина (Разрушение), 12 картина (Апофеоз) – К.Вальц.⁸

Балет начинался в Жилище Кашея Анагуда – подземных чертогах, которые заволакивались громадным облаком поднимавшегося из котла пара. Облако раздвигалось посередине и перед Кашеем, его приближенными, а также зрителями, возникала картина свадьбы Рольвода и Елены «в блестящей обстановке и ярком освещении». Восхищённый красотой Елены, Анагуд улетал на драконе за царевной. В царских хорах, представлявших великолепные палаты в тереме, – свадебная процессия, в составе которой девушки с венками и цветами, бояны, гости, воины, царь, свита, дружинники, царедворцы. Здесь же Сфандра, которую царь удаляет, так как Елена ревнует мужа к красивой колдунье. Появляющийся Кашей превращает стол, за которым сидит Елена, в страшное чудовище и улетает на нём вместе с царевной. Общее смятение. Возвращённый царевичем Сфандра показывает всем летящего Кашея, держащего в объятиях Елену. Царевич вместе с другом Эдволом отправляется на поиски царевны. В следующих

– втором и третьем актах балета – Вальц выстраивает феерическую картину всевозможных превращений и трансформаций. Рольвод и его трусливый оруженосец Аника оказываются в мрачном лесу. Гремит гром, и сверкают молнии. Падают деревья, проваливается земля, колышется трясина... Леший закрывает царевича тёмным густым облаком, а оруженосец оказывается окружённым светящимися огоньками: это хоровод светлячков. Из деревьев появляются гигантские руки, отнимающие у Аники его оружие. Колодец превращается в чудовище, извергающее из себя водяной фонтан. Возникает избушка Бабы-Яги с огородом, обнесённым плетнём. Анику окружают овощи – огурцы, лук, морковь, редька, хрен, капуста кочанная и цветная. Из-под земли выходит громадная тыква, из которой также выскакивают всевозможные овощи. Все они исполняют вокруг ошеломлённого оруженосца «танцы оживлённых овощей». (Важно отметить безусловный приоритет Вальца, который первым вывел на русскую сцену действующих персонажей в виде самых разнообразных овощных растений.⁹) С криком петуха вся эта «овощная» вакханалия исчезает, и перед избушкой возникает Рольвод, просящий избушку повернуться к нему передом: в окнах свет, из трубы валит дым. Сфандра прячет Рольвода от Бабы-Яги в избушке. Но чёрный кот и сова раскрывают прилетевшей в ступе Бабе-Яге убежище царевича. Однако Баба-Яга рада появлению человека, который может помочь ей расправиться со своим злейшим врагом. И вот Рольвод – на пути к талисману, указанному Бабой-Ягой и способному убить Кощея, – в дикой горной и пустынной местности. Сфандра, следовавшая за царевичем в образе бабочки, превращает дикую местность в очаровательную горную долину. Это волшебное царство бабочек. Начинается танцевальный дивертисмент, где главными героями становятся насекомые: бабочки, разноцветные жучки, стрекозы и кузнечики во главе с Повелительницей насекомых, затем красивые пчёлы, божьи коровки, светляки. С ними также гении берёзы, дуба, сосны, рябины. Картина торжества живой природы поражает и пленяет проснувшегося от поцелуя Сфандры царевича, завораживая, словно воинов Одиссея – пение сирен. Недовольная тем, что дочь пытается удержать Рольвода, Баба-Яга превращает Сфандру в цветок бессмертника, а Рольвода направляет к камню, под которым лежит заветный талисман. Царевич разрушает волшебным мечом камень и поднимает талисман. Вдруг во всю высоту сцены начинает ниспадать громадный водопад с красной водой, а дикие скалы преобразуются в склоны, покрытые пышной зеленью и цветами. После обретения талисмана действие устремляется к счастливому финалу, победе добра над злом и всеобщей радости. При этом зритель успевает увидеть ещё одну череду роскошных картин, где пир во дворце Кощея, сопровождаемый шумной оргией и танцами, «сладострастной сценой Елены и Кощея» сменится сценой схватки Рольвода сначала с чудовищем, выпускающим пламя и дым, а затем с самим Кощеем, умирающим от руки Рольвода в страшной агонии. Чертоги Кощея, объятые пламенем, разрушаются. Рольвод и Елена покидают развалины. Восходит солнце. Всеобщий восторг.¹⁰

«Кощей» стал триумфом молодого Вальца (ему было всего 27 лет): тщательно разработанное либретто волшебного балета, органично соединившее перипетии традиционной сказки со сценическими эффектами, преобразившее «однолинейных» персонажей в героев, обуреваемых романтическими страстями, с одной стороны, впечатляющие живописные картины сценического оформления, воплощенные во множестве сменяемых великолепных ландшафтов, не менее великолепных дворцов и интерьеров, разнообразных и выразительных костюмов персонажей, многие из которых представляли перед зрителями на сценических подмостках впервые, с другой стороны, – всё это вместе, не говоря уже, о потрясающей палитре эффектов романтической сцены с её огнем и молниями, водопадами, разрушениями, полётами, могло бы поставить творение Вальца в ряд выдающихся постановок русского театра. Если бы не отсутствие двух важнейших слагаемых, об одном из которых мы уже говорили – это слабая и неубедительная хореография Рейзингера, и, во-вторых, такая же слабая музыка, сочинённая Мюльдорфером. Вальцу не повезло, что в период становления его сценического таланта, рядом не оказалось мощных фигур балетмейстера и композитора, и он остался фактически один на один со своими романтическими фантазиями и образами.

Поддержку своих художественных устремлений Вальц получал исключительно со стороны выдающихся балерин, которые танцевали в его балетах и своим талантом укрепляли «фундамент» этих постановок, и поэтому именно о Собещанской, Гейтен, Рославлевой Вальц с особой теплотой напишет в своих мемуарах.

К этому времени и талант самого Вальца как художника значительно окреп. Сохранившиеся в ГЦТМ в архиве К.Ф.Вальца карандашные наброски, акварели и эскизы к балету «Кощей» убедительно это подтверждают. Эти работы отличает тщательность проработки образа персонажа: сначала Вальц делает карандашные наброски, где определяет основные линии объёма и пропорции. Это особенно важно для сложных технологических костюмов, которые должны не только представлять точную характеристику «героя», в данном случае, насекомого, животного или растения, но и быть удобными для исполнителей. Также он делает точнейшие ботанические и энтомологические рисунки, говорящие о блестящем знании индивидуальных особенностей представителей флоры и фауны. Сохранились и карандашные, и акварельные рисунки Вальца. Затем Вальц делает окончательные эскизы в цвете, также в основном в акварели, где образ обретает завершенность, а палитра радуется гармонией ярких цветовых переходов. В некоторых рисунках видно, как Вальц талантливо наделяет растительный или животный персонаж человеческими чертами. Например, картофель и морковь «становятся» у него двумя немолодыми женщинами: одряхлевшей деревенской старухой, опирающейся на палку, и явно городской, но молодящейся особой с кокетливо наброшенной поверх платья шалью.

Сценическая судьба балета «Кощей» сложилась трагически: он был снят с репертуара ещё до окончания сезона. Вот как об этом вспоминал К.Ф.Вальц: «...на

масленице, в одной из верхних уборных, где одевались кордебалетные танцовщицы, одна из них неосторожно приблизила пачку тарлатановых юбок к газовому рожку. Материя вспыхнула и загорелась, артистка совершенно растерялась, стала метаться по уборной и звать на помощь. Её подруги в панике начали срывать с себя костюмы и с громкими криками выбегать из комнаты. Когда подошли дежурные пожарные, почти все костюмы, во множестве наваленные на полу, были в огне. Пожар удалось быстро локализовать, но виновнице его всякая помощь была уже излишня. В бессознательном состоянии её отправили в больницу, где она после нечеловеческих страданий и скончалась. В виду того, что этот балет был чрезвычайно тщательно обставлен, в особенности в костюмной части, а большинство из последних погорело во время пожара, его пришлось совершенно снять с репертуара».¹¹

Следующее балетное либретто было сочинено Вальцем только спустя почти пять лет, для чего он использовал своё право на бенефис. Так 23 апреля 1878 года в пользу главного машиниста Вальца состоялась премьера комическо-фантастического балета в 3 действиях, 8 картинах «Бабушкина свадьба», ставшего последней постановкой всё того же В. Рейзингера в Большом театре. Музыку пролога и 1 действия сочинил Ю. Гербер, 2 и 3 действия – Бюхнер. Машины и электрическое освещение – Вальц. Парики изготовил Сильван. Обувь Пироне.

