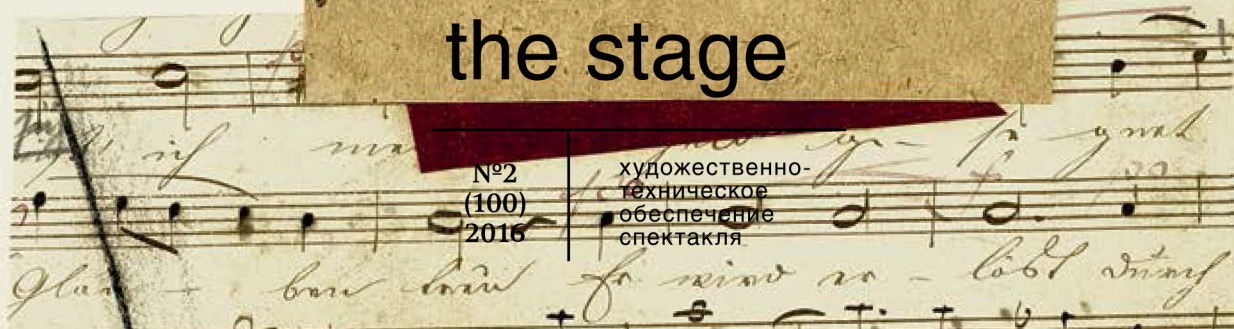


сцена



la scène
the stage



№2
(100)
2016

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

Издатель: НП «Культурная
инициатива Восток-Запад»

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №2 (100) 2016

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 11.04.2016

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.

Издание номера осуществлено
при финансовой поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации

Первые главные
редакторы:



Алла Михайлова



Вера Глаголева

На 1 стр. обложки:



► Давид Боровский.
Натюрморт.
Из частной коллекции
(США)

На 2 стр. обложки:



► Татьяна Бархина.
Эскизы костюмов.
Египетский бог Монту -
персонаж из «Аиды»
и Шариков. «Собачье сердце»
А. Червинского по повести
М. Булгакова. Реж. Г. Яновская.
Худ. С. Бархин. МТЮЗ. 1986.
Б., смеш. техника. 40х30

На 4 стр. обложки:



► Дмитрий Крымов.
Обложка журнала
«Сцена», №1, 1991

► ПРЕДИСЛОВИЕ	3	Андрей Золотов. Приветствие журналу «Сцена». Апрель 2016
► ДИАЛОГИ	4	Дмитрий Родионов. Валерий Фокин. Искусство не может не учитывать вызовы времени
► СПЕКТАКЛЬ	6	Нинель Исмаилова. Свифт хотел иметь дело с людьми
	8	Елизавета Ронгинская. В поисках райского сада
	9	Светлана Новикова. Осоевиахим и обезьяна
	11	Ольга Романцова. По направлению к полюсу
► ОБОЗРЕНИЕ	13	Ирина Алпатова. Классик и мир: встреча на сцене
	16	Андрей Золотов-мл. Русский театральный сезон в Вене
► ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	20	Александр Шишкин. Художник должен оставаться в сфере индивидуального творчества
	25	Римма Кречетова. Пространство. Фактура. Движение.
	28	Два вопроса театральному художнику
► ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР	35	Алексей Гончаренко. Сотворение мира
► ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ	37	Анастасия Лупандина. Один абсолютно счастливый тандем
► ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	42	Люба Стерликова. Мистангет – королева мюзик-холла
► ВЫСТАВКИ	45	Надежда Хмелёва. Бакст между театром и музеем
	47	Анаит Оганесян. Боим на все времена
	51	Светлана Членова. Театр исповедальной интонации
	53	Елена Губайдуллина. Двойное зрение
	54	Татьяна Бодянская. Смена контекста: в Хельсинки – за свежим искусством
► НАСЛЕДИЕ	57	Любовь Овэс. Упрямый живописец
	60	Нина Дмитриева. Из дневников
	63	Беатрис Пикон-Валлен. Тадеуш Кантор и Всеволод Мейерхольд
	67	Катажина Осиньска. Тадеуш Кантор и конструктивизм. История одной книги
	70	Власта Смолакова. Пётр Лебл
► ОБРАЗОВАНИЕ	75	Эдуард Кочергин. Несколько слов об истории вопроса
	79	Наталия Каминская. Нельзя позволить сделать из себя оформителя
	80	Ольга Волпянская. О проблемах подготовки кадров для театральной - художественной сферы
► ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	82	Ян Лунин. Творчество всегда прорыв
	84	Диана Султанова. Любите ли вы театр? О, да!
► ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	85	Дмитрий Трубочкин. Итальянский театр XVIII века
► НОВЫЕ КНИГИ	87	Наталья Макерова. Галина Фадеева. Мейерхольд и художники
	88	Дмитрий Родионов. Последняя книга Виктора Берёзкина
	90	Дмитрий Родионов. «Розовый пепел» Татьяны Бархиной
► ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	92	Вячеслав Соколов. Арена Ди Верона
► ЭТЮДЫ	95	Дмитрий Родионов – Алла Коженкова. В тихом разговоре

По вопросам, связанным с подпиской и распространением, обращайтесь в редакцию:

по тел. в Москве +7 (495) 953 48-48
Людмила Ивановна Пашкова
или по электронному адресу gctm@gctm.ru
Подробности на сайте www.the-stage.ru

Приобрести журнал можно:

в Москве - в Москве – в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д.10/34, м. Пушкинская, Чеховская), в Театральном музее им. А. А. Бахрушина (ул. Бахрушина, д.31/12, м. Павелецкая), в мемориальном музее-студии «Мастерская Давида Боровского» (Б. Афанасьевский пер., д.3, м. Кропоткинская).

Редакцией в 2016 году осуществляется:

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

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

ПРИВЕТСТВИЕ ЖУРНАЛУ «СЦЕНА». АПРЕЛЬ 2016

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ РФ, АКАДЕМИК РАХ

Журнал «Сцена» выходит сотым номером, и это для всех, кто этот журнал видит, читает, знает, радостное событие.

Сто номеров журнала, в некотором смысле, подвиг тех, кто этот журнал делает во главе с главным редактором Дмитрием Викторовичем Родионовым. И к нему первые слова моего читательского и авторского поздравления, привета и благодарности, ибо журнал «Сцена» вызывает у читателя доверие. Это очень ценное по нынешним временам качество.

Журнал обращён, прежде всего, к театральным художникам, он их историк, биограф, и по его страницам, если не полную энциклопедию, то правдивую историю современного художественного театрального процесса представить можно.

Журнал «Сцена» - это, конечно, сцена художников театра, и прежде всего ему должны быть благодарны художники. Журнал уделяет им много внимания, много места, а главное, чуткого профессионального понимания. Но есть страницы, которые обращены к театральному спектаклю в целом, а через это и к художественному современному культурному процессу.

Атмосфера доверия, которая возникает на страницах журнала, зависит от тех, кто там пишет. Кого-то из них я знаю лично, кого-то нет, но журнал в целом вызывает доверие. Редкое-редкое качество, необходимое для искусства. И оценки того или иного свойства выносятся здесь с аккуратностью, деликатностью - ведь и обидеть можно.

Сцена - журнал и сцена - жизнь пребывают в особенных отношениях. Эти отношения можно было бы характеризовать толстовским словом «сопряжение». Помните, Пьер Безухов рассуждает о том, что надо соединять, соединять всё! И здесь же сам себя уточняет: не соединять, а сопрягать.

Сопряжение предполагает свободное сближение, и при всём том некая отдельность, едва заметный или значительный просвет между искусством и жизнью должен оставаться. Бахтин писал о том, что искусство и жизнь пребывают в отношениях не просто ответственности, но вины и ответственности: ощущение вины за то, что в жизни нечто происходит так, а не иначе, как нам хотелось бы, и в искусстве тоже так, а не иначе. Внутреннее сопряжение вины и ответственности даёт живую движущую энергию, и эту энергию я в журнале ощущаю.

Словом, сегодня среди журналов, обращенных к искусству, в простоте «Сцены» я вижу чистое отношение к явлениям и фактам искусства, уважительное отношение

к людям театра, и людям, которые в театр приходят.

Очень важно, что система отбора тех или иных фактов, событий в журнале исходит не из каких-то объявленных или необъявленных дружелюбий, а из стремления показать, дать по возможности полную картину происходящего.

Иногда смотришь на подписи тех или иных статей и заранее догадываешься, о чём и как автор будет говорить и судить. На плоскости «Сцены» нет этого. Здесь и разные точки зрения, и разные взгляды на одно и то же явление. И это нормально. На этой сцене атмосфера достойная искусства, художественная.

Мне важно, читая этот журнал, и даже слегка в нём участвуя, видеть, слышать и понимать, что журнал открыт для всех искусств. Я мысленно, для себя, называю этот журнал «Сцена искусств», потому как читатель получает представление о том, что происходит в разных искусствах, в Москве и не только в Москве. В журнале есть и международный обзор, пока, правда, недостаточный.

Журнал открывается, во всяком случае, весь последний год, диалогами главного редактора Дмитрия Родионова с замечательными людьми современного театра. Эта диалогическая форма позволяет и услышать собеседника, и высказать свою позицию, открыто и последовательно изложить проблемы, которые волнуют театральную среду и общество. Сегодня многое важное для жизни театра выясняется именно в диалоге с обществом.

Великий оперный режиссёр XX века Вальтер Фальзенштейн размышлял о «партнёрстве с публикой», которое жизненно необходимо театру. Я желаю журналу всегда помнить об этом, стремиться к партнерству с публикой, утверждать его всеми способами.

Как члену Президиума Российской Академии художеств, мне хотелось бы надеяться, что журнал «Сцена» станет сценой искусств в целом. Академия художеств, в своём желании и готовности стать не только академией художников, но академией художеств как таковых, утверждает это через своих Почётных академиков, среди которых и театральные деятели, и деятели кинематографа, писатели, деятели разных искусств и общества, в их числе с недавнего времени и генеральный директор театрального Бахрушинского музея, секретарь Союза театральных деятелей, главный редактор «Сцены» Дмитрий Родионов. И хотя избрание в Почётные члены Российской академии художеств связано не с сотым номером журнала, а с выдающейся деятельностью руководителя музея, приятно сообщить об этом читателям «Сцены». ■

ИСКУССТВО НЕ МОЖЕТ НЕ УЧИТЫВАТЬ ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ВАЛЕРИЙ ФОКИН

4

ДР: Уважаемый Валерий Владимирович, как режиссёр, педагог и театральный деятель, Вы всей своей деятельностью утверждаете общественный статус искусства, являетесь ярким проводником этой гуманистической традиции отечественной культуры, которую необходимо сохранить. На Ваш взгляд, для молодого поколения театральных деятелей эта традиция важна?

ВФ: Естественно, гуманистическая традиция отечественного искусства крайне важна. Любое произведение искусства, не только спектакль, если оно не имеет гуманистической сверхзадачи, не опирается на гуманистические ценности – просто бессмысленно. Это абсолютно для меня очевидно. Другое дело, что это не должно выражаться напрямую. Искусство не зеркало. А если и зеркало, то немного искажающее и трансформирующее... Есть образная система через которую искусство и отражает жизнь. Но, безусловно, гуманистическая традиция в творчестве необходима. Необходима особенно сегодня.

ДР: В разные времена в искусстве наряду с элементами эстетическими становились важными политико-идеологические и религиозные. Учитываете ли Вы в своем творчестве настроения и требования общества, не цензуру и диктат власти, а именно иерархию общественного сознания?

ВФ: Я обязательно учитываю фактор общественного настроения. В разное время на первый план выходят различные политические и эстетические мотивы. Так в 80-х годах общественно-политическая линия в

связи с перестройкой брала верх. И тогда появлялись такие спектакли, как «Говори», «Последний посетитель», «Спортивные сцены 81 года». Потом настало другое время. Но в искусстве политика, общественные мотивы всегда идут рядом с эстетикой, с той образной системой, которую ты используешь, когда создаешь спектакль.

ДР: В среде художников бытует мнение, что судьба авангарда – превращаться в китч. Не кажется ли вам, что эстетика Мейерхольда или Вахтангова в объятиях театрального мейнстрима подвергается подобной опасности. И не потому ли Вы в своём спектакле «Маскарад. Воспоминания будущего» с научной тщательностью, даже как писали критики, с невероятной дотошностью, подошли к «воспоминанию» мейерхольдовского «Маскарада»?

ВФ: Все, что угодно может обратиться в китч. Не только авангард, но и традиция. Не только эстетика Мейерхольда подвергается подобной опасности. Эстетику Станиславского крайне однобоко представляют на протяжении многих лет – вычленив лишь одну из составных частей – психологический реализм. Тогда как Станиславский представлял собой крайне разнообразную фигуру и в плане эстетики в том числе. Так что в результате такого одностороннего взгляда его эстетика также стала китчем. Когда мы помним только, фигурально выражаясь, русскую березу, которую обнимает Константин Сергеевич, но забываем его символистские опыты с драматургией

Леонида Андреева, Метерлинка, его поисковый театр новой драматургии, условный театр, объемное настоящее искусство неминуемо превращается в китч.

ДР: В практике современного искусства, в логике его развития каждый пройденный этап принято немедленно отправлять на свалку истории. Разве это не сознательное отрицание искусством самого себя?

ВФ: Если брать идеальную формулу, то любой художник, любой творческий человек, если он желает развиваться и совершенствоваться, то он себя вчерашнего отрицает. Он не делает это сознательно. Просто любой трезвый, профессионально требовательный творческий человек, который понимает, что ему надо развиваться, начинает себя отрицать вчерашнего, стремиться к себе лучшему, другому. Конечно, таких художников не много. Большинство питается своими достижениями и своими штампами. Штамп же может быть основан на вполне однажды талантливо найденном решении. Но если мы говорим о художнике, который ставит перед собой задачи постоянного развития, то он не может не отрицать себя вчерашнего, хотя бы в каких-то отдельных моментах.

ДР: Однажды Вы, Валерий Владимирович, привели в замешательство и даже можно сказать, шокировали, театралов заявлением, что Ваш «Гамлет» - адаптация. На самом деле в соавторстве с художником Александром Боровским, построившим метафорически эпическую трибуну для толпы, Вы сделали спектакль

такой художественной ясности и театральной выразительности, что он не забывается спустя пятнадцать лет. И вот сегодня хочу спросить, что думаете Вы о взаимодействии серьезного искусства с массовой культурой. Существуют ли, по Вашему мнению, между ними точки сближения?

ВФ: Для меня всегда при постановке спектакля важен адрес. Для кого я делаю спектакль? С кем я говорю? Спектакль для пяти человек делается по одним законам, для 300 – по другим, а для 1000 – вообще по третьим. Иногда для того, чтобы вести важный и серьезный разговор с большой аудиторией, в которой неизбежно будут люди самых разных социальных сегментов, необходима особая подача. Вы же понимаете, что для того, чтобы скормить ребенку очень невкусный, но очень полезный витамин приходится идти на некоторые ухищрения. Так и в случае соприкосновения образцов высокой культуры и массового зрителя приходится идти на хитрости, чтобы эта встреча произошла не формально, чтобы эта серьезная «начинка» была «усвоена» и принесла пользу. Это очень трудное, но очень важное и правильное взаимодействие. Тогда театр, действительно сможет стать кафедрой, с которой можно сказать много добра.

ДР: Можно ли говорить о новой философии искусства в связи с обновлением технико-художественного инструментария и очевидным изменением социокультурной проблематики?

ВФ: Искусство не может не учитывать все вызовы и предложения нового времени. Время корректирует, задает новые вопросы, но я не стал бы говорить о новой философии искусства. Просто это и есть современное искусство. Оно же может быть не только на территории авангарда, но и на территории традиционного театра. Традиционный спектакль, без-

условно, может быть остросовременным. И по содержанию, и по подходу.

ДР: Как режиссёр и художественный руководитель театра, какое значение Вы придаете визуальной культуре, определяющей лицо театра? Считаете ли необходимой должность главного художника, ведь во многих театрах уже отказались от неё? Вы работаете с разными сценографами, расскажите, пожалуйста, о форме творческого партнерства с художниками.

ВФ: Сказать, что должность главного художника необходима я не могу. Это должен быть художник, который абсолютно соответствует лицу театра, выражает его философию, идеологию. Таким художником был Давид Боровский, например. Когда такие фигуры, то да, главный художник – значительная фигура. Как Март Китаев в свое время в Пушкинском театре. Так что дело не в должности, а в таланте и созвучности дарования и современных задач театра. Лично мне, как режиссеру интереснее работать с разными художниками. Художник ведь первый соавтор режиссера. Необходимый с самого начала сочинения спектакля. Это потрясающий процесс совместного придумывания, первых репетиций, рождения спектакля. А когда ты работаешь с разными художниками, ты и сам меняешься, меняешь направление, подход, учишься в какой-то степени. Мне интереснее так на данном этапе. Но есть и другой метод – например, Александр Боровский долгие годы работает с Додиным и Женовачом и этот творческий альянс крайне успешен; да и я в свое время более десяти лет постоянно сотрудничал с Александром Давидовичем, выпускал с ним спектакли, которые до сих пор идут на сцене.

ДР: Ваше отношение к современной театральной критике известно, Вы как-то сказали, что самым строгим критиком своих работ являетесь

сами. Такая позиция безусловно заслуживает уважения, но нельзя отрицать, что критика неотъемлемая часть культурной системы, вырабатывает критерии, нормы, правила, создает кланы и группы влияний. И не в том ли беда, что современная критика утратила связь с историей искусства? Оценки, мнения, суждения вряд ли возможны без сопоставления, без сравнения, без учёта того, что совершалось в искусстве раньше. Что в деятельности критика всё же является для Вас принципиально важным? И какова сегодня роль немногочисленных театральных периодических изданий, прямая обязанность которых традиционно связывалась с задачей удерживать контекст общей истории искусств?

ВФ: По поводу этого вопроса у меня нет никаких возражений. Он правильно сформулирован. Мне кажется, что основная проблема современной критики в том, как критик выражает свое мнение. Я говорю об этике, которая стала пустым звуком для большинства, и мы наблюдаем такой разгул, который и не снился в начале 20 века, которое было совсем не мирным, полным художественных баталий. Но это все детский сад по сравнению с тем, что могут сегодня написать под видом откровенной и жесткой позиции. Есть еще один момент – отсутствие опыта и системного образования сводит большинство рецензентов на уровень журналистики. Люди не умеют анализировать, сравнивать, делать выводы. Аналитических статей крайне мало. Дело же не в комплементарности или порицании, а в том, что ваша статья даст творческим людям, чему она их научит, что подскажет, какие идеи вызовет. Это же в идеале сверхзадача критика, а не в том, чтобы максимально ярко заявить о себе. Мне всегда казалось, что так... ■

СВИФТ ХОТЕЛ ИМЕТЬ ДЕЛО С ЛЮДЬМИ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Дом, который построил Свифт». Пьеса Григория Горина. Режиссёр **Евгений Писарев**
Художник **Зиновий Марголин**. Костюмы **Марии Даниловой**. Режиссёр по пластике **Альберт Албергс**
Художник по свету **Дамир Исмаилов**. Театр имени Пушкина. Премьера **19 марта 2016**

6

Всегда полезно помнить полные сарказма уроки Свифта. Дураки и плуты найдут общий язык, предупреждал он. Он был жестоко требователен к человеку, так выражал свою любовь. Спустя сто и двести, и триста лет Свифт заставляет осознать, что быть счастливым, не значит быть «ловко околпаченным». Кто станет отрицать, что мы часто верим больше, чем следует. Вот почему остроумец и драматург Григорий Горин в 80-е решил взглянуть глазами Свифта на нашу жизнь и на человека и Марк Захаров сделал замечательный фильм, а спустя тридцать лет театр вновь берется за эту пьесу. Как когда-то Свифт – писатель, журналист и памфлетист – премного содействовал пробуждению национального самосознания ирландцев,

так и сегодня спектакль Писарева по пьесе Горина, можно на это надеяться, поспособствует возрождению нравственного сознания общества.

Этот спектакль сделан не на потребу острословам и весельчакам, беспощадно язвительно и при этом отстраненно эстетично он создан режиссёром и художником и разыгран актерами как происшествие с обычными людьми. Мы видим нормальных людей средних достоинств, их чувства, эмоции понятны, их беда в том, что они согласились: человечество состоит не только из благородных гуингмов, но из лилипутов и великанов, и что у всех разные права и обязанности. В атмосфере всеобщей заморочки, тотального обмана возникает много споров, и часто верность убеждениям

превращается в фанатизм. Откройте глаза и вы увидите, что каждый честный человек здесь совершает насилие над своей совестью и разумом.

Доктор Симпсон, психиатр, приехал навести порядок в этом обыкновенном, по слову слуги Патрика, сумасшедшем доме, где под ногами шныряют лилипуты, а люди не похожи на больных. По просьбе Опекунского совета доктор должен избавить Свифта от душевного недуга, но ему говорят, что Свифт умер и более того он сам, Свифт, подтверждает это, молча кивнув доктору.

Дом, который построил Свифт, должен немного напоминать дом декана дублинского собора и быть условным необычным пространством для мистических преображений, в котором один прикинется лилипутиком, другой великаном. Общий план сцены смотрится как красивая графическая картина, колористически сдержанная, строгая. Это купол католического собора, поставленный на планшет сцены. Художник Зиновий Марголин придумал архитектурно изысканное двухуровневое сооружение, которое к тому же играет разные роли. Поворот круга – и купол как перевернутая чашка, а с колосников спускается и висит над сценой огромная ложка: такая театральная инсталляция подчеркивает игру масштабами, она как подсказка для понимания мизансценического языка режиссера. Два лилипута среднего роста станут мериться ростом, с учётом причёски, каблучков и отношения жены одного к ним обоим. Эта почти клоунская мизансцена не лишена психологических нюансов благодаря мягкой актерской манере Игоря Теплова и Алексея



► Сцена из спектакля. Слуга Патрик – Алексей Миллер

Романова. Конечно, они подхватили интонацию, заданную Алексеем Миллером (Патрик), и следовали режиссерской установке быть естественным в самой неестественной ситуации. Можно предположить, что во всей этой затее режиссера интересовал механизм человеческой психики. А когда среди лилипутов в образе великана Глюма появляется актер Григорий Сиятвинда и его окружают все эти здоровые-больные, становится очевидно, что артистам открыты и пути подсознания и что так работает весь ансамбль. Начинается виртуозный диалог: один актер без умолку говорит, поддержанный пониманием «толпы», а - Антон Феоктистов (доктор Симпсон) по преимуществу молчит, но без его реакции постепенное осознание реальности абсурда было бы не интересно. Это стиль «правдивого гротеска». И вот великан, два вершка росту, по Свифту пять футов восемь дюймов, начинает объяснять доктору, что, несмотря на первое впечатление, он и есть настоящий великан, делает это актер превосходно, в интонации исповеди болтуна. «Разговаривать начал пяти дней от роду, причем сразу на нескольких языках. Писать, читать, считать стал в колыбели. Курс гимназии прошел за три дня, колледж - за месяц...» и т.д. объясняет Глюм, прерываясь на рюмку другую и всё больше увлекаясь сам



► Сцена из спектакля. Второй лилипут - Алексей Рахманов, Первый лилипут - Игорь Теплов

собою. «Сначала это восхищало соотечественников, потом стало раздражать... и пришлось очищать башку от ненужных знаний и мыслей».

Это одна из ярких сцен, наряду с заседанием Опекунского совета и объяснения Свифта с Доктором, когда молчавший весь спектакль исполнитель Андрей Заводюк в финале заговорил - декан Джонатан Свифт режиссировал собственные похороны. «Сегодня в полночь я умру в последний раз... Посмешней изображайте скорбь. Вы склонитесь надо мной... Подойдет доктор, составит протокол...

И все! После этого я исчезну... Совсем!.. - И не выйдете на аплодисменты? - В этот раз - нет...».

Добавлю, что разговор Свифта с Доктором - от недоверия к полному пониманию - сыгран так, что прямо-таки требовал крупного плана. Но моментами казалось, что спектаклю не хватает «темперамента Свифта», ведь это были самые первые представления, и актеры только входят во вкус.

Сарказм - не шутка. Свифт-Горин - Писарев требуют к ответу всех и каждого. Призывают нас к беспощадно трезвому взгляду на жизнь. ■

7



► Сцена из спектакля. Великан Глюм - Григорий Сиятвинда, Доктор Симпсон - Антон Феоктистов



► Сцена из спектакля. Джонатан Свифт - Андрей Заводюк, Доктор Симпсон - Антон Феоктистов

В ПОИСКАХ РАЙСКОГО САДА

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Жанна» Ярослава Пулинович. Режиссер **Мария Романова**. Художник **Эмиль Капелюш**
Театр имени Ленсовета, СПб, Премьера **19 марта 2016**

8

Автор пьесы «Жанна» - молодой драматург Ярослав Пулинович, ученица Николая Коляды. Произведение написано в 2013 году и уже появилось на сценах нескольких театров. Режиссер Мария Романова «дописала» пьесу, изменив финал и вычеркнув некоторые автобиографические истории. Преображение, на которое намекает драматург, в спектакле происходит значительно позже и при других обстоятельствах.

Сюжет незатейлив: от Жанны, руководителя крупного бизнеса, уходит мужчина, Андрей. Герой моложе



► Жанна - Елена Комиссаренко
Фото - Юлия Смелкина

Жанны почти в два раза и работает заместителем в ее фирме. Он уходит к 19-летней беременной студентке Кате. Жанна тяжело переживает расставание и мстит герою: просит никого из знакомых не брать Андрея на работу. Герой вкладывает скопленный миллион в строительство, но компания обманывает дольщиков. Раздавленный, без денег, жилья и паспорта, Андрей вместе с Катей и ребенком приходят к Жанне и просят переночевать...

Режиссер додумывает историю Жанны (Елена Комиссаренко): героиня, лишив родительских прав Андрея (Иван Бровин) и Катю (Вероника Фаворская), воспитывает их сына, которому уже десять лет, а отношения их так и не сложились. Всё это крайне сжато во времени - зритель не успевает пережить изменения, произошедшие с персонажем. Финал дан больше с точки зрения режиссера и напоминает эпилог в романе. К тому же, открытый финал Пулинович дает больше возможностей для интерпретации.

Пьесы Пулинович очень подробны и просты, они дают простор для актерской импровизации. Сюжетные ходы интересны, диалоги - динамичны, пространственный и детальный мир исключительно конкретен. Пулинович пишет для театра, но театр принимает ее по-своему. В спектакле Марии Романовой нет никаких примет быта - прозаический план вытеснен поэтическим и экзистенциальным.

Эмиль Капелюш создает аскетичное постоянство: прозрачные листы пластика делят сцену на две части,

являясь и пространством для видео-проекции, и некой стеной, отделяющей героев друг от друга, и зеркалом. Решение напоминает работу художника в спектакле «Пигмалион». Разница в функциональности сценографии: «Жанна» идет на Большой сцене театра, а «Пигмалион» - на Камерной, и здесь зеркала, в которых отражается героиня, подчеркивают ее одиночество и неприкаянность.

У Елены Комиссаренко получилась замечательная актерская работа: энергичная, с мальчишеской угловатой и динамичной пластикой актриса рисует деловую женщину, привыкшую самостоятельно преодолевать трудности. Актриса проживает свои несчастья молча: она говорит себе: «Жанна, не плачь», и зрители понимают, чего стоит героине держать себя в руках. Несмотря на бесчеловечность поступков Жанны зрительские симпатии на ее стороне: режиссер подробно раскрывает, почему героиня стала такой.

Образы второстепенных персонажей даны с точки зрения Жанны, а иногда - ироничного режиссера, поэтому представлены в комическом ключе. Но комизм перерастает в трагедию.

Все мужчины в пьесе Пулинович - отцы, это их основополагающая характеристика. Андрей ради ребенка уходит от Жанны, совершает благой поступок. В конце концов это оценила и сама Жанна, когда поняла, что правила деловых отношений неприменимы в личной жизни, и что неумение прощать лишает человека счастья. ■

ОСОАВИАХИМ И ОБЕЗЬЯНА

СВЕТЛАНА НОВИКОВА

«Оранго. Условно убитый» Дмитрия Шостаковича. Музыкальный руководитель проекта и дирижер **Теадор Курентзис**. Хореограф и постановщик **Алексей Мирошниченко**. Художник **Андрей Войтенко**. Художник по костюмам **Татьяна Ногинова**. Художник по свету **Алексей Хорошев**. Спектакль показан в рамках фестиваля «Золотая Маска» в марте 2016.

Почти одновременно в Москве прошли два грандиозных события, главным героем которых стала музыка Шостаковича: премьера оперы «Катерина Измайлова» в Большом театре и привезенный на фестиваль «Золотая Маска» спектакль Пермского театра оперы и балета «Оранго. Условно убитый».

Всем известно: страсть к азартным играм вредна. В первую очередь для игрока и его близких. Но человечество от этого может выиграть. Если бы русские писатели не играли в карты, то не было бы русской литературы, сказал Достоевский. И не только литература может выиграть от чьего-то проигрыша. Дмитрий Дмитриевич Шостакович тоже имел слабость к картам. Один из проигрышей заставил его подписаться на сочинение музыкального ревю для мюзик-холла. Это и был «Условно убитый». Сочинение же оперы «Оранго» с карточным долгом не связано, а жаль - он ее так никогда и не закончил. Возможно, потому, что был поглощен другой идеей: в это время он работал над своей главной оперой «Леди Макбет Мценского уезда». Догадки есть разные. Однако интрига в том, что клавирный эскиз незаконченной оперы был обнаружен совсем недавно. Эту грандиозную находку сделала музыковед Ольга Дигонская.

Опера под названием «Оранго» создавалась на фантастический сюжет о человеко-обезьяне, страшно модный в начале прошлого века. Тогда увлекались евгеникой, всевозможным улучшением человека: нравственным и физическим. И вот приближался 15-летний юбилей Октября. Большой театр планировал поставить к дате нечто грандиозное. Алексей Николаевич

Толстой вместе со своим другом и соавтором Александром Осиповичем Старчаковым писали либретто по рассказу Старчакова о сделавшем в капиталистическом мире карьеру, а потом деградировавшем гибриде человека и самки обезьяны. Музыку заказали Шостаковичу. Он сочинил драматичный и парадоксальный Пролог и несколько ярких номеров. Задуманная поначалу опера-буфф стала клониться к другому, более серьезному жанру. Да и сама окружающая действительность начала менять жанр - профессор Илья Иванович Иванов, проводивший эксперименты по скрещиванию человека и обезьяны (и послуживший в некотором роде прототипом Зоолога в «Оранго»), в декабре 1930 года был арестован, а в марте 1932 скончался. Притом, что еще недавно специально для него и для его опытов был создан Сухумский обезьяний питомник!

Найденного нотного материала Шостаковича было, конечно, маловато для создания полноценного спектакля, но за границей (в Лос-Анджелесе, в Лондоне, в Стокгольме, в Хельсинки) уже прошли концертные исполнения «Оранго». Пермская же опера отважилась именно на спектакль.

Прекрасную инструментовку по просьбе вдовы Шостаковича Ирины Антоновны сделал англичанин Макбёрни. А с предложением поставить она обратилась к художественному руководителю Пермского оперного театра Теодору Курентзису. Ему понравилась идея Ирины Антоновны - соединить в одном спектакле два произведения Шостаковича. Так и идет: первое отделение - опера «Оранго», второе - балет «Условно убитый».

Опера не завершена и до 2004 года (когда ее обнаружила Дигонская) была никому не известна, балет же был написан как эстрадно-цирковое ревю и шел в 1931-м году в Ленинградском мюзик-холле. Это был злободневный спектакль на тему всеобщей подготовки мирного населения к войне. При этом, согласно законам жанра, все было весело, жизнерадостно, оптимистично, с акробатикой, полетами и трюками. Главные роли исполняли Леонид Утезов со своим «Теа-джазом», Клавдия Шульженко, Владимир Коралли. Дирижером был Исаак Дунаевский, режиссером Николай Петров. Художниками - Николай Акимов и Владимир Дмитриев. Молодой Шостакович оказался в этой яркой компании по причине картежного проигрыша. Проигравшись, он пообещал директору Мюзик-холла Михаилу Падво написать сорок номеров к «Условно убитому». Обещание выполнил, но, видимо, сроки поджимали, и оркестровку многих номеров пришлось делать Исааку Дунаевскому.

В нынешнем пермском спектакле вокальных номеров в «Условно убитом» нет - жанр здесь совсем иной. В режиссеры-постановщики Курентзис взял молодого, уже работавшего в его театре хореографа Алексея Мирошниченко и отдал ему обе части: и оперу, и балет. Герои там разные, но время действия одно - начало тридцатых. Репрессивный маховик еще не раскрылся во всю мощь, но даже в доступные для советского человека радости уже проникает дьявольский холод будущих событий. В «Оранго» мы имеем лишь развернутый пролог, полную интриги завязку драмы. А вот «Условно убитый» уже дышит предчувствием

войны. Правда, пока абстрактным, однако к войне готовили даже пионеров. Повсеместно проводились учения, в которых отрабатывались действия осоавиахимовцев и простых граждан в случае химической атаки. Сегодня аббревиатура ОСОАВИАХИМ (Общество содействия обороне и авиационно-химическому строительству) мало кому понятна, а в то время ее все знали и взносы сдавали.

Мирошниченко убрал вокальные номера, переписал либретто. Балет показывает один день, скорее всего воскресный, из жизни трудящихся. Увертюра бравурная, праздничная. Летний день, городской парк. Народ весь в белом – трудящиеся культурно отдыхают. Изобретательности хореографических зарисовок Мирошниченко нет предела! Проходят пары, небольшие компании, со своими отношениями, характерами. Надменно красуется шикарная дама, которую ловко обворовывают на наших глазах. Люди покупают мороженое, но киоскерша Машенька Фунтикова (Наталья де Фробервиль-Домрачева) думает не об обязанностях, а о своем кавалере Курочкине (Артем Мишаков), и с его приходом бросает торговлю. Этим нагло пользуются предприимчивые парни – открывают ящик и разбирают эскимо. Машенька наказана за легкомыслие: на нее надвигается отряд осоавиахимовцев с противогазами и носилками. Осоавиахимовцы ловят людей, напяливают на них противогазы, «пострадавших от газовой атаки» укладывают на носилки. Сначала хватают Курочкина, но с помощью Машеньки

он вырывается и убегает. Зато теперь попалась Машенька. Вместе с другими «ранеными» и «условно убитыми» она вынуждена прослушать лекцию об отравляющих веществах. Никогда я не видела такой иронии в балете! Дикторский голос читает казенно-скучный текст об «умирающем капитализме, который не уступит без боя дорогу новому миру...». Руководитель отряда осоавиахимовцев Бейбуржуев (Сергей Мершин) очень комично иллюстрирует жестами «иприт», «фенол», «окись углерода» и, наподобие стюардесс, показывает, как надеть противогаз. При этом не сводит глаз с приглянувшейся ему Машеньки. Несмотря на свою гонимую фамилию, он ухаживает за девушкой буржуазно – Бейбуржуев «гуляет» Машеньку в ресторане. И это довольно жизненно – вышедшее из низов новое советское начальство подражало тем, кого пустило в расход. Сцена в ресторане поражает изобретательностью и богатством фантазии и хореографа, и художника.

О сценографии спектакля надо сказать отдельно. Его стиль – лаконизм, декоративность и гротеск. Обе части: и опера, и балет – оформлены Андреем Войтенко как бы по мотивам театральных декораций Александры Экстер. В «Оранго» занавес – чистейший супрематизм, а задник – конструктивистский. Костюмы Татьяны Ногиновой – не иллюстрация моды того времени, но бережное отношение к эпохе – наивной, бедной, полной молодого задора. Каждый костюм, фактура ткани, рисунок – полнометражная харак-

теристика персонажа или остро схваченная типажность. В «Оранго» много буффонады, и в костюмах использованы принты с мотивами живописных работ Павла Филонова. В «Условно убитом» много светлых оттенков, приглушенных цветов. Ногинова объясняет это тем, что многие донашивали старую одежду, которая вылиняла и выгорела. Но есть и платья с тракторами и прочими знаками строительства социализма, ведь рисунок тканей разрабатывался как госзаказ.

Массовые сцены «Условно убитого» тоже заслуживают отдельного разговора. Костюмы кордебалета в единстве с хореографией – это песня без слов. Танец подавальщиц в ресторане – полет ажурных черно-белых ласточек. Декорация – плоская, многоярусная – создает видимость большого пространства, насыщенного сидящими за столиками и танцующими посетителями, легконогими официантами. Подпоив Машеньку и упившись сам, Бейбуржуев спит, положив на стол голову. Спит и Машенька, ей снится, будто она в раю. Ее окружают ангелы. А в это время ее разыскивает Курочкин. Он будит девушку и увлекает за собой. Проснувшийся Бейбуржуев гонится за ними, а поскольку на нем гимнастерка с портупеей и кобурой, то – как положено по законам драмы – он выхватывает пистолет и начинает стрелять. Причем толпу и хорошо, что промахивается. Спасают же Машеньку осоавиахимовцы, надевая на нее противогаз, который скрывает ее лицо. Влюбленные соединились – хэппи-энд! ■



► Сцена из спектакля «Оранго. Условно убитый»

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ПОЛЮСУ

ОЛЬГА РОМАНЦОВА

Для премьерного спектакля «Южный полюс» в Государственной Баварской опере выбрали неизведанную для оперного мира тему: на сцене впервые запели два полярных исследователя – норвежец Руаль Амундсен и англичанин Роберт Скотт. Молодой чешский композитор Мирослав Срник и автор либретто, австралийский драматург Том Хеллоуэй рассказали в «Южном полюсе» о двух экспедициях, отправившихся в начале XX столетия открывать эту географическую точку, поместив героев в экстремальные условия: температура минус 50 градусов по Цельсию и белое безмолвие вокруг. Поставил «Южный полюс» патриарх авангардной оперной режиссуры Ханс Нойенфельс. А главные партии исполнили оперные звезды мировой величины: страстный тенор Роландо Виллазон (Роберт Скотт) и американский баритон Томас Хэмпсон (Руаль Амундсен).

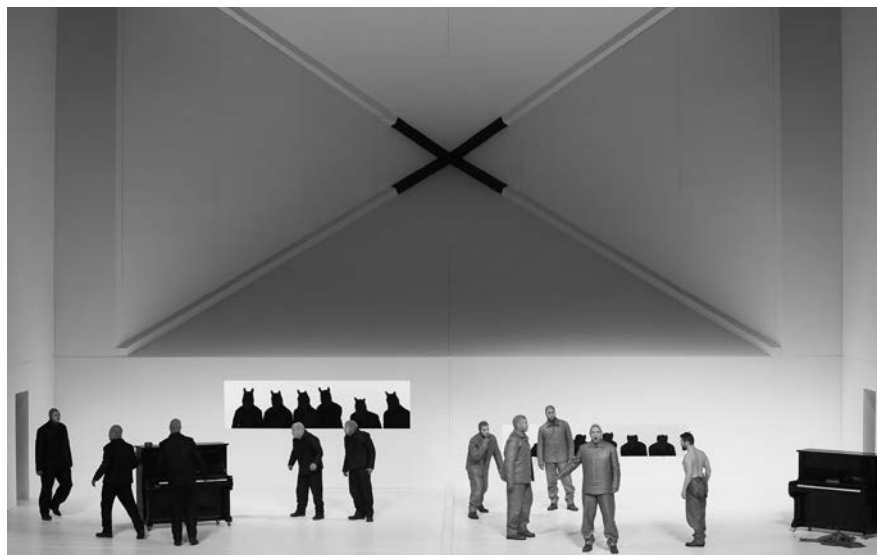
Сотрудничество Мирослава Срники, написавшего «Южный полюс» по заказу Баварской государственной оперы, с этим театром началось в 2011 году, с камерной оперы «Make no noise», которую исполнили на Мюнхенском оперном фестивале. Между героями этой оперы – мужчиной и женщиной, оказавшимися на нефтяной платформе, возникали и взаимное притяжение, и конфликт. В «Южном полюсе» между двумя главными героями – Руалем Амундсеном и Робертом Скоттом тоже возникают конфликт и странная взаимосвязь. Но окружающее их пространство расширилось до предельно допустимых в опере границ. Жанр нового опуса Срники – двойная опера в 2-х действиях. В нем действуют две экспедиции (одна под руководством Амундсена, другая – Скотта, в составе каждой по пять человек), а также пони и ездовые собаки. Обе группы движутся в сторону полюса, поют то порознь, то синхронно, мелодические линии то сплетаются, накладываясь друг на друга, то звучат по отдельности. На сцене играют два грамофона: Скотт с товарищами слушает арию Хозе из оперы «Кармен», Амундсен – песню Сольвейг Грига. За бессловесных пони и собак играют охотничьи рожки и кларнеты, в опере звучат колокольчики, маримба и необычные ударные инструменты.

Драматург Том Хеллоуэй, награжденный несколькими премиями за лучшие современные пьесы,

сочинил либретто на английском языке, и герои в нем разговаривают друг с другом коротко и энергично как в каком-нибудь голливудском блокбастере. Хеллоуэй придерживается исторических фактов. В либретто не забыты ни мотосани, на которых собирался путешествовать Скотт (мотор, как описывали, через пару минут взрывается от холода), ни расстрел пони, которые стали погибать, не выдержав арктических морозов, ни честолюбивая супруга Скотта Кэтлин (Тара Эррауд с чувственным меццо-сопрано). И в то же время Срник и Хеллоуэй подчеркивают, что их версия истории о двух экспедициях скорее притча, наполненная мистическими совпадениями.

Экспедиции Скотта и Амундсена, в действительности отправившиеся в путь в разное время, в «Южном полюсе» стартуют одновременно, события, происходящие с одной командой, – зеркальное отражение жизни другой. Скотт и Амундсен думают друг о друге, мысленно ведут разговоры, и даже женщин на сцене две: Кэтлин и хрупкая босоногая блондинка (обаятельная Мойка Эрдман), о которой грезит Амундсен. Судьба обеих экспедиций вскоре становится похожа на движение качелей: чем лучше идут дела у одной, тем хуже они у другой. Чем ближе Амундсен к победе (он добрался до полюса первым и водрузил над ним флаг своей страны), тем больше лишений терпит Скотт. Кажется,

11



► Сцена из спектакля «Южный полюс». Фото предоставлено Баварской государственной оперой



► Сцена из спектакля «Южный полюс». Фото предоставлено Баварской государственной оперой

что он проигрывает именно потому, что Амундсену везет. В финале, когда Скотт умирает, ненадолго пережив остальных участников своей экспедиции, Амундсен, благополучно вернувшись в цивилизованный мир, отправляется на прием к королю Норвегии.

Поставил «Южный полюс» (и вместе с молодой художницей Кэтрин Коннан стал соавтором сценографии) режиссер Ханс Нойенфельс, который с 1980-х годов не устает удивлять зрителей современными трактовками классических опер. Поставленный им в Deutsche Oper моцартовский «Идоменей», где на сцене выставляли отрубленные головы Христа, пророка Мухаммеда и Будды, спровоцировал

скандал и на какое-то время был запрещен. В недавней постановке вагнеровского «Лоэнгрина» Нойенфельс разделил героев этой оперы на ученых-исследователей и подопытных крыс. Для «Южного полюса» он выбрал реалистическую трактовку: имея дело с оперой, написанной прямо сейчас, надо познакомить зрителей с ее сюжетом. Режиссер поместил участников обеих экспедиций в единое безжизненное снежно-белое пространство, напоминающее картины авангардистов начала XX века. Англичане на сцене – слева, норвежцы – справа, между ними проведена тонкая белая черта. Наверху белоснежного задника, над головами

у героев, парит черный крест: символ Южного полюса, а может, памятник погибшим в южных широтах или черная метка, предвещающая трагическую гибель англичан.

В спектакле немало точных, исторически достоверных деталей, но они часто выглядят как символический знак. Англичане во главе с романтическим Скоттом (Роландо Виллазон играет его благородным рыцарем, в чем-то похожем на Дон-Кихота) одеты в черные кожаные плащи, абсолютно не приспособлены к арктическому холоду и изначально обречены. Их должны победить норвежцы во главе с прагматичным и честолюбивым Амундсеном (Томас Хэмпсон), они гораздо лучше подготовились к морозам, одеты в теплые серые парки и заранее знали, что их ждет в экспедиции. Впрочем, Нойенфельс не сочувствует ни победителям, ни аутсайдерам. Он ставит оперу «Южный полюс» как историю о людях, которые жертвуют собственными и чужими жизнями только ради того, чтобы стать первыми. Например, поставить, как Амундсен, палатку в какой-нибудь неосвоенной географической точке и водрузить над ней флаг своей страны. Вопрос, стоит ли эта слава таких жертв, остается открытым.

В спектакле «Южный полюс» есть еще один исследователь и любитель экстремальных ситуаций – дирижер Кирилл Петренко, музыкальный руководитель Баварской государственной оперы и уроженец России. Он возглавил музыкальную экспедицию по освоению партитуры Мирослава Срни, и она оказалась самой захватывающей и успешной. В прошлом сезоне оркестр под управлением Петренко великолепно исполнял оперы начала XX столетия, и дирижер находил в них новые смыслы и музыкальные нюансы. Но, в качестве первооткрывателя музыки нашего века, Петренко оказался еще убедительней. Партитура Срни наполнилась мощными и искренними эмоциями: зрители слышали неистовство победителей, боль и отчаяние побежденных. А еще их завораживало таинственное мерцание звуков, создающих неповторимую атмосферу Южного полюса. ■



► Сцена из спектакля «Южный полюс». Фото предоставлено Баварской государственной оперой

КЛАССИК И МИР: ВСТРЕЧА НА СЦЕНЕ

СИБИРСКИЕ ПОСТАНОВКИ ТУРГЕНЕВА, ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

ИРИНА АЛПАТОВА

«Первая любовь» Ивана Тургенева. Автор инсценировки и режиссер **Ирина Керученко** (Москва). Сценография и костюмы **Мария Утробина** (Москва). Художник по свету – **Елена Алексеева**. Композитор – **Наталья Богданович** (Минск). Новосибирский молодежный театр «Глобус». Премьера **26 ноября 2015**

«Ревизор» Николая Гоголя. Режиссёр **Сергей Афанасьев**. Художник **Владимир Фатеев**. Художники по костюмам **Олеся Беселия, Любовь Бойкова**. Художник-бутафор **Вера Панышина**. Художник по пластическому гриму **Денис Потеряев**. Художник по свету **Сергей Барсуков**. Новосибирский городской драматический театр. Премьера **17 декабря 2015**

«Маленькие трагедии» Александра Пушкина. Режиссер **Владимир Золотарь**. Художник **Михаил Кукушкин**. Омский ТЮЗ. Премьера **20 декабря 2015**

Русская классика в ее сценических интерпретациях сегодня находится в эпицентре театрального внимания, как в хорошем, так и в проблемно-конфликтном варианте. Находятся ревнители и «подлинные знатоки» хрестоматийных сюжетов, внимательно следящие за тем, чтобы современные режиссеры ни на шаг не отступали от оригинала. При этом игнорируется тот факт, что литературный и сценический тексты – явления разные и самостоятельные. Театр, в свою очередь, не банальный иллюстратор классической пьесы или прозаического произведения, но настоящий соавтор в процессе перевода с языка буквенного на язык образный.

Во время поездок по Сибири в качестве эксперта фестиваля «Новосибирский транзит», который пройдет в мае этого года, довелось увидеть немало интересных спектаклей в Омске и Новосибирске, в которых авторы-классики будто бы сходят со своих гранитных постаментов и становятся нашими собеседниками. Это случается, конечно, в первую очередь благодаря режиссерам и художникам, которые и формируют образ современного спектакля, где весьма комфортно чувствуют себя и актеры.

К примеру, в известном новосибирском академическом молодежном театре «Глобус» не столь давно вышла премьера спектакля Ирины Керученко «Первая любовь», в основу которого легла повесть Ивана Тургенева. И кажется неслучайным, что этот спектакль идет в театре, основную массу зрителей которого составляют подростки и молодежь. Знакомство с прозой Тургенева сквозь призму этого

спектакля их явно не разочарует, а, может быть, и подвигнет на дальнейшее, более внимательное знакомство с другими произведениями русского классика.

Режиссер Ирина Керученко, талантливая ученица Камы Гинкаса, владеет замечательным даром театрализации прозаического литературного произведения. Не прибегая к инсценировке или чтению вслух, она



► Сцена из спектакля «Первая любовь»



► Сцена из спектакля «Ревизор»

словно бы служит очень грамотным и точным переводчиком с литературного языка на сценический. При этом оба языка обогащаются друг от друга. А вместе с художником Марией Утробиной они сочиняют не вычурное, но очень точное, функциональное и эмоционально насыщенное театральное пространство, единое в своей сути, несмотря на разные эпизоды и места действия.

На сцене – ностальгический образ старинной дворянской усадьбы: круглый стол, накрытый парадной скатертью, нависающая над ним люстра, портреты обитателей и предков, кровать в уголке, окно на заднем

плане, за которым, как в кино, разворачиваются отдельные эпизоды. Деревянные конструкции выглядят «теплыми» и домашними. Причем этот усадебный мир не подвержен перестановкам, если зрителей надо перенести из жилища Вольдемара с семьей в более скромную обстановку княгини Засекиной. Все делается просто и с юмором: со стола сдергивается парадная скатерть, люстра завешивается каким-то серо-зеленым полотном, меняются столовые приборы. Но пространство остается общим, как и сама жизнь, ненароком соединившая персонажей спектакля и тургеневской повести.

Здесь прекрасно играют молодые актеры. Никита Зайцев в роли Вольдемара наивен и искренен, как самый настоящий подросток. Екатерина Аникина – Зинаида тонко передает взросление своей героини, связанное с трагической «первой любовью», ее Зинаида постепенно теряет девичью непосредственность и обретает тревожный женский взгляд. Эта история буквально втягивает зрителя в непростую игру любви и жизни, в перепады эмоций и интонаций, от игриво-насмешливых, до по-настоящему трагических.

А вот гоголевский «Ревизор» в новосибирском Городском драматическом театре под руководством Сергея Афанасьева вышел роскошным балаганом, почти шоу, наполненным злободневным и одновременно вечным гоголевским сарказмом. Режиссер Сергей Афанасьев и художник-постановщик Владимир Фатеев еще до начала спектакля задействуют практически все пространство этого камерного театра, чтобы ввести публику в атмосферу давней истории, да и в многонаселенный гоголевский мир тоже. Вот тебя встречает «настоящий» Пушкин, который так и представляется, пожимая зрителям руки. Рядом бродит и сам автор, умело загримированный под хрестоматийный образ Николая Васильевича. За стеклом в фойе притаился чертенок, который, завидев публику, начинает позировать, позволяя себя фотографировать.



► Сцена из спектакля «Ревизор»

А маленькая сцена обита старыми матрасами и подушками, и до начала спектакля закрыта деревянным, косым забором с прорезами и скрипящей калиткой. Пространство спектакля Афанасьева это попытка сконцентрировать на подмостках приметы «всего» Гоголя: какие-то полаты, похожие на нары, дерево-криница, столбы, доски... И все это кособокое, щелястое, словно смастеренное на скорую руку. Кажется, толкни посильней, все и рассыплется.

Сами персонажи «Ревизора» поначалу выглядят весьма устрашающе, как ожившие мертвецы, монстры из страшных снов. У кого-то вытек глаз и наскоро налеплен на щеку, кто-то щеголяет с открытой черепной коробкой, под которой виден мозг, чье-то лицо покрыто страшными ранами и шрамами (художник по пластическому гриму Денис Потеряев). Чертовщина, да и только. Сам будущий Городничий, великолепный Андрей Яковлев, спотыкаясь, заходит в зал как опоздавший зритель, ищет и не находит себе места, заговаривает с сидящими в первом ряду и, в конце концов, устраивается на сцене, тем самым начиная уже гоголевский сюжет.

Чиновники стирают страшный грим и пошло-поехало: стремительно, шумно, ярко с замечательными вставными номерами. Дело в том, что этот Городничий здесь, кажется, еще

и продюсером работает. Есть у него подсобный женский хор, составленный из горожанок разного возраста и комплекции, обряженных в сарафаны и то и дело запевающих песни о России. Этот смешной до колик импровизированный концерт дается для ублажения молодого и глуповатого Хлестакова – Алексея Казакова, своим внешним видом чуть-чуть напоминающего героя Олега Борисова в кинокомедии «За двумя зайцами».

В финале же на сцене собираются все: персонажи пьесы, Пушкин, как известно, рассказавший этот анекдот Гоголю, сам Гоголь, черт. Весь город словно отражается в вечном зеркале мира, в которое явно смотрит и сегодняшний зритель.

В омском Театре юного зрителя режиссер Владимир Золотарь и художник Михаил Кукушкин в спектакле «Маленькие трагедии» по пушкинским мини-шедеврам, тоже замахнулись на необычный жанр. По крайней мере, театральная программка сообщает, что «опыт драматических изучений» в итоге должен вырлиться на рок-спектакль. Правда, масштабная, почти симфоническая картина, с участием оркестра и хора, случилась только в последней части спектакля, когда игрался «Пир во время чумы». До этого же «маленькие трагедии» воплощались более камерно, хотя и весьма остроумно, в приемах совре-

менного театра, богатого на аллюзии и стремящегося разглядеть в классике современную суть.

Двухъярусная, поделенная на фрагменты конструкция, стоящая на фоне экрана-задника, принимала в себя то Моцарта – Михаила Гладкова, в грубой куртке и высоких сапогах, явно вернувшегося с рыбалки, то Сальери – Олега Теплоухова, похожего на ученого-экспериментатора, окруженного набором разных инструментов. Потом там же появлялись весьма современные герои «Скупого рыцаря» с мобильными телефонами и прочими модными штучками. Там же разворачивались страсти «Каменного гостя», где красавец Дон Гуан – Руслан Шапорин и впрямь погибал от пожатия громадной «каменной десницы», смешной и страшной одновременно, существующей отдельно от остального тела Командора-памятника. А на экран проецировались то портреты красавиц великих художников, то зарисовки из современного внешнего мира, то прихотливые видения из «космического» далека.

Но «Пир во время чумы» стал настоящей полнозвучной кодой этого оригинального спектакля. Вокал, музыкальное исполнение, пластика – все было на высоте и вывело, в конце концов, на тему Вечности, как классики, так и ее самых разных театральных воплощений. ■

15



► Сцена из спектакля «Маленькие трагедии»

РУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН В ВЕНЕ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ – МЛ.

В октябре минувшего года гала-концерт звезд российского балета закрывал трехлетние российско-австрийские культурные сезоны. «Позвольте мне не выполнять мою почетную миссию и объявлять сезоны закрытыми», - пошутил тогда, выступая на церемонии, российский посол в Австрии Дмитрий Любинский. И попал в точку. Сезон 2015-16 годов оказался невероятно богат на русскую культуру в различных ее проявлениях на венских театральных сценах, концертных площадках и в выставочных залах.

Причем речь тут идет не столько о выступлениях российских музыкантов и многочисленных исполнениях русской музыки, каких здесь всегда немало, сколько о постановках русской классики и вдохновленных российской культурой новых произведений европейских авторов на австрийской сцене, ставших на-

глядным примером интегрированности русской культуры в современный европейский культурный процесс.

«МЫ ВКЛЮЧИЛИ ИХ В СЕБЯ»

Лидерство по количеству новых постановок русской классики в этом сезоне принадлежит Бургтеатру – главному (в прошлом – придворному) драматическому театру Австрии. Еще в сентябре минувшего года он открыл свой сезон премьерой «Ревизора» Гоголя в постановке известного латвийского режиссера Алвиса Херманиса, выступавшего также и в качестве художника этого спектакля. В октябре последовала премьера «Вассы Железновой» Горького (режиссер Андреас Кригенбург, сценограф Харальд Тор). А в марте состоялась премьера пьесы Чехова «Три сестры» (режиссер Давид Бёш, сценограф Харальд Тор). Если доба-

вить к этому списку три русские пьесы, уже идущие как на главной сцене Бургтеатра, так и на «малой сцене» в Академтеатре – чеховских «Дядю Ваню» и «Платонова», и «Власть тьмы» Толстого - то окажется, что шесть из тридцати пьес в репертуаре главного австрийского театра – русские.

«Крупный театр с собственной труппой, такой как Бургтеатр, всегда ищет великие пьесы для ансамбля артистов, принадлежащие к современной классике. И это такие авторы, как Чехов, Гоголь, Горький – чрезвычайно важные европейские авторы», - рассказала мне главный драматург (заведующий литературной частью) Бургтеатра Эва-Мария Фойгтлэндер, - «они создали великую европейскую драматическую литературу. Это такая важная часть европейской культуры, которую просто нельзя обойти. Пьесы современных русских авторов нам еще предстоит по-настоящему открыть. Но классические русские пьесы имеют для нас современное звучание, в них столько параллелей со структурными проблемами, которые актуальны до сегодняшнего дня! А большое число имеющихся переводов делают их европейскими. Мы их включили в себя».

Март был интересен еще и тем, что всего за неделю до премьеры «Трех сестер» в Бургтеатре в Венской государственной опере завершились премьерные спектакли оперы современного венгерского композитора Петера Этвёша «Три сестры», написанной на русском языке в 1998 году и выдержавшей с тех пор постановки в 16 театрах мира. А одним из главных событий культурной жизни Вены этого времени была открывша-



► Сцена из спектакля «Ревизор». (С) Reinhard Werner, Burgtheater

яся в конце февраля в музее «Альбертина» беспрецедентная по масштабу выставка русского художественного авангарда преимущественно из Русского музея, которую организаторы назвали «Chagall bis Malewitsch. Die Russischen Avantgarden», употребив слово «авангард» во множественном числе и подчёркивая разнообразие и противостояние личностей и групп художников в это время. Так что венцы, шедшие на «Три сестры» в оперу или в драматический театр, непременно проходили мимо расклеенных по всему городу афиш выставки русских художников.

Ведущие артисты театра заняты одновременно в нескольких русских пьесах. Так, Фабиан Крюгер играет и Хлестакова в «Ревизоре», и Вершинина в «Трёх сестрах», и Никиту во «Власти тьмы», а Энне Шварц – Машу в «Трёх сестрах», Людмилу в «Вассе Железновой» и Анисью во «Власти тьмы». А сценограф Харальд Тор оформил и «Вассу Железнову», и «Три сестры».

СМЕСЬ МЕСТА И ВРЕМЕНИ

Если в «Вассе Железновой» он создал сложную конструкцию из подвешенного над сценой качающегося изогнутого пола, к которому прикреплены стилизованная под начало XX века мебель и по которому ходят – или карабкаются – актрисы в прекрасных длинных платьях цвета топленого молока (художник по костюмам Андреа Шраад), то в «Трёх сестрах» сцена предельно проста. Здесь установлен большой полиэтиленовый тент, усыпанный осенними листьями, который во втором акте Маша разрывает. Это и есть дом Prozorovых, снабженный дополнительно лишь пианино, парой стульев и многочисленными бутылками якобы водки, к которым постоянно прикладываются действующие лица – и не пьянеют при этом. Еще они много курят, как будто режиссер не знает, чем еще их занять. (А критик ведущей австрийской газеты Die Presse пошутил по этому поводу, что постоянное курение на сцене «вредит актерам, вредит зрителям и засоряет историческое пространство»).

Художник по костюмам Ментье Нильсен одела героинь в платьишки

середины XX века, а героев-офицеров – в формы австрийского покроя без знаков различия. Вся эстетика спектакля намеренно посылает зрителю смешанные сигналы: что-то указывает на Россию, а что-то – на Австрию. А время действия – условный XX век. Чебутыкин читает сначала газету «Аргументы и факты», а потом – некий стилизованный под старину Tagblatt. Лютнист и аккордеонист, призванные, видимо, обозначать домристу и баянисту, поют между действиями песню на фразу Чехова «Как порой невыносимы люди, которые счастливы, которым все удается..», имитируя неопределенный славянский акцент – эти и другие знаки в спектакле отсылают зрителя к восточно-европейским реалиям, но и удерживают его здесь и сейчас.

«Это смещение места и времени. Ведь в «Трёх сестрах» очень многое связано с тем, как герои видели свое будущее. В период Тургенева, Гоголя и Чехова существовал очень активный обмен между русской и немецкой культурой. Потом был перерыв, период войн и «холодной войны», но сегодня мы видим, насколько мы связаны, невзирая на все различия, родственны. И это мы пытались показать в «Трёх сестрах». Этот мир может быть далек, но мы – родственники. Как «ярославская бабушка» из «Вишневого сада», - говорит в интервью завлит Фойгтлэндер. По ее

словам, тент из полиэтилена – это «воздушный шар», опустившийся на землю и закрепившийся на ней. «Идея сценографии в том, что всё в мире проходит, все рвется. Это и не русский мир, и не старый мир, который разрушается, но мир людей, которые пытаются из него вырваться. Они разрушают старое, но не находят нового. Так было во время Чехова, когда приближалась первая русская революция, так происходит и в наше время, когда мы разрушаем старое, а нового не находим», - говорит она.

ДЕРЕВЯННЫЙ ПОЛ И САМОВАР

Однако к России, по замыслу сценографа Харальда Тора, отсылает и серый деревянный пол – как под тентом в «Трёх сестрах», так и качающийся в «Вассе Железновой» – пьесе, популярность которой на сегодняшней немецкоязычной сцене, как в Австрии, так и в Германии, объясняется тем, что в литературе не существует лучшего описания противоречий, раздирающих женщину-предпринимательницу в условиях краха семьи и смены модели капитализма. И самовар, конечно, примета русскости.

Так видят постановщики признаки русской жизни и в других спектаклях Бургтеатра по русским пьесам. В идущем уже второй сезон на сцене Академтеатра (второй сцене Бургтеатра) спектакле по пьесе Толстого «Власть тьмы» (режиссер Анту

17



► Сцена из спектакля «Васса Железнова». (С) Georg Soulek, Burgtheater

Ромеро Нуньес) сценограф Флориан Лёше создал сцену в виде горы мешков, на которых и происходит все действие. А актеры одеты в сложные костюмы с увеличенными выпуклостями тел, которые делают их похожими на мешки, а изобилующие в спектакле сексуальные сцены намеренно отвратительными, анти-эротическими. Здесь тоже не обошлось без самовара. А еще – русский хор плакальщиц, которые рыдают по умершему, наконец, крестьянину Петру, поют «Вечную память» и две русские песни.

АВСТРИЙСКИЙ «РЕВИЗОР»

В «Ревизоре» Херманиса нет таких русских маркеров. Адаптируя для венской сцены принесшую ему мировую известность и показанную в Москве постановку «Ревизора» в Новом рижском театре, признанный латвийский мастер придал ей узнаваемый австрийцами облик. Действие происходит, как и в прежней версии, в столовой 1960-х годов и примыкающих к ней кухне и туалете, а разгуливающие в первой сцене куры предвосхищают появление актера в костюме гигантской курицы в финале. Однако и столовая эта совершенно не несет на себе советских черт, а выглядит вполне по-австрийски, и чиновники имеют скорее чуть старо-

модный центрально-европейский, чем российский облик.

«Если бы публика увидела на сцене четко выписанного русского чиновника, это была бы экзотика, почти фольклор. Но это не экзотика и не фольклор. Это то, что пришло из другого мира и очень нам близко», – говорит Фойгтлэндер. По ее словам, ни в одном обсуждении со зрителями, а такие встречи проходят здесь регулярно, она не слышала «эти русские». Люди всегда говорили: мы».

Кроме того, говорит она, немецкоязычные театры охотно работают над русскими пьесами из-за доминирующей роли русской драматической школы в немецкоязычном театральном образовании. «Европейская театральная традиция испытала колоссальное влияние русского театра. Также как и в балете, то же самое и в драматическом театре. У нас есть две традиции – Брехт и Станиславский. Можно сказать, что Станиславский – отец немецкого театрального искусства. Когда говоришь с молодыми актрисами, они знают Нину из «Чайки», Машу из «Трех сестер», Аркадину из «Вишневого сада» лучше, чем «Орлеанскую деву» или «Дон Карлоса» Шиллера. Они учатся на Чехове, который – часть нашей традиции», говорит Фойгтлэндер.

РУССКАЯ ОПЕРА ВЕНГЕРСКОГО МАСТЕРА

По всей видимости, это характерно не только для немецкого или австрийского театра. Молодой американский режиссер израильского происхождения Ювал Шарон и немка сценограф Эстер Бялаш поставили оперу Петера Этвёша «Три сестры» на сцене Венской оперы с нескрываемой любовью к чеховскому миру.