Декорации, а именно: 1 картина (Лес), 2 картина (Комната бабушки), 3 картина (Фантастический грот), 4 картина (Пейзаж на острове молодости), 5 картина (Вид Константинополя), 6 картина (Комната бабушки), 7 картина (Великолепный зал), 8 картина (Апофеоз) были исполнены самим Вальцем вместе с А.Гельцером и Гурьяновым.

Текст либретто пока обнаружить не удалось. Однако перечень картин балета и танцев, а также действующих лиц в премьерной афише¹² даёт некоторое представление о сюжетных коллизиях балета, который «хотя и был поставлен более скромно», как писал Вальц¹³, чем предыдущие два его произведения, тем не менее, входил в репертуар театра до 1883 года.

Среди действующих лиц балета: Гертруда, столетняя бабушка, её внуки - Лилия и Вандербров, а также некто Вандерштром, Гертруда (возрожденная), Школьный учитель, Бургомистр, Мамон – король земных духов, Бриллиант, Сапфир, Смарагд – драгоценные камни, Продавец невольниц, Индеец – заклинатель змей, Атаман цыган, Дервиш-нищий, русские купцы, турецкий купец, муэдзин, еврей, а ещё эльфы, охотники, лесничие, крестьяне, клерки, гномы, духи земли, купцы, продавцы, парни, дервиши, цыгане, арабчики, греки, солдаты, матросы, невольницы, слуги и народ.

В прологе балета происходила встреча феи Целии и её подруг, также фей, с живописцем Вандербровом и Охотником. В 1 картине на Празднике эльфов танцевали вальс, следовала сцена с танцами и танцы поселян. Во 2 картине, поименованной как «Столетний юбилей бабушки», исполнялись танцы духов земли. 3 картина представляла «Царство Мамона» (вальс, па де де, Ballabille). 4 картина – «Остров молодости» (цыганский танец, английский танец, русский танец. 5 картина – «На базаре» (сцена с танцами, соло). 6 картина – «Бабушка-дитя» (па де катр, соло, эволюции маленьких черногорцев, болгарский танец). 7 и 8 картина – «Бабушкина свадьба» и Апофеоз. Партии феи Целии, Лилии и Бриллианта танцевала Анна Собещанская.

**Продолжение следует.
Весь изобразительный материал
публикуется впервые.**

¹¹РГИА Ф 789 оп. 14 дело 35-Р 3 листа. Дело правления Императорской академии художеств. Роллер Андрей Адамович. Началось 19 августа 1869 г. «Мои ученики в С.Петербурге по декорационной части: Павел Исаков, Иван Шангин, Юлий Бах и Лобанов. По машинной части: Вальц, и Сергей Насонов, - Алексей Карташев» (Л.1).

¹²Вальц К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре // Ленинград: Academia, 1928, с.73.

¹³Фёдоров В.В. Репертуар Большого театра СССР. 1776-1955. Т.II: 1856-1955 // New York: Norman Ross Publishing Inc., 2001, с.335.

¹⁴Вальц К.Ф., там же, с.31.

¹⁵ГЦТМ Аф.ф. № КП 701. Инв. 8960.

¹⁶Там же.

¹⁷ГЦТМ Декор.ф. КПП№217615/1-7

¹⁸ГЦТМ Аф.ф. № КП 709. Инв. 8969

¹⁹см. Кропотова К. А. Русская балетная сценография XIX века (1830-90-годы). Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // М.: 2008, с. 117.

²⁰Содержание балета «Кащей» приводится по двум рукописным экземплярам либретто, хранящимся в ГЦТМ, архив К.Ф.Вальца, №КП 217613/1-15, №КП 217614/1-18

²¹Вальц К.Ф., там же, с.106-107.

²²ГЦТМ, Аф.ф. КП № 307370/303 Инв. 3527/Д. Прим.: В.В.Фёдоров ошибочно указывает в «Репертуаре...», с.350, что автор либретто «Бабушкиной сказки» - Рейзингер, видимо, отталкиваясь от афиши Большого театра, где было напечатано, что «Бабушкина сказка» - сочинение Рейзингера. Под «сочинением» имелась в виду постановка балета. Автором либретто являлся К.Ф.Вальц.

²³Вальц К.Ф., там же, с.107.



К.Ф. Вальц. Эскиз костюма. Жук с рогами. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б., акв., кар. 29.1x22.2. ГЦТМ. КП 63515



К.Ф. Вальц. Эскиз костюма. Ворон. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б., акв., кар. 22x17.6. ГЦТМ. КП 217 634



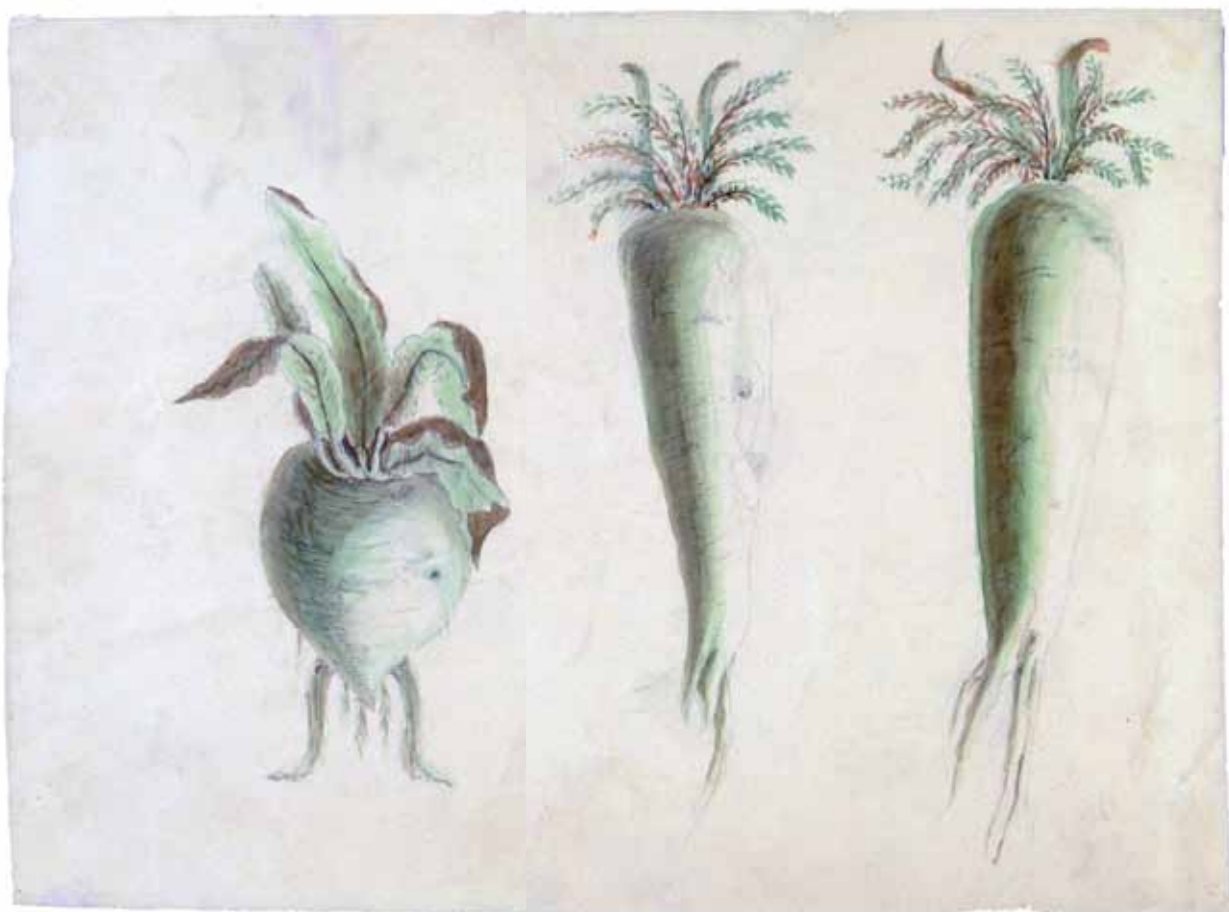
К.Ф. Вальц. Эскиз костюмов. Картофель и морковь. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б.,кар. 18.7x19.8 ГЦТМ. КП 217 632



К.Ф. Вальц. Эскиз костюмов. Оса и Божьи коровки. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б., кар. 27.4x25.1. ГЦТМ. КП 93 356



К.Ф. Вальц. Эскиз костюма. Лев. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б., акв., кар. 21.9x17.4. ГЦТМ. КП 217 635



К.Ф. Вальц. Эскиз костюмов. Свекла и морковь. «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера. Большой театр. Москва. 1873. Б., акв. 21.1x28.1. ГЦТМ. КП 100 247

МЕЙЕРХОЛЬД И ТЕАТР ЕГО ИМЕНИ 1925-1926

Юрий Лавров¹

Глава из книги. Печатается с сокращениями.



Ю.С.Лавров. Сцена и годы. Воспоминания
о Ю.С. Лаврове // М.: СТД РСФСР, 1989

Мне выпало великое счастье встретиться с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом и – пусть недолго – выступать на сцене руководимого им театра, видеть его «показы», наблюдать за его работой над спектаклем<...>

Как случилось, что Мейерхольд узнал о моем существовании, до сих пор остается для меня секретом<...>

Как бы то ни было, но я получил официальное приглашение приехать для показа в Москву. Раздумывать не приходилось, такие приглашения второй раз не присылают, и в свой ближайший выходной день я впервые в жизни отправился в столицу. С трудом, многократно расспрашивая москвичей на каком трамвае и в какую сторону ехать, добираюсь до Новинского бульвара², разыскиваю Арнштама³, он ведет меня по узкой лесенке на второй этаж, и вот, наконец, я в комнате перед самим Всеволодом Эмильевичем.

Когда я вошел, Мейерхольд разговаривал с каким-то рыжим человеком (потом выяснилось, что это был его брат). Мое появление сперва осталось будто незамеченным: собеседники спокойно продолжали разговор. Но вдруг Мейерхольд в упор взглянул на меня серыми умными глазами и спросил, кто я и где работаю. На первый вопрос ответить было просто, а отвечая на второй, от испуга, что сижу в двух шагах от великого режиссера, я начал что-то длинно объяснять, короче говоря, лопотал какую-то чушь. Тогда последовал еще вопрос: долго ли я буду в Москве? Я сказал, что сегодня же должен уехать в Ленинград, так как завтра у меня спектакль. И тут же было решено - в четыре часа дня меня будут слушать.

И вот я на сцене⁴. На той сцене, где идут «Великодушный рогоносец» Ф.Кроммелинка, «Д.Е. Даешь Европу!» М.Г.Подгаецкого⁵ и другие спектакли, о которых все говорят как о чем-то недостижимом. Я показал картину из спектакля «С утра до полуночи»⁶,

считая, что это должно понравиться Мастеру, поскольку экспрессионисты в моде, и сцену из «Слуги двух господ» <...> После небольшого совещания, которое проходило в зале, а я сидел в уголке на сцене, слышу голос Всеволода Эмильевича: «Спасибо, можете ехать домой. В случае, если художественный совет сочтет возможным принять вас, вы получите официальное уведомление. Прощайте».

Не помню, как я добрался до вокзала, лег на голую полку, ибо денег на постельное белье не было, как заснул и доехал до Ленинграда.

Все шло как прежде. Каждый день я вместе со своими товарищами из «Живгазеты» ездил по фабрикам и заводам, пел куплеты про Чемберлена, говорил вместе с хором и в одиночку какие-то примитивные слова, называл прогульщиков и пьяниц, и вдруг – открытка из Москвы: «Решением художественного совета ГосТИМа вы приняты в состав нашей труппы с окладом 113 рублей. Ваш приезд необходим 14 октября сего года» <...>

Расскажу о наиболее впечатляющих эпизодах моего пребывания в Театре имени Вс.Мейерхольда. Мой приезд 14 октября. В театре в это время шло какое-то собрание. В зале сидели актеры, со сцены говорил Всеволод Эмильевич. Я тихонько вошел в зал и встал в проходе. Мейерхольд меня заметил, потребовал на сцену и представил труппе. При этом он сказал примерно следующее: «Вот это наш новый актер из Петербурга, удивительный актер. Я знаю только двух таких трагических актеров – это негр Олдридж⁷ и Юрий Лавров». По залу пронесся легкий смешок, и раздались хлипкие аплодисменты. А я стою, сгорая от стыда, и мечтаю об одном – провалиться под сцену. Мейерхольд мог иногда, словом сразить человека наповал. Когда Мастер милостиво меня отпусти, я уселся в партере и уже не слышал, о чем он говорил. Кажется, речь шла о нравственном поведении актера, о его этических



Ю.С.Лавров в роли истопника радиостанции в сп. «Рычи, Китай! С.М. Третьякова

54

обязанностях и долге <...>

И вот Сергей Третьяков прочел труппе пьесу «Рычи, Китай!»⁸. В ней я был назначен на роль кантонца, истопника радиостанции. Ставил спектакль В.Ф.Федоров. Когда репетиции подошли к генеральным, на один из прогонов пришел Всеволод Эмильевич. Не досмотрев до середины, он взбежал на сцену и началась изумительная по своей неожиданности и

стремительности перестройка почти всего, что сделал Федоров. Родился знаменитый эпизод самоубийства боя, которого великолепно играла Мария Ивановна Бабанова, родилось начало спектакля – рабочие-кули несут через сцену тюки свернутой кожи – возник ритм спектакля, возникли контрастные эпизоды на палубе английского крейсера «Кокчейер». Словом, все начало жить, приобрело могучий, темпераментный характер.

Через некоторое время привезли огромную конструкцию – металлическую башню крейсера, устанавливать которую пришлось всем коллективом. На сцене появился бассейн с настоящей водой, по которому плавала лодка, управляемая акером, играющим лодочника.

И вот премьера. Успех огромный. Мы играем этот спектакль в Колонном зале.<...> Но это праздник. А будни? Были ли они? Мне кажется, что нет. В «Лесе» я в начале спектакля в сцене «крестного хода» подпевал «Спаси, Господи, люди твоя», и после этого мог уходить. Но уйти со спектакля было невозможно! Забираюсь на верхний ярус и оттуда, уже в который раз смотрю его, и все мне мало, мало, мало.

Впрочем, то же и с «Мандатом» Н.Р.Эрдмана⁹ Великолепный, неповторимый, единственный исполнитель Павла Гулячкина – Эраст Гарин, кажется, просто родился для этой роли. До сих пор вижу и слышу, как сидя верхом на стремянке, он произносит: «А теперь, мамаша, подайте мне Вечер в Копенгагене!»<...>

Сколько раз я смотрел «Мандат»? Пятнадцать? Двадцать? Не знаю, но ровно столько, сколько он в тот сезон исполнялся на сцене. Забыть его невозможно <...>

Репетировали «Ревизора». На роль Хлестакова утвердили Гарина и Мартинсона. Меня Всеволод Эмильевич назначил на бессловесную роль офицера, выскакивающего из шкафа. Но и на это я оказался

непригоден. Меня сделали офицером, который подносит Анне Андреевне виноград, а потом сняли и с «винограда».

Мастер заявил, что я повторяюсь, не вношу в образ ничего нового. Затем я был то одним, то другим из гостей, а затем закончил свое «участие» в спектакле тем, что с меня лепили фигуру из папье-маше для финальной немой сцены¹⁰. Что говорить, радости было мало. Но когда я смотрел уже готовый спектакль, то думал не о своих огорчениях. Хотелось получше запомнить это гениальное создание Мейерхольда, зафиксировать в памяти все детали. А замечательных режиссерских находок, неожиданных решений, непривычно глубоких характеристик здесь было так много, что их с лихвой хватило бы на несколько постановок «Ревизора». Иногда казалось, что в мейерхольдовском спектакле помещается, по меньшей мере пять других.

Перед новым 1926 годом, в коридоре театра меня остановил Павел Цетнерович¹¹ и от имени Мастера объявил, что завтра утром в десять часов я должен быть на репетиции «Учителя Бубуса» и что мне предстоит играть барона Фейервари. Я потерял дар речи. Спектакль значился на афише чуть ли не через три - четыре дня!

Чтобы стало понятным, в какой ситуации я оказался, нужно сказать, что «Учитель Бубус» А.М.Файко не был новым спектаклем¹², и роль барона все время исполнял Владимир Николаевич Яхонтов. Критики в большинстве своем спектакль не приняли, так как он резко отличался от всех других работ Мейерхольда рафинированностью декораций, изяществом мизансцен, необычной подачей текста, тонко подобранной музыкой. Но даже самые злые из рецензентов отмечали необыкновенный успех Яхонтова в роли Фейервари. Не знаю, чего было больше в его исполнении – великолепного искусства слова или столь же великолепной пластики. Публика в отличие от критиков, отнеслась к спектаклю благожелательно, волноваться за его судьбу вроде бы не приходилось. И вдруг – Владимир Николаевич уходит из театра <...>

Как играть Фейервари после Яхонтова? Всеволод Эмильевич отлично понимал, что за несколько репетиций я не смогу подготовить роль даже относительно прилично и потому позаботился, чтобы за меня играли аксесуары, костюм – фрак, крахмальное и шелковое белье, носки, которые мы вместе с ним покупали на Тверской, лакированные полуботинки, цилиндр, трость, черная суконная накидка на ослепительно белой подкладке. В Столешниковом переулке, в присутствии Мастера мне покрасили волосы. Он добился того, чтобы волосы были совершенно золотые, и когда при первом выходе на сцену я снимал цилиндр, раздавались аглодисменты: юпитеры, направленные на меня, зажигали феерический ореол вокруг головы, и это сияние ослепляло. Я забыл сказать, что в том же Столешниковом переулке мне впервые в жизни, опять же по настоянию Мастера,

сделали маникюр. На мой недоуменный вопрос: «Зачем? – Всеволод Эмильевич ответил: «Будешь руки чувствовать». Только на сцене я понял его правоту <...>.