«Я играл в «Трех сестрах» еще в колледже и знаю эту пьесу вдоль и поперек», сказал Ювал Шарон, уточнив, что он ставил прежде всего оперу Этвёша, а не пьесу Чехова. В этой опере действие и реплики героев перекомпанованы в пролог и три «сценки»: первая сконцентрирована вокруг Ирины, вторая называется «Андрей», а главной героиней третьей становится Маша.

Если в первоначальной версии, созданной для Лионской оперы в 1998 году, один из самых признанных современных мастеров музыкального авангарда Этвёш отвел все роли мужчинам (женские партии пели контратенора), то для Вены, по просьбе генерального директора Венской государственной оперы Доминика Мейера, он адаптировал ее для трех блестящих молодых россиянок – солисток Венской оперы



► Сцена из оперы «Три сестры». Фото (с) Wiener Staatsoper / Michael Pöhn

– Аиды Гарифуллиной (Ирина), Маргариты Грицковой (Маша) и Ильсеяр Хайрулловой (Ольга). Лишь роль комически-вульгарной Наташи, захватывающей контроль над домом Прозоровых, оставлена контратенору (Эрик Юренаш). «Я так горжусь нашими россиянками и счастлив, что они у нас есть», радовался на приеме после премьеры генеральный директор Мейер.

Сам композитор стоял за пультом небольшого оркестра из 18 музыкантов, включая солирующий баян, призванный придать его сложной музыке русскую краску. А оркестр из 50 музыкантов со своим дирижером (Джонатан Штокхаммер) находился за сценой и за солистами, создавая тем самым особый акустический эффект, при котором голоса солистов были в буквальном смысле погружены в окружающую их инструментальную ткань.

На сцене, обрамленной оплывшими свечами, – три постоянно движущиеся ленты. Здесь все в постоянном движении, слева направо: герои в костюмах чеховской эпохи, венские стулья, открывающиеся и закрывающиеся двери, разбитые часы, а в некоторые моменты – повторяющие действие и дополняющую атмосферу чуть не «дома с привидениями» видео, проецируемое на стены. Снова и снова все медленно протекает перед зрителем. В отличие от постановки Бургтеатра, оперные «Три сестры» чрезвычайно насыщены материальным миром все время уплывающей эпохи, символизирующим и воспоминания героев. «Это идея времени, которое, как песок, утекает сквозь пальцы, – говорит режиссер. – И даже память о пережитом не постоянна: все время в движении».

МЕЖДУ ПАРИЖЕМ И РОССИЕЙ

А буквально через день после последнего спектакля премьерной серии «Трех сестер» сцена Венской государственной оперы снова стала местом триумфа русского музыкального театра. В субботу 19 марта публика устроила здесь овацию стоя на премьеры балета «Корсар», впервые за всю историю поставленного в Вене. В первом составе созданного Мариусом Петипа в Париже и

Санкт-Петербурге балета на музыку Адольфа Адана заняты российские танцовщики – солисты Венского государственного балета Роберт Габдуллин, Мария Яковлева, Людмила Коновалова и Кирилл Курлаев. За пультом стоял российский дирижер Валерий Овсяников.

Художественный руководитель Венского государственного балета, известный французский танцовщик и хореограф Мануэль Легри, бывший в прошлом одним из ближайших сотрудников Рудольфа Нуриева, сумел за несколько последних лет заметно поднять уровень венской балетной труппы. В значительной степени это было сделано за счет работающих здесь российских танцовщиков. В интервью австрийским СМИ Легри объяснял выбор неизвестного венцам «Корсара» не в последнюю очередь тем, что в труппе есть российские артисты, которые с юности знают этот балет. «У нас здесь много российских танцовщиков, из чьей культуры в значительной степени этот балет происходит, а сам я француз. Я не сравниваю себя с Петипа, но получилось хорошее совпадение», пошутил балетмейстер. А художник спектакля Луиза Спинателли создала роскошное цветастое разнообразие, стилизованное под экзотику театра XIX века.

Предыдущим шагом Легри в деле совершенствования венской балетной труппы стала постановка в декабре 2015 года на сцене второго музыкального театра австрийской столицы, Народной оперы (Volksooper) балета британского хореографа Майкла Кордера «Снежная королева», который не только создан на музыку балета Сергея Прокофьева «Каменный цветок», но и действие сказки Андерсена перенесено в сказочную Россию. (Об этом в

первом номере «Сцены» за 2016 год). А в марте здесь же прошла премьера оперы Бородина «Князь Игорь» (режиссер и сценограф Томас Шульте-Михельс).

В завершение «русского театрального сезона» австрийскую столицу ожидает ориентированный более на актуальное искусство крупнейший в Европе Венский фестиваль, программным директором которого в этом году впервые стала российский театровед, главный редактор журнала «Театр» Марина Давыдова. Среди десятков театральных постановок, выставок, концертов и перформансов, в конце мая венская публика увидит спектакль МХТ имени Чехова «Идеальный муж. Комедия» (режиссер Константин Богомолов), спектакль Новосибирского театра «Красный факел» «Три сестры» (режиссер Тимофей Кулябин), в котором актеры говорят языком жестов, а чеховский текст идет субтитрами, и постановку труппы из Штутгарта по роману Андрея Платонова «Чевенгур» и «Карусель перформанса» российского театрального деятеля Федора Павлова-Андреевича. Так что русский театральный сезон в Вене продолжается. ■

19



► Сцена из балета «Корсар». Фото (с) Wiener Staatsballett / Ashley Taylor

ХУДОЖНИК ДОЛЖЕН ОСТАВАТЬСЯ В СФЕРЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

АЛЕКСАНДР ШИШКИН

ИНТЕРВЬЮ ЕЛИЗАВЕТЫ РОНГИНСКОЙ

Имя сценографа Александра Шишкина известно за пределами Санкт-Петербурга и Москвы: художник работает над спектаклями в Кореи, Норвегии, Шанхае. Александр Шишкин учился на курсе А. И. Славина в ЛГИТМиКе, долгое время сотрудничает с Юрием Бутусовым и Андреем Могучим. Александр Шишкин – обладатель «Золотого софита» и четырех «Золотых масок» – участвует в выставках как в России, так и за рубежом. В этом году сценограф номинирован на «Золотую маску» за два спектакля – «Пьяные» в БДТ и «Бег» в Театре имени Вахтангова. В нашей беседе – размышление о театре-храме, стратегии реди-мейда и необходимости личного пространства для творчества.

Александр, в какой мере художник определяет лицо современного театра?

Этот вопрос связан с ситуацией театра в целом, а у нас сейчас самый сильный «театр» – политическая сцена в стране. С одной стороны, современный театр находится в бешеных судорогах авторской рефлексии, с другой – в поисках фронта на политической и социальной сцене. Он настолько расслоился, что, кажется, все занимается вкусовыми вопросами, а провинция, в смысле зрительского восприятия и критики, лет на десять отстает от центральных зон.

Это связано с общей образовательной системой, а также с тем,

что театр – машина косная. Я говорю в общем, не касаясь маргинальных зон, – понятно, что есть молодые институции – типа Новой сцены Александринки, Серебрянникова, Клина, но они локальны и не отвечают за весь театр в целом. Если говорить о каком-то позитивном движении, то оно проявится, как это обычно бывает в области искусства, в частных общественных движениях, которые намагничиваются и возникают в герметических, закрытых сообществах благодаря сугубо внутренним, человеческим, профессиональным интересам.

Театр – сугубо государственная структура, как школа, больница, ар-

мия, спорт – это часть государственной программы, связанная с политикой «хлеба и зрелищ». Население необходимо подпирать со всех сторон. Государственная машина стоит на месте – возрождение, которое было в 90-х годах, сходит на нет. Мы видим стагнацию, возвращение на старые рельсы, формируется определенная политэкономия. Нам объясняют, куда двигаться, формируют некий коридор, который сильно сужает свободу, и в результате возвращает театр к традиционным, каноническим формам существования. Введение лексической цензуры – самый яркий тому пример. Понятно, что за этим стоит цензурирование материалов драматургии, поощрение работы с классикой, которая вне критики и конкуренции. Я рассуждаю как человек, опытный в этом деле, молодой же художник занимается амбициями локального уровня: для начала ему надо выйти к режиссеру, к своей сцене.

Этот застой касается и театра Могучего и Бутусова?

Это касается и их театров, в том числе. Они вошли в зону официоза: получили свои театры и другой уровень забот. Они занимаются не проектом «спектакль», а проектом – «театр», где есть своя структура и зона ответственности. Это бесконечные разборки с актерами, дирекцией, финансовой частью, репертуарной политикой, посещаемостью, оптикой



► Александр Шишкин. Фото Макса Духанова

Министерства культуры и других государственных структур. Они решают более фундаментальные задачи, связанные с концепцией театра. Мне кажется, что индивидуальные поиски имеют больше шансов переорганизовать среду, в которой человек обитает. Фраза: «Я думал, что изменю вас, а изменили-то меня», - правдива. Общественную структуру невозможно изменить целенаправленно: это настолько мощный спрут, настолько серьезная сеть, что нужны серьезные поступки, которые как-то деформируют эту структуру, нанесут ей волновой обратный удар.

В чем, на ваш взгляд, отличие сценариста от художника? И в каких взаимоотношениях находятся режиссер и художник?

Художники – это те люди, которые взаимодействуют с режиссурой, с темой театра, а не с темой оформления визуальной части спектакля или создания аттракциона. Дизайн – это немножко другая отрасль, и те художники, которые фокусируются на ней, упускают один важный момент. Театр – это такая структура, где взаимодействие человека с человеком происходит напрямую, в отличие, например, от кино и живописи, где визуальная часть даже преобладает. Мы снимаем, отрезаем, обрабатываем, и у нас получается зафиксированный продукт, произведение искусства, которое лежит на полке, висит в музее и не меняется. В театре совсем другая история, в каком-то смысле он ближе к спорту, где всегда присутствует подвижная биомасса. Художник выступает как опорный мост спектакля, соединяющий все элементы художественного мира.

Режиссер и есть художник, потому что все режиссеры, с которыми я сотрудничаю, работают с синтетическим языком: для них музыка, свет, звук, картинка и текст существуют на равных. С Могучим мы уходим от визуального театра: визуальный язык истощает себя - глаз публики изощрен, обработан и атакован. Зритель пресыщен прямым визуальным воздействием, поэтому надо работать с «обратным глазом». Художник должен работать с более сложным образом, с некоей другой «незримой визуализацией».

Существует ли сегодня авторский театр?

Практика советских десятилетий, когда театр был авторским, режиссеры -демиургами, а художники - активно включены в эстетику режиссера и обслуживали его, – сходит с повестки дня. Происходит это по причине того, что авторский театр перестает быть актуальным. Грубо говоря, театр все больше переходит на тотальную, религиозную форму существования – становится как церковь, в которой не может быть авторского высказывания, она подчинена некому ритуальному, процессуальному кодексу. Также становится приоритетной стратегия реди-мейда. На Западе это происходит уже давно: в театре берут не профессионального сценариста, а художника, как некую тему, эстетику, взгляд. Он может быть непрофессионалом, главное - обладать яркой, внятной, узнаваемой эстетикой.

В таком случае в одной работе сталкиваются еще больше личностей и тем.

Мы же не говорим, что личность современных ученых растворяется в глобальных вопросах, которые они решают. Уровень вопроса такой, что одна персона не в состоянии его решить – необходимы коллективные действия. Сейчас недостаточно режиссеру быть индивидуальностью, человеком, который может всё и определяет всё. Тема неких гуру от театра, как Товстоногов и Додин, истощала себя, неинтересно. В человеке, как бы талантлив он не был, преобладает личный вкус. Я все время вижу человека, который курит определенным образом, живет в определенной среде. Я вижу его характерные, индивидуальные качества, которые обнаруживаю и во всех его спектаклях, и бывает, что этого больше, чем всего остального. Поэтому стратегия реди-мейда звучит более актуально: в спектакль берут непрофессионального актера, певца или балерину, человека из другой смежной профессии, который вносит совершенно другой звук. Жизнь стала настолько полифонична и, чтобы ей хоть как-то соответствовать, и чтобы театр не был назидательным и односложным, все время нужно искать какие-то непростые комбинации.

Александр, вы держитесь «своего» режиссера и создаете «свой» дом или вам интересно работать с разными режиссерами?

Это уже другая часть вопроса, связанная с человеческим фактором. В работе со «своим» режиссером, есть момент соавторства, благодаря длительному пути и опыту общения взаимодействие легче и может быть плодотворнее. Я не ишу других режиссеров, но я открыт для сотрудничества. Например, еще я взаимодействую с Алексеем Янковским, режиссером, который занимается актёрским театром. Он фокусируется на актере, что очень правильно, потому что в конце концов актер - проводник и последняя инстанция на фронте.

Принципиально я не ишу новых режиссеров, более того уже лет пять я закрываю тему театра: во мне нет той страсти, которая была раньше, я больше наблюдаю. Мне интересны новые пространства, новые театры, даже провинциальные. Я ишу новый театр, но не новый театр как модернистское движение, а новый театр как социальный проект. Мне интересно, есть ли такой язык, который в состоянии держать хоть какой-то пульс, связанный с искусством, а не с развлекательной, сериальной культурой, и есть ли публика, готовая его воспринимать...

Были ли в вашей практике эстетические столкновения с режиссерами?

Мы опять переходим на личное пространство. Как в любой семье, все бывает - кому-то что-то не нравится. Ты как художественная личность что-то понимаешь, постепенно начинаешь вызревать, и столкновения на художественно-эстетической почве самые болезненные. Ты уже не в состоянии обслуживать те идеи, которые не чувствуешь или которые тебе не интересны. Чем сильнее ты это понимаешь, тем тебе дискомфортнее – ты все время должен либо ломать режиссера, либо сам ломаться. В этом случае ты занимаешься голой профессией, но и эта деятельность имеет право на существование.

Важен ли сегодня автор в театре?

Уже очень давно литература является поводом для создания спектакля или нового проекта. Но каждый раз воспринимаешь текст по-новому

- в этом есть какой-то фокус: пьесы стареют или наоборот вдруг начинают звучать актуально. Но, с другой стороны, наши Чеховы и Шекспиры являются такими многогранными кристаллами, из которых можно бесконечно вытягивать питательный сок. Мы любим цепляться за имена – производим людей в боги, передаем зону своей ответственности некоторым персонам. В этом есть какой-то инфантильный момент, и это меня очень сильно раздражает в структуре русского театра. Теза, что все имена написаны карандашом, и их можно стереть, важна. Стирание и возникновение чего-то нового – необходимость. Выбить табуретку иногда полезно, а то мы все удобно сидим на этих стульях, и нужно разок упасть по-серьезному.

Постмодерн изжил себя?

Постмодернизму уже лет сорок-пятьдесят, и понятно, что свое дело он сделал. Сейчас мы не знаем, что делать. Но театр, повторюсь, политическая структура, и мне интересен поиск точек, где же эта машина соприкасается с искусством. Представьте себе военный комплекс: танки, самолеты, ракеты – вот где там точка соприкосновения с искусством? Театр занимается искусством - так принято считать, но для меня это штамп, и он сомнителен. Это то же самое, что сказать, что школа занимается искусством - это иллюзия. По большей части, театр занимается искусством на уровне Макдональдса, он обслуживает и пережевывает одну и ту же искусственную жвачку. Конечно, есть фамилии, но в основном авторы идут друг к другу с одними и теми же предложениями. Мне интересно искусство как понятие авангардное, как поиск и освоение каких-то неведомых языков, дисциплин. В современном театре этого не происходит.

Спектакли «Сон об осени» и «Пьяные» удивляют своим минимализмом. В последнее время вы к нему стремитесь?

Если говорить о тенденции работы в театре – я работаю с пространством, пытаюсь по-другому трактовать зал. Мне постоянно хочется сдвинуть театр с оси противопоставления: публика - зал. Это делали всег-

да и давно. В принципе сама структура театра - зал, портал, черная дыра – достаточна для сценографического решения. Но если ты меняешь эти взаимоотношения - сажаешь зрителя на сцену или выбираешь другой ракурс, - пространство начинает жить иначе.

Когда в живописи Возрождения появился новый ракурс «смотрения» на модель - человек лежит, и мы смотрим на него со стороны ног – люди были в ужасе, потому что они не понимали, что это за существо, оптика глаза привыкла смотреть на реальность фронтально. Так мы человека не видели или не давали себе возможность сказать, что мы и так видим человека. Современный глаз приучен к определенному «смотрению» на мир, уже с прошлого века человек использует прямую перспективу. Все фотографии сделаны одним объективом, одним глазом и имеют строгое геометрическое построение пространства. Наше мировоззрение «смотрения» на мир воспитано этим прибором. Это абсолютно точно, потому что если вы будете показывать фотографии аборигенам, они не поймут, что там изображено, потому что их «психосмотрение» на мир совсем другое. Я пытаюсь раскатать лодку «смотрения» в театре, изменить пространство. Если найти точный ракурс, то можно получить новую эмоциональную точку зрения, другую эмоцию, другое взаимодействие актера с пространством. Конечно, это не является главной целью.

Уже несколько лет вы организуете персональные выставки за границей и дома. Это ваш альтернативный путь? Расскажите о направлении, в котором работаете.

Художник должен оставаться в сфере индивидуального творчества, искать свой мир и не замыкаться на театре как на единственной зоне влияния. Не стоит питать иллюзий на счет театра, надо брать на себя ответственность и делать какие-то индивидуальные проекты. Я живу уже несколько лет в раздвоенном состоянии: опыт театрального художника довольно большой и активно встроен в социальную сеть. Как художник я тоже активно себя встроил: творчество имеет перспективу, это поле

очень широкое, интересное, тяжелое. Если раньше я отторгал театр – у меня было токсическое отравление, то сейчас я наоборот понимаю, что это интересный опыт, с которым можно взаимодействовать. И театральный багаж стал частью моего личного проекта. Конечно, речь идет не о самостоятельной художественной жизни, а о профессиональном развитии. Эта сфера современного искусства имеет еще более жесткую структуру, чем театр, потому что в ней другой уровень амбиций и интеллекта. Она больше включена в мировую традицию, в отличие от театра, который опирается на родной язык и литературу. Здесь язык более сложный, тяжелый и бесконечный, поэтому пока что мне эта история интересна.

В художественно-эстетическом смысле многое черпается из театрального опыта: чувственный, эмоциональный аспект, и я привношу его в работы. С другой стороны, я пытаюсь подключить эту эмоциональную часть к интеллектуальной и актуальной ситуации. Поиск языка для меня основное, хотя есть уже какие-то узнаваемые, найденные вещи. Мне интересно этим заниматься еще и потому, что люди, с которыми я общаюсь, говорят со мной на одном языке. Круг художников мне более понятен, мне не приходится бесконечно объяснять, подстраиваться, как в театре, где ты обслуживаешь актера, режиссера и вообще театр. Это банально, но в театре ты все время находишься один среди многих людей разных профессий, и все видят тебя однозначно, в определенной функции. Нельзя говорить с ними на каком-то сложном языке, сразу возникает непонимание. Выход из театра связан во многом с тем, что театр - герметичная модель, подводная лодка, черная, без окон, без дверей, где форма отношений искусства и публики регламентируется временем. В этом тоже есть насилие. Когда вы приходите на перформанс – уличный или музейный, он не регламентируется для вас ни временем, ни точкой смотрения – вы совершенно свободны. Свободен и художник! ■

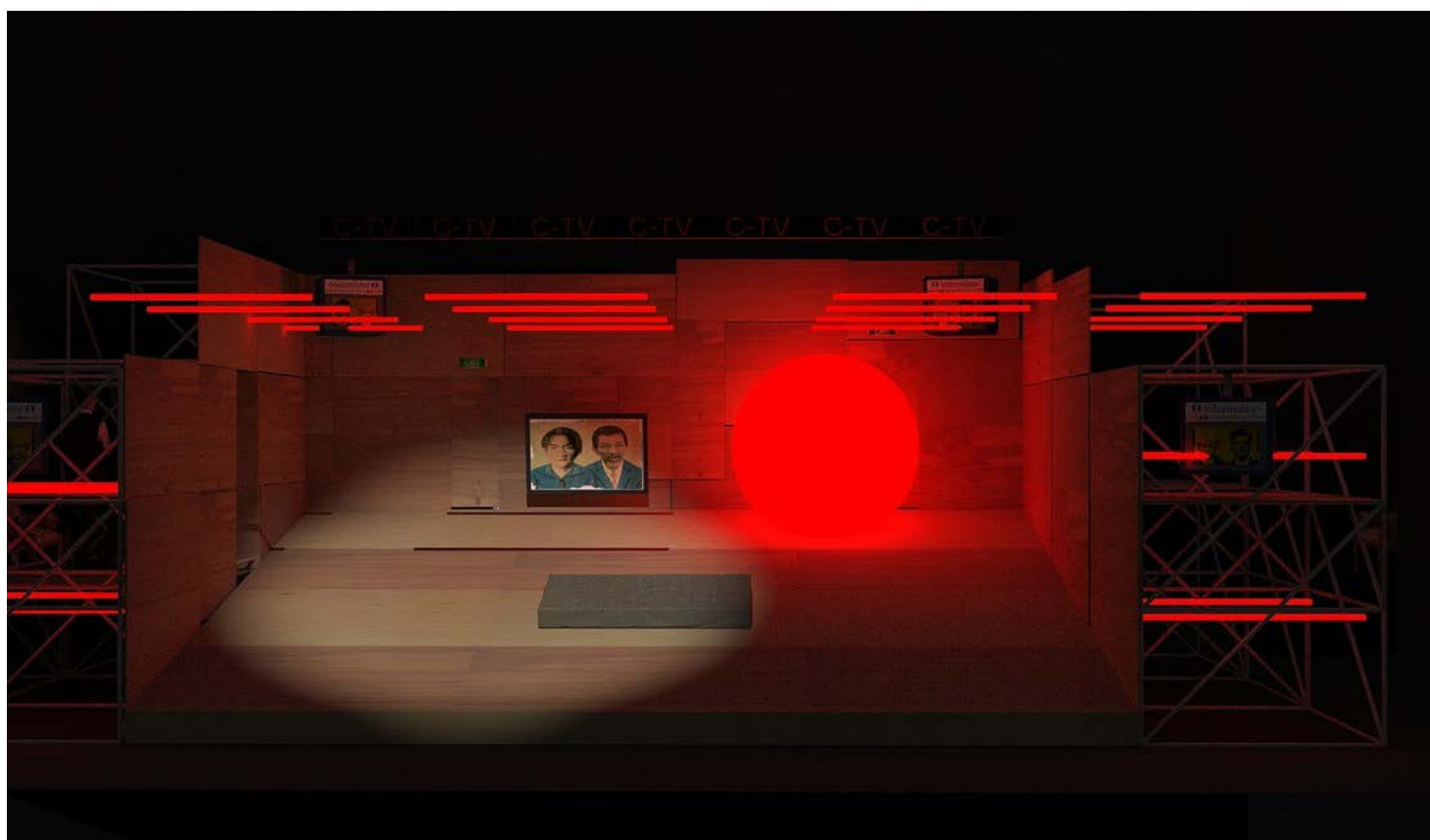


► Эскизы к спектаклю «Сон об осени». Реж. Ю. Бутусов. Худ. А. Шишкин. Театр им. Ленсовета.



► Оформление спектакля «Сон об осени». Реж. Ю. Бутусов. Худ. А. Шишкин. Театр им. Ленсовета.





► Оформление спектакля «Пьяные». Реж. А. Могучий, Худ. А. Шишкин, БДТ им. Г. Товстоногова

ПРОСТРАНСТВО. ФАКТУРА. ДВИЖЕНИЕ

РИММА КРЕЧЕТОВА

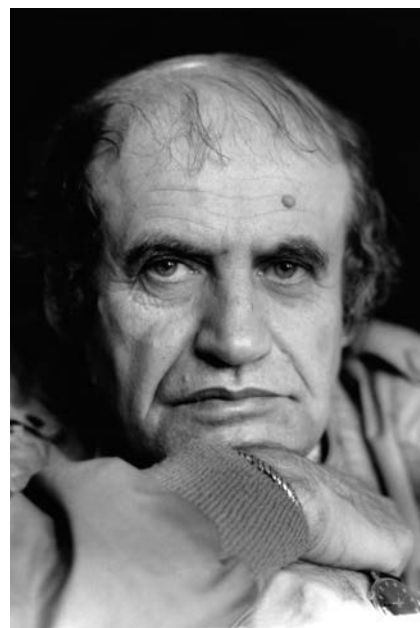
Бывают странные сближения, неявленные предчувствия.

Давид Львович Боровский всю жизнь уклонялся от персональной выставки. И это было столь же упрямое, сколько и необъяснимое уклонение. Вместе с кем-нибудь – пожалуйста. Один... решительно нет. Отшучивался – у меня, мол, каждый вечер выставка, и народу полно и еще аплодируют. Даже когда Луиджи Ноно после совместной работы над его оперой «Под солнцем яростным любви» в Ла Скала, покоренный не только искусством, но и личностью художника, устроил ему персональную выставку в Германии, ДЛ не поддался соблазну. Он щедро разделил «персональное» пространство с друзьями. И выставка работ Давида Боровского превратилась в выставку «на троих», в алфавитном причем порядке: Бархин, Боровский, Месишвили.

Кто знает, что стояло за этим упрямством. Привычка избегать персональной публичности, изначальная замкнутость, прикрываемая внешней общительностью. Или же неуверенность большого художника, ощущающего себя затеряным в огромности великого творческого пространства. Но возможно это было предостерегающее предчувствие? Ведь первая персональная выставка в далекой Богате, на ко-

торую ДЛ вдруг неожиданно для всех согласился, стала не просто самой последней, но и финальным аккордом всей его жизни. Вопреки отговорам со всех сторон, он полетел в несусветную даль, где убийственный для человека с больным сердцем климат, понимая всю меру риска. Будто устав от пассивного ожидания неизбежного, решил, что пора испытать реальные свои силы в жестких для выживания условиях. Его все отговаривали. Все пугали. Он и сам, конечно же, понимал, что может не вернуться обратно. И настроение у него было перед отлетом мужественно безрадостное. Как раз накануне мы правили гранки «Убегающего пространства» в кафе торгового центра Аэропорт. Оттуда он и повез их в издательство. Когда он спускался по ступенькам в метро, мне показалось, что он будто стал меньше ростом, словно истаял...

Впрочем, в тот период у ДЛ были и другие причины, чтобы впасть в устойчивое невеселье. Театр, в котором он столько сделал и столько переменял, который был высшим смыслом и реальным наполнением его жизни, разительно и быстро переставал быть прежним. В него входили иные энергии, ему чужие, даже враждебные. Речь не о Таганке. С ней он расстался в самом конце девяностых внешне спокойно. Ведь



► Давид Боровский

это уже был совершенно другой театр, так мало похожий на Таганку 60-70 гг. Название осталось, а душа, а природа искусства... Увы. С возвращением Любимова они не вернулись. И ведь ДЛ предлагал, вступая в новый период жизни, переменить название театра. Начать историю с новой страницы, чтобы оставить легенду незапачканной неизбежным (он это понимал) грядущим снижением. Иллюзий насчет таганского будущего у него не было. Он слишком хорошо знал природу театра вообще, чтобы надеяться на какое-то ►

специальное таганское чудо. И хотел, чтобы пыль непреходящих развалин не скрыла то реальное чудо, которым была молодая Таганка в нашей художественной и социальной истории. Его, разумеется, не послушали. Не захотели отказаться от спасительного бренда. Тем более в такое трудное и зыбкое время. В результате там, где когда-то был центр силы, сегодня мы имеем то, что имеем.

Но я о другом. О театре вообще, который как-то исподволь, но стремительно стал меняться в начале тысячелетия. Теперь это был театр, все более увлеченный возможностями новых электронных энергий, в котором сценическая среда «нажатием кнопки» ввергалась в поток любых, прежде немыслимых превращений, и фантазия сценографа в этом театре должна была жить по совершенно новым законам. И все чаще и безжалостней в этом театре актер становился материалом для «хирургических» манипуляций. «Расчлененка», вот популярный сегодня прием, когда человек на сцене лихо разлагается на составные части, его голос передается кому-то другому, его увеличенный экранный портрет существует независимо от его незначительно мелкого тела... Это может нравиться или не нравиться, но нельзя отрицать, что такова вполне естественная реакция сценического искусства на наступление новых энергий во всех областях человеческой жизни. Театр всегда был воровским и чутким к чужому новому искусству. Слишком много разных художественных потоков сходится в нем. Признать, усвоить, порой довести до абсурда – это естественный способ его долгого-долгого выживания в меняющейся среде. И понятно, он не мог оставаться в стороне от глобальных процессов, захлестнувших все области человеческой жизни. Он увидел в них источник небывалых возможностей, какой-то холодной свободы, позволяющей сбросить с себя тяжелую сценическую плоть, испытать легкость бестелесности. Это ли не зов из далекого будущего?

Однако эти энергии, чье вторжение ДЛ успел застать, были ему чужды изначально. Насколько он увлекался техническими трюками и инженерными хитростями, позволявшими осуществлять на сцене самые неожиданные и коварные превращения, насколько любил искать вместе со специалистами (которых бесконечно уважал и ценил, как ценил и художников по свету) остроумные решения возникавших постановочных проблем, настолько он избегал всего, что связано было с компьютерными технологиями. С их мощными (он это не отрицал, разумеется), но холодными сценическими возможностями.

Его театр был естественно вписан в реальное мировое пространство, которое он воспринимал каким-то особенным чувством. Както в Вильянди я шла после сильного дождя по парку у Замка. Сбитые ливнем улитки ползли по дорожке, пытаюсь вернуться в свою среду. Я была для них явной угрозой, могла наступить. Раздавить. Они все были в моей власти. И не знали об этом. Не чувствовали моего присутствия. Я тогда репетировала «Гамлета», и потому ситуация открылась мне в ее совсем не бытовом аспекте. Я стала смотреть на каждую пристально, надеясь, что они уловят энергию взгляда. А они ползли, как ни в чем ни бывало. И вдруг одна, только одна (!) замерла, будто мой взгляд ее ударил. Только ей было дано некое странное чувство, выводившее за пределы узкого улиточного мира. Да простит мне ДЛ такое сравнение, но вот и ему было подарено «лишнее» для обычного человека и потому такое редкое чувство мирового объема, способность выйти за пределы реальности, данной нам в мыслях и ощущениях.

Его сценический мир держался на трех основополагающих элементах.

Пространство. Фактура. Движение.

И каждый из этих элементов – был жизненно конкретен и в то же время оказывался частью Всеобщего мироустройства. ДЛ говорил, «как

бы сделать так, чтобы не испортить пространство». И речь вроде бы шла о любимом, обжитом пространстве старой сцены Таганки с ее заманчиво скошенной задней плоскостью или еще о каком-то конкретном другом. На самом деле он воспринимал «пространство», как пространство вообще, не заканчивающееся в пределах сценической коробки, а лишь на время спектакля как бы подчеркнутое, выделенное из недоступной нашему восприятию пространственной бесконечности. «Испортить» его означало нанести ущерб чему-то значительно большему. И он, улавливая невидимое силовое поле, стремился синхронизировать с ним пространство спектакля, тем самым придавая ему визуальную устойчивость и усиливая игровую энергию действия.

Есть понятие абсолютный музыкальный слух. У ДЛ было абсолютное чувство пространства.

Фактура. Важнейший элемент его театрального мира. Он любил фактуры живые, вобравшие в себя обертону действительной жизни. Вещь, не сделанная в театральной мастерской, а изъятая из реальной жизни, где у нее была своя судьба, и до сих пор она сохранила тайные следы чьих-то прикосновений. Он влюблялся в фактуру серьезно. И был долго ей верен. У него над столом, переезжая вместе с ним из одной мастерской в другую, висела черно белая фотография, давным-давно вырезанная из какого-то журнала, где Фолкнер стоял в дверях своего ранчо. Но дело было не в Фолкнере. Старое, облупившееся, посеревшее дерево, так замечательно переданное фотографом, одна из любимых фактур ДЛ, которую он так часто и так блестяще использовал. Дерево вообще как-то притягивало его. В его записных книжках рисунки деревьев – один из основных мотивов. В его спектаклях фактура дерева – может служить и мощной опорой, фоном, на котором развернутся события, а может, как в невероятных «Зорях...» вдруг утратить свою изначальную сущность. И тогда исчезнет граница между жи-

вым и вещным, возникнет странный, надреальный будто бы, сценический мир, раздвигающий для нас границы мира реального.