Заканчивая разговор о «Бубусе», хочу сказать, что Мейерхольд удивительно осторожно проводил со мной репетиции. Ему было ясно, что я нуждаюсь в поддержке и поощрении, что меня нельзя пугать, нельзя упрекать за непонимание. В те дни он относился ко мне почти по-отечески и даже кормил бутербродами, которые приносила Зинаида Николаевна. Конечно, не сразу и не тогда постиг я метод работы Всеволода Эмильевича. Но сейчас отлично понимаю, как точно им было все рассчитано. Он знал психологию юноши, молодого актера, и незаметно вселял в меня уверенность в то, что я имею право выйти на сцену. После первого спектакля, в котором я участвовал, он вывел меня за руку на авансцену и, улыбаясь, аплодировал мне <...>

Имею ли я право, проработав в театре Всеволода Эмильевича менее года, назвать себя мейерхольдовцем? Разумеется, нет. Мне удалось лишь прикоснуться к жизни этого замечательного коллектива, стать в нем, если можно так выразиться, «наблюдателем» <...>.

Зато какую радость и пользу я получал ежедневно, жадно следя за тем, что происходило на репетициях, в актерском фойе, в общежитии. <...> Утром надо было привести себя в порядок и бежать на репетицию, на урок бокса или танцев <...>. Раз в три недели ходили в Страстную монастырь, где занимались акробатикой <...>

Сезон оказался на редкость насыщенным. Во-первых, «Рычи, Китай!». Во-вторых, ввод в спектакль «Учитель Бубус». В-третьих, почти все застольные репетиции «Ревизора». И, наконец, пятилетний юбилей театра, когда на сцене, возглавляя президиум, сидел А.В.Луначарский, выступал В.В.Маяковский. А сколько знаменитых людей я видел в нашем зрительном зале <...>.

В заключение скажу, встреча с Мастером – одно из самых значительных событий моей жизни.

Примечания:

1. Юрий Сергеевич Лавров, народный артист СССР, родился в Петербурге 14 марта 1905 г. Артистическую деятельность начал в 1919г. в качестве артиста вспомогательного состава Большого драматического театра в Петрограде. Там же был с 1922 по 1925 г. организатором, режиссером, актером студийного театра в Смольнинском клубе, затем в Молодом театре, агитбригаде «Живгазета». Осенью 1925 г. после рождения сына Кирилла (впоследствии Народного артиста СССР К.Ю.Лаврова) уехал в Москву в Театр им. Мейерхольда. Позже работал в Ленинградском академическом театре драмы, в театре Комедии под руководством Н.П.Акимова, с 1938 по 1966 г. артист Киевского театра русской драмы им. Леси Украинки. Умер 20 августа 1980г.

2. На Новинском бульваре находилось общежитие театра им. Вс.Мейерхольда «деревянный оштукатуренный двухэтажный особняк во дворе. На первом этаже размещались одинокие артисты – женщины по одну сторону коридора, мужчины по другую. На втором в маленьких комнатах размещались семейные. Мейерхольд и его жена Зинаида Николаевна Райх жили в мезонине, куда из общежития вела полукруглая узкая лестница» Ю.С.Л.



Ю.С.Лавров в роли барона Фейервари в сп. «Учитель Бубус»
А.М.Файко

3. Арнишам Лео Оскарович был женат на дочери Мейерхольда Ирине и в Театре Мейерхольда заведовал музыкальной частью. До 1927г. Перешел в кино и известен как режиссер и сценарист.

4. ТИМ с 1920, а с 1926 ГосТИМ работал на Триумфальной площади в бывшем театре Зона.

5. Сценографом сп. «Великодушный рогоносец» были Л.С.Попова, В.В.Люце. Сп.Д.Е.(Даёшь Европу!)» оформлял И.Ю.Шлепнянов.

6. «С утра до полуночи» Г.Кайзера, в постановке В.Н.Соловьева, где девятнадцатилетний Ю.С.Лавров играл шестидесятилетнего кассира.

7. Олдридж Айра (1805-1867) великий негритянский трагический актер, первый американский артист, получивший всемирное признание в ролях шекспировского репертуара. Гастролировал в России в 1858г.

8. Художник спектакля «Рычи, Китай!» С.М.Ефименко. Премьера на сцене ТИМа 23 января 1926г.

9. «Мандат» Н.Р.Эрдмана поставлен Вс.Мейерхольдом в апреле 1925г. в оформлении И.Ю.Шлепнянова и К.А.Состэ.

10. Художник сп. «Ревизор» на сцене ГосТИМа (костюмы, грим, аксессуары, свет) В.П.Киселев. Скульптурные элементы сп. исполнены В.Н.Петровым и др.

11. П.В.Цетнерович – режиссер-лаборант театра.

12. «Учитель Бубус» поставлен Вс.Мейерхольдом 19 января 1925г. Художник И.Ю.Шлепнянов.

Публикацию подготовила В.Глаголева

ПАМЯТИ МАРИНЫ ПИСНОЙ-БОРОВСКОЙ

На вечере журнала "Сцена" 14.12.2011. Фото Татьяны Круковской



МАРИНА ИСААКОВНА ПИСНАЯ - БОРОВСКАЯ
(13.03.1937 - 02.01.2012)

От редакции:

2 января 2012 ушла от нас Марина Исааковна Писная - Боровская: удивительно светлый, добрый и жизнерадостный человек. До последнего дня она принимала самое активное участие в нашей театрально-светской жизни. Поддержала нас своим присутствием на нашем журнальном юбилее 14 декабря ушедшего года, который мы отметили в тёплой компании друзей в Доме-музее М.Н.Ермоловой. 29 декабря состоялось, может быть, главное событие последних лет её жизни: мы принимали после ремонта Музей-мастерскую Давида Львовича Боровского. Без её щедрого сердечного участия создание Музея было бы невозможно: она разбирала архивы Давида Львовича, отбирала работы для экспозиции, помогала оформлять многочисленные бумаги, следила за качеством ремонта, взбадривала рабочих. Вместе с сыном Александром она стремилась воссоздать пространство, где ощущался бы дух Давида Львовича. И это им удалось.

Марина Исааковна мечтала успеть сделать этот музей и часто говорила: «Откроем музей, а остальное – уже не важно». Остальное – это тяжелая болезнь, о которой знали только самые близкие, и с которой эта красивая женщина боролась до последнего дня. И всегда улыбалась, только, кажется, иногда можно было уловить в её взгляде потаённую грусть, но кто из нас не грустит, казалось, что всё будет хорошо...

Письмо от Льва Додина и Татьяны Шестаковой

Марина для нас была и есть неотъемлемая часть Давида, как Давид был неотъемлемой частью Марины, и вместе они составляли прекрасное и загадочное в своей гармонии целое – некую удивительную человеческую субстанцию под названием «Боровские». Убежден, великий дар Давида никогда бы так полно, ярко и ясно не осуществился бы, если бы не любовь, нежность, энергия, забота и, главное, абсолютная убежденность Марины в единственности и неповторимости божественных, художественных и человеческих возможностей мужа. Убежден, яркая женская статья Марины, ее неугасающая красота, жизнелюбие, острый ум и обескураживающая подчас энергия Марины, ее способность справляться с худшим и верить в лучшее не сияли бы таким ровным и ясным светом, если бы не беззаветная любовь, преданность и верность Давида. Прошло всего пять лет со дня ухода Давида Львовича, и муж и жена снова воссоединяются где-то там высоко вдаль, в покое, радости, любви, которые они сполна заслужили своей светлой земной жизнью. Нам до сих пор каждый день нехватает Давида, нам уже теперь каждый день нехватает и будет нехватать Марины. Нехватать телефонных разговоров с ней, ее приездов на премьеры, ее прямотдушных оценок, ее надежды и уверенности, ее утешений, ее гневных жалоб на несправедливость жизни, ее готовности с этими несправедливостями бороться. Конечно, будет нехватать ее обедов, ужинов, ее фантастических котлет, которые мы жадно поглощали в десятках городов мира. Будет нехватать ее дружбы, ее верности, будет грустно и пусто без ее безграничной и негасимой любви к сыну. Человеческая субстанция под именем «Боровские» будет не только гореть над нами в небе, она останется на земле – с нами есть и будет самое любимое создание Марины и Давида – их сын Саша. Замечательный сын, замечательный художник, хороший, верный, надежный, добрый человек. Ему сегодня труднее всех нас, с ним наше сострадание, наша печаль, наша любовь и наша дружба. Держитесь, Сашенька, мужества Вам.

Мариночка, дорогая, мы с Танюшей очень любили тебя, любим и будем любить. Спасибо за все. Прости и прощай.

Всегда твои

Лев Додин и Татьяна Шестакова

(Это письмо было зачитано 04.01.2012 на прощании с М.И. Боровской на Троекуровском кладбище)

КОСТЮМНЫЙ СЛОВАРИК. ОБУВЬ

Окончание. Начало см. №3(71), №5(73) 2011.

Н

Наберцы - в России 19-20вв. в некоторых губерниях так называли онучи из холста.

Наголенки - на Руси чулки из мягкой кожи без ступни, прикрывали ногу от колена до щиколотки, обычно надевали с лаптями, защищали от сырости.

Няры - в России в 19-первой четверти 20вв. мужская обувь из оленьей, лосиной шкуры мехом наружу на мягкой подошве, обшитая по верхнему краю тканью. Затягивалась у щиколотки ремешком или шнурком, продернутым сквозь ткань; использовались в основном при ходьбе на лыжах, надевались с меховым или шерстяным чулком.

О

Обувь - покрытие для ног, обладающее определенной формой и сделанное из различных материалов. Один из основных элементов одежды человека. Появилась на ранних стадиях человечества как необходимость защиты ног от внешних воздействий.

Обутки с голяшками - в России в Западной Сибири с середины 19 века - мужские *сапоги* из кожи с мягкой подошвой.

Олочники - в России в Забайкалье с 19в. женская повседневная обувь из кожи, без голенища на мягкой подошве.

Оксфорды (англ.) - закрытые мужские и женские туфли на шнурках. Первые О. - *полуботинки* из грубой черной кожи на невысоком квадратном каблуке, с тупым квадратным носком и с длинным язычком на завязках, которые появились в Англии около 1640г. Их носили студенты Оксфордского университета. О. могли быть на шнуровке или без нее. К началу 20в. - закрытые туфли на шнурках, с язычком и отрезным носком, превратились в основной вид мужской обуви, которую носят во всем мире.

Опанки - обувь типа *мокасин*, без каблук; формованную подошву с бортиком прикрепляют к заготовке верха клеем и нитками или верх и низ соединяют плетением с помощью шнура из кожи или др. материалов. Первоначально традиционная обувь хороватов, черногорцев.

Опорки - остатки стоптанной и изодранной обуви, едва прикрывающие ноги.

П

Пантофли - род *котурнов*, пробковая обувь, получившая свое название в Италии, а затем появившаяся и во Франции - модная мужская обувь, призванная делать мужчин более высокими и импозантными. В 14-15вв. П. сажали на толстую деревянную подошву и надевали на модную в то время *клювообразную* обувь. В 16в. П. становятся принадлежностью исключительно женской моды, а в конце 18в. превращаются в обычные домашние туфли.

Парусиновые туфли - *туфли* с верхом из парусины на шнурках, с резиновой подошвой. Популярны с 1870-х годов для прогулок и спортивных занятий.

Пимы - в России так называли женскую валяную обувь типа *полусапожек*. Производством занимались по всей России в конце 19 начале 20вв. П. валяли как *бахилы*. Носили крестьянки и мещанки. До настоящего времени слово бытует на Урале и в Западной Сибири для обозначения *валенков* и *унтов*.

Пинетки - обувь для маленьких (до года) детей. Изготавливают двух видов - ботинки и туфли. Материалом служат тонкая кожа, фетр и текстильные материалы. Существуют вязаные П.

Плетенки - в России в Калужской, Тульской, Рязанской губерниях - женская обувь, плетенная из черных, красных, зеленых, желтых, синих полосок ткани, на суконной подошве, типа летних глубоких туфель, стягивающихся сверху на шнурок.

Полуботинки - вид обуви, преимущественно мужской - закрытые туфли на шнурках или пряжках. То же, что *оксфорды*.

Полусапоги - вид сапог длиной от щиколотки до середины икры. Могут быть с застежкой (главным образом на молнию) или без нее.

Полусапожки (русск.) - женская кожаная обувь до середины икры, на жесткой подошве, с высоким или низким каблуком, с резинками, вшитыми по бокам. С конца 19в. П. стали делать также на пуговицах или шнуровке. П. изготавливались из черной грубой кожи, а также лайковой, шагреновой белого цвета. Каблуки подбивали медными или железными подковками. В 19-начале 20вв. такую обувь носили девушки и молодые женщины из богатых семей по праздникам. Для большего щегольства на П. надевали, не зависимо от погоды, резиновые или кожаные калоши. П. надевались с белыми чулками.

Поршни – древнейший вид кожаной обуви; изготавливали из одного куска шкуры, в верхней части делали ряд отверстий для протягивания узкой полоски-завязки, стягивающей обувь и закрепляющей ее на стопе. С 20в. форма П. используется в домашней обуви и в разработках современных дизайнеров.

«Прощай молодость» (разг.) – мужские и женские войлочные ботинки с молнией спереди и на резиновой подошве. Название получили из-за своей старомодности и того, что их носят пожилые люди. Периодически входит в моду.

Пуанты (от фр. острие, кончик) - балетные туфли с твердым носком.

Пулены – мягкая обувь с длинными носками. Принадлежность знати в 14в.

Р

Рачки – в России в деревнях Смоленской, Орловской губерний так называли мужскую, женскую, детскую обувь типа *лаптей* прямого плетения.

С

Сабо – *башмаки* на деревянной подошве или выдолбленные из дерева, а также обувь, напоминающая такие башмаки.

Саго́ры - в России в Сибири так называли мужские повседневные сапоги на мягкой подошве.

Сандалеты - летняя обувь, верх которой по конструкции соответствует *полуботинкам* или *мокаси́нам*, закрытым туфлям, но имеет разнообразные прорезы, вырезы и перфорацию.

Сандалии (слово заимствовано греками с Востока и означает «деревянный башмак») – С. один из самых древних видов обуви; представляет собой подошву, прикрепленную к ноге ремешками. Древние египтяне изготавливали С. из соломы, лыка или папируса. Классическая форма С. запечатлена на греческих скульптурах. Римляне называли С. солес. С. появились еще раз в конце средневековья, затем вновь надолго утратили свое значение и только в конце 18в. появились во Франции в эпоху Директории, когда господствовала мода подражания античности.

В древней Руси, куда С. пришли из Византии их носили монахи и духовенство. Они состояли из толстой или многослойной подошвы и крепились к ноге ремешками. Обычно ремешки продевались между большим и вторым пальцами ноги. Сегодня С. преимущественно детская, а в 20в. и мужская обувь. Послужили прототипом для многих современных видов открытой обуви, см. *босоножки*.

Сапоги – обувь с высоким, голенищем на жесткой или мягкой подошве, с круглым или заостренным носком, твердым задником. Известны еще по скульптурным произведениям древнего времени и были тогда обувью для воинов. В разное время имели разный покрой и разные названия см. *ботфорты*, *эндромиды*.

На Руси. С. один из самых древних типов обуви. Впервые слово сапог встречается в письменных источниках 10в. Древнерусские С. имели мягкую подошву, заостренный или тупой носок, голенище сравнительно короткое до середины икры, слегка скошенное сзади. С. на жесткой подошве стали появляться в 14в., сапоги на каблуках – с 16-17вв. Будничные С. делались из черной кожи, праздничные также из кожи, окрашенной в красный, желтый, зеленый цвета, украшались тиснением, вышивкой, золотной нитью, жемчугом. Край голенища обшивался шелком, дорогим сукном. В Древней и средневековой Руси С. были обувью горожан. Сведения о том, что в деревнях также носили С. появляется лишь с 17в. Голенище С. шилось или «в гармошку», т.е. собранным в горизонтальные складки, или сверху жестким гладким, а около головки собранным в мелкие складки. Как правило, С. были черного цвета. Праздничные С. украшали по каблучку, краю подошвы иногда носку медными заклепками, а по голенищу – сафьяновыми полосками разного цвета. Иногда к верхней кромке голенища прикрепляли кисточки из гаруса. Носили С. с белыми или цветными шерстяными чулками, порой нарядный край чулка заворачивали на голенище. Особым шиком считалось, если С. при ходьбе поскрипывали, а в танце звонко стучали. Для этого на каблуки набивались медные подковки, а подошву пришивали так, чтобы С. скрипели.

В настоящее время С. мужская и женская обувь разных фасонов и из разных материалов.

Сапоги - бутылками – с гладкими блестящими жесткими голенищами.