Он не любил бутафорию. Всякое дешевое фактурное замещение. Иногда вспоминал ответ одного известного театрального администратора, когда тому вместо тюля предложили марлю, мол, зритель все равно разницы не заметит. «Дважды два – четыре. И два плюс два – четыре. Но уже не то» – сказал администратор и... получил тюль. ДЛ умел настаивать на своем. Иногда, казалось, вопреки здравому смыслу. В его последней работе, «Евгении Онегине» в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (премьеру ее он уже не увидел) белые колоны, пересекающие сцену, должны были менять цвет. На черный. В современном театре – какая проблема. С помощью нынешнего светового оборудования можно все перекрасить во что угодно. Но он не хотел искусственного вмешательства нелюбимых им технологий. Колоны должны были становиться черными, и этот цвет должен был быть не иллюзией, а реальностью. Теперь представьте себе, какие трудности надо было преодолеть, чтобы на покато планшете (балетный ведь пол) Огромные колонны могли сложно двигаться, открывая (чисто-чисто, без намека на исчезнувшую белизну) свой черный тыл. Поиск сложного инженерного

решения, вместо простого нажатия где-то чего-то... Каприз мастера? Но когда декорация превратилась в реальность, торжество настоящего над иллюзорным стало очевидным. Энергия постепенно наступающего черного цвета властно определила визуальную силу спектакля...

Движение. Это третья основа сценического мира ДЛ. И не просто движение как действие, как нечто видимое. В его спектаклях движение может быть тайным. Подспудным. Оно может вызревать постепенно, как вызревает трагедия в будапештских «Трех сестрах» под мерное, настойчивое, все более отчужденное от просто реальности, падение пожелтевших осенних листьев... А может ворваться внезапно и страшно, как врывается занавес в «Гамлете»...

Впрочем, театр не подлежит пересказу. Его надо видеть, причем видеть вместе с другими, чтобы ощутить энергию спектакля, слагающуюся из энергий зала и сцены. Но того театрального времени, в которое был погружен театр Давида Боровского, давно уже нет. Но уже начала ощущаться усталость недавно еще молодого современного стиля, опирающегося на электронные, вроде бы неутомимые, способные непрерывно усложняющиеся ресурсы. Этот стиль многого добился. Но что-то исподволь начинает подтачивать недавнюю его победительность. Как-то незаметно, по логике

неостановимого времени, авангард молодых превращается в авангард сорокалетних. И уже, наверное, что-то иное приближается из невидимого еще для наших глаз, но вдруг предчувствуемого будущего.

А вот и некоторая подсказка. Наверное, все уже слышали о приближении времени природоподобных технологий. Это они должны спасти человечество от грядущих экологических и прочих катастроф. Лозунг «мы не можем ждать милостей от природы, взять их наша задача» блистательно провалился. Человеческому мозгу, чтобы совершить объем работы, на который едва ли способен компьютер, надо всего 10 вольт. А мы перерыли и замусорили весь земной шар, перестреляли (готовы и дальше стрелять) друг друга в поисках источников энергии. Теперь предлагается заимствовать у природы ее «технологии». И это вполне серьезно.

И тут я возвращаюсь к театру. Их всех видов искусств он – ближе всего к «природоподобию». Его истинные, изначальные энергии естественного, природного свойства. Его главная «краска» – актер, то есть частица живой реальности. И не станет ли снова Великое театральное время? Между прочим, великое, экологически чистое искусство Давида Боровского будет ему созвучно. Оно просто, как пел Высоцкий, «затаилось на время». ■

ДВА ВОПРОСА ТЕАТРАЛЬНОМУ ХУДОЖНИКУ

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО.

ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ – ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?

2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



Сергей Бархин

1. У меня, лучшим в творческой практике было время, когда я был молодым, и ездил по всему Советскому Союзу, и делал спектакли в городах: Горьком, Вильнюсе, Клайпеде, Каунасе, Ленинграде, Иванове, Куйбышеве, Саратове, Пржевальске, Владивостоке, Петрозаводске, Туле, Казани, Минске, Баку, Ереване и множестве других. Есть там было нечего, но это была жизнь. **2.** Успех – это момент, когда ты, художник спектакля, уже не нужен.



Рин Беккерс

1. Лучшее – годы художественных вызовов, принятых мужественно.

2. Я не работаю для достижения успеха, я работаю для удовлетворения.



Эдуард Кочергин

1. Из лучших рабочих времен вспоминается давнишняя работа в бедном областном театре Драмы и Комедии на Литейном проспекте. Сочинения декораций, для переправки их самолетом в глухие места Севера или для перевозок их на одной, обыкновенной полуторке. Затем, работа с такими режиссерами, как Г. Гуревич, К. Гинкас, Л. Додин. Особо хочу отметить работу с Б. Равенских над спектаклем «Возвращение на круги своя» И. Друце... Конечно, работу с Г. А. Товстоноговым, которому я оформил 30 спектаклей. **2.** Согласен с Давидом. Успех – опасная, разлагающая субстанция. Ежели успех становится необходимостью, то это болезнь!

28



Март Китаев

1. Сейчас вся творческая жизнь – это одно большое, радостное и значимое воспоминание, которое было в жизни и было жизнью. Два жизненных этапа: Рига и Санкт-Петербург – были очень разные, но одинаково важные для меня. Я благодарен всем режиссерам, с которыми работал, – Сагальчику, Шапиро, Шейко, Волчек, Хейфицу, Додину, Тростянецкому. Не сотрудничеству, а настоящему общению с коллегами: Кочергиным, Фрейбергсом, Боровским. Я глубоко уважал и любил Давида, он был моим близким другом, любимым коллегой, и общение с ним, несомненно, сильно повлияло на мою творческую жизнь. **2.** Успех – это приятно, и глаза горят. Но с другой стороны – это ответственность и тяжелый камень: все время нужно соответствовать определенному уровню. В этом случае все зависит от человека – разест его гангрена успеха или нет. Если человек ироничен, к себе в первую очередь, существует надежда, что не разест.



Александр Кузнецов

1. Лучшие времена – это молодость. Сил и страсти – немеряно! Мог после окончания Красноярского художественного училища им. Сурикова отказаться от направления в ЛГИТМИК и поехать в Минусинск делать свой театр, я был художник. Пожалел об этом, когда в Москве Давид Боровский готов был взять меня на стажировку, а формальное требование высшего образования не позволило ему это сделать. Автор сценического пространства, я в своём театре всё хотел делать своими руками, даже сидел на всех репетициях, читал текст за «больных» актеров. С режиссером Валерием Пашниным, обсуждая наш предстоящий дебют – сказку «Катя и чудеса», заодно сочиняли «Гамлета», «Маленькие трагедии» и «Фауста». «Маленькие трагедии» и «Гамлета» сделали с ним через 20 лет, «Фауста» не успели... Все, что рождалось тогда в неопытной голове приобретало форму позже. Да, о чем я? Вы и сами знаете, что Эйнштейн и другие получали Нобелевскую премию за озарения, которые пришли в молодости. Да здравствует вечная юность! **2.** Позволю себе не согласиться с моим Богом. «Вялотекущая гангрена» – это не успех, а желание успеха. Успех – это земля под ногами, это подтверждение, что ты прав. Помню мой режиссер, взволнованный и таинственный, показывает мне фото декорации к «Братьям и сестрам». Разные смыслы, разный уровень мастерства, в пользу Кочергина, естественно, но формально, если хотите, концептуально моя декорация «Живи и помни», сделанная за год до их с Додиным великого спектакля, очень, очень близка. Это был мой триумф, о котором никто не знал. А через пару лет мою декорацию «Я пришел дать вам волю» растащили на цитаты. Я слушаю, если скажу, что мне все равно, что этому были свидетелями только мои друзья-актеры (в те годы на Минусинскую землю еще не ступала нога московских критиков), но чувство успеха было. Совсем другое дело – официальное признание. Я получал Госпремию вместе с Альфредом Шнитке и Алексеем Германом, и в тот момент понимание, что я вместе с ними было важно, хотя и чувство «не по Сеньке – шапка» мучало. Успех киевских и первых московских спектаклей Давида Боровского поделил художников театра на абсолютных приверженцев и абсолютных отрицателей, и это гарантировало всю его дальнейшую жизнь, от того, что он назвал «вялотекущей гангреной».

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО.

ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ – ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?

2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



**Татьяна
Сельвинская**

1. В прошлом я вспоминаю только беды. Их было неисчислимое множество. Только недавно поняла — они все пошли мне на пользу. Самая страшная беда — ссылка на театральное отделение Суриковского института. Я то мечтала стать живописцем. Но это оказалось чудом, спасением — Театр в Театре, Театр в Жизни, Театр в Живописи. **2.** Выставка в Нью-Йорке, в Сохо. Мой коллекционер ходит счастливый. «Чему радуется?» - говорю - «Пять человек в день!» - «А Вам что — миллионы нужны?». Женя Вахтангов: «Вас живописцы не признают». - «Меня признавали Фальк, Тышлер, Краснопевцев и Вейсберг. А Вы признаете?» - «Да!» - «Ну и хватит с меня».



**Фердинанд
Вегербауэр**

1. Пожалуй, лучшее, что в моей практике бывает – когда театр (в котором ты, так или иначе, просто гость) относится к твоей постановке как к собственной, и в последние недели работа идет легко, потому что вы сумели сплотиться вокруг творческой идеи и стать одним целым. **2.** Боровский на сто процентов прав, говоря о том, что такое успех. К счастью, прозвучавшие вчера аплодисменты, сегодня уже стали делом прошлым. По-моему, ошибочно полагаться на этот прошлый успех, приступая к работе над новым проектом – всегда надо настраиваться на то, что он должен получиться еще лучше.



**Вячеслав
Зайчиков**

1. «По несчастью или к счастью истина проста Никогда не возвращайся в прежние места» (Г. Шпаликов). Вероятно, прошлое о котором хочется вспоминать, должно создаваться сегодня. Других вариантов нет и быть не может. **2.** Само по себе высказывание предполагает, что гангрена когда-нибудь будет иметь печальное завершение, равно как и любой успех. Обычно гангрена развивается стремительно, поражая как правило конечности, и, если не лечить, завершается ампутацией. От творца остается бюст. Если его покрасить в бронзу или покрыть позолотой, это и будет вечным и идеальным символом успеха. Думаю, что в этом высказывании Давида Боровского запрятана мысль о том, что каждая новая работа в театре обнуляет прежние успехи художника и не дает никаких гарантий на успешное завершение. Спасение от гангрены - профессиональное самосовершенствование и реальная самооценка.



**Алексей
Кондратьев**

1. Все театральные люди готовятся к премьере с необычайным волнением и суетой, так как будто им не хватает еще несколько дней для уверенности и полной готовности. Все двигаются с какой-то праздничной важностью и деловитостью, пытаюсь довести до конца все, что было придумано. Тут главное пройти почти не замеченным до своего рабочего места и не свернуть себе шею в этом бессмысленном и бесконечном движении. Известно, что в этот день можно здороваться, но нельзя улыбаться и желать удачи участникам действия. Надо сохранять очень серьезное выражение лица, обремененное бесконечным количеством важных и нерешенных проблем космического порядка. **2.** На каждом премьерном спектакле, после антракта, когда почтенная публика уже собирается в зрительном зале, чтобы насладиться вторым действием пьесы, в зрительском буфете появляются два сомнительных и изрядно потрепанных персонажа. Они заказывают коньяк и шоколадку, разрезают засохшее яблоко на четыре части и начинают в полголоса разговаривать. Они обсуждают спектакль и ждут, когда вы подойдете поближе и начнете прислушиваться. «Ну что ты, ничего страшного, не каждый раз получается». Это Зависть и Тоска пришли на премьеру, и если вы не хотите познакомиться с ними поближе, никогда не пейте коньяк до финальных аплодисментов. Терпите.



**Вячеслав
Соколов**

1. Участие в выставке «Пражская Квадриеннале» в качестве генерального комиссара Советских и Российской экспозиций в 1979, 1983, 1987 и 1991 годах. **2.** Успех лишь цветущая часть растения на корнях таланта, труда и терпения.

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО. ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ – ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?
2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



**Борис
Мессерер**

1. Работа над сценографией балета «Кармен-сюита» в Большом театре. Все участники творческого процесса – Р. Щедрин, А. Алонсо, М. Плисецкая и я – были единомышленниками, что случается крайне редко. Такое счастливое взаимопонимание и привело к успеху постановки. **2.** Успех – это ни хорошо, ни плохо. Главное – сохранять личную и творческую независимость от него. «Хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспаривай глупца».



**Адомас
Яцовскис**

1. Лучшее – это когда я был молодым и работал с Някрошюсом. А сейчас это 22-летний период с Туми-насом. А самое лучшее – это когда я забываю о театре и, закрывшись в мастерской, пытаюсь быть просто художником. **2.** Успех – понятие относительное и, к сожалению, не гарантия от будущих неудач.



**Татьяна
Спасоломская**

1. Лучшее в воспоминаниях о творческой практике? Воспоминаний много... Если выбирать лучшее из лучшего, то, наверное, самое наилучшее – это 2000. Париж. Там сошлось все. Наконец, я увидела на сцене, а не только в эскизах, как интересна моя сценография: смотрела с восторгом, как тщательно и кропотливо выполнено все, что было в макете и в эскизах костюмов. И даже намного лучше... Полный зал небольшого театра целый месяц смотрел спектакль, разделившись на два лагеря: как нужно ставить Рудольфа Штайнера? По-новому, или как было в Гетеануме – по-старому... Париж. 2000. Премьера в театрике. Пространство Сорано. Афиши на Елисейских полях огромного размера. Афиши и я рядом с постановщиками. Банкет в ресторане на центральной площади Монмартра. И все что дальше полагается... Цветы, подарки. Отличный спектакль. Но вышла одна незадача. В 1999 году там же, в Париже, была премьера Пиковой, и Давид был там, прогон можно было посмотреть, а я день и ночь рисовала эскизы в мастерской и почти никуда не выходила. Узнала поздно из газеты... Или продюсер нас не захотела отпустить... А были рядом. Зато пили «морской чай» с Боровским в Магадане, я же говорю: лучшего – много... **2.** Успех был, но, к счастью, в болезнь не перешел... Возможно... Так сильно не страдала...



**Марина
Азизян**

1. Лучшие времена – это встречи в работе с блестящими людьми. Мне повезло! Я работала с Н. Эрдманом, М. Вольпиным, Ю. Дунским, В. Фридом, И. Авербахом, Н. Кошеверовой, Л. Якобсоном, А. Шапиро, Г. Дитятковским, Д. Кьюкором, А. Кайдановским. А актеры – А. Фрейндлих, М. Глузский, Э. Гарин, М. Неелова, М. Терехова, С. Дрейден – и композиторы А. Петров, М. Вайнберг! Так что грех жаловаться. **2.** Успех – это когда тебя зовут работать раза 2-3 подряд, а лучше, когда без тебя не могут обойтись. Может быть, вспомню только один спектакль, где возникло ощущение единства – это «Федра» в БДТ! И, пожалуй, еще – рождественский проект в музее А. А. Ахматовой, который шесть лет собирал художников, актеров вокруг одной темы, и результат был явно успешным.



**Александр
Шишкин**

1. В пионерском лагере я был художником спектакля, мне было десять лет. В России с фамилией Шишкин уже рождаешься художником, фамилия, как видно, влияет на определение профессии. Я не сопротивлялся. Поэтому в пионерском лагере, где происходили бесконечные мероприятия концертно-театрального типа, я выступал как художник, не зная слова «сценограф», красил декорации. Со стороны кажется, что сценография какая-то приземленная, конкретная, рутинная вещь, а сценограф вроде бригадира на стройке. Но человек, который больше пяти лет прожил в театре, понимает, что это «наркотик», с которого слезть очень сложно. **2.** На данный момент я, кажется, исчерпал для себя театр. Язык театральный давно стоит на месте, я не вижу передовой, авангардной мысли, которая могла быть воспринята публикой и воздействовала бы на нее. Театр – некая светская церковь. Во времена Советского Союза был тотальный «религиозный культ», театр был церковью, а режиссеры – батюшками, которые исповедуют и актеров, и публику, они претендовали на сферу духовности и обращались к душе человека. Театр – это прибор, который изучает феномен человека, его психорефлексию, наблюдает, препарирует человеческую душу. Театр втыкает в человека иголки и добивается эффекта, происходит немножко искусственное воздействие на неокрепшие души. Это все показалось мне исчерпанным: мы по-прежнему втыкаем иголки, зритель приходит, скучает или плачет-смеется, но дальше этого дело не идет. Проблема ещё в том, что современный зритель, молодое поколение, совершенно не ориентируется в искусстве, не учитывает предыдущий опыт, для них все происходит заново. Я же вижу, что все повторяется: те же приемы, те же ходы, постановки один в один с тем, что было лет десять назад. Успех сомнителен.

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО.
ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ - ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?
2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



**Алексей
Порай-Кошиц**

1. У меня было три замечательных периода в жизни: Первый - работа с 1963 года в Ленинградском ТЮЗе, где мне выпало счастье познакомиться, подружиться и работать с замечательными и великими художниками: Натальей Ивановой (бессменный главный художник ТЮЗа), Валерием Доррером, Эдуардом Кочергиным, Андриесом Фрейбергсом, Игорем Ивановым. В этот же период Кочергин в своей мастерской в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, познакомил меня с Давидом Боровским, что во многом определило мою дальнейшую жизнь. Второй - работа с 1976 по 1982 годы в Театре на Таганке, куда меня позвал Давид. Несмотря на то, что у меня было уже до перехода на Таганку несколько оформленных мною спектаклей в ТЮЗе и два года работы главным художником Театра на Литейном (опять же по рекомендации Кочергина), я за весь период Таганки не осмеливался даже подумать о самостоятельной работе художником. Рядом с Давидом можно, и надо было, только учиться. И третий, конечно, 19 лет работы в Малом драматическом театре – Театре Европы. Где мне посчастливилось работать, помогать выпускать спектакли Э. Кочергину, Д. Боровскому и работать самостоятельно с Л. Додиныным, И. Коняевым, В. Тумановым. **2.** Полностью согласен с такой формулировкой. Давид очень болезненно воспринимал любые разговоры о его успехах и с большим интересом участвовал в профессиональных обсуждениях друзьями его и чужих работ. Но на всю жизнь я запомнил несколько его советов по конкретным моим макетам. Эти советы очень многое открыли в профессии. И никогда я не мог спокойно принять такие отзывы после спектакля: Спасибо, прекрасные декорации. Это значит спектакль не получился, а я никогда не мог отделить свою работу от работы режиссера и артистов, всего театра. Этому я научился у Давида Боровского.



**Александр
Боровский**

1. Лучшие времена? Это первые работы в профессии и даже первые провалы в ней. Это предложение О. П. Табакова стать главным художником Табакерки, и всё, что связано с началом маленького подвального театра... Да и вообще хорошего было много, и есть, и надеюсь ещё будет и должно быть... Главное действительно помнить и ценить... Так жизнь распределяет и отсеивает, что сейчас вокруг меня только друзья и хорошие люди. Пусть оно так и будет... **2.** Конечно, речь об успехе внешнем, публичном, если чувствуешь зависимость от него, это гангрена. Но я большего успеха, чем одобрение отца, не желал. И был день в моей жизни, собственно, один миг: позвонил отец и сказал: «Я закончил работу, хочу тебе показать.» Впервые он обращался ко мне как к коллеге - это было признание!



**Мария
Трегубова**

1. Мне кажется, что мои лучшие времена сейчас как раз в самом разгаре. Невозможно вспомнить сегодняшний день, можно только им жить и констатировать факт. Учеба у Дмитрия Крымова, работа и жизнь в Лаборатории, параллельно работа в замечательных театрах с замечательными режиссёрами. Сменяющие друг друга удачи, провалы, нервы, разочарования, эйфория, сомнения, риски, страхи, неуверенность... В моем представлении это и есть лучшие времена. Посмотрим, что будет дальше. **2.** Абсолютно согласна с Давидом Львовичем в этом вопросе (как и во многих других). Успех - страшная штука. Это настоящая опасность. Редкая птица не слетает с катушек при виде своей фотографии в каком-нибудь издании, получая какой-нибудь приз или обнаруживая своё имя в рейтинге самых лучших, талантливых, молодых и тд. И появляется страх сделать хуже чем было. Ведь много артистов одной роли или режиссёров одного фильма или спектакля. И вообще, когда система координат смещается от поисков смыслов в сторону собственной фигуры (а это происходит быстро и незаметно) - плачевное зрелище.



**Юрий
Хариков**

1. Лучшее - это свидетельство того, что для кого-то это всё жизненно важно, как анонимное письмо от какой-то девушки с благодарностью за совместную работу, в результате которой она выбрала ту же профессию. **2.** Я считаю, что к своим похоронам мы всё успеем, так зачем суетиться, тужиться и пыжиться?



**Мария
Данилова**

1. Несколько раз возникало щемящее чувство, когда картинка оживала с появлением музыки и света. Это было на репетициях «Государь ты наш, батюшка», «Ромео и Джульетта», «Одна абсолютно счастливая деревня», «Игрок», «Евгений Онегин» (драма и опера). Это из давних спектаклей. Но самым лучшим всегда кажется тот, который выпускаем сейчас. **2.** Успех - это минут 5-10 покоя и свободы.

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО.

ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ - ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?

2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



**Александр
Орлов**

1. Наверное это первая монтировка, когда мой макет предстаёт в 20 раз увеличенный на сцене, и в нём ходят живые люди. Ощущение ни с чем не сравнимое. **2.** Насчёт успеха и гангрены не знаю, но чувство некоторой неловкости возникает, потому что наша работа, всё-таки в некотором роде надувательство, как и весь ТЕАТР.



**Елена
Луценко**

1. Работа в Челябинском театре кукол и моя первая постановка в соавторстве с режиссером-постановщиком, главным режиссером театра Валерием Вольховским над спектаклем «Карьера Артура Уи» Б. Брехта, которой могло бы не быть». **2.** Успех это то, от чего надо отстранять свое внимание и идти дальше, создавая новое.



**Владимир
Аншон**

1. Для меня, лучшее в творчестве, быть свидетелем и участником рождения чуда в жизни и на сцене. Вначале 90-х в, Таллине, рождался новый театр – Linnateater Эльмо Нюганена. В Берлине разрушали стену, а в этом театре прорубали двери в новое пространство Старого Города. Театр рос вверх под стропила старых крыш и прорастал под землю. Он шагал сквозь стены, вытесняя обыденность; заполнял пустоту, соединяя небесное и земное, жизнь и мечту. В 96 году в Ассизе, во время землетрясения, при обрушении свода старой капеллы, пострадали фрески Джотто. Незадолго до этого, в театре Нюганена, в подвале, среди старого мусора нашли бутафорскую голову Моисея. Рабочие подумали, что это - чёрт и назвали это место Адovým залом. Ад - это Шеол в древней Скинии, место, определённое для молящегося народа. Название вполне характеризует положение зрителя в пространстве бытия: на уровне ниже поверхности земли. В этом сценическом «Шеоле» мы расписывали стены и, один из сюжетов росписи, непреднамеренно был мною взят как раз из

той разрушенной в Ассизе капеллы. Это было совпадение и это было чудо. Ничто не исчезает, и из ничего ничего не бывает, и рукописи не горят. На небесной сцене (Taeva lava), под треугольным сводом, репетировали «Гамлета», а под землёй, в «Шеоле» (Rõgula lava), мы с Адольфом Шапиро и директором Райво Пылдма прокладывали рельсы для «Трёхгрошовой оперы». И уже через три месяца, после откачки подземных вод, на голый бетон лег сценический пол и на старые стены взошли фрески ала-секко. Актёры уже пробовали танцевать степ в ботинках с металлическими подковами, проверяя на прочность и пол, и подошвы. После упорных монтажных работ, по проложенной мастерами дороге, проехала фура, с играющим на ней джаз-бандом, заработали четыре проектора с брехтовскими текстами. Было трудно поверить, что ещё недавно здесь был полный хаос и царство Аваддона, а теперь здесь сухо, тепло и никаких крыс. Мэкки Нож-Нюганен шумно справил свою свадьбу с Полли Пичем, счастливо избежав смертельного приговора финансистов, и на только что открытой сцене заработал заслуженные аплодисменты вместе с одобрением критики - это было настоящее чудо. Потом этот зал стал одним из любимейших залов художников и режиссёров. В нём работали Андрес Фрейбергс, Мари-Лиис Семпер, Иир Хермелин, Дмитрий Крымов. Интересно то, что своей формой прямоугольного треугольника он повторяет конфигурацию всего театрального квартала, образуемого тремя блоками зданий и тремя пересекающимися сценическими направлениями в театре: психологический театр переживания, театр маски, музыкальный театр. Linnateater был основан в 1965 году Вольдемаром Пансо и первоначально назывался Noogoteater. Ему только что исполнилось 50 лет, он прережил три проекта реконструкции, но до сих пор не достроен до конца и в этом есть ещё одно, длящееся во времени, чудо. **2.** Об успехе лучше Черчилля не скажешь: «Успех — это способность идти от поражения к поражению, не теряя при этом энтузиазма». Наверное, такая способность, в конце концов, вознаграждается. Март Фролович Китаев, мой учитель, вспоминал, что спектакли, которые он считал своими лучшими работами, порой не пользовались успехом у зрителя. На фильмах Тарковского до конца высидивал тот, кто спасался от дождя на улице. У меня был такой же опыт не единожды. Один из примеров: когда мы с Младеном Киселовым в Eesti Draamateater выпустили спектакль по пьесе Дэвида Эдгара «Пятидесятница», в театре говорили, что давно ничего подобного у них не происходило. Это был, к сожалению, последний спектакль в жизни великого болгарского режиссёра, но это была прекрасная работа, обогатившая нас обоих и всех тех, кто в ней участвовал. В ней было то, что китайцы именуют Цы. Это был спектакль от Цы, но успехом у публики не пользовался. Такие спектакли становятся событием, прежде всего, для самого театра, для актёров и, если находится в зале хотя бы один человек, которого это потрясает, то и для него одного стоит выходить на сцену.



**Ольга
Поликарпова**

1. Сложно что-то выбрать. Чувство, что в процессе длительной работы в определенный момент все задуманное появляется на твоих глазах как в сказке. И в дальнейшем всегда ждешь этого момента, готовишь его. Ощущение команды, которая тебе помогает и поддерживает. Можно вспомнить и «адские» дни с нескончаемой (бывало и более 8 часов) чередой примерок, когда нет возможности даже выйти и выпить глоток воды с послевкусием усталости и невероятного удовлетворения. Наверно, когда на премьерах, а чаще в повседневной суете, совершенно разные, незнакомые, насмотренные, звездные и обычные люди говорят о том, какое удовольствие они получили. Приятно вспомнить курьезы и счастливые моменты. Но, не думаю, что лучшее то, что когда-то было. Лучшее, это то, что происходит именно сейчас. **2.** Я себя успешной не считаю. В общепринятом смысле.

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО.

ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ – ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?

2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



**Станислав
Бенедиктов**

1. Моя память хранит несколько ярких и счастливых периодов жизни... Часто в кругу друзей мы вспоминаем Киров. Здесь зародилась и окрепла наша дружба с А. Бородиным и В. Уриным, Е. Долгиной и А. Клоковым, которая жива до сих пор. Здесь мы вместе преодолевали трудности, поддерживали друг друга и радовались первым общим победам. По сути, добровольную двенадцатилетнюю ссылку удалось общими устремлениями, чистыми помыслами и любовью к театру превратить в один из самых счастливых периодов нашей жизни. В Кирове после выпущенных спектаклей, истосковавшись по тишине, я бродил по улицам старой Вятки, спускался к реке разливающейся по весне и азартно до усталости рисовал. С папкой, полной рисунков и связкой эскизов для «Итогов сезона», счастливый возвращался к любимой семье в Москву. Радость дружной сосредоточенной работы повторилась по прошествии лет, на новом жизненном витке в Исландии. Вновь, как и раньше, жили с Бородиным в одном доме, одной семьей. Работа над спектаклем чередовалась с поездками по стране, после которых на поверхности любимой мной крафт-бумаги, появились изображения суровой и фантастически прекрасной Исландии. Здесь в гармонии с природой и в стремлении передать ее красоту возникало свободное дыхание и рождалось свободное живое чувство. Радовался, если эти чувства в последствии, удавалось перенести на сцену и передать зрителям. **2.** Мой друг и учитель Татьяна Ильинична Сельвинская долгие годы боялась, что меня испортит ранний успех и этим сильно осложнила мою жизнь. По прошествии многих лет, она наконец раскусила мой самодельский характер и кажется, успокоилась. Строго следили за тем, чтобы моя голова не закружилась от успеха и мои любимые домочадцы. Сын Кирилл к пяти годам хорошо и бегло читал. Однажды, выпустив спектакль в Горьковском ТЮЗе, я вернулся в Москву с премьерной афишей, на которой излишне восторженные после премьеры артисты, понаписали много слов, среди которых несколько раз встречалось слово – «гениально». Прочитанное вызвало в Кирилле нешуточный гнев. «Гениально?». «Гениально?» - рыдал он. «А ты Леонардо видел?». Я как мог, успокоил его и просил всерьез не воспринимать слова артистов. Леонардо да Винчи, к этому времени я видел в подлиннике и разницу нашего мастерства вполне осознавал. Так, всю жизнь на страже моего духовного здоровья, оберегая от застоя и самоуспокоенности стояли, с одной стороны, друг-учитель, а с другой жена и сын. Накопив за годы работы букет всевозможных болячек, знаю точно, что ни вялотекущая, ни быстротечная гангрена успеха, о которой говорил Давид Боровский, мне не грозит.



**Татьяна
Швец**

1. Лучшим, наиболее интересным и плодотворным, был рижский период. Он был довольно продолжительный, двадцать пять лет, и насыщенный. Но самыми дорогими, пожалуй, стали спектакли, сделанные в Рижском театре русской драмы в 1970-е годы. **2.** Вся жизнь выстроена так, что за нее надо расплачиваться. Не очень понимаю, о какой гангрене говорит Давид Боровский: у него не было никакой вялотекущести, каждый его спектакль рождал следующий. Для меня успех никогда не имел никакого значения. Важны были только качество работы и интерес к работе. Возможно, успех или неуспех предыдущего спектакля как-то помогал в работе над следующей постановкой. Но это успех или неуспех у самого себя, а не внешний отклик. Помню один спектакль, за который я себя корю. Это был полный мой провал. Но ни актеры, ни зрители об этом не догадываются. Это мой личный счет. Я вспоминаю об этом провале всякий раз, когда делаю того же автора. И стараюсь избежать ошибок.



**Виктор
Шилькрот**

1. Я помню свою первую работу на Учебной сцене ГИТИСа. Это был дипломный спектакль мастерской Алексея Бородина «День отдыха» В. Катаева. Режиссер – Елена Долгина. В памяти осталось, что все ко мне, студенту Школы-студии МХАТ, очень доброжелательно относились и старались помочь. Мой друг и учитель Алексей Кондратьев, мои однокурсники – Артемий Харлашко и Елена Зыкова, все сотрудники Учебного театра, актеры и, прежде всего, Елена Михайловна Долгина, которая поверила в меня и заставила поверить остальных. И еще помню, как на премьеру пришел мой педагог Олег Шейнцис. Они должны были прийти втроем с Кондратьевым и Ольгой Васильевой. Я ждал их у входа до четверти восьмого, как мальчик из рассказа Леонида Пантелеева «Честное слово». Через десять минут после начала спектакля я понял, что никто не придет и грустно побрел по темному фойе в зрительный зал. Выйдя из зала в антракте, я с удивлением обнаружил всю троицу в компании Долгиной, они бурно обсуждали первый акт. Оказывается, они пришли через 15 минут после начала. Сказали, что спектакль им очень понравился. Я поверил и был счастлив. **2.** Успех для театра жизненно необходим. Он важнее всего остального. Выражаться успех может по-разному, но всем всегда ясно, успешен тот или иной театр или нет. Не успешный театр – это приговор. Для художника же успех эфемерен. Это скорее легкий наркотик, который не может побороть внутренние сомнения и страх неминуемого творческого истощения. Успех только на время притупляет эти чувства.