Сапоги - чулки – высокие сапоги длиной от колена и выше. Обычно состоят из двух частей – туфель из кожи или замши и сшитых с ними голенищ из текстильного материала или мягких сортов кожи: лайки, сафьяна. Вошли в моду в 60-х годах 20в..одновременно с резко укоротившимися юбками. Первоначально голенище было непременно лаковым. Позже изготавливались из разного рода материалов и во множестве вариантов – на каблучке, на платформе. Разновидность С.-ч. – сапоги-колготки – туфли соединенные с колготками.

Скулпонэ - деревянные башмаки римских рабов и бедноты.

Скуты - в России мужские повседневные *сапоги* из кожи с холщевыми голенищами.

Сланцы - разновидность *шлепанцев*. Резиновая обувь без задников, иногда имеют вид *вьетнамок*.

Стомы - в некоторых губерниях России – повседневные мужские сапоги с суконным голенищем.

Т

Таби – японские носки с отделенным большим пальцем, которые мужчины и женщины носят с *гета*, их шьют из ткани или замши.

Танкетки – 1) тип подошвы или каблучка в виде клина; 2) женские туфли с открытым носком и пяткой

на клинообразной подошве; 3) любые повседневные сапоги, полусапоги или туфли на Т.

Тапочки – домашняя обувь, открытая или закрытая. Закрытые Т. восходят к средневековой обуви, имеют вид мягких башмаков или полуботинок из кожи, войлока, овчины, текстиля. К открытым Т. относятся *шлепанцы, мули, сабо* и т.п. Т. бывают без каблука, на небольшом каблучке или на танкетке. В 20в. все известные фирмы, производящие обувь, предлагают и Т., разрабатываемые дизайнерами, из дорогих и модных материалов, которые часто стоят дороже повседневной обуви менее знаменитых фирм.

Тенниски, теннисные туфли – парусиновые туфли с круглым носком, на резиновой подошве, первоначально 1920-30гг. для игры в теннис. В 60-е годы 20 в. превратились в повседневную летнюю обувь.

Триппен – в 15 и 16вв. своего рода верхняя обувь, которую надевали на *клювовидные ботинки*. Эту обувь делали на деревянной подметке, которая присоединялась к ботинку с помощью кожаных ремешков

Туфли – общее название обуви, покрывающей ногу не выше щиколотки. Название и типы Т. были заимствованы из Европы в Петровское время. Различают Т. закрытые и открытые, мужские, женские, детские. Существует сезонная классификация. Т. отличаются большим разнообразием видов: *лодочки, босоножки, сабо, мули, мокасины, оксфорды и др.* Дизайн Т. – наличие или отсутствие каблука, его форма и высота, форма носка, вид отделки и украшений – позволяют датировать их с точностью до десятилетия.

У

Унты – традиционная обувь эвенков, сапоги из оленьего меха с высокими голенищами на плоской подошве, часто с инкрустацией из кусочков цветного меха в верхней части, а также вышивкой бисером. Носят их и другое население, независимо от национальности. Приспособлены в качестве форменной обуви моряков, летчиков, служащих в Сибири и на дальнем Востоке.

Ч

Чарки – так в разных губерниях России называли низкую мужскую и женскую обувь из кожи без голенища с холщевой, суконной или меховой опушкой, пришитой к коже сверху, через которую протягивался шнурок для закрепления обуви на ноге. Мужчины надевали Ч. с холщевыми или суконными портянками, которые закреплялись на ноге оборками (веревочными, лыковыми, ткаными, вязаными), женщины – с связанными или суконными чулками. *См. бахилы.*

Черевички, чоботы – женские открытые туфли из грубой черной кожи, на жесткой подошве, с широким невысоким каблучком, напоминающие галоши (калоши). На носке, по бортикам и заднику Ч. Украшались медными заклепками, пуговицами, строчкой из разноцветных, преимущественно красных, зеленых

ниток, а также разноцветными гарусными помпонами, прикреплявшимися спереди. На каблук набивались железные подковки. Носили Ч. с толстыми белыми шерстяными чулками, доходившими до колен.

Чувяки – см. *поршни*.

Чулки-пantalоны – в 12в. бывшие в повседневной носке Ч.п. разделяются на pantalоны и длинные чулки, присоединяемые к pantalонам с помощью шнуровки. С этой одеждой носят высокие ботинки до щиколотки. Иногда же к чулку просто прикреплялась подошва. С 15в. чулки срастаются с pantalонами в одно целое.

Чуни – 1) домашняя или рабочая мужская, женская, детская обувь, плетенная или вязанная крючком или иглой из пеньковых веревок и получившая распространение в русской деревне в 19в. Представляли собой низкую обувь на плоской плотной подошве с прямоугольной, круглой головкой и загнутым кверху носком, с высокими бортами и задником. Обычно надевались с онучами или носками, крепились к ноге с помощью веревочных обор. Веревочные *лапти* 2) Так в 40-е годы 20в. называли чулки-сапоги, сшитые из ткани на ватине и простроенные на швейной машине; их носили с галошами.

Ш

Шиповки – разновидность спортивной обуви для бега, футбола и др.; с выступами-шипами на подошве для улучшения сцепления подошвы с поверхностью покрытия, по которому движется спортсмен. Существует обувь, имитирующая спортивные Ш., но предназначенная для повседневного ношения.

Шлепанцы (разг.) – обувь без задника. *См. сабо, мули, сланцы.*

Шпильки (разг.) – женская обувь на очень тонком высоком каблучке. Появилась впервые в Италии в 50-е годы 20в.

Штиблеты – мужские ботинки на шнурках с *гамашами*, которые носили в конце 19в. до 30-х годов 20в. в Америке, Европе, России.

Э

Экспарэн – мужская обувь. Появилась в конце 18в. сначала без каблуков. Э. носили с камзолом и брюками до колен. В 19в. Э. стали принадлежностью бального туалета мужчин. Иногда так называют *ботинки с пряжкой*.

Эндромиды – в Древней Греции – мягкие кожаные высокие резные сапоги, с открытым носком.

Эспадрильи – холщовые туфли на плетеной из веревки или кордной ленты подошве. Известны у народов Средиземноморья, где их носили в основном рыбаки. Стали популярны в странах Европы и России во второй половине 20в. на каблучке, танкетке или плоские.

Составитель Вера Глаголева

ВСТРЕЧА С ДРУЗЬЯМИ

Фоторепортаж Татьяны Круковской

От редакции:

В Доме-музее М.Н. Ермоловой, филиале ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 14.12.2011 состоялась торжественное вечернее собрание по случаю 20-летия нашего журнала. Особую торжественность, а главное, удивительно тёплую атмосферу придадо то, что на наше приглашение откликнулись люди, которых мы считаем не только своими авторами или членами ред. совета, но прежде всего - нашими коллегами и друзьями.

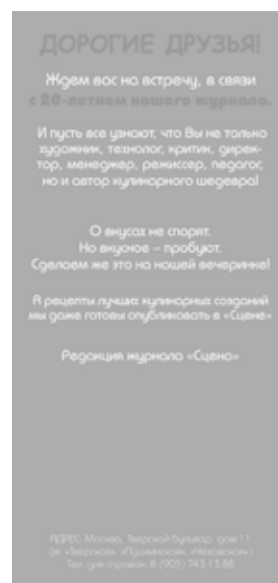
На вечере присутствовали И. Балашеевич С. Бенедиктов, М. Богомолова, Ю. Большакова, А. Боровский, А. Великанов, М. Виктор, Т. Глебова, В. Грачёв, С. Женовач, А. Заславская, Н. Исмаилова, Д. Исмаилов, В. Комолова, А. Кондратьев, Р. Кречетова, Д. Михалевский, Н. Макерова, С. Новикова, Н. Лордкипанидзе, А. Оганесян, Л. Овэс, О. Пивоваров, М. Писная-Боровская, А. Сидорина, Е. Степанова, Р. Султанова, Е. Струтинская, В. Семеновский, В. Соколов, С. Тараканов, А. Урсин, Ю. Хариков, А. Цветков, Т. Шах-Азизова, Е. Шахотько, В. Шилькрот.

Поздравление от председателя СТД РФ А. А. Калягина зачитал Д.Мозговой. Своим вниманием нас одарили зав. Домом-музеем М.Н. Ермоловой Р. Островская и сотрудники Е. Безроднова и А. Смирнова.

Благодарим всех, кто нас поздравил и всех, кто был рядом с нами на этом чудесном вечере.

Ваши

В. Глаголева, Т. Круковская, А. Меркулов, А. Михайлова, Д. Родионов.









NB НАЧИНАЮЩЕМУ СЦЕНОГРАФУ

Юрий Харигов

Начало см. в №4 (72), №5 (73). Продолжение следует

76. Заботься о выражении на своём лице – оно зеркало твоей души. Не кривя лицом, ты поможешь себе создать впечатление, что не кривишь душой в разговоре с режиссером, директором, композитором и артистом.

77. Посещая мастерские театра не бойся прикасаться к опилкам или металлической пыли.

78. Если же ты чуть заметным жестом разотрёшь их между большим, указательным и средним пальцами, то изобличишь в себе знатока предмета, не произнеся ни слова.

79. Знание нескольких слов из профессионального словаря работников цехов (например «проножка» или «патронка») поможет тебе открыть сердца специалистов своего дела.

80. Когда видишь в каких условиях они работают, не потрудись сделать сочувствующее лицо.

81. Принимая работу, постарайся удерживать постоянным восторженное выражение лица, добавляя к этому некоторые восклицания типа: «Потрясающе! Ну надо же!» За этим быстро перечисли действия, необходимые для доведения всего до совершенства. И станет сразу понятно, что всё надо переделать.

82. Встречая в театре приветливое красивое женское лицо, учти, скорее всего оно принадлежит не артистке, а уборщице.

83. Жесткость художественной реальности наконец переплюнула жесткую реальность жизни, но ожидаемого катарсиса не произошло.

84. Зритель готов сегодня платить деньги за что угодно, и даже за то, что не угодно.

85. Придумывая сценографию, старайся чтобы зрителю и в голову не приходило, что все это сделано на его деньги.

86. Любовь к зрителю прививается с трудом, и скыть её потом просто невозможно.

87. Выходя из театра подумай о том, как хорошо всё закончилось на этот раз – все живы.

88. Каждый раз, выдавливая из себя раба, не делай этого публично, позаботься об окружающих, внешний вид раба может их шокировать.

89. Работая над костюмом для артиста, представь, что надеваешь его на себя, даже если это вызывает отвращение, тогда только ты сможешь называться профессионалом дела.

90. Подыскивая образный язык, старайся, чтобы он не был слишком жёстким, дабы не оскорбить публику.

91. Если на репетиции артист говорит, что не видит себя в этом костюме, попроси помрежа принести большое зеркало.

92. Если артист говорит, что не видит себя в этом гриме, попроси принести зеркало поменьше.

93. Если зеркала не нашли, попроси артиста воспользоваться его навыками действия с воображаемым предметом.

94. На замечание артиста, что костюм не дышит, не надавливая, вскользь заметь – костюм предмет неодушевлённый.

95. Если видишь, что костюм плохо сидит на артисте, попроси артиста встать – возможно что-то изменится.

96. Если становится очевидным, что артист не справляется с костюмом, осторожно заметь режиссёру о необходимости замены артиста, но помни – для него это весьма болезненная тема.

97. Помни, артист не клиент, он не всегда прав.

98. Как профессионал, относись спокойно к различию пола у артистов.

99. В разговоре с артистами разной ориентации, не принимай ничьей стороны, будь мудр.

100. Если во время репетиции помреж принесёт кофе только режиссеру, невзначай перехвати чашку, тем самым ты деликатно укажешь на недопустимость вашего неравенства в решении художественных проблем.

101. Если на репетиции режиссёр делает замечание артисту, не вступай со своим замечанием сразу. Сделай это, например, на счёт «два».

102. При неумелом обращении артиста с предметом из реквизита, помоги ему, объясни, что это за предмет. Тогда его действия станут более осмысленными.

103. Помни, любой предмет в руках артиста потенциально опасен.

104. Когда артист предлагает заменить неудобную ему обувь на подобную из его гардероба, помни – его представления о прекрасном могут отличаться от твоих.

105. Осуществляя вместе с артистом выбор костюмов из подбора, помни – важно соблюсти рамки приличия.

106. Если в костюмерном цеху ты остался один на один с артистом, поспеши призвать на помощь костюмера – иногда это бывает уместно.

107. Примеряя обувь на артиста, попроси его походить в ней, а костюмера – проследить, чтобы артист не ушёл в ней из театра.

108. Нанося грим на лицо артиста, будь внимателен, возможно ты обнаружишь некоторые его индивидуальные черты.

109. Если ты заметил, что во время примерки костюма артист теряет сознание, а твои руки заняты, попроси кого-нибудь подхватить его, чтобы ты имел возможность довести работу до конца.

110. Если ты, оказавшись за кулисами, обнаружил артиста бессмысленно шатающегося по сцене, сбавь голос – возможно, ты попал на репетицию.

111. Услышав со стороны зала истошные вопли режиссёра, не скупящегося на выражения, не делай поспешных выводов, возможно это процесс обретения художественного смысла.

112. Когда режиссёр кричит на кого-то, знай – он кричит не на человека, он кричит на проблему, находящуюся между ним и человеком.

113. Иногда советы режиссера содержат смысл, может быть, не всегда ясный.

114. Иногда, находясь в зрительном зале, режиссёр внимательно смотрит на сцену. Воспользуйся мгновением, обрати его внимания на капризы погоды. Таким образом ты разрядишь обстановку.

115. В театре, заходя на любой склад, будь готов к худшему.

116. Общайся в цехах театра с людьми, постарайся запоминать их. Врага надо знать в лицо.

117. Помни также, что не все они – твои враги, есть среди них и просто недруги.

118. В пастижёрном цехе, рассматривая парики, предлагаемые тебе на выбор, не пытайся представить лица артистов в них – это невозможно.

119. Научись сразу различать в артистах тех, кто любит и не любит клеить бороды. Это избавит тебя от проблем. Но перепутав их, имей это в виду, ты сделаешь услугу режиссёру – работа артиста на сопротивление иногда даёт хороший результат.

120. Многие артистки любят раздеваться на сцене, но немногие на зрителе.

121. Желание артисток раздеваться обратно пропорционально их дарованию.

122. Если на репетиции артистка раздевается, это не обязательно предложение режиссёра. Просто она не смогла предложить ничего другого.

123. Слова на сцене иногда способны заменить текст, если у артиста феноменальная память.

124. Для того, чтобы справиться с текстом, артистами освоено множество приёмов. Самые простые из них: забыть текст дома или просто забыть его.

125. Заметь, сколь похожи картины откинутого покрывалана постели в спальне и откинутой драпировки на креслах зрительного зала. Однако первая сулит грядущее удовольствие, вторая же – нечто противоположное.

126. Если в театре что-то недоделано к премьере, то это не будет доделано никогда. Эту истину знают все. Но то, что недоделано всё, знаешь только ты.

127. Размышляя о том, насколько изуродованы костюмы, не удивляйся – над этим потрудились много людей разных профессий.

128. Если в это мгновение ты заметил сочувствующий взгляд режиссёра, помни – он тоже потрудился над этим.

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ ЖУРНАЛА «СЦЕНА»

ЗА 2011 ГОД

ДОСЬЕ:

КАКОЙ МУЗЕЙ НЕОБХОДИМ ДЛЯ СПЕКТАКЛЯ ЖИВОГО?

Родионов Дмитрий

Вступительное слово № 1 (69), с. 3

Пикон-Валлен Беатрис, Пуарон Марсиаль

Какой музей необходим для спектакля живого? № 1 (69), с. 4

Бланк Клаудия

Немецкий театральный музей № 1 (69), с. 8

Санжюан Агата

Воплощать спектакли или перевоплощать призраки № 1 (69), с. 12

Оклер Матиас

Библиотека-Музей Опера, или как примирить постоянно действующий музей и практику временных экспозиций по опере и танцу № 1 (69), с. 17

Жоне Бернар

Театр для театра № 1 (69), с. 20

Родионов Дмитрий

Музей истории национального театра № 1 (69), с. 24

Макерова Наталья

Проблемы и особенности функционирования персональных театральных музеев № 1 (69), с. 30

Чепуров Александр

Призраки спектаклей № 1 (69), с. 33

Смирин Анна

Музей, продолжающийся в фойе № 1 (69), с. 37

Полканова Мария

История музеев МХАТ № 1 (69), с. 43

Хадсон Клэр

Опыт Лондона № 1 (69), с. 49

Разгонникофф Жаклин

Музеи театра в Греции № 1 (69), с. 52

Мелешкина Ирина

Опыт построения экспозиции № 1 (69), с. 57

Эбер Шанталь

Музейность и театральность: соединение возможно через платформу цифровых технологий № 1 (69), с. 63

Ванн Дер Зее Ивонна, Ванн Кеулен Ханс

Проекты по сценическим искусствам в Голландии № 1 (69), с. 67

Валлс Анна

Виртуальный музей зрелищных искусств Каталонии № 1 (69), с. 71

Мейер Ван Менш Леонтина, Ван Менш Петер

От дисциплинарного контроля до сотрудничества – коллекционирование и развитие музеев (XIX и XX столетия) Приложение к № 1(69) 2011, с. 11

Перс Сьюзен

Коллекционирование и основание музеев в XVI, XVII и в XVIII столетиях Приложение к № 1(69) 2011, с. 2