1. ПОМНИТЬ НАДО ЛУЧШИЕ ВРЕМЕНА – ЭТО СОВЕТ ДАВИДА БОРОВСКОГО.

ЧТО ВЫ ПОМНИТЕ – ЛУЧШЕЕ - ИЗ СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ?

2. УСПЕХ – ЭТО ВЯЛОТЕКУЩАЯ ГАНГРЕНА, – СКАЗАЛ ДАВИД БОРОВСКИЙ. – А ВЫ КАК СЧИТАЕТЕ?



**Владимир
Арефьев**

1. Как на экзамене, но поскольку вопросы от Боровского, то еще сложнее. Если применить понятие «лучшие времена» к работе, то самое лучшее, что она продолжается. А иногда, говорят, приносит успех.

2. Об успехе специально не думаешь, но если он возникает и, возможно, остаётся на какое-то время, действительно возникает ощущение постоянной болячки. По разному устаешь, но при этом вылечится не получается. В общем, Давид Львович всегда точен.



**Максим
Обрезков**

1. Нет больше радости в жизни, чем радость человеческого общения. Антуан Де-Сент Экзюпери. Тамара Давидовна Папиташвили, Гия Кития, Георгий Гуния, Резо Габриадзе, Роберт Стуруа, Гоги Месхишвили, Гия Канчели, Сергей Бархин, Римас Туминас, Юрий Любимов, Тонино Гуэрра, Юрий Яковлев, Юлия Борисова, Людмила Максакова, Владимир Этуш, Василий Лановой, Евгения Симонова, Валерий Гаркалин, Елена Яковлева, Мария Данилова – я могу долго вспоминать Людей, чьим теплом, любовью и вниманием согрето мое творчество. Разве это не самое Лучшее? **2.** Подальше от базара и славы уходит все великое: в стороне от базара и славы жили всегда изобретатели новых ценностей. Фридрих Ницше. Не пропускайте Успех в Храм Творчества, Фантазии и Мечты. Пусть подглядывает в замочную скважину!



Сергей Якунин

1. Лучшие времена... Для меня это работа над «Башмачкиным». Совместный проект талантливой команды, собранной Галей Боголюбовой в театральном агентстве «Богис». Ежедневный кропотливый труд над созданием предметного мира Акакия Акакиевича что-то изменил и во мне самом, как-то по-другому позволил посмотреть на многое внутри и снаружи. Такое ощущение, что «мы жили тогда на планете другой». Для меня результатом работы стали не только внутренняя удовлетворенность и успех «Башмачкина» на сцене, но и дружба, теперь уже проверенная многими годами, с Сашей Феклистовым, исполнителем роли Акакия Акакиевича и Галей Боголюбовой, с которой меня связывает и дружба и многие совместные проекты. Оглядываясь назад и перебирая в памяти свои театральные работы, к лучшим временам и в жизни и на сцене я также отношу свою работу над спектаклями «Мадам Маргарита», ВМТМ, режиссёр В. Мирзоев, «Великаны и козявки», РАМТ, режиссёр А. Пономарев, «Правда о Дон Кихоте и Санчо», театр «Около дома Станиславского», режиссёр А. Пономарев. **2.** Успех... Для меня это что-то иллюзорное, ускользающее, не мое. Для человека свободного понятие успеха условное. Художник - человек не свободный (пока живет) и нуждается в признании социума, «цеха», близких людей... Я согласен с Давидом Львовичем по сути, очень правильное и емкое определение.



**Мария
Левитская**

1. Парадокс: лучшее из моей творческой практики - это работа с цехами. “Ну куда-же я тебя брошу...”, - говорит мой макетчик в три часа ночи в ответ на мои уговоры идти домой спать. Спектакль премьерный начался. Необходимо дошить три костюма. Обращаюсь к мастерице-швее: “Ну как? - Какой акт? - Второй. - Успею!”, - почти кричит швея, и швейная машинка вторит ей. Успела. Лучшие времена? Их только и помню. **2.** Успех - не знаю что это такое. Знаю - путь. Знаю напряжение перед завершением спектакля. Знаю страх и внутреннюю панику. Знаю послепремьерную пустоту. И с новым спектаклем опять - путь.



**Андрис
Фрейбергс**

Дорогой Дмитрий!
Совершенно естественно, Давид стал самым главным художником сцены нашего поколения. Для меня, и думаю для многих других, он стал мерилom ценностей, и это было так легко и понятно. Тогда мы возможно ещё не сознавали, что его коснулось Божественное благословение.

Весной прошлого года, открывая персональную выставку в Бахрушинском музее, я искренно посвятил ее Давиду Боровскому. Я благодарен судьбе за то, что был с ним знаком и жаль, что не успел сказать, как много он для меня значил.

Ваш Андрис Фрейбергс

p.s. Извините, что не ответил точно на заданные вопросы - эмоции помешали! ■

СОТВОРЕНИЕ МИРА

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Евгений Ибрагимов первым из своего поколения питерской школы режиссеров попадает на «Золотую маску» (1999), а значит и в круг внимания не только кукольной театральной общественности. Тут необходимо отметить, что и последующие режиссерские дебюты коллег окажутся заметными – «Река Потудань» Руслана Кудашова в театре «Потудань» (2000), «Всадник Сиргип» Анны Викторовой в театре «Кукольный формат» (2003). С тех пор младший коллега Кудашов возглавил и прочно связал со своим именем легендарный БТК, а однокурсник Борис Константинов уже несколько сезонов работает в Театре Образцова. Ибрагимов, напротив, выбрал судьбу путешественника, если не сказать странника. В последнее время он меняет города своего проживания и работы, театр кукол на балет, внимание взрослого зрителя на мечту о спектакле для беременных.

Но вернемся к началу пути. Дипломный спектакль Евгения Ибрагимова «Иуда Искарот. Предатель», перенесенный на профессиональную сцену, был номинирован на «Золотую Маску», а художник постановки Захар Давыдов стал лауреатом премии. Так камерная постановка по произведению Леонида Андреева стала отправной точкой почти десятилетнего напряженного творческого процесса в Хакасском театре кукол «Сказка»: небанальные премьеры, гастроли, призы, признание, собственный уникальный фестиваль «Чир Чайаан», на котором с помощью театра говорили об экологии и этнических вопросах.

Образцом эколого-этнического спектакля стал «Старик и волчица», своеобразный знак или талисман Ибрагимова. Спектакль сыграли актеры не только нескольких российских трупп, но и коллективы в Эстонии и Чехии – к этой постановке, по признанию самого режиссера, он не устанет возвращаться и впредь. Это сценическое сочинение наивное и хулиганское, мудрое и стремительное, точное в деталях черкесского национального орнамента и в отражении общечеловеческих отношений.

Если согласиться с тем, что у режиссеров есть свои темы, то у Ибрагимова – это сотворение мира и вза-

имоотношения создания и Создателя. Уже в сам момент рождения нового заложена неизбежная финальная катастрофа, которую все предпочитают не замечать. Предательство, апокалипсис, смерть. В «Якобе Якобсоне» заглавному герою предлагали стать новым Адамом, но перспектива современного человечества вынуждала его покончить с собой. В спектакле «Athanatomania» уверенный в своем бессмертии человек в прямом смысле этих слов рубил сук, на котором сидел. Суицид преследовал героев Ибрагимова – к Иуде и Якобсону надо добавить еще самопожертвование Свины в «Очень простой истории». ▶

35



▶ Сцена из спектакля «Якоб Якобсон». Хакасский театр кукол «Сказка»



► Сцена из спектакля «Очень простая история». Хакасский театр кукол «Сказка»

«И пишу я тебе в первый раз...» - так назывался спектакль по мотивам «Оскара и розовой дамы». Теперь режиссер решил рассказать о смиренной смерти мальчика. Ибрагимов в своих спектаклях напоминает человеку о финале. Если продолжить аналогию, каждый спектакль Ибрагимова – это его письмо Богу, которое должны прочесть не только Он, но и его творения. Послания адресованы не всегда одному и тому же Создателю,

но всегда всему человечеству, когда-то это послание благодарное, когда-то отчаянное, но всегда искреннее.

Даже в спектаклях для детей Ибрагимов верен своему пути, только его ирония становится не такой горькой. В московском спектакле «Игра в каракули» дети видят, как творится мир, но это мир театральный, происходит сотворение прямо на их глазах, из рук актеров и поролоновых палочек рождаются буквы, складываются



► Сцена из спектакля «Игра в каракули». Московский театр кукол

слова, возникают образы. «Волшебный платочек», поставленный в Петрозаводске по мотивам финно-угорских сказок, превращается в притчу, в которой благородный Старичок ближе к святым, нежели к волшебникам. А заканчивается история в кукольном театре, куда приходит героиня Аннике – именно театр оказывается для нее исполнением мечты и главной наградой за трудолюбие и смирение. Театр кукол как образ заслуженного счастья в чем-то напоминает сказку о Буратино, к которой Ибрагимов никогда не обращался.

Содержание диктует форму. Наверное, поэтому Ибрагимов так часто выбирает для своих спектаклей или пространство черного кабинета, или сцену на открытом воздухе, как будто представляя два полюса - сакральный и площадной театр. Это крупный план мира и его общий план. Первый умещается на камерной сцене, второй нельзя охватить глазом.

Спектакли, в которых необходимы сугубо бытовые детали, у Ибрагимова как правило не ладятся. Так не задалась «Свадьба» по комедии Чехова в театре Образцова, где актеры в масках представляли тростевых кукол. Не стали событием и «Игроки» в театре имени Евг. Деммени, в которых роль высших сил получила сама Игра. Только в прошлом году Санкт-Петербург ответил Ибрагимову взаимностью неожиданным образом, и произошло это в Большом драматическом театре. Спектакль «Когда я снова стану маленьким...» по Я. Корчаку при обилии на сцене натуралистичных подробностей все равно переносит действие не пространство Варшавы 20-х годов прошлого века, где, собственно, происходят все события, но в пространство цепкой человеческой памяти.

Кажется, в спектаклях Ибрагимова куклы ведут себя как люди (это его принцип работы с разными художниками и актерами), на сцене они «носят свои пиджаки» и лихо управляют с настоящими мельницами и мясорубками. Но это только на первый взгляд. На самом деле их жесты ценнее и избраннее, а сами они более хрупкие, ибо эти исполнители не утратили связи с Создателем. ■

ОДИН АБСОЛЮТНО СЧАСТЛИВЫЙ ТАНДЕМ

АНАСТАСИЯ ЛУПАНДИНА

Жанр этой работы был задуман, как запись воспоминаний сценографа Марии Даниловой о её работе с Петром Наумовичем Фоменко. Но интервью не получилось. На мой вопрос: какие задачи ставил перед Вами режиссёр, начиная работать над спектаклем, она ответила: «Никаких. Его вообще устраивало моё решение». Поэтому статья о работе художницы с замечательным режиссёром основана на моём личном восприятии её творчества. Данилова Мария Борисовна — лауреат Государственной премии России, премии Станиславского, премии «Чайка», премии О. Табакова. Окончила Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова в 1990 году, ученица народного художника РФ М. М. Курилко-Рюмина. Данилова — художник по костюму. Она сама как бы не придаёт им очень большого значения, считая, что успех спектакля гораздо больше зависит от игры актёров. На самом деле, без этих выразительных, «крупномасштабных» лаконичных форм сценические композиции спектаклей «Мастерской Фоменко» многое бы потеряли. Основным драматургическим материалом, над которым в «Мастерской Фоменко» работала Мария Данилова, стала классика - «Война и мира». Начало романа» Л. Н. Толстого (2001), «Египетские ночи» (2002), «Три сестры» А. П. Чехова (2004), «Триптих» по

произведениям А. С. Пушкина (2009). Придумывая костюмы, Данилова не создает стилизации. Она сохраняет основные черты кроя исторического костюма, но предлагает им свою интерпретацию — преувеличение пропорций, подчеркивает, казалось бы, малозначительные детали. На этом построен «Триптих» («Граф Нулин», «Каменный гость» и «Сцены из «Фауста»). Особенно это видно в «Каменном госте» и в «Фаусте», что вызвано спецификой драматургии — испанскими костюмами в «Госте», изображением нечистой силы в «Фаусте». Костюмы в «Каменном госте» построены на преувеличении пропорций деталей костюмов — огромных воротников, оборок, кружевных манжет, монашеских плащей-домино, шляп с гигантскими перьями. Тот же приём использован в «Сценах из «Фауста»: Мефистофель, естественно, в черном атласном фраке и цилиндре. «Грехи» — в серых объёмных плащах с плиссированными пелеринами, проститутка — в черном трико. Иной принцип в «Графе Нулине» — для характеристики комических персонажей художница вводит в колорит спектакля мазки цвета. На общем сером фоне костюмов слуг граф решен «пестрым» — синий фрак, темно-розовый жилет, бирюзовый галстук, желтые волосы парика. Пестрый халат. Во 2-м действии граф в светлом, пастельных

цветов фраке. (Этой пестроте вторит колорит костюма слуги-француза — он в бирюзовом жилете и светлых полосатых штанах). Костюм графа невероятно узок владельцу, фалды, полы слишком коротки, фрак топорщится, и персонаж спектакля выглядит смешно и нелепо со своими претензиям быть одетым по иностранной моде. Напротив, Наталья Павловна в широких распахнутых одеждах — ночной рубашке, капоте, на который наброшена шаль — выглядит по-домашнему и в то же время эротично. Наверно, в самом классическом спектакле Фоменко - «Трёх сестрах» — платья героинь, казалось бы, точно воспроизводят классические силуэты раннего модерна. («Это вам кажется. Такой задачи не было - говорит художница. - Похоже, и этого достаточно»). Но именно благодаря костюмам в «Трёх сестрах» — яркие цветовые пятна (как и сказано у Чехова, у Ирины — белое, у Маши — чёрное, у Ольги — тёмно-синее, форменное, тёмно-зеленые мундиры офицеров) в чёткой форме металлической конструкции создают ожидаемую атмосферу чеховской пьесы: пятна костюмов помогают решению сцены в глубину и высоту, наполняют пространство ощущением жизни, движения не только физического, но и психологического. Будь они точнее, «правильнее», спектакль мог бы оказаться проще.

В спектакле «Одна абсолютная счастливая деревня» Б. Вахтина (2000) все персонажи получают четкую социальную характеристику. Так учитель (интеллигент) — в шляпе, галстук мягкой кофте-пиджаке; председатель сельсовета (представитель власти) в темном костюме, но без галстука; бабы — в темных сборчатых юбках и белых рубашках. Одиозность Деда — сумасшедшего или ясновидящего — подтверждена «вороньим гнездом» на голове, буквальностью метафоры, и венками, продолжающими движение рук. Франц — символ немецкой армии — впервые появляется не в немецкой военной форме, а в традиционном костюме австрийца — в белой рубашке, черной жилетке, тирольской шляпе, что меняет привычное восприятие зрителем фашистского солдата. По настоящему суровое олицетворение фашизма — это металлический тевтонский щит, пришедший как будто из фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский». Костюмы персонажей велики им, как бы с чужого плеча. Любимый художницей контраст черного и белого здесь смягчен введением полутонов. Костюмы монохромны, нет никаких орнаментов, что ненавязчиво указывает на время — это не крестьянская деревня с её узорочьем. Особое место принадлежит белому цвету, символизирующему любовь, счастье, мирную жизнь. Неслучайно сцены с главной героиней наполнены сиянием белого цвета, что лишает их бытовой точности, досказанности. Во время войны Полина так же, как и другие персонажи, в темном, но по мере того, как возвращается мирная жизнь, возвращается и белый цвет. Костюмы органично сочетаются с фактурой декораций и бутафории, сливаясь в одно целое с грубыми досками, ящиками, толстыми верёвками, жестяными ведрами. Мир, рождаемый на сцене искренен и органичен, и в этом огромная заслуга и Марии Даниловой. В спектаклях Даниловой элементы костюмов, подчас и сами костюмы участвуют в действии, иногда меняя свое назначение. В «Одной абсолютно счастливой деревне» героиня набрасывает белое полотно, закручивает его, жонглирует с ним и оно превращается в

фату? Подвенечный наряд? (В «Трёх сестрах» Ольга молча прижимает к себе шинель отца, ласково гладит её, что делает ощутимым воспоминание о дорогом человеке, боль утраты). Для сценографической системы Даниловой характерен принцип ассоциативного решения костюмов. Сама художница объясняет такой выбор обычным рабочим репетиционным моментом - костюмы «из подбора». Но в спектакле эти «подобранные» костюмы образуют сложную многослойную структуру, объединяющую персонажей, принадлежащих, казалось бы, к разным временным эпохам, костюмы, расширяющие представление о времени происходящего, как и полагается при обращении к принципам постмодернизма. Благодаря костюмам в спектакле возникает цепь ассоциаций с узнаваемыми образами и ситуациями. В «Войне и мире» характер костюмов меняется по-актно, в соответствии с настроением каждого действия. Так, первый акт решен гротескно: вечер у Шерер поражает соединением несуразностей. Хозяйка салона в длинной черной юбке, черной футболке и вязаной шапочке, по силуэту напоминающими костюм модерн, который при внимательном рассмотрении распадается на иные исторические элементы. Её грипп (по Толстому) заменен на больную ногу, припадание на которую подчеркивает особый алгоритм всего действия. Ощущению гротеска способствует и «коллекция» головных уборов персонажей: кроме шапки-носки Шерер есть ночной колпак умирающего князя Безухова, круглая шапочка-клош Анны Михайловны (о ней ниже), экстравагантная, как олени рога, шляпа Элен, как бы заимствованная из концертного костюма Киркорова. Ампирное платье княгини Лизы Болконской лишено исторически присущего этой моде изящества; неуклюжесть и несуразность персонажа подчеркнуты смешной прической «букольками» и манерой «нырять» с головой в сумку с рукоделием.

Основой костюмов многих персонажей «Войны и мира» становится черная футболка; Наташа Ростова поверх этого современного элемента одета в короткое белое платье с

воланчиками на плечах и подоле, как и полагается «девочке из хорошей семьи». Офицеры (Андрей Болконский, Анатолий, Борис Друбецкой) к черной футболке прикалывают стоячий воротник мундира и эполеты. Пьер Безухов поверх такой же футболки (это не только универсальная основа для образования костюма, но и брендовый атрибут молодежной одежды) носит широкое пальто, неумовимо отсылающее как к костюмам пушкинской поры, так и к эпохе французской буржуазной революции с её попытками обратиться в одежде к элементам костюма Древнего Рима. Благодаря молодости исполнителя эти намеки создают ощущение органичной связи эпох, и грядущий переход Пьера к декабристам становится ощутимым и понятным. Во втором акте «У Ростовых» гротеск уступает место юмору. Костюмы старшего поколения Ростовых никак не указывают на графское происхождение. Многослойный костюм графини Ростовской напоминает горы тряпья, костюм графа ничем не отличает его от дворового человека. В структуру спектакля органично входят костюмы второстепенных персонажей, хотя они вызывают ощущение принадлежащих к иным временным отрезкам. Неожиданна Анна Михайловна Друбецкая, подруга графини Ростовской в костюме эппанши 20-х годов — темном пальто в талию со съёмной лисьей горжеткой. Из-под круглой шапочки выбивается завиток стрижки карэ, что сразу вызывает ощущение характера, аналогичного по напористости нравам времен НЭПа. Рядом с ней графиня Ростова в низко нахлобученном чепце с многослойными оборками и в многочисленных надетых одна на другую «тряпичных» одеждах, кажется не хозяйкой дома, а приживалкой.

«Никакое» темное платье и коса как у крестьянской девушки демонстрирует неожиданную примитивность Сони, ее деклассированность, зависимость, что лишает её зрительского сочувствия, привычного для читателей романа. В третьем акте «У Болконских» гротеск в изображении старого князя сменяется мягким лиризмом княжны Марьи. Сохраняя острые очертания и нелепые пропорции в костюме старого князя,



► М. Данилова. Эскизы костюмов к спектаклю «Три сестры» в постановке П.Н. Фоменко. Ольга. Наташа. Маша.



► М. Данилова. Эскизы костюмов к спектаклю «Три сестры» в постановке П.Н. Фоменко. Ольга, Ирина.

художница подчёркивает нежность и женственность его дочери — она в длинной шали, наброшенной на ночную рубашку. Даже образ княгини Лизы получает здесь иное звучание — на её ампирное платье наброшен плащ с капюшоном, напоминающий барочные венецианские плащи-домино, благодаря чему героиня теряет свою комичность, и становится более трогательной и значительной.

Этот приём соединений «разномастных», разностильных костюмов раскрывает роль данного ассоциативного решения в построении многоплановой, многослойной композиции спектакля, персонажи которого, при всей их, казалось бы, логичной временной привязке, могут, благодаря костюмам, вызывать «воспоминание» о другом времени и о других социальных слоях, тем самым обогащая содержание спектакля.

Сложная литературная основа потребовала усложнённой композиции спектакля «Египетские ночи» — прозаический отрывок «Египетские ночи» А. С. Пушкина «Съезжались гости на дачу» и поэм «Египетские ночи», связующей основой здесь становится форма старинного музыкального спектакля, когда участники действия то слушают выступление Паганини, то выстраивают некую мизансцену (Паганини выбран как яркий пример творческой романтической личности; этому ощущению способствуют огромные чёрные кружевные манжеты), то участвуют в трио или квартете. Костюмы играют

в этом представлении очень важную роль. Даниловой разработана целая партитура трансформации костюмов в зависимости от динамики действия. В 1 акте — в гостиной — костюмы всех персонажей выполнены в чёрно-белой гамме: хозяйка салона в тёмно-сером, молодая графиня в белом, вдова — в чёрном. Платья выполнены в стиле 1830-х годов, для модного силуэта которых характерны при затянутой талии невероятная пышность юбки и рукавов буфами. Для художницы пышность форм становится ведущим принципом: бесконечные сборки юбки, подчёркнутые гладкой спинкой лифа, рукава буф доминируют в силуэте платья. Платье вдовы — амазонка (данный тип костюма сформировался именно в этот период); глубокое декольте в форме сердца здесь сменяется глухой застёжкой на множество пуговиц; высокий чёрный цилиндр украшен огромным бантом, концы которого как бы превращаются в вуаль. Эти преувеличенные пропорции и гипертрофированные детали одежды придают женским образам величавость и таинственность. С началом «спектакля в спектакле» героини преобразуются, они «переодеваются» на глазах у зрителей — расстегивают необъятные кринолины и оказываются в «нижних» платьях — розовом и красном, меняются и причёски — хозяйка салона снимает чалму и оказывается с современной ультра короткой стрижкой, графиня втыкает в причёску перья.

Во 2-м действии пышная театральность XIX века получает продолжение в жёлтом цвете костюмов, усиливающемуся благодаря золотому свету, падающему на жёлтые платья. Актриса Полина Кутепова (Клеопатра) — рыжая, и её цвет волос поддерживает идею «золотого» Египта. Калазирис Клеопатры — чёрный, с прозрачным корсажем, образованным геометрическими элементами.

В «Египетских ночах» значительную ассоциативную нагрузку несут аксессуары. Данилова дополняет костюм Клеопатры многочисленными аксессуарами, которые героиня вовлекает в свою стремительную пластику. Так, котурны царица, решённые в виде старинных фолиантов с золотыми обрезами (библиотека в Александрии?) надевает и сбрасывает. На несколько мгновений она оказывается в бронзовом шлеме в форме перевернутой бронзовой чаши, а затем — в тигровом плаще с масками и в лавровом венке, форма которого образована рядом слепков кистей рук, перемежающихся с маленькими античными масками.. и даже... фаллосами. Образ изменчивый и капризный помогает создать эта игра с аксессуарами. Этот предметный мир образует тонкий ассоциативный ряд, вызывающий представление о Древнем Египте с его материалами, образами, мифами. Действенная костюмная сценография Марии Даниловой — полноправный участник спектаклей Петра Наумовича Фоменко. ■

МИСТАНГЕТ – КОРОЛЕВА МЮЗИК-ХОЛЛА

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Рожденная Жанна-Флорентина Буржуа (Jeanne Florentine Bourgeois), она стала известна миру как Мистангет (Mistinguett). Это сценическое имя произошло от названия популярных маленьких кабаре - guinguette, в которых многие звёзды шансона начинали свою карьеру.

Она не обладала большим голо- сом и выдающимся талантом танцовщицы, но силой своего характера, целеустремлённости и харизмы смогла подняться на вершину Олимпа шоу-бизнеса. Она была визуальной актрисой, создавшей стиль грандиозного шоу: эффектные спуски по лестнице, невероятные костюмы и головные уборы с перьями и украшениями. Под стать её ревью создавались и плакаты - такие же яркие, экзотические, гламурные.

Дебют Мистангет в Казино де Пари (Casino de Paris) состоялся в конце 1893 г., когда ей было только 18 лет. Она выступала с комическим номером, который понравился публике сверх всяких ожиданий.



► Шарль Жесмар, Casino de Paris, 1922

В Казино де Пари Мистангет вернётся через несколько лет уже будучи самой востребованной актрисой.

На плакате Шарля Жесмара (Charles Gesmar) запечатлён эпизод ревью 'En Douce' 1922 года: Мистангет сидит у стойки бара, у неё в руках попугай. Но первое, что бросается в глаза - великолепные ноги Мистангет, которые, по слухам, были застрахованы на огромную сумму. Эта важная деталь будет присутствовать в большинстве плакатов актрисы.

Пути Мистангет и Шарля Жесмара пересеклись в 1918 г. Семнадцатилетний юноша был талантливым дизайнером костюмов. Их первым совместным проектом было ревью 'Па-Ри-Ки-Ри' (Pa-Ri-Ki-Ri). Но главное, он обожал актрису и напоминал ей сына, с которым Мистангет была разлучена. Она практически усыновила Жесмара и все последующие 14 лет появлялась на публике в его компании.

В ноябре 1925 г. в Мулен Руж открылось 'Ла Ревю Мистангет' (La Revue Mistinguette), примечательное тем, что в его название впервые вынесено имя актрисы.

Шарль Жесмар создал два плаката для этого полного спецэффектов невероятно зрелищного действия.

На плакате 1925 года Мистангет - сияющая великолепной улыбкой и украшениями красавица, укутанная в белое боа из перьев. На плакате 1926 года использован тот же образ красавицы с огромными зелёными глазами и розой в зубах.

Серию великолепных плакатов в стиле ар-деко создал для Мистангет её друг, дизайнер Луи Годен (Louis Gaudin), известный как Зиг (Zig).

Плакат Зига, анонсирующий открывшееся в Казино де Пари ревью 'Paris Miss', можно назвать символом гламурной эпохи 30-х гг. Здесь всё пропитано утончённой роскошью - вели-

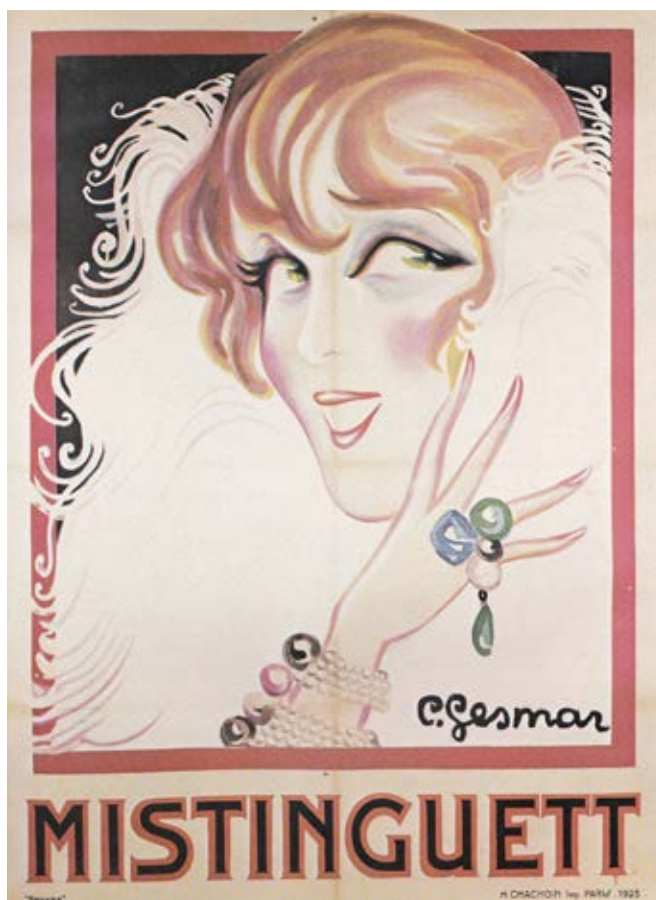
колепный шлейф наряда Мистангет, сверкающие украшения, огромные перья головного убора. При этом сам наряд актрисы сведен к минимуму: он состоит только из перчаток и нескольких ниток бус, элегантно струящихся по телу. Даже ошейники собак украшены драгоценными камнями. Кстати, Мистангет часто использовала настоящих животных в своих шоу в отличие от других исполнителей, предпочитавших папье-маше.

Ревю 'Сияющий Париж' (Paris Qui Brille) открылось с большим успехом 30 октября 1931 г. в Казино де Пари. Мистангет выступила не только как звезда, но и как менеджер сцены и соавтор многих песен. На плакате Зига, анонсирующем шоу, Мистангет - почти мифическая богиня, мчащаяся на белых скакунах. Её фигура напоминает фарфоровую статуэтку. Художник показывает эпизод ревью 'У меня есть ключи' (J'ai des Touches) с участием лошадей, специально подготовленных цирковым дрессировщиком.

На другом плакате Зига для этого же ревью Мистангет, в наряде из бус и перчаток, восседает на высоком стуле, предоставляя зрителю любоваться красотой своих ног.

По подолу шлейфа её костюма идёт символический силуэт лежащего у ног актрисы Парижа. В 56 лет она по-прежнему блистала красотой, очаровывала, соблазняла и была одной из самых влиятельных фигур в мире шоу-бизнеса.

За шесть десятилетий яркой сценической жизни Мистангет побывала во многих странах мира, включая Россию, её пластинки расходились миллионными тиражами, её запечатлели сотни фотографий и многочисленные киноленты. Но, пожалуй, именно плакаты в наиболее полной мере отразили дух и великолепие эпохи Мистангет. ■



► Шарль Жесмар, Mistinguett, 1925



► Шарль Жесмар, Mistinguett - Moulin Rouge, 1926



► Зиг, Paris Miss, 1930



► Зиг, Paris Qui Brille, 1931



► Зиг, Paris Qui Brille, 1931



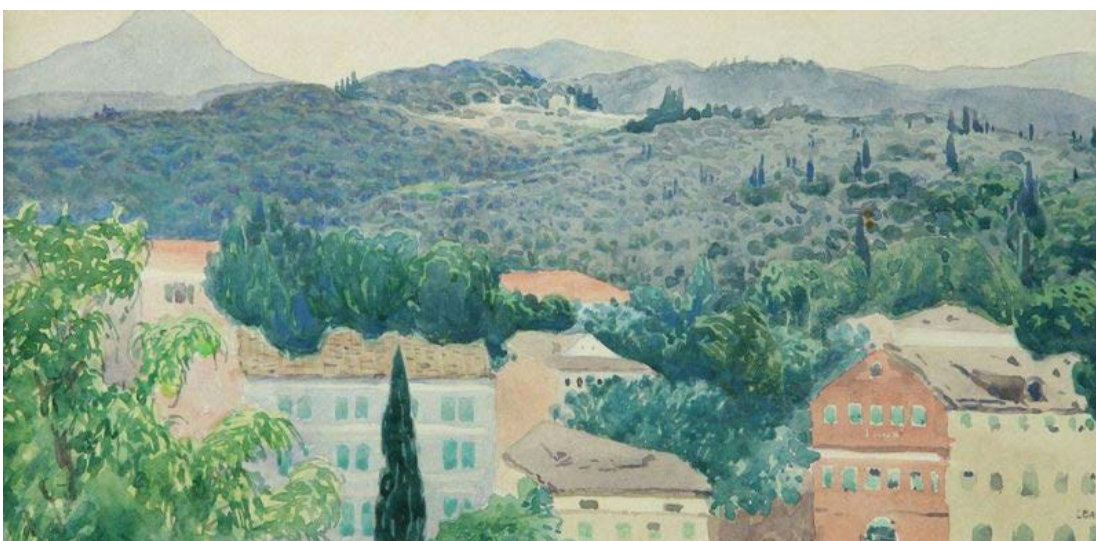
Танцовщица
из балета
«Жар-Птица»



Военачальник.
Эскиз костюма
для балета
«Ипполит»
1902



Улица и дождь
Франция. 1890-е



Пейзаж с кипарисами. 1907

БАКСТ МЕЖДУ ТЕАТРОМ И МУЗЕЕМ

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Лев Бакст (1866 – 1924). К 150-летию со дня рождения художника.

Русский музей. Корпус Бенуа. **24 февраля – 16 мая 2016**

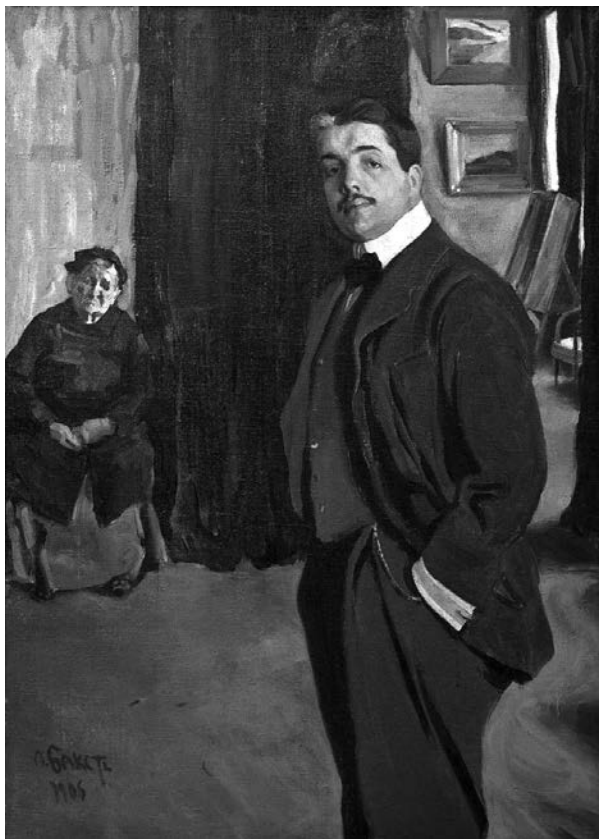
Три года назад я с горечью писала о юбилейной выставке А. Головина в Русском музее, где авторы экспозиции, практически, проигнорировали его грандиозную театральную деятельность. Настало время 150-летия ещё одного театрального титана Л. Бакста и его выставка в Русском музее вызывает уже не горечь, а оторопь. Акцент сделан на портретную живопись, а очень немногочисленные театральные эскизы, запрятанные в последнем зале, не позволяют понять, как же ему удалось взорвать искусственный Париж, как стать звездой Дягилевских сезонов, кардинально изменить представление о роли художника в театре. И портретная живопись Бакста этого секрета, увы, не раскрывает. Бакстовского кипения цвета, невероятной орнаментальной отваги, исторических ременищенций Запада и Востока выставке явно не хватает. Правда, после очень сдержанной по цвету портретной живописи неожиданно следует зал с рисунками набивных тканей, сделанные художником в 1923-1924 годах в Америке по заказу текстильного магната Артура Селига. В них декоративный дар Бакста счастливо осветил выставку, а вот экспозиционеры резко смешали времена, совместив начало и конец творчества художника. Таким образом, скрывая от зрителя, что свою изощренную орнаментальность Бакст

два десятилетия искал и шлифовал в театральном костюме. И свою мировую известность получил именно в театре!

У Русского музея была уникальная возможность показать Бакста накануне дягилевских сезонов – петербургский период от 1900 до 1909 годов. Именно в это время он начи-

нает интерпретировать приемы модерна по отношению к театральному костюму. Если в живописи и книжной графике в это время модерн стал естественным художественным процессом, то в театре Бакст делает первые пробы. Начинает со странного соединения модерна с Древней Грецией. Причём, ещё до своей

45



► Портрет Дягилева с няней. 1906

знаменитой поездки на Крит с В. Серовым, которая произойдет позже – в 1907 году. В 1902 и 1904 годах художник оформляет в Александринском театре две античные трагедии «Ипполита» Еврипида и «Эдипа в Колоне» Софокла, в которых с невероятной смелостью отвергает традиционную «белую античность» и вводит в костюмы терпкую декоративность. Уже здесь начинается будущее головокружительное соединение различных орнаментальных форм в одном костюме, да и особенная, бакстовская пружинистость форм. По, счастью, Русский музей взял эскизы костюмов к «Эдипу в Колоне» в Бахрушинском музее, но к ним должны быть приложены подлинные костюмы Бакста к античным спектаклям, хранящиеся в Петербургском театральном музее. Их там более десяти и они великолепны! Но в экспозиции их нет, а есть то, что вызвало шок у профессиональных людей, связанных с театральным костюмом. Все задавали друг другу вопрос: кто ЭТО сделал? Ответа не знает никто. ЭТО – новодел самого низкого пошиба, сделанный из дешевых синтетических тканей, разукрашенный блестящей бижутерией с совершенно искаженной фор-

мой. Я спросила у хранителя костюма Театрального музея Г. Погодиной: приходили из ГРМ посмотреть на оригиналы костюмов, она ответила отрицательно. Наверное, это своего рода музейная гордыня – сами всё можем. Нет, не всё – в выставках и Головина, и Бакста нет чувства театра, интереса к нему. А без этой пристальной заинтересованности выставка перекодирует блестящих театральных художников в портретистов. Что, собственно, и произошло. А может быть, перекодировка знаменитых художников – это новации выставочной деятельности ГРМ? Недавно там проходила выставка «Серов не портретист». Интересно, что чувствовали её создатели после грандиозного успеха Серова портретиста в Третьяковской галерее? Кстати, и выставку Головина в ГТГ сделали очень хорошо, сделав театральность стержнем экспозиции.

В Русском музее есть экспонат, способный театрализовать любую выставку – занавес «Элизиум», созданный художником в 1906 году для театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, театра ставшего центром русского театрального символизма. С ним связаны имена А. Блока, В. Брюсова, Л. Андреева,

В. Мейерхольда, Н. Сапунова, С. Судейкина и, конечно, Л. Бакста, которому и был заказан символ театра – живописный подъёмный занавес. Бакстовский Элизиум был не только воплощением мечтаний об идеальной греческой древности, но и исполнял роль античного катарсиса, ставшая светлым финалом мрачных символистских драм, ставших основой репертуара театра на Офицерской. И сама композиция Элизиума была необычной – живописное панно вертикально и занимает лишь середину занавеса, а холщовые боковины словно переходят в гладь стены и украшены бакстовскими античными орнаментами. Художник словно затевает игру между живописью и орнаментальной условностью.

До нашего времени дошли единицы старинных театральных занавесов. Их и перечислить легко – занавес П. Гонзага в Архангельском, К. Сомова для Свободного театра (находится в Грузии), конечно же, занавесы А. Головина для «Маскарада» в Александринском театре и занавес Бакста в ГРМ. Не много и поэтому публичный показ каждого из них – событие. Но показать достойно занавес Бакста у Русского музея не получилось. Вы-

ставке отвели невысокие залы, поэтому занавес частично вертикален (примерно на две трети), оставшаяся треть ЛЕЖИТ горизонтально. Жалкое, унижительное экспонирование. А рядом есть высокий зал, где раньше проходили выставки, а сейчас располагается Гранд кафе «Михайловское» – там занавес мог быть показан во всей красе. А пока он лежит и возможность увидеть его, как кульминацию выставки его создателя, явно будет не скоро.

Через четыре года будет сто пятьдесят лет со дня рождения А. Бенуа... ■



► Афиша для Базара кукол. 1899

БОИМ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

АНАИТ ОГАНЕСЯН

Александр Соломонович Боим (1938 – 2015) Театр. Кино. Живопись

Выставка в залах Московского союза художников организована сыном Антоном.

Ему помогали семья, друзья и ученики Александра Соломоновича. Боим преподавал живопись на отделении художников п\р В. Я. Левенталю в Школе-студии МХАТ.

Учились в МСХШ в середине 50-х годов двадцатого века В. Кулаков, С. Алимов, В. Левенталь, Б. Бланк А. Боим. Ездили на этюды, читали и спорили об искусстве, оказались «ушибленными» современной французской и американской живописью, знакомство с которой формально, как будто, разрешили. После школы отправились совершенствоваться во ВГИК на факультет художественного оформления фильмов. Выбор вуза оказался удачным, присоединившийся к курсу Николай Двигубский «носитель языка современной французской живописи» до Москвы жил во Франции. Их учителя Юрий Иванович Пименов, Федор Семенович Богородский, Борис Владимирович Дубровский-Эшке, вопреки официальной установке не поощрять даже малейшего отклонения от русской реалистической традиции, понимали, что студентам лучше не запрещать увлечения новейшими течениями западного искусства. Основной своей задачей педагоги считали не мешать раскрыться индивидуальности каждого и помочь ей развиваться. Кино и театр охотно воспользовались молодыми силами выпускников, поскольку испытывали тягу к обновлению формы и расширению изобразительного языка. Александр Боим быстро стал одним из самых востребованных. Киноиндустрия 60-х годов его не поглотила,

не перемолола, а сделала профессиональным лидером поколения, хотя быть лидером он никогда не стремился и самым высшим его достижением так и остались имя и фамилия. Александр Боим – энергично и значительно. Фильмы «Король-олень», «Дворянское гнездо», «Осень», «Спасатель», «Полтора кота», «Романовы – венценосная семья», снятые в прошлом веке, регулярно показываются на теле экране в веке нынешнем. Их режиссеры, А. Смирнов, С. Соловьев, А. Кончаловский, А. Хржановский, Г. Панфилов, когда-то соединились в работе с Александром Соломоновичем и ощутили мощное влияние его художественной натуры. Он первым видел и рисовал в эскизах будущие фильмы, как это было в случае с картиной «Сталкер» А. Тарковского, хотя фамилии художника не оказалось в титрах (на подступах к фильму он создавал стилистическую целостность, искал образность вместе с оператором Г. Рербергом, но снимали не они). Десятки лет трудился на производстве, а кино и театр это производство и способ заработка, надо было кормить семью. Ездил по огромной стране, участвовал в создании спектаклей в театрах оперы и балета Нижнего Новгорода, Казани, драматических театрах Ставрополя, Ижевска, Владивостока, московских театрах Сатиры, имени Н. В. Гоголя, М. Н. Ермоловой. Сотрудничал

с режиссерами М. Морейдо, М. Микаэлян, Б. Голубовский, П. Штейн, Э. Пасынков, В. Раку, М. Мокеев. Любую его работу отличали живописная культура и целесообразная продуманность игрового пространства. Особенно в спектаклях «Не было ни гроша, да вдруг – алтын» А. Островского, «Стулья» Э. Ионеско, «Провокация» И. Вацетиса, созданных с многолетним соратником и другом С. Ю. Юрским в театрах Моссовета и Школа современной пьесы. Живописные панно, панорамы и задники превращались в необходимые элементы сценического действия, эмоционально дополняя суть происходившего на сцене. Эскизы к постановкам «Пепи-Длинныйчулок» театра Сатиры, оперы «Золотой ключик» Детского музыкального театра, спектакля «Отдалённые страны света» по книге Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» московского кукольного и сегодня могут оказаться необходимыми сцене. В них не заложена навязчивая сиюминутная современность, а есть заразительная увлечённость вечной театральной игрой. Прикладные, по сути, кино- и театрально-декорационные области деятельности ничем не хуже станкового искусства. В театре успешно работали живописцы К. Коровин и А. Головин, М. Врубель и В. Серов, Л. Попова и К. Малевич, архитекторы Ф. Шехтель и А. Веснин, скульптор В. Мухина. В кино инте-

реснейшим образом проявились В. Егоров, И. Рабинович, А. Экстер, Н. Акимов, С. Вирсаладзе, В. Доррер, М. Азизян. Режиссёрам без участия художников не удалось бы достичь обновления сценического языка и добиться экранной убедительности. Александр Боим это в полной мере сознавал и уверенно продолжил традиции живописной изобразительности, присущие русскому искусству. Мудрый и внешне спокойный человек, он никогда не спешил показывать то, чем постоянно, в течение десятков лет, в перерывах между съёмками и сценических постановок, занимался в мастерской. Оказался блестящим живописцем, способным удивить даже просвещённых знатоков искусства. На кончике его кисти была скрыта тайна. Иначе не объяснить впечатления новизны, удивления и восторга, испытанные на выставке произведений Александра Соломоновича Боима. В молодости он не скрывал своего интереса к постимпрессионизму, живописи Пикассо и Шагала, декоративным полотнам Боннара. Перешагнув и переработав многообразие школ, нашёл свою манеру и колористическую интонацию. Пейзажи, натюрморты,

большие композиции, декоративные панно, портреты Г. Шпаликова, С. Юрского и О. Иоселиани вместе с давно признанными эскизами декораций театра и кино заново прочертили творческий путь. В показанной, во многом впервые, живописи спокойно игнорировались мировые катаклизмы и обывательские перипетии, над автором не довели сюжеты киносценариев и пьес. Освободившись от всяких деловых обязательств, он подчинился чувствам. Погрузился в красочное великолепие окружающей действительности и начал безуданно переносить своё понимание и восприятие реальности на холст. Любимый им Польш Веронез, зелёный цвет стал доминантой, оптимально выразив созвучие красоты, гармонии и покоя. Используя многочисленные его оттенки, тональные отношения, ритмы, художник создавал действующую на зрителей динамику и напряжение цветовых контрастов. Окутывающий свет тёплого летнего дня помогал не отрываться от мольберта много часов и методично компоновать ареал полюбоившихся окрестностей. Дачный участок, терраса дома, его обитатели, цветы и животные,

колеблющиеся кроны, мерцающие свечи, мощные прямые стволы и детские качели. Жена, Ольга Николаевна Перебатова, муза и самая постоянная модель, сын Антон и внуки, менявшиеся год за годом, Женя Шахотко, любимая ученица, жена сына, теперь ещё и главный художник московского театра кукол, частные, обыденные приметы их жизни запечатлевались с ненадоедливой последовательностью, без стремления делать их актуальными, или значимыми. Написанные в разные годы картины невольно выстраивались в летопись жизни, протекавшей на особой, глубоко личной почве. Масштабы её обретали значение новой художественной реальности. Не спеша удивить, сам собою раскрывался пространственно-пластический мир художника, созданный с помощью вечных орудий ремесла, холста, кистей и краски. Видимая простота захватывала чувственным великолепием. Входила в сознание, запоминалась и не требовала оценки категорией текущего времени. Удивительному и уникальному художественному миру Александра Боима предстоит вечная жизнь. ■



► На экспозиции выставки



► «Король Олень». 1969. «Сад во дворце». Эскиз к кинофильму. Режиссёр П. Арсенов. Бумага, гуашь, темпера, 45х80



► «Пепти Длинныйчулок». 1984. Эскиз к кинофильму. Режиссёр М. Микаэлян. Оргалит, гуашь, 50х100



► «Цветы зимой». 1995
Холст, масло, 100х130



► Т. Сельвинская. Макет к спектаклю «Маленькие трагедии» А. Салынского



► Фрагмент экспозиции. Предметы бутафории, фотографии, эскизы костюмов.



► Фрагмент экспозиции



► Фрагмент экспозиции



► Т. Дидишвили. Макет к спектаклю «Самоубийца» Н. Эрмана

ТЕАТР ИСПОВЕДАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

СВЕТЛАНА ЧЛЕНОВА

«Храм любви Наума Орлова и театральные художники Челябинска»

ГЦТМ имени А. А. Бахрушина. Выставочный зал Каретного сарая

20 февраля – 13 марта 2016

Название выставки «Храм любви Наума Орлова и челябинские театральные художники» предложил генеральный директор музея имени А. А. Бахрушина Дмитрий Родионов. «Одной из главных традиций русского психологического театра всегда было воззвание к доброму в человеке, – сказал он в своем приветствии. – Эту традицию ярко воплощал в своих работах Наум Орлов. И то культурное пространство, которое было сформировано Орловым в Челябинске, оказывало влияние на все культурное пространство России.... Одну из своих статей Наум Юрьевич назвал «Исповедальная интонация». Эта интонация доверительного разговора с человеком о проблемах, которые важны для него всегда, была отличительной чертой творчества и, наверное, в целом репертуарной традиции Челябинского театра. Это важно и сегодня, когда мы с вами проходим через большие социально-политические, общественные испытания и когда объединение общества вокруг основных, фундаментальных вещей в осознании мира, человека, самих себя, решает многое»

Выставка открылась в день рождения Наума Орлова (1924-2003). Было ощущение, что нас пригласили внутрь театра, посмотреть что там и как за занавесом, потому что так щедро, разнообразно была представ-

лена работа художников. Ведь, как признавался Вахтангов: «... не так-то легко режиссеру “увидеть” будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно...». Театральный художник должен обладать специфическим театральным мышлением. Как правило, он владеет знаниями и навыками живописца, графика, архитектора, скульптора, инженера-конструктора, технолога, макетчика, осветителя. И все это многообразие средств освоения сценического пространства направлено на раскрытие идейного замысла спектакля и подчинено интересам действующего на сцене актера.

Соавторами Наума Орлова, «авторами пластической режиссуры», были художники Валентин Александров, Александр Абрамов, Тимур Дидишвили, Олег Петров. Со знаменитым сценографом Татьяной Сельвинской Наума Орлова связывали сорок лет дружбы и сотворчества. На выставке представлены её макеты и эскизы костюмов к спектаклям «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» Я. Гашека, «Тиль» Г. Горина, «Отелло» У. Шекспира, «Забыть Герострата» Г. Горина /неосуществленная постановка 2003 г. /и др. Замечательный художник, она конструирует сценическое пространство по законам исторической достоверности и эстетической эквивалентности замыслу автора.

Тимур Дидишвили с 1982 по 1996 гг. был главным художником Челябинского театра драмы. Все найденные им решения сценической среды кажутся оптимальными в смысле образной емкости. Поражают воображение представленные на выставке его макеты спектаклей «Любовь Яровая» К. Тренева, «Самозубица» Н. Эрмана, «Барабанщица» А. Салынского, как в стихе, в нем поэтический ритм, эмоционально заостренная, максимально сконцентрированная мысль.

В превосходно выстроенную в Каретном сарае, самом просторном выставочном зале музея, экспозицию вошли макеты, эскизы, костюмы, фотографии и видеозаписи спектаклей из фондов ГЦТМ им. Бахрушина, Челябинского музея изобразительных искусств, Челябинского академического театра драмы им. Н. Ю. Орлова и частных собраний. Особенность этой выставки в том, что она дала возможность увидеть рождение спектакля от замысла до воплощения. Более сотни театральных эскизов декораций и костюмов Татьяны Сельвинской, Тимура Дидишвили, Татьяны Швеца, Валентина Александрова, Галины Головченко, Олега Петрова, Антона и Елены Сластниковых, Сергея Александрова, разнообразных по стилю, колориту, выполненных на конкретного актёра,

актрису и отражающие зерно будущего сценического образа, его суть.

А рядом – сценические костюмы, созданные мастерами пошивочного цеха театра по этим эскизам. Посетители могли увидеть предпочтения каждого художника в выборе фактуры ткани: многослойные, расписанные, с крупными деталями костюмы из тюли, бархата, шёлка Т. Сельвинской; струящиеся, элегантно, скрупулёзно и подробно декорированные тесьмой и бусинами костюмы Т. Швеца; живописно поддутые анилиновыми красителями, с тончайшими цветовыми переходами костюмы Т. Дидишвили из простого хлопчатобумажного полотна, тяжело ниспадающего на манекенах; изысканную графику костюмов О. Петрова.

В центре выставочного зала огромный овальный стол. На край стола брошена скатерть – произведение мастериц, работающих в театре с мягкими декорациями: грубо тканое полотно из мешковины с аппликациями сцен охоты, некоторых местах нанесена бронзовая краска, подкладка из атласной ткани, скатерть обрамлена бахромой. На скатерти на больших блюдах угощения: подрумяненный поросёнок, украшенный диковинными плодами и дичь – фазан, декорированный разноцветными перьями – настоящие произведения театрального искусства, созданные бутафорами. В нишах выставочных модулей – кружки из папье-маше, не отличимые от керамических; цветок фуксии из обыкновенной ситцевой ткани в горшочке; маски персонажей венецианских карнавалов. Никакого правдоподобия! Всё ненастоящее, иллюзия, но из зала кажется насто-

ящим («Что если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает всякое правдоподобие?» (А. С. Пушкин «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»).

Доминантой выставочного пространства стал белый-белый спектакль Наума Орлова «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. В белом тюлевым кабинете разместили белый макет к спектаклю Татьяны Сельвинской, графические работы к каждой из четырёх трагедий. Рядом лежала записная книжка режиссёра и книга А. С. Пушкина «Маленькие трагедии» с пометами режиссёра – бесценный материал для исследователя, разработки мизансцен, главных смысловых акцентов. Развивая тему замысла спектакля – в выставочном зале звучала музыка к «Маленьким трагедиям» композитора Анатолия Кривошея. С ним в соавторстве Наум Орлов делал «Маугли», «Чума на оба ваши дома», «Моя прекрасная леди». Музыку для двух выдающихся спектаклей Наума Орлова «Самоубийца» Н. Эрдмана и «Антихрист» Д. Мережковского, как и для «Зойкиной квартиры» М. Булгакова создал Григорий Гоберник, композитор, тонко и проникновенно чувствующий природу театрального действия. Его музыка звучала в пространстве выставки, определяя её главное настроение.

В необъятном архиве театра Наума Орлова сохранились редкие видеозаписи спектаклей. На трёх плазмах можно было увидеть, как идеям режиссёра в соавторстве с художниками и композиторами было суждено воплотиться челябинской сцене. Интервью с Наумом Орловым,

записанные на телевидении в разные годы давали возможность посетителям прикоснуться к режиссёрской лаборатории.

Каждая премьера спектакля Наума Юрьевича Орлова была событием для города. Он был всегда приверженцем традиций русского классического психологического театра. Многие спектакли шли на сцене более 12 лет: «Король Лир», «Лес», «Жестокие игры». Но безусловный лидер – «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» – в афише 17 лет.

Обладая даром привлекать талантливых людей, Наум Орлов создал уникальную труппу из разноплановых и разнофактурных актёров, воспитанников ведущих театральных школ России: вахтанговской, щепкинской, Школы-студии МХАТ, ГИТИСА. Их лица на фотографиях под стеклом на огромном овальном столе в центре зала, на экранах в записях спектаклей. И там, и там мы видим актёра Александра Рубцова в разноплановых ролях в главных спектаклях театра: Пров в «Гнезде глухаря» В. Розова; Каюс в «Виндзорских насмешницах» В. Шекспира; Кристофер в «Мышеловке» А. Кристи; Ник в «Кто боится Вирджинии Вулф» Олби; Треплев в «Чайке» и Лопахин в «Вишнёвом саде» А. Чехова и др. В Челябинском академическом театре драмы заместитель директора Бахрушинского музея Александр Рубцов служил с 1983 по 2002 год, его знание и его любовь к театру отпечатались в экспозиции, придали, думается, особую теплоту. О Науме Юрьевиче Орлове он вспоминает как об идеальном явлении: «Орлов – гуманист в самом высоком смысле!» ■

ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

В Музее Москвы была показана «Необыкновенная выставка» Резо Габриадзе. Мультимедийный проект создал сын бенефицианта, Лео Габриадзе. Тот самый, который подростком сыграл в фильме «Кин-дза-дза!» скрипача, «который не нужен». С тех пор прошло много лет, Лео стал кинорежиссером и знатоком компьютерных технологий. Оцифровал рисунки, эскизы, картины отца, смонтировал в тематические подборки. Проекторы направили изображения на мощные стены бывших провиантских складов (в них теперь работает Музей Москвы).

Странное получилось зрелище. Личностные, очень интимные образы, похожие на странички из дневника впечатлений в картинках, разрослись вширь и ввысь фундаментальных стен. Разоблачили себя все кляксы, все почеркушки. Смазанный Пушкин. Лев Толстой, перечеркнутый бородой. Непонятные человечки на непонятных полянах. К чему бы это? В толпе народа смотреть на такое нельзя. Резо Габриадзе категорически противопоставлены пафос и гигантомания.

Но стоило улучшить момент, когда в каменных «провиантских» галереях людей было немного. Тогда пространство между стен с проекциями оказывалось гигантским аквариумом, наполненным потоком фантазий причудливого гения. Образы наивные, по-детски простые открывали свою глубину и сложность. Вот в череде жанровых картин возник его родной Кутаиси – незатейливый народец возле неказистых домиков, строчки грузинского письма, похожие на кудрявую траву. Так было когда-то в детстве художника, так есть и так будет в его мудрой памяти.

Резо Габриадзе беззащитно открыт и доверчив зрителю. Ему, редкому обладателю двойного зрения, дано воспринимать мир и с непосредственностью ребенка, и с умудренностью человека, обогащенного большим эстетическим опытом и широким кругозором. Он рисует то, что видит вокруг, о чем думает, что вспоминает. Быть может, думая о Бэлле Ахмадулиной, вспоминает Модильяни, а рисуя лицо Норштейна, имеет в виду какой-то фильм Феллини. И сквозь все наслоения культурных впечатлений каким-то непостижимым образом он пробивается к древним истокам. В современных рисунках Габриадзе – и экспрессия наскальной живописи, и древнегреческая гармония, и древнегипетская величавость...

Не из томов по истории и искусствоведению, а из подсознания мастера. Не знаю, как рождаются образы

Габриадзе, но кажется, что мгновенно. И так же мгновенно считываются зрителем. На точные знания у его картин и рисунков нет претензий, но догадок провоцируется множество. Так торопятся зарисовать сны – быстрыми кисточками смешивают естественные цвета, не успевая за проворными карандашами. И тогда на бумаге лица людей, стволы деревьев, очертания гор и городов проступают сквозь ветер, сквозь дождь и туман, сквозь слепящее солнце. Половины не видно, но все узнаваемо.

Габриадзе нравится быть неправильным. Поэтому так ярко он выражает себя в театре марионеток. Обаятельные фигурки с дискретной, прерывистой пластикой играют спектакли на темы из жизни людей. Привить свои, кукольные законы к никчемной человеческой жизни у них получается далеко не всегда. Герои спектаклей Габриадзе – пленники, достойные лучшей доли. Мирная ломовая лошадь Алеша вынужден страдать на войне («Сталинград»). Свободолюбивая птичка Боря существует в тисках советской бюрократии («Осень моей весны»). Паровозы могут стореть от огромной, невыносимой любви («Рамона»). Отстоять свое куклам Габриадзе удастся, пожалуй, только в «Бриллианте маршала де Фантье» – там простая слезинка оказывается дорожее бриллианта в девять тысяч карат.

Один из залов Музея Москвы превратили в небольшой театр, устроив гастроль Тбилисского театра марионеток. Душещипательность мелодрам и былинная мудрость, бесхитростные кукольные фокусы и изысканные кукольные откровения смешивались в представлениях естественно и упрямо. Выростала Эйфелева башня из кружевных ленточек. Звучала «Грузинская народная музыка о французском импрессионизме». Мультимедийная выставка оказывалась логическим продолжением «этаких чудес». На одну из стен проектировалась башня Тбилисского театра Габриадзе. Кривая, косая, неправильная



► Резо Габриадзе

и очень красивая. Спрашивать, за счет чего она держится и не падает, не приходится в голову. В мире двойного зрения архитектура должна быть особенной.

Поодаль от главного зала, в выставочных закутках показывали фильмы, снятые по сценариям Габриадзе («Не горюй!», «Мимино», «Кин-дза-дзу» и другие), тексты и картинки рассказывали его биографию. В частности то, как юный Резо учился скульптуре у Валериана Мизандари, ученика Родена. И то, как в детстве Габриадзе боялся рисовать подаренной ему драгоценной французской гуашью. В наивном стиле художника нет дилетантизма. И то, что каждая почеркушка, каждая клякса – на своем месте, проекции подтверждали не раз. Пляски ресниц вокруг глаз. Снопы волос. Острые взгляды, резкие профили... Осип Мандельштам, Галактион Табидзе, еще какой-то неизвестный поэт и знаменитый грузинский клоун... Желтое на фиолетовом. Фиолетовое с красным. Синяя Грузия. Охристое Подмосковье. Цветная зима. Землистая осень...

Немногочисленные зрители вступали в действие, затеянное Габриадзе, пританцовывали под негромко звучащую музыку. По проекциям на стене ходили движущиеся тени. Компьютерное преувеличение фантазий оправдывало себя сполна. ■

СМЕНА КОНТЕКСТА: В ХЕЛЬСИНКИ – ЗА СВЕЖИМ ИСКУССТВОМ

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Весна – один из поводов навестить город Хельсинки. До столицы Суоми очень легко добраться, тем более, туристический сезон пока далек от своей пиковой фазы. Помимо уникальной финской природы, гармонично вписанной в городской ландшафт, архитектуры с целыми районами, выполненными в знаменитом северном Jugend-стиле или ультрасовременными постройками, в Хельсинки стоит уделить внимание и нескольким выставкам. Художественный контекст здесь стал неожиданно разнообразным, принимая, и молодых художников, и выставки именитых мастеров прошлого, финских и иностранных модернистов, а также, безусловно, все, что связано с дизайном – это отдельная большая традиция, зарекомендовавшая себя в межконтинентальных масштабах.

54

Кстати, не так давно в Хельсинки планировался новый музей Гугенхайма в одном из самых живописных районов – Южном порту. Был проведен международный конкурс проектов и даже назван победитель. Потенциал Хельсинки как художественного центра северной Европы во многом поддерживается благодаря многосторонней культурной политике. И оказавшись здесь, можно составить довольно объемное представление не только о финском искусстве, но и застать международные резонансные проекты.

Стратегически важная галерея Ateneum, что напротив Национального театра, располагает знаковой коллекцией финской живописи в работах Аксели Галлен-Каллела, Альберта Эдельфельта, Хуго Симберга и других художников, определивших традицию финского изобразительного искусства. Кроме того, в Ateneum прямо сейчас проходит выставка, представляющая собой масштабную, концентрированную ретроспективу финского искусства, начиная с 1809-го – заканчивая 1940-ми годами. Также, до 8 мая можно будет еще успеть на выставку Огюста Родена, в центре которой знаменитый Le Penseur.

После посещения Ateneum стоит пройти в направлении железно-

дорожного вокзала – к музею современного искусства Kiasma. В последнее время здесь все чаще проходят событийные выставки: недавно открылась персональная экспозиция известного бразильского энвайронменталиста Эрнесто Нето. Его инсталляции, вдохновленные культурой коренного народа джунглей Амазонии, вступают в непосредственный контакт с посетителями музея. Так, его работа Yubê bushka, напоминающая гигантскую голову змеи, замысловато сплетенную из радужной ткани, стала чуть ли не местом встречи финской богемы – здесь можно с комфортом разместиться и даже поиграть на гитаре.

В конце апреля открывается еще одна интересная выставка корейского художника Чой Чжон Хва под названием Happy Together как один из проектов Хельсинкского фестиваля, крупного международного форума, основная программа которого приходится на вторую половину августа. В инсталляциях Чой Чжон Хва сочетаются традиционные корейские и серийные объекты глобальной потребительской культуры.

Художественный музей Хельсинки – HAM (Helsinki Art Museum) – регулярно знакомит жителей города с наиболее значимыми явлениями

современности. Недавно здесь проходила выставка Ай Вэйвэя. А в начале апреля у посетителей появилась возможность познакомиться с собранием фонда Heino, представляющим срез актуальной финской живописи 90-х-2010-х.

В хельсинкском музее дизайна Designmuseo – масштабная выставка «Финская форма», посвященная развитию финского дизайна и художественной индустрии с 1800-х годов по сегодняшний день.

Следующим в вашем маршруте может стать пространство Taidehalli, известное выставками молодых художников и громкими проектами.

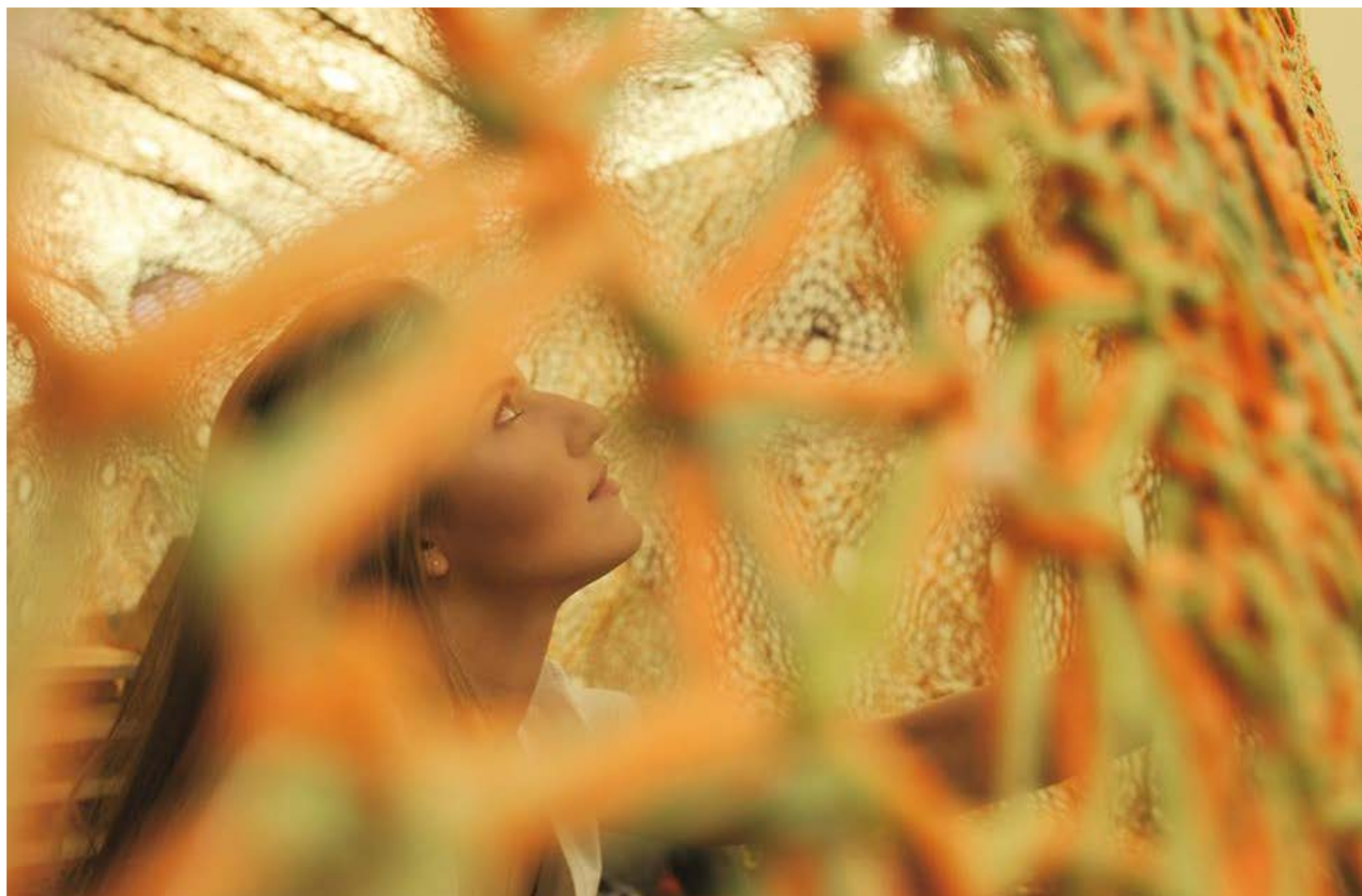
Вообще, весной и летом в Финляндии проходит множество событий, посвященных молодому искусству. Весенний показ студентов Академии Изобразительного искусства Kuvan Kevä проходит с 7 по 29 мая. Этот смотр талантов зарекомендовал себя как возможность удивительных открытий, концентрация идей и настоящая путевка в жизнь – откровенные, оформленные высказывания не учеников, но молодых авторов. Подробная информация о выставочных площадках на сайте проекта: www.kuvankevat.fi Вход на выставки свободный. ■



► Эрнесто Нето: *Yubẽ bushka*. 2016. Музей современного искусства Kiasma
© Lupine PhotoArt



► Элина Бротерус: *Artiste et Faune, vu de profil vers la droite*. 2007.
Художественный музей Хельсинки. © Elina Brotherus



► Эрнесто Нето: *Yubẽ bushka*. 2016. Музей современного искусства Kiasma. © Lupine PhotoArt

М.П. Бобышов (Бобышев) ◀
 «Арлекинада»
 Р. Дриго (Постановка 1933 г.
 Балетмейстер Ф. Лопухов,
 дирижер И. Шерман).
 Эскиз декорации
 Ленинград, Ленинградский
 государственный академиче-
 ский Малый оперный театр
 (МАЛЕГОТ). 1933
 Бумага, карандаш,
 гуашь. 43,5х65 см.
 ГЦТМ. КП 91797



М.П. Бобышов (Бобышев) ◀
 «Арлекинада»
 Р. Дриго (Постановка 1933 г.
 Балетмейстер Ф. Лопухов,
 дирижер И. Шерман).
 Эскиз декорации
 Ленинград, Ленинградский
 государственный академиче-
 ский Малый оперный театр
 (МАЛЕГОТ). 1934
 Бумага, карандаш,
 гуашь. 43,5х63,7 см.
 ГЦТМ. КП 91798



М.П. Бобышов (Бобышев) ◀
 «Светлый ручей»
 Д.Д. Шостакович
 (Пост. 1935 г.).
 Эскиз декорации. 3 акт
 Ленинград, Ленинградский
 государственный академиче-
 ский Малый оперный театр
 (МАЛЕГОТ). 1935
 Бумага гуашь, графитный
 карандаш. 57,5 х 76,3.
 ГЦТМ. КП 91799. ГДС 1138



УПРЯМЫЙ ЖИВОПИСЕЦ

ЛЮБОВЬ ОВЭС

«Бывают странные сближенья...»

А.С. Пушкин

Михаилу Павловичу Бобышову, профессору Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, спасавшемуся от бомбежек в стенах Академии художеств, в 1942-м исполнилось пятьдесят семь. Он был жив и даже работал.

С 1926-го года руководил театральной мастерской, но мысли и чувства еще долго были с театром. С 1920 по 1935 он сделал шестнадцать спектаклей на сцене Малого оперного. Другие художники приходили и уходили, он оставался. Это были лучшие годы. В бывший Михайловский театр его привел режиссер Н. Смолич, «мейерхольдонец» (теперь это имя упоминать нельзя). Они до того вместе служили в Актдраме Академической драме. Сделали там несколько спектаклей. Театр помог ему выжить, после революции живописец и график Бобышов был никому не нужен.

Многие, с кем он работал в театрах малых форм или на больших сценах до и после революции (М. Фокин, Н. Евреинов, Г. Баланчивадзе, Дж. Баланчин), уехали и словно умерли. Другие оказались врагами народа. Третьи ушли из жизни.

Стал первым председателем секции художников театра и кино Ленинградского Союза художников. Был знаком с партийной идеологией и критикой, но война смягчила противостояние непримиримых лагерей. В дни блокады за толстыми стенами Академии художеств одновременно укрывались и те и эти, и формалисты и соцреалисты. Умиравших от голода и холода не спрашивали, к какой художественной партии они принадлежат.

Михаил Павлович покидал Ленинград, возможно, в тот же день, 19 февраля 1942 года, и тем же поездом, что и другие и преподаватели Института.

Когда многие уже не оставляли стен Академии, берегли силы, он заставлял себя выходить на мороз и писать. Был упрям и упорен. Многого и добился. Но теперь все, чего он достиг,

казалось ему глупостью и пустотой. Все, кроме живописи.

Он создал в Ленинграде серию станковых работ про оборону города. В действительности, про блокаду. Еле уловимая грань была существенной. В слове «оборона» слышалось противостояние врагу, которого не было в «блокаде». Бобышов знал силу нюансов, к настроениям времени всегда был внимателен.

В тесном вагоне вез с собой работы, станковые и театральные. По дороге в Самарканд, проезжал родные места: здесь в деревне Погорелое Тверской губернии, Осташковского уезда, Дубковской волости, он родился. На собственном опыте испытал, что такое русская филантропия (после революции слово бранное). Старший брат, сельский учитель, показал его рисунки заезжему любителю искусств П. Н. Перепечину, а тот, аккуратно упаковав рисунки тринадцатилетнего крестьянского мальчика, переслал И. Е. Репину, который помог перебраться в Санкт-Петербург и поступить в Училище технического рисования барона Штиглица. Целый год вместе со скульптором В. А. Беклемишевым поддерживал его материально. Бобышов помнил про это и навещал Илью Ефимовича в Куоккале, пока та не отошла к Финляндии. И в эвакуацию везет пейзажи этих мест.

Уезжали, была зима. Ехали около месяца. В Самарканде уже весна.

Предложили сделать персональную выставку.

Попросил Н. Н. Пунина написать вступительную статью, тот согласился.

Их никогда и ничего не связывало. Они были обитателями разных планет. Существовали в параллельных реальностях. И никогда бы не пересеклись, если бы не война. Для театрального художника М. П. Бобышова, никогда не бросавшего станковых форм творчества, Пунин был недостижимым авторитетом: читал в Институте лекционные курсы по ис-

кусству Западной Европы, от раннего Ренессанса до постимпрессионизма, был специалистом по византийскому и древнерусскому искусству, русской живописи XIX и XX века.

В октябре 1942-го заведующему кафедрой истории искусства ВАХ Пунину выплатили зарплату, равную двум литрам керосина. В эвакуации с ним находилась семья. Надо было их кормить. Статья была заказом. Пунин — профессионалом. Он его выполнил.

Написал искренне и честно, как все, что делал.

Каталог был опубликован тиражом 100 экземпляров. Работа Пунина никогда не переиздавалась.

[Вступительная статья] // Михаил Павлович Бобышов: Каталог выставки работ (1907—1942). Ташкент. Всероссийская АХ 1942

Мне мало знаком этот мир. Может быть, я его забыл, потому что, когда я смотрю на эти большие листы гуаши и акварели, я как будто вспоминаю что-то большее по объему; период, или, может быть, эпоху из истории русской художественной школы; может быть, выставки и журнал «Мир искусства»? Во всяком случае, когда я в первый раз просмотрел все работы М. П. Бобышова, предназначенные к выставке, я не сразу их понял: мне трудно было войти в этот мир, повторяю, мало знакомый или забытый. Теперь, мне кажется, я живу в нем с той простотой, какую может дать только искусство. Мне хорошо и среди этих пейзажей, которые когда-то показались мне декоративными, но которые вовсе уж не так декоративны, и среди, этих декораций, которые большее, чем просто декорации.

Правда, художественный мир М. П. Бобышова — это зрелище, и подчас зрелище, не лишенное эффектов, но ведь искусство живописи вообще зрелище, нечто, предназначенное, прежде всего, для глаза; вопрос только в том, в какой мере оно при этом имеет

познавательный характер, насколько оно объективно познает действительность, т. е., иначе говоря, насколько оно реалистично. Было бы великой несправедливостью утверждать, что искусство Бобышова не имеет познавательного характера. Оно реалистично в своей основе.

Какой сырой прохладой насыщены, например, зеленые массы листвы, написанные в «Железе». Кто бывал в этом небольшом скромном «Доме отца» под Ленинградом, тотчас узнает специфическую прохладу тамошних рощ. А эта серебристая седина приморских сосен Финляндии? Разве ее увидел не реалистически поставленный глаз? Точно также лиловатую пустыньность весенних степей Казахстана, или свет, пробивающийся насквозь могучую и такую разнообразную по цвету массу самаркандских деревьев. Во всем чувствуется желание художника найти специфический характер данной природы, увидеть и понять ее особенности, и притом не в случайном, не в частном общении, а в чем-то неизменно и объективно присущем этой природе. Тем, которые живут мимолетными и внезапными впечатлениями, может быть, трудно оценить в творчестве Бобышова настойчивость его исканий именно объективно объективно-характерного без примеси того, что обычно называется настроением.

Искать настроение в пейзажах Бобышова было бы занятием праздным; эти пейзажи могут навеять те или иные настроения, но это уже дело творческой импровизации зрителя; Бобышов не лиричен, не меланхоличен, не драматичен — это художник уравновешенного темперамента, не лишенной детской простоты и вместе с тем спокойной деловитости; человек труда, прекрасно сознающий свою ответственность перед искусством и поэтому знающий, что значит для художника работать, работать при всяких условиях. Поэтому Бобышов терпелив и внимателен; он знает, чего он хочет и удивляется, когда этого не знают другие. Скромная уверенность в себе присуща дарованию мастера.

Некоторые теоретики реализма могут перед работами Бобышова поставить вопрос: можно ли назвать реалистическим искусство, в такой степени рассчитанное на зрительное впечатление, изображающее только куски природы, зеленые массы дере-

вьев, переплетенные солнцем, куски полей, покрытых снегами, части домов и сооружений? Может быть, все эти прекрасные работы, мастерски сделанные, однако, причем тут реализм? Но, во-первых, реализм, как сказано, не исключает богатства зрительных впечатлений, даже, если в живописном произведении есть элементы декоративной ковровости, — некоторые работы Бобышова, может быть, действительно, можно определить термином «картины-панно», во-вторых, никто еще не определял реализма количеством изображенных фигур или предметов, величиной пространства; дело в отношении, а не в количестве, в той познавательной целеустремленности, которая поднимает творчество художника подлинно-реалистического напряжения; и, в-третьих, «куски», созданные кистью Бобышова, меньше всего куски и части видимого; это не этюды с натуры, не наброски, не фиксация. Произведения Бобышова прежде всего — композиция; это подлинно-картинный, замкнутый в себе мир. Во всем можно сомневаться, только не в том, что в своей основе дарование Бобышова — композиционное дарование. Согласен, во-многом это композиционное начало в творчестве Бобышова обусловлено театром, специфичностью театральной работы, но это уже вопрос источников и влияния.

Компонует Бобышов мастерски, всегда остро, без особой изощренности, расчетливо и уверенно вписывая в формат и хорошо, с достаточной полнотой насыщает пространство, добиваясь равномерного движения. Все плывет и переливается в работах художника и все держится в пределах формы, подчиненное той неуловимой гармонии, которая является индивидуальным почерком художника. Иногда это преимущественно ритм (см. «Сосны в Куоккале»), иногда — гармония более сложного характера, как, например, в листе «Старый город Самарканд» — одной из наиболее конструктивно-крепких композиций среди работ Бобышова.

Говоря о композиционных приемах Бобышова, естественно, вспоминаешь о серии его работ, посвященных обороне Ленинграда; не то, чтобы эта серия выпадала из общего композиционного «стиля» художника; скорее, может быть наоборот, она что-

то подчеркивает и что-то обостряет из того, что составляет основу композиционных приемов Бобышова. В этой серии вообще есть какая-то острота, может быть, даже не лишенная известной нарочитости или, вернее было бы сказать, дерзости. Вероятно, именно эта острота и сообщает ленинградским работам ту необычайность, которая соответствует выбранной тематике и выражает ощущение, знакомое всем ленинградцам, пережившим блокаду.

Именно таким страшным чудовищем выглядел тогда, в эти последние недели осени перед роковой зимой 42 года, памятник Клодта на площади Воровского, — бесформенная машина, выросшая в небо и, несмотря на очевидную мнимость своей массы, казавшаяся более тяжелой, чем громады дворцов и многоэтажные здания.

Именно эти человеческие мешки — люди, закутанные во что попало, — сползали с обледенелых гранитных набережных к прорубям и тащили по улицам воду.

С этой именно тоской проходили мы мимо кораблей, замерзших на причалах, под зеленоватым обжигающим холодом небом, безнадежным даже для полета фашистских бомбардировщиков.

Так точно с эпическим любопытством и затаенным ужасом смотрели мы тогда на опустошенные бомбами клетки зданий, казавшиеся какими-то фантастическими театральными конструкциями среди еще живых домов.

Все это, действительно, было именно таким: грандиозным и вместе с тем обыденным, немного странным вместе с тем величественным. Какое-то сочетание разных масштабов, несоединимых величин; сочетание событий с обыденностью и бытом. Заколоченный, разрушенный, пылающий и замерзший Ленинград — и все это вблизи, как бы надвинутое на зрителя, даже вдвинутое в него; это событие, вошедшее под низкие своды бомбоубежища.

Надо вообще сказать, что сочетание несоизмеримых величин свойственно дарованию Бобышова; эта черта его художественного темперамента ярче всего сказывается в театральных работах художника. Попробуйте, переведите взгляд от сидения стула к сводам в декорации II акта «Моны

Лизы» — и вы почувствуете эту несоизмеримость. У Бобышова острое чувство масштаба: соединение практически-удобного с фантастическим. В этом отношении, именно декоративные работы художника особенно показательны. Как я уже сказал, его декорации не только декорации; для декораций, как таковых, они слишком активны. Кроме того, что они — зрелище, они еще намек на что-то. Это «что-то» чаще всего принадлежит пьесе, лежит в ее основе. Например, в декорациях к «Гамлету» определенно звучит мотив судьбы. Но иногда это что-то принадлежит самому художнику, выражает его мироощущение. Зрелище становится проекцией его внутреннего мира, превращаясь как бы в картину чрезмерно больших размеров, в гигантское панно-роспись («Иоланта»).

Перерастание декорации в нечто большее, чем просто декоративный фон, на котором разворачивается действие, во многом обуславливается колористическими особенностями театральных работ Бобышова. Сравнивая театральные постановки художника с работами, например, Анисфельда или Судейкина легко упрекнуть Бобышова за относительную слабость цвета, но этот упрек может быть обращен и в обратную сторону. Все зависит от того, как понимать цвет. Ослепляющая анилиновая яркость Анисфельда и неугомонная пестрота Судейкина могут показаться с колористической точки зрения поверхностной и несколько элементарной забавой. Разумеется, ударяя по глазу, они повышают общее зрительское впечатление, но их действие коротко, это эфемерный эффект. Бобышов внес в колорит своих театральных постановок что-то от живописи своих станковых работ; это цвет, наблюдаемый в природе, увиденный в тех отношениях, которые свойственны действительности; не фантастический цвет театра, не цветовая феерия, не одно воображение, а нечто, соответствующее реальности, правда, введенным в театральное зрелище, но от этого не переставшим быть реальностями.

Вот почему театральные постановки Бобышова более человечны по сравнению с постановками многих его современников, близких ему по времени и стилю; в них всегда остается место для психологического; даже когда они поражают глаз силой зрели-

ща, они его не подавляют. Гамлет в декорациях Анисфельда или Судейкина — это милая шутка. Судьба нависла над сводами и стучится в двери Эльсинорского замка, таким его показал Бобышов.

Есть в колорите театральных работ Бобышова то, что пианисты называют туше, какая-то мягкость восприятия и в гармонизации цвета в колористический ансамбль. Цвет звучит и сам по себе и в своих оттенках, и это, конечно, усиливает цветовое богатство целого, сообщая известную длительность воздействия цвета на глаз и делая его более разнообразным.

Мне нравится бродить по ломаным площадкам, ступеням лестниц, в сумраках уходящих коридоров, под сводами и потолками театральных декораций Бобышова; мне нравится это пространство, и контрасты света и мрака, и этот всюду крадущийся цвет, и сочетание кривых и прямых. В этих декорациях я чувствую самого себя, я живу в них и поэтому невольно верю тому, то все это настоящее, а не только сцена с намалеванными подвешенными холстами. Словом, я верю, что этот мир такой же реальный, как и мир станковых работ художника. А вера в подлинность произведения искусства, в его специфическую тождественность жизни, не является ли, в конце концов, одним из наиболее убедительных доказательств его ценности.

Среди работ Бобышова имеется некоторое количество альбомных набросков, сделанных в Самарканде; они сделаны по памяти. Я бы просил отнести к ним со всем возможным вниманием. Это, если так можно выразиться, будни художника, Бобышов в домашней обстановке. Такого рода наброски всегда очень ценны и не только для уяснения творческого метода художника, но и для понимания основных особенностей его дарования. В данном случае эти наброски вполне подтверждают реалистическую основу творчества мастера. Все это увиденное в той непосредственности, которая является сущностью реализма. Вместе с тем это не простая фиксация первого попавшегося на глаза впечатления. Это искание характерного, это выбор, сделанный с большим вниманием. Выбран мотив, выбрана форма: движение, поза, жест, мимика; выбран цвет и замечены все те «мелочи» (заплатанный, например, халат), кото-

рые в конечном счете, делают типичной самую натуру. Выбраны, наконец, и средства выражения: вертикали и горизонтالي, кривые, обобщающие и синтезирующие характер движения, плоскости и пятна, определяющие планы, мазки, характеризующие свет и тень, краски, выражающие всю изысканность расцветки старых тканей, в которых еще живут традиции вековой культуры. Правда, этот выбор сделан не только на основе большого опыта, но и с намерением вызвать к жизни определенный зрительный образ, как бы создать, пусть даже незначительное, но все же зрелище. Такова особенность дарования художника: видеть все более сделанным, чем то, что бывает в действительности; врожденное чувство композиции.

Обычно, альбомы художника — это черновые наброски, записи его будничной жизни, поэтому в них так много бывает лишнего, в сущности ненужного для последующей работы. Просматривая наброски Бобышова, получаешь впечатление, как будто здесь все нужно; каждый мотив может быть в любую минуту превращен в композицию; даже некоторые детали не кажутся лишними; они нужны, как нужны иногда к выкройке технические указания, каким образом сделать шов.

Эти особенности зарисовок Бобышова невольно вызывают желание побродить с художником по улицам города и посмотреть его глазами. Самому никогда не увидеть всего этого, не хватит внимания, не заметишь и пропустишь, а если заметишь, то не поймешь, потому что Бобышов не только видит, но и создает художественный образ в тот самый момент, когда он видит. Я давно придерживаюсь того взгляда, что композиция — это не построение на плоскости или в пространстве, не организация большого или меньшего количества впечатлений, не сочинение; композиция — это событие, увиденное в действительности, но увиденное как зрелище, как картина. ■

Н. Пунин

ИЗ ДНЕВНИКОВ

НИНА ДМИТРИЕВА

Публикуемые в этом выпуске записи из дневника Н. А. Дмитриевой (1917-2003) относятся к 1958 г. В отличие от предыдущей выборки из дневника 1954 г., где героями записей были известнейшие персонажи художественной жизни того времени (Жуков, Пластов, Иогансон, Лифшиц и др.), здесь непосредственнее и больше проявляется и она сама. Интересно, насколько сложившийся у знавших Дмитриеву образ ее личности, соединявшей яркий дар ученого и человеческую скромность, мягкость и твердость, душевную силу и гармонию, совпадает с ней, раскрывающейся изнутри (как уже говорилось, ее охватывающие около полувека дневники предназначались исключительно для себя). «Навсегда запомнится устремленный на собеседника пристальный взгляд ее серо-голубых глаз, в которых светился живой, пронзительный ум человека, наделенного редким даром всепонимания» (Светлана Батракова). Подготовка текста, примечания, вступление Светланы Членовой. Публикуется впервые.

1 января 1958 г. встречала в Моршанске.

Моршанск остался приличным городком, даже пьяных было мало, а в магазинах вежливые продавщицы. Улицы белые, тихие и скользкие, пахнет махоркой – полугорелый, полунавозный запах.

Дом на Лотиковской состарился, состарились и болеют его хозяева. Они одни. Когда-то в этом доме было весело, чисто и красиво. <...>

Погода сейчас небывало теплая, но все-таки в их старом доме довольно холодно, на кухне застоявшийся тяжелый воздух, между рамами паутина, бродит Дружок – 17-летний пес, глухой, слепой и больной.

Я провела в Моршанске 2 дня. Новый год встречала вдвоем с тетей Катей (а дядя Коля¹ ложится в семь), выпили бутылку шампанского.

14 января

Таня написала работу об «исторических» портретах Аргунова и дала мне редактировать.

«Исторические» -- это значит написанные посмертно, причем лиц, которых художник никогда не видел (Б. П. Шереметьева, его жены и других). Оказывается, это делалось так: лицо с какого-нибудь современного портрета, а фигура и аксессуары – с портрета другого лица, видимо, подходящего по максимальной «героичности».

Халтурщики были эти мастера XVIII в., не хуже наших

21 января

Иногда мне снится во сне какой-то мой враг, я испытываю чувство ужасного оскорбления, гнева, и хочу ударить его по лицу, поднимаю руку – и каждый раз рука коченеет, коснеет и ударить не в силах.

Так мне никогда и не удастся никого ударить, даже во сне.

Недавно шел такой снег, что у выхода из метро собралась толпа – боялись выходить наружу, как во время сильного дождя. А было тепло. Снег шел стеной, частыми и очень крупными хлопьями, прямо целыми снежками. У людей, которые шли против снега, нельзя было разобрать, какого цвета пальто, они были как снежные фигуры, в снежной одежде, также и со снежными волосами. От снега исходил свежий острый запах.

Можно услышать по телефону улыбающийся голос.

28 января

Приезжал К. Ф.² Рассказывал, как начинал учиться живописи Крымов. Отец его был художник, неизвестный, но кончал Училище живописи. Когда Крымов выразил желание учиться на художника, отец сказал: ну что ж, я тебя подготовлю к вступительному экзамену. Дал ему рисовать игрушечного петушка.³ Он рисовал долго, было это очень скучно, ничего другого не делал, отец даже не пускал его ходить на этюды, чтобы не отвлекаться. Потом



► Нина Александровна Дмитриева. 50-е годы

разрешил этого же петуха писать красками. Так прошло несколько месяцев и наступило время экзаменов; Крымов не хотел даже идти на них, говорил – ведь я же ничего не умею, только и писал что петушка, а там в программе и гипсовая голова, и фигура. Но отец посоветовал: а ты и с гипса рисуй так же, как рисовал петушка, только старайся теперь побыстрее. Он так и сделал и экзамен выдержал среди первых.

Так потом он и всю жизнь оставался при крайнем однообразии и ограниченности мотивов (крыши), а художник все-таки хороший.

Это к разговору о том, всегда ли и всем художникам нужно разнообразие впечатлений и выбора.

Вспомнила по какой-то ассоциативной связи, как мы были в Сучжоу⁴ в театре. Шла традиционная опера (кажется, шаосиньская). Простые люди смотрели с увлечением, и, кажется, все понимали. А наш спутник, интеллигентный молодой китаец из Общества культурной связи, не понимал и скулал смертельно.

2 апреля

Кажется, наступила весна. <...> К. Ф. говорит, что всегда, еще в детстве, ждал он в начале весны какого-то чуда, а когда уже снег окончательно сошел, становилось ясно, что чуда не будет.

7 апреля

Читаю Рассела «Человеческое познание, его сфера и границы». Рассматривается отношение между индивидуальным опытом и научным знанием.

«Коллектив знает и больше и меньше, чем индивидуум: он знает, как коллектив, все содержание энциклопедии и все вклады в труды научных учреждений, но он не знает тех лежащих близко к сердцу интимных вещей, которые составляют колорит и самую ткань «индивидуальной жизни».

Каждый человек «обладает через свой опыт познанием, которым не обладают те, чей опыт был другим, и которое не поддается полному выражению в словах. Если он первоклассный художник слова, он может создать у восприимчивого читателя состояние сознания, не во всем отличающееся от его собственного, но если он попытается воспользоваться научными методами, поток его опыта будет безнадежно утерян в пыльной пустыне». <...>

Меня всегда поражало, как мало остается от человека в его научных трудах. Когда умер Сосфенов, Недошин, разобрав его рукописи, сказал: «Ильи там нет». А. С. Гущин, можно сказать, жил всей душой своими исследованиями культуры докиевской Руси – но и в его рукописях «его нет». Нет Алексея Васильевича⁵ в его трудах об интонации. Может быть, это и зависит от «испарения личного опыта в языке»; особенно в научном языке? В художественном, видимо, обстоит по-другому.

Но нет ли людей, для которых их личный опыт максимально сливается с знанием коллектива? Можно ли ска-

зать, что в трудах Маркса «Карла нет»? А самого Рассела?

Рассел написал эту книгу, когда ему было 76 лет. Сейчас ему 86!

15 апреля

Вчера передавали по телевизору заключительный концерт после конкурса пианистов и скрипачей <...>. Выступали призеры, занявшие первые места: скрипач Валерий Климов играл концерт Рахманинова, пианист Ван Клиберн – первый концерт Чайковского.

Климов хороший музыкант, <...> но американец Ван Клиберн – необыкновенный. Что-то в нем есть от истинного гения. Он очень нескладный юноша, долгоязыый, большерукий. Так должно быть выглядел Жан Кристоф. <...>

У него мощный удар, необыкновенная сила. А пальцы тонкие и естественно длинные, как щупальцы. Должно быть, такими руками можно взять две октавы.

Смешная шевелюра. И весь он смешон и поразителен. Как будто из Гофмана.

Видно было, что ему очень нравился дирижер Кондрашин. Кончив, он сразу протянул к нему руки.

Вот вам и «буги-вуги», и падение культуры в Америке!

Вчера же хоронили К. Ф. Юона.

Министр культуры Михайлов говорил речь на панихиде Юона, потом, вечером, говорил речь на заключительном концерте; потом был на приеме в честь бельгийской королевы Елизаветы.

27 апреля

Вчера была на выставке Рериха. Несмотря на плохую погоду и дождь, по Кузнецкому стояла большая очередь под зонтиками. Когда дождь прошел, она выросла до половины Рождественки. Я прошла без очереди с помощью билета Академии и Ольшевского. <...>

В его новых картинах краски резче, ослепительнее, чем в прежних. Главным образом, это — серия «Гималаи». Есть и серия Монголии. <...> Гряды гималайских гор, в сочетаниях бархатно-синего, фосфорического белого, зеленоватого, розового, огненного. Кажется, что силуэты их — иероглифы

земли, письма вечной жизни! <...>

При всей «космичности» Рерих очень современен по стилю. Эти яркие краски ударяют по нашим притупившимся, пресыщенным чувствам. Эта живопись способна выражать невыразимое. <...>

14 мая

М. А. Лифшиц в течение двух часов делал мне «замечания» по главе для учебника эстетики, которую урезали почти вдвое. Я была в роли Мариэтты Шагинян⁶, но не только не обиделась, а чувствовала себя обвороченной, как и 20 лет назад.

Через несколько дней он делал доклад на секторе (Маркс об искусстве) и я была там с Асей, и даже Асе он понравился. Говорил об идеологической борьбе, которая разворачивается сейчас вокруг учения Маркса; о том, что следует жить без догматизма, но не «без догмата»; о понимании свободы в марксизме – что это все-таки не только «осознанная необходимость», а что можно даже в условиях очень тяжелого давления сохранять достоинство и силу делать то, что нужно.

Потом ещё – о том, что производительность труда в капиталистическом мире измеряется не по истинной его производительности, а в меру приносимой прибыли. Поэтому плохие произведения искусства оказываются более производительным трудом, чем хорошие.

Все это, видимо, надо понимать отчасти иносказательно. В. Ф. Берв считает как бы своим гражданским подвигом, что он «приютил» Лифшица в секторе эстетики.

Как повторяются и возобновляются все мои переживания и влечения через столько лет! Должно быть это значит, что если бы начать жить сначала, то повторились бы и все ошибки прожитого.

А все-таки жаль расставаться с милой землей.

Вчера мы провели день в «Березках», был чудесный тихо-сияющий день, теплый (в эту весну редко выпадают такие) – и вот что осталось, как символ этого дня: уходящий в лазурь белый-белый тонкий березовый ствол, вокруг него что-то вроде розоватого ореола, рядом другие деревья с серебристыми ветками, как будто в нежнейшем инее. Голубое, белое, розовое и серебристое. <...>

Сегодня днем была в кино с Лелей,— первая серия «Идиота». Хороший фильм, хотя мало выдумки. Князя Мышкина сейчас можно было бы представить уже не так традиционно — например, он мог бы быть похож на Ван Клиберна. Здесь он загримирован под Христа, но с иконы XIX века.

Очень хороша Настасья Филипповна — Ю. Борисова. Это — настоящее, хотя она, может быть, невиннее, чем инфернальная героиня у Достоевского.

Вечером по телевизору передавали концерт Вана Клиберна, прощальный. Играл 1-й концерт Чайковского и 3-й Рахманинова; последний, как мне показалось, особенно хорошо. Мир музыки — это как мир гор, своя жизнь, свои чары.

Когда Ван Клиберн кончил концерт Рахманинова, он поцеловал дирижера (Кондрашин), потом отдал ему цветы и поцеловал руку. Во всех его движениях есть душа, правда, и ничего заученного.

Вот как много прекрасного все-таки может подарить жизнь, даже и чугунная: прекрасная музыка, изящные люди, березы в голубом небе, а главное, конечно —

«Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность».

29 мая

В институте было открытое собрание «о моральном облике советского ученого N. Повод — Михайлов и Буров, существо — вообще «самокритика». Шла речь о задержке работ, невыполнении в срок, о «приятельской» и, наоборот, о слишком грубой критике, о трудовой дисциплине и т. д. <...>

На сессии Академии Художеств, которая сейчас идет, Сысоев-докладчик, а также Веймарн, Решетников, поминали Сарабьянова как

ревизиониста»; и вообще намекали, что Институт Грабаря — цитадель ревизионизма.

1 июля

Как хорошо, что мы не в Китае — у нас есть воробьи и по утрам они весело кричат. А в Китае их истребили в числе «четырех зол»: мыши, мухи, воробьи и еще кто-то. Все-таки страшна китайская неуклонность во всем.

3 сентября

<...> Когда-то я прочла, не помню чье, стихотворение о Дон Кихоте. Там были строчки:

Сервантес, ты ошибся.

Свою Дульцинею,

Никогда не считал я

Порядочной бабой.

Что если это правда? Если Дон Кихот и в самом деле никогда не верил ни в свое рыцарство, ни в мельниц-великанов и прочее? Не больше ли и не трагичнее ли такой подвиг, когда герой не верит, но вопреки неверию, делая вид, что верит, сражается с призраками, чтоб вернуть на землю добро?

23 сентября

<...> Понемножку—страницы по две в день — пишу о скульптуре. Так и надо делать в это нелегкое время: тихо, в своем углу, по возможности меньше вмешиваясь во всякие «мероприятия», писать, делать то, что все-таки может иметь какой-то положительный смысл. Мое отшельническое настроение к этому располагает.

Старик Дружок, по-видимому, умер. Это было так (Лена рассказывала маме): когда М. Ф. стала ввозить какие-то свои вещи (она ведь продала дом), то ворота раскрыли. И вдруг Дружок, неожиданно для него быстро, побежал в ворота и куда-то скрылся. Его искали и не нашли. Видимо, убежал,

почуввав смерть, чтобы не омрачать ею своих хозяев.

Собаки — удивительные создания. Кто-то мне говорил, что из мира уже ушла бы любовь, если бы не собаки.

25 декабря

Год подходит к концу. <...> Невеселый все-таки был год, <...> Все-таки надежда не покидает, сама не знаю на что <...>

А все-таки была прекрасная весна и еще более прекрасная осень — но «чуда» так и не произошло. Что ж, пождем следующей весны.

Был еще лес в Крюкове и горы в Теберде.

Хорошо тоже чтение длинных романов Диккенса в долгие, скучные вечера у теплой печки.

Но сколько неисполненных, забытых, брошенных намерений! С каждым годом их все больше и больше. Тут, правда, не только моя лень и неспособность виноваты, а кое-что и еще. <...>

При ЦК ВЛКСМ создана комиссия по эстетическому воспитанию, меня туда ввели, председательствует Неменский. Он берется очень горячо, верит в то, что капля долбит камень, и что может получиться что-нибудь. Я не очень верю.

Приносил он нам показать рисунки учителей рисования средних школ Москвы — ну и ну! Они не только нигде не учились, рисовать не только умеют, но и не имеют к этому ни малейшей склонности. Платят учителям рисования меньше, чем другим учителям.

Мне очень нравится Неменский, его горячность и его вера.

Книжка эта китайская исписана меньше чем наполовину. Значит, в ней уместиться и 1959 год. Нужно писать чаще, короче и не о себе. Я надоедаю себе. ■

¹ В Моршанском историко-худож. музее представлена экспозиция, посвящённая Николаю Николаевичу Зимину, выдающемуся детскому врачу, основателя детской медицины в Моршанске и Моршанском районе («До сих пор к дяде Коле бабы таскают детей», — пишет Дмитриева в том же году)

² Константин Феофанович Морозов (1894-1990), художник, график (ученик Архипова). Преподаватель (более 30 лет в Училище 1905г, во ВГИКе, друг Н. А. Дмитриевой

³ Эта подробность стала деталью неопубликованного рассказа Н. А. Дмитриевой «Улыбка солнца»

⁴ В 1957 г Н. А. Дмитриева была вместе с Н. А. Виноградовой в Китае, читала лекции.

⁵ Алексей Васильевич Бельский (1889-1951), лингвист, во время войны преподавал, как и Н. А. Дмитриева, в Учительском институте в Моршанске, близкий ее друг.

⁶ В начале оттепели в «Новом мире» (1954. №2), М. А. Лифшиц написал памфлет «Дневник Мариэтты Шагинян», в котором он дал портрет сталинской интеллигенции

ТАДЕУШ КАНТОР И ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

БЕАТРИС ПИКОН-ВАЛЛЕН

*Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, побряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган.*

*Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро.
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро...*

*Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!*

*В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути.*

Александр Блок, Балаган, 1906

*«На протяжении почти полувека Бедный
Балаган был предан забвению».*

Т. Кантор, Вилополь, Вилополь, 1984

«Балаган вечен. Его герои не умрут никогда».
Вс. Мейерхольд, «О театре», 1913

Не существует, на мой взгляд, другого диалога столь сильного, как этот диалог двух великих артистов – живущего среди нас и ушедшего, но вернувшегося из прошлого в творение первого, – в эпизоде, связанном со спектаклем Тадеуша Кантора «Сегодня мой



► «Мёртвый класс». Кантор дирижирует на сцене актёрами и персонажами. Фото © Jacques Babel

день рождения», который он назвал во время репетиции «Приношением Мейерхольду»... Этот диалог, впечатляющий как интеллектуально, так и эмоционально, можно было услышать только во время репетиции. Поскольку в день премьеры во Франции – в Театре Гаронн в Тулузе 10 января 1991 года спектакля под названием «Последняя репетиция спектакля Тадеуша Кантора «Сегодня мой день рождения», Кантор уже месяц как умер (в ночь с 7 на 8 декабря 1990г.),

то и диалог, свидетелем которого становится зритель, происходит между двумя умершими, – что вдвойне преумножает силу его воздействия. Диалог этот – сердце спектакля – завещания, посмертной работы мастера «Театра Смерти», и его, несомненно, надо запечатлеть для истории театра XX века.

Путь Тадеуша Кантора начинается именно там, где он заканчивается у Всеволода Мейерхольда; Кантор написал в «Кафе Европа»:



► «Мейерхольд» воскрес на наклонной плоскости среди кружащихся персонажей канторовской commedia dell'arte. Фото © Jacquié Bablet

«В 1942 году, работая в театре Кландестин над спектаклем «Балладина», я почти исповедовался в грехе символизма перед грандиозной исповедальней русских конструктивистов – в это же самое время Всеволод Мейерхольд был зверски убит сталинскими приспешниками, а за ним последовали поэты, художники... самые крупные».¹

Дата 1942 г. ошибочная, но именно её долгое время считали верной. Только в 1988 году стала известна точная дата убийства русского Мастера: 2 февраля 1940 г. В любом случае, так ли важна для художников точная дата? Но если кто-то хочет сослаться на проверенные исторические вехи, можно обратиться к автобиографии Кантора: «В 1938 году мой кукольный спектакль, поставленный в духе Баухаус, «Смерть Тентажиля» Метерлинка, прозвучал как «Реквием».

Речь идёт об уникальном представлении этой пьесы в «Эфемерном и механическом театре кукол» на сцене Студенческого клуба Краковской Академии изящных искусств. Таким образом, первое символистское творение Кантора относится к 1938 году – году, когда Театр Мейерхольда («врага народа», чужака в своей стране) закрывается Сталиным. Режиссёр опирается на произведение, принци-

пиальное для Мейерхольда, которое знаменует, как для Кантора в Кракове, начало его всестороннего развития как самостоятельного режиссёра на сцене Театра-студии в Москве в 1905 году (согласно новой версии в 1906 году). Там и тогда Кантор-творец перенял у Мейерхольда его пути обучения и созидания: символизм, открытие кукол; влияние Э. Г. Крэга (для Кантора через его друга Кароля Фриша); привкус цирка и важность ярмарочного театра² с его масками и персонажами – балагана по Мейерхольду, который, как Кантор, написал об этой поэтической и действенной парадигме, фундаментальных текстах и ставил, как это делает позже Кантор, небольшое произведение Александра Блока, пьесу «Балаганчик». Добавим, не проводя исчерпывающих исследований в рамках этой работы, влияние Э. Т. А. Гоффмана, искусство конструктивистов и силу накала трагикомического жанра, или более широко, - гротеска, общего для них понятия. Именно там проходят основные вехи этих двух непохожих театральных произведений, где два художника появляются как «авторы спектакля».

Дальше давайте рассмотрим финал «Ревизора», автор которого,

Гоголь, с точностью изобразил ошеломлённых персонажей, застывших на несколько минут. В 1926 году Мейерхольд решил сложную мизансцену этого финала, до той поры остававшуюся без удовлетворяющего его решения: он заменил актёров куклами, манекенами, точными копиями артистов в полном соответствии с их изображением³, тем самым вызвав вопросы, недоумение и чувство дискомфорта у зрителей. Именно такого рода манекенов ввёл Кантор в «Мёртвый класс» и во все свои крупные спектакли: с восковыми лицами, искусственными телами в человеческий рост, обладавшими загадочной двойной силой живых и мёртвых – вершина эстетики гротеска, основанного на сочетании противоположностей. Именно это предложенное Мейерхольдом направление в его грандиозном «Ревизоре» углубил, теоретизировал и переориентировал Кантор во второй половине XX века, отражая все трагедии и бойни⁴ этого века.

В последнем спектакле Кантора «Сегодня мой день рождения», над которым художник работал, начиная с 1989 года до последних мгновений жизни и всё же успев завершить, перед публикой предстаёт «Бедная Комната Воображения»⁵ режиссёра и художника-декоратора. Он находится у себя в мастерской, условно обозначенной тремя рамками, его одолевают видения, галлюцинации, воспоминания. В V акте спектакля, который можно было бы назвать автобиографическим, поскольку одним из его главных действующих лиц является двойник Кантора, его Автопортрет, режиссёр, как бы ведущий диалог в уединении этой абстрактной комнаты - комнаты воспоминаний - с двумя художниками, которых он считает - живописца Йонаша Стерна⁶ и визуальную художницу Марию Йарема (соучредительницу театра Cricot 2) – своими друзьями и соратниками, появляющимися и в других актах этого спектакля, - так же, как и с Мейерхольдом, стоящим в центре этого акта. Если Мейерхольд, вне всякого сомнения, символизировал поколение художников, для

которых революция, которую они хотели и поддерживали, обернулась крайним насилием⁷, то он гораздо больше, чем один из исторических, зверски убитых голосов, пусть даже символически избранных.

Рассмотрим эту сцену. В начале V акта - Автопортрет Кантора – «Мой Автопортрет» - в исполнении артиста Анджея Вельмински, сидящего боком к публике, на стуле, стоящем на полу внутри рамок картины слева, если смотреть из зала. Очертания его силуэта, в шляпе, скованного курткой с шарфом, напоминают одновременно и Кантора, и Мейерхольда. Три солдата НКВД в серой форме и ушанках с красной звездой, вооружённые револьверами, медленно входят. Как в другом спектакле Кантора «Я больше никогда не вернусь», где они хватают владельца подозрительного бара, который тогда превращается в Улисса, они вырывают из рамы Автопортрет, «Написанный Я», как говорит Кантор. Они волокут его по сцене и бросают в центральную картину, где пол поднимается «как если бы он хотел принять обречённое на смерть тело», пишет Кантор в своём «Проводнике» для спектакля. Вельмински становится Мейерхольдом или, ещё лучше, по выражению Мари Вэйсер, игравшей в этом спектакле роль «Бедной Девушки, которая не присутствует», «находится в состоянии становления Мейерхольдом».⁸

Солдаты срывают с него куртку и рубашку и бьют его снова и снова. Мария Ярема и Йонаш Стерн появляются в глубине сцены и медленно продвигают картину, рама которой закреплена на роликах, в направлении зрителей. Она в длинном чёрном кожаном пальто и фуражке, как у Ленина, - «политический комиссар в области абстракции», иронизирует Кантор, подчеркивая её мужественную радикальность; он, которому удалось избежать нацистской облавы, когда он остался жив, упав от пули посреди мертвых, и практически воскрес из мёртвых, подаётся вперёд полуживой, в лохмотьях и рваной рубашке со знаком звезды Давида. Он прилёт у нижней рамы картины,

в то время как она берет из рук Вельмински-Мейерхольда, лежащего на наклонной площадке, измученного, письмо. Именно она начинает читать по-польски. Это письмо Мейерхольда В. Молотову, председателю Совета Народных Комиссаров, написанное, когда он был заключен в тюрьму и подвергнут пыткам, прочитанное на канторовской сцене, на самом деле составлено из двух писем, которые Мейерхольд адресовал Молотову.⁹

«Я никогда не был шпионом...»: без всякого французского перевода, для

хольд медленно поднимается, приводит себя в порядок и спокойно идет в глубь сцены. Они всё идут по кругу, чтение продолжается сквозь пение. Конец письма «Вы, глава правительства, спасите меня, дайте мне свободу...» произносится без него. Тогда Мария Ярема кладет лист на пустую площадку и уходит со Стерном. Входит Домработница, она толкает пустую площадку в рамке в глубине сцены.

Остановимся на некоторых моментах репетиций этого эпизода в Кракове, в последние месяцы рабо-



► Гордый Мейерхольд ушёл. Наклонная плоскость пуста. Остаток канторовский театр. Фото © Jacque Bablet

французского зрителя, чтение продолжается, на этот раз по-русски, быстро заменяется на аудиозапись. А НКВД-шники продолжают бить распростертое тело. Наконец, они удаляются под тихое звучание мелодии «Полюшко-поле», но потом возвращаются, чтобы бить его дальше, оставляют почти мертвого, черный ботинок расплющивает ему руку, и они уходят: «Если ты не напишешь (то, что хотел сказать, сочини уж тогда !?), мы изобьем тебя снова...». Затем один за другим под звуки пения, которое становится всё громче и громче, актеры театра Cricot 2 идут по кругу вокруг наклонной площадки. Мейер-

ты, незадолго до смерти польского Мастера.¹⁰

«Дань Мейерхольду» - это объект особого внимания, Кантор много раз переделывал эту сцену, поскольку «этот танец является выражением признательности Teatru Cricot Teatru Мейерхольда» (17/11/90). 22 ноября, словно куклы из краковских ясель вокруг хлеба, идут по кругу актёры вокруг картины, на которой Мейерхольд, как Христа на кресте, поддерживают НКВД-шники. Затем, во время следующей репетиции, Мейерхольд надевает чёрное бельё, перевязанное на талии, и каждый персонаж, вращаясь вокруг себя, ►

продолжает хоровод. Несколько дней спустя (26/11/90) герой-мученик остаётся лежать, тогда как Кантор долго наблюдает за актёрами и задаётся вопросом о правомерности присутствия солдат и людей из власти «в этом танце, который является настоящей данью Мейерхольду». Эти чужаки остаются, но кружатся завернутые в старые одеяла. На следующий день один из персонажей вешает на шею табличку «Cricot», и Кантор определяет точное количество и порядок танцоров. Каждый актёр знает, что чему предшествует и что за чем следует, и вся труппа делится на две враждующие в противоположных направлениях окружности по десять танцовщиков в каждой. Количество табличек с надписью «Cricot» увеличивается, и в конце хоровода они укладываются на пустой пол «камеры смерти», которую Мейерхольд – Победитель – незаметно покидает (1/12/90).

Из этой краткой записи репетиций, как и в набросках, рисунках и заметках режиссёра, становится понятен выбор, сделанный Кантором для выстраивания последовательного хода театральных событий. Мы видим, как он постепенно изымает всё, что слишком подчёркивает Действие убийства художника: изображение Христа, крест (видимый на наброске).¹¹ И даже маленькие деревянные дощечки, наподобие тех, что устанавливаются на могилах, на которых можно прочесть название театра Кантора и которые каждый во время репетиции кладёт на помост, где лежит тело бездыханного Мейерхольда, больше не скапливаются у его ног. По свидетельству Марии Вэйсбер, от таких даров Кантор в конечном счёте отказался.¹² Событийный ряд постепенно выстраивается, очищаясь.

Остаётся Вельмински-Мейерхольд, который поднимается, опять надевает рубашку, застёгивается, выпрямляется, гордым жестом поправляет волосы, затем сует руки в карманы, надменно смотря в пустое пространство. Всё это происходит на наклонной площадке в рамке, ко-

торая у тех, кто знаком с произведением Мейерхольда, неизменно вызывает в памяти знаменитые покатые помосты на колёсиках в «Ревизоре» 1926 года, шедевре Мейерхольда, сценографию которого Кантор знал. Тем более, что этот помост, который Кантор называет «камерой смерти»¹³, является на сцене через дверь-вход, находящийся в глубине сцены, который специально поднимается, чтобы конструкция на колёсах могла проехать – сценографический рисунок в движении, мимоходом возвращающий зрителя к «Ревизору». Вельмински-Мейерхольд стоит в окружении персонажей траурной «канторовской комедии дель'арте», «всех актёров бедного балагана Крико», как пишет сам Кантор. Вот они – Близнецы, Бедная девушка с чемоданом, Доктор, Старая дама, Молодой скрипач, Водонос, персонажи-Упаковки (Emballages)... – запylённые, почерневшие, уставшие, выцветшие от трагического XX века. Они кружатся вокруг Мейерхольда в ритуальном танце¹⁴, вращаясь вокруг собственной оси, под мелодию «Полюшко-поле» в исполнении хора Александрова (выбор, мотивированный его музыкальной структурой), слегка переработанную звукорежиссёром, чтобы «подогнать» её под чтение письма Мейерхольда Молотову и подчеркнуть усиления, понижения и повторения до полного угасания звука и движения, что является прелюдией к концу акта V. И Вельмински-Мейерхольд покидает сцену, в то время как персонажи продолжают кружиться без него. В следующем действии артист вернётся в образе Автопортрета Т. Кантора:

«Надо допустить, что Память - Действительность»¹⁵

Можно подумать, что Кантор не совсем закончил постановку «Сегодня мой день рождения», и что эта сцена не полностью завершена. Но в особенности можно представить, каким могло бы быть воздействие привычного немного присутствия Кантора на сцене, активно жестикулирующего руками и одновременно организующего на сцене хоровод из своих театральных персонажей,

которые живут в его воображении и внезапно появляются под его пронзительным, блестящим, лихорадочным и ироничным взглядом. Состояние, в котором спектакль был выпущен, несомненно, сродни финальному: в акте V Кантор даже не был представлен своим голосом, как это происходило в других актах благодаря работе звукорежиссёра, которому удалось восстановить записи репетиций. Его отсутствие воплотилось в пустом стуле, обращённом спиной к публике, который он занимал во время репетиций.

Таким образом, эти два пропавших художника возвращаются к нам силой искусства и «Автопортрета»: «единственное возможное возвращение не может быть реализовано иначе, как в искусстве»¹⁶, – резюмирует Кантор. Он возвращается постановкой, представленной его актёрами-сиротами, которые имели смелость взять судьбу спектакля на себя, невзирая на то, какую бессмысленную полемику это могло спровоцировать.¹⁷ И Мейерхольд возвращается через дверь в потусторонний мир, открытую ещё живым Кантором: он вновь умирает под ударами «красных палачей», воскресает и уходит в качестве «Победителя» («Vainqueur»), как пишет Кантор, оставляя место, где персонажи канторовского театра разворачиваются вокруг покатых пустых подмостков, которые были одновременно как местом страданий, так и местом созидания. Кроме того, что это сцена дани уважения, она ещё является и сценой рождения и возрождения. Вслед за погубленным произведением... Театр устанавливает простой, жестокий, а потом и ясный ритуал, чтобы без лишних слов и самым серьёзным образом открыть глубокое внутреннее тайное родство в произведении искусства, исполняемом перед публикой, тогда как его создатель недавно исчез.

Театр Смерти, который стал скорее «Театром Мёртвых»¹⁸, оживлённым загадочным и сильным влечением, созданным художественным видением, чтобы преследовать дальше Живых. «Единственный истинный суд – это ИСКУССТВО», – пишет поль-

ский мэтр в «Записках» («Carnet de notes»). В связи с этим фактическая реабилитация Мейерхольда может иметь место только в этой посмертной постановке, спустя 35 лет после его юридической реабилитации в СССР. Закончим пока этими удивительными скромными словами Кантора, который ими, кажется, подтверждает мои размышления об этой последней работе, оставленной нам для расшифровки: «Для меня Мей-

ерхольд самый великий. Я у него многому научился. В Академии изобразительных искусств я много читал о нём ещё до войны, и для меня он был героем. Его творчество повлияло на мою работу – в соблюдении всех пропорций, поскольку речь идёт о гении. При этом должен заметить, что он хотел сделать театр НЕЗАВИСИМЫМ. Однако теперь, на этом уровне, я не знаю... я не уверен, что ему удалось. И я не знаю, удалось ли мне. Но у меня больше побед в этой области, чем у него (смеётся)... потому что

в конце концов он всё-таки создал театр... нормальный театр, в который приходят «смотреть», театр узнаваемый, которому сейчас, абсолютно точно, можно дать определение. В то время как мой театр определить невозможно. Может быть, это произойдёт позже, после моей смерти. На данный момент можно констатировать только, что он независимый, то есть существует независимо от литературы, независимо от любого текста, предлагаемого перед выступлением».¹⁹

¹ «Кафе Европа» (пер. М. -Т. Vido-Rzewuska на русский язык сделан с французского перевода), в Д. Бабле (ред.), Кантор 2, Пути театрального творчества, (Les Voies de la création théâtrale), том 18, Париж, CNRS Editions, 1993, с. 138-139

² См. Б. Пикон-Валлен, «Балаган или дети райка», в «Цирк вне круга», специальный выпуск Арт-Пресс, 1999, с. 84-90

³ Для понимания всего механизма, см. Б. Пикон-Валлен, «Немая сцена», Мейерхольд, Пути театрального творчества, том 17, Париж, CNRS Editions, 2004 (1990-1999), с. 308-310.

⁴ Т. Кантор использует это слово в «Заметках», в Кантор 2, оп. цит., с. 126.

⁵ См. в «Проводник» Сегодня мой день рождения, в Кантор 2, оп. цит., транслация

⁶ Умер в 1988 г.

⁷ См. «Заметки», в Кантор 2, оп. цит., с. 117-118.

⁸ Выражение М. Вэйсера во время семинара «Наследие Мейерхольда», Б. Пикон-Валлен, Friche de la Belle de mai, Marseille, 12 февраля 2015.

⁹ См. В. Мейерхольд, «Письма В. Молотову», 2 января 1940 и 13 января 1940. Можно сказать, что существует только это письмо, время между двумя

понадобилось Мейерхольду для получения бумаги, чтобы продолжать писать.

¹⁰ Следующие примечания М. -Т. Видо-Ржевуска, «Последний месяц репетиций», в Кантор 2, оп. цит., с. 148.

¹¹ См. Кантор 2, оп. цит., с. 81: эскиз «Приношение Мейерхольду», 1989.

¹² На это были также технические причины

¹³ Т. Кантор, «Проводник», в Кантор 2, оп. цит., с. 208

¹⁴ См. Б. Пикон-Валлен, «Структуры канторовской человеческой комедии», в Театр/Публика, № 173, 2004, с. 60-70.

¹⁵ Т. Кантор, «Картина», в Кантор 2, оп. цит., с. 163.

¹⁶ Т. Кантор, «Проводник», в Кантор 2, оп. цит., с. 172.

¹⁷ См., в частности, что пишет вернувшийся туда Г. Скарпетта в Театр/Публика, № 166-167, 2003, с. 82. Актёры сделали всего несколько технических адаптаций после смерти Кантора по сравнению с состоянием последней репетиции.

¹⁸ См. выше, прим. 12, с. 162.

¹⁹ Фрагмент интервью с Л. Аттун в журнале Театр/Публика, Paris, № 166-167, 2003, с. 80.

ТАДЕУШ КАНТОР И КОНСТРУКТИВИЗМ. ИСТОРИЯ ОДНОЙ КНИГИ

КАТАЖИНА ОСИНЬСКА

На первый взгляд творчество Тадеуша Кантора (1915 - 1990) - польского художника, создателя театра Крикот 2, не имело ничего общего с традицией конструктивизма. Однако Кантор многократно ссылался на конструктивизм как один из самых важных для его творческой биографии авангардистских направлений. В конце жизни, в одном из интервью рассказал о книге, которая сыграла образовательную роль в начале его художественного пути. Знакомству с этой книгой, изданной на немецком языке в 1928 году, он был обязан Каролу Фрычу, знаменитому художнику, в мастерской которого учился в 30-е

годы, в краковской Академии Художеств. Фрыч, который много путешествовал по всему миру и собрал огромную библиотеку по искусству, одолжил своему студенту книгу Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера «Das russische Theater»: «книгу, которую - вспоминал Кантор - я тщательно изучал, которая была моей Библией. Книга эта, одна из самых интересных, в будущем стала у нас основой для всех трудов, посвященных теме конструктивизма, Мейерхольду, Таирову, Вахтангову, авангарду 20-х нашего столетия».

Стоит здесь отметить, что знания о советском театре Кантор почерпнул из публикации немецких

авторов - сам он не знал русского, но со школьных лет учился немецкому. При этом можно предположить, что для Кантора не столько (или не только и не столько) важными оказались вступительные статьи обоих авторов, охватывающие историю русского театра от самых его начал до половины 20-х годов XX века, сколько иллюстрации, которых в альбоме 405: от обозначенной номером один фотографии «Кукольный театр XVIII века», представляющей вертеп - из Музея Бахрушина, через большой материал, касающийся мирискусников, балетов Диагилева, Малого и Художественного театров, вплоть до авангарда,

революционных театров, массовых зрелищ и - изображенных на двух последних снимках - выставок театрального авангарда.

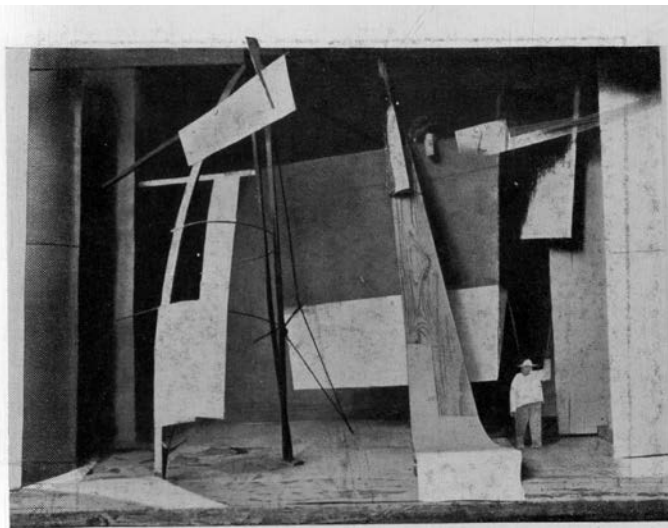
Роль этой книги в биографии польского художника говорит о том, какими извилистыми бывают пути распространения знаний об искусстве, тем более о таком непрочном искусстве как, театр. Можно было бы здесь поставить вопрос о культурных перемещениях: о том, каким образом данное явление или явления выходят за рамки одной национальной культуры и переходят в другую. И какую в этом деле роль играют посреднические инстанции, не только наочные свидетели, но и книги.

Кантор мог черпать знания также из статей, публикуемых в довоенный период в Польше, из рассказов очевидцев - людей, которые посещали Советский Союз (на эту тему опубликованы на русском статьи ниже подписавшейся и Збигнева Осиньского в «Вопросах театра. Prosceanium», 2012, № 3-4), однако на него как художника безусловно сильнее впечатление произвел огромный визуальный материал, при этом (в отличие от газетных фотографий) хорошего или очень хорошего качества. Здесь Кантор мог увидеть проекты костюмов, декораций, театральные макеты и конструкции таких представителей русского и советского авангарда, как Наталья

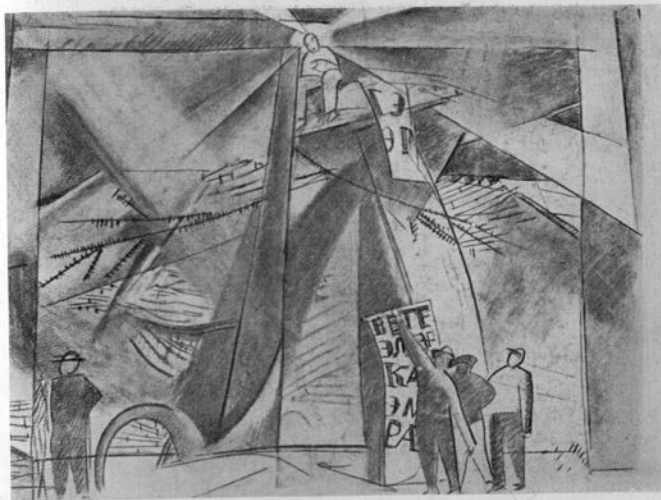
Гончарова, Михаил Ларионов, Александра Экстер, Аристарх Лентулов, Марк Шагал, Василий Кандинский, Александр Веснин, братья Стенберги, Георгий Якулов, Исаак Рабинович, Любовь Попова, Владимир Татлин и др. В этом альбоме опубликованы фотографии из многих спектаклей конца XIX - начала XX века, в том числе Вахтангова, Таирова и Мейерхольда, творчество которого представлено здесь достаточно широко. Кроме портретов самого Мастера, Кантор мог здесь увидеть иллюстрацию Николая Сапунова к «Балаганчику» и сцены из многих послереволюционных постановок, как «Зори» Верхарна, «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина, «Земля дыбом» Третьякова по Мартине, «Лес» Островского, Д. Е. Подгаецкого по Эренбургу и Келлерману, «Учитель Бубус» Файко, «Мандат» Эрдмана и наконец «Ревизор» 1926 года (а, напомним, книга была опубликована в 1928) - пять сцен из спектакля плюс макет декорации.

К Мейерхольду и его театру Кантор будет возвращаться в своих текстах и высказываниях на протяжении всей жизни. В Крикотеке - архиве театра Крикот 2 - хранится экземпляр заказанного Кантором в начале 80-х перевода с французского монографической статьи Беатрис Пикон-Вален о Ревизоре (опубликованной в 1979 г.). Считая Мейерхольда одним из важнейших художников XX века, изучая его творчество и идеи (в том числе биомеханику), Кантор включил его в пространство личной мифологии: поместил Мейерхольда в списке действующих лиц, в группе, названной им «Друзья», наряду с его настоящими друзьями Марией Яремой и Йонашем Стерном - в последнем своем спектакле «Сегодня мой день рождения». В этом спектакле, премьеры которого Кантор не дожил (она состоялась в 1991 г.), один и тот же актер, Анджей Велминский, играл Автопортрет Кантора и самого Мейерхольда. Таким образом Кантор символически отождествлял себя с Мейерхольдом, а заодно с искусством советского авангарда 20-х.

В то время, как Мейерхольд стал для создателя театра Крикот 2 чуть ли не персонажем его личной биографии, присутствие других представителей русского авангарда в его творчестве не так уж очевидно. Однако в извест-



306. Tatlin: Dekorationsmodell.



307. Tatlin: Dekorationsentwürfe für eine revolutionäre Bühne.

► Проекты Татлина - из книги Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера *Das russische Theater*

ном, «посмертном» письме, адресованном, Марии Яреме, выдающейся художнице и его соратнице (умершей в 1958 г.), написанном в 1988, Кантор обращался к ней со словами:

«Передай, пожалуйста, привет
Святым Революции:

Малевичу, Татлину, Поповой,
Мейерхольду...».

С именем Татлина польский художник встретился до войны в упомянутой немецкой книге. Не нашел в ней, правда, репродукций знаменитых Татлиновских рельефов и контррельефов, но зато увидел три макета декорацией, в том числе к «Зангези» Хлебникова (1923). Создавая декорации к «Балладине» Ю. Словацкого, поставленной в оккупированном Кракове, в подпольном «Независимом театре» (1943), Кантор употреблял листовый металл, жести, дерево; одно из действующих лиц пьесы, мифологическая Нимфа Гоплана, которая в традиционном театре представлялась обычно в банальном виде красивой девушки, в его спектакле превращалась в странный фантом