ХРОНИКИ

Родионов Дмитрий

Предисловие № 4 (72), с. 2

Гладиревский Мишель

Моим учителям, моим друзьям... № 4 (72), с. 3

Урин Владимир

Мне довелось участвовать... № 4 (72), с. 3

Михалевский Дмитрий

«Сцена». Начало. 20 лет спустя... № 4 (72), с. 4

Глаголева Вера

Как создавался и жил журнал «Сцена» № 4 (72), с. 5

Михайлова Алла

Что было – то было № 4 (72), с. 9

РУБРИКИ:

БИБЛИОРАСКОПКИ

Игин Иосиф

А судьи кто? № 2 (70), с. 19

Коновалова Галина

Это было недавно... № 4 (72), с. 71

Юрий Лавров

Мейерхольд и театр его имени. 1925-1926 № 6 (74), с. 53

ВАШ ДЕЛОВОЙ ПАРТНЁР

Шолупова Марина

Showtech. Место встречи изменить нельзя № 2 (70), с. 56

Шолупова Марина

Два начала № 4 (72), с. 78

ВЫСТАВКИ

Азизян Марина

Про Дрейдена № 6 (74), с. 14

Архипов Виктор

Волшебство № 2 (70), с. 30

Бархин Сергей, Спасоломская Татьяна,

Миляев Иван, Никоноров Евгений, Бахтина

Полина, Сенатова Елена, Глаголева Вера

Об «Итогах № 47» № 2 (70), с. 29

Васильева Наталья, Васильева Ольга

Контрасты и параллели № 4 (72), с. 20

Глебова Татьяна

Vivat, Ирина № 3 (71), с. 3

Круковская Татьяна

Куклы так похожи на людей № 6 (74), с. 12

Макерова Наталья

Повелитель лун № 2 (70), с. 35

Михайлова Алла

И моё мнение об игре г-жи Чередниковой № 3 (71), с. 4

Михайлова Алла

Книга отзывов № 3 (71), с. 7

Оганесян Анаит

Династия художников Костиных № 5 (73), с. 17

Хариков Юрий

Итоги № 2 (70), с. 20

Шах-Азизова Татьяна

Путь режиссёра № 2 (70), с. 39

Шаликова Татьяна

А.Островский на троих № 6 (74), с. 18

Учитель Константин

Валерий Полуновский № 6 (74), с. 21

Хмелёва Надежда

Татлин, тайновидец лопастей № 6 (74), с. 24

ГОВОРIT РЕЖИССЁР

Персеваль Люк

С пустыми руками № 6 (74), с. 36

Погребничко Юрий

Месть театра № 4 (72), с. 55

ИНФОРМАЦИЯ

Кречетова Римма

Покаяние автора № 4 (72), с. 72

«Взгляд в будущее» Россия — Португалия № 5 (73), с. 64

МЕНЕДЖМЕНТ

Большакова Юлия

Европейский взгляд в будущее мира культуры № 5 (73), с. 33

НАСЛЕДИЕ

Азизян Марина

Объектив Акимов № 2 (70), с. 3

Арефьева Анастасия

«Смесь Кальдерона, Мольера и Мейерхольда». «Стойкий принц» в Александринском театре № 3 (71), с. 25

Возвращаясь к напечатанному (к статье А. Михайловой «Явление», № 6 (68) 2010) № 1 (69), с. 78

Глаголева Вера

Да, были люди... № 5 (73), с. 26

Родионов Дмитрий

Балеты машиниста и декоратора Карла Вальца № 6 (74), с. 47

Рыжкова Александра

Балет «Щелкунчик» в декорациях В. В. Дмитриева № 6 (74), с. 42

Хмелёва Надежда

А он работал по своим законам № 2 (70), с. 12

НОВЫЕ КНИГИ

Бархин Сергей

Заветки № 4 (72), с. 60

Михайлова Алла

О пользе расширенного смотрения вокруг № 3 (71), с. 20

Родионов Дмитрий

Чьи вы? № 4 (72), с. 64

Родионов Дмитрий

Розы Белой дачи А. П. Чехова № 5 (73), с. 49

Четвертков Игорь

Художник и поэт № 2 (70), с. 43

ОБРАЗОВАНИЕ

Архипов Виктор

Метод быстрого реагирования, или «пусть цветут все цветы» № 5 (73), с. 13

Ванага Анита

Класс Андриса Фрейбергса № 5 (73), с. 5

Мастерская Эдуарда Кочергина № 5 (73), с. 15

Сидорина Алёна

Надежды музы сценографии № 3 (71), с. 34

ПАМЯТЬ

А. А. Авдеенко № 4 (72), с. 67

М. И. Писная-Боровская № 6 (74), с. 56

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Михалевский Дмитрий

Мистерия театра. Часть 2 № 2 (70), с. 47

Михалевский Дмитрий

Мистерия театра. Часть 3 № 3 (70), с. 42

Михалевский Дмитрий

Мистерия театра. Часть 4 № 5 (73), с. 36

ПРОЕКТЫ СД

Новая театральная реальность № 4 (72), с. 38

НТР 2012-02-07 № 4 (72), с. 50

Конкурс «Лучший российский театральный плакат» № 4 (72), с. 50; Конкурс плакатов № 5 (73), с. 47

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК**Балашевич Ирина**

Лена Бочкова № 2 (70), с. 44

Бахвалова Надежда, Новикова Светлана

Интервью по переписке № 6 (74), с. 31

Берёзкин Виктор

Сергей Бархин в музыкальном театре № 4 (72), с. 23

Казьмина Наталья

Мадам Кривая Строчка № 4 (72), с. 30

СВЕТ**Древалёва Елена**

Свет в современном театре № 4 (72), с. 54

Исмагилов Дамир

Световое оборудование Большого театра № 4 (72), с. 53

СЕМИНАРЫ**Зетцер Хайнц**

Чеховские музеи и их преобразование в центры культуры и образования № 3 (71), с. 37

Зетцер Хайнц

Страна Чехова: религиозная жизнь в русской провинции и в районном центре Серпухове № 5 (73), с. 44

68 СПЕКТАКЛЬ**Глаголева Вера, Михайлова Алла, Родионов Дмитрий**

Разговор вместо рецензии № 4 (72), с. 12

Каминская Наталия

Опера в коробочке № 5 (73), с. 3

Кречетова Римма

Тот, который в шляпе... № 3 (71), с. 12

Новикова Светлана

Самотёк тоже надо читать № 4 (72), с. 15

Предеин Николай

Гроза... Гроза № 6 (74), с. 9

Сидорина Алёна

Явление Пегаса № 6 (74), с. 3

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ**Глаголева Вера**

Костюмный словарик. Обувь № 3 (71), с. 46

Глаголева Вера

Костюмный словарик. Обувь № 5 (73), с. 31

Глаголева Вера

Костюмный словарик. Обувь № 6 (74), с. 57

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ**Шолупова Марина**

Большие итоги большого сезона № 1 (69), с. 79

Шолупова Марина

Театр хорошего настроения № 4 (72), с. 73

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ**Кёхлер Карл**

История костюма № 3 (71), с. 28

ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ**Щюрова Анастасия**

Карамайский пожар № 5 (73), с. 29

ТЕХНОЛОГИИ**Богомолова Марина**

Рационализация и изобретательство. Опыт театральных мастерских Большого театра и Кремлёвского дворца съездов № 3 (71), с. 22

Чередникова Ирина, Орлов Александр

К чему напрасно спорить с веком... № 4 (72), с. 59

Шолупова Мария

Механизация с итальянским характером № 5 (73), с. 59

ФОТОРЕПОРТАЖ**ДР**

По местам парижской конференции № 1 (69), с. 74

Татьяна Круковская

Сцене 20. Встреча друзей № 6 (74), с. 60

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ**Лапина Елена, Цветаев Александр**

Часть 7. Староста клана завпостов № 4 (72), с. 34

Соколов Вячеслав

Завмонт и гастролы или гастролы завмонта № 5 (73), с. 40

ЭТЮДЫ**Аболмазов Сергей**

Эпиграммы № 3 (71), с. 49

Боровский Давид

Без названия № 4 (72), с. 68

Костин Андрей

Кожин и другие. Рассказ № 5 (73), с. 55

Кочергин Эдуард

Былички Шишова переулка № 2 (70), с. 52

Кочергин Эдуард

Царскосельский шиш № 3 (71), с. 51

Орлова Татьяна

Прозрение № 4 (72), с. 70

Соколов Вячеслав

Кинофильм и моя судьба № 3 (71), с. 48

Хариков Юрий

NB Начинаящему сценографу № 4 (72), с. 69

Хариков Юрий

NB Начинаящему сценографу № 5 (73), с. 58

Хариков Юрий

NB Начинаящему сценографу № 6 (74), с. 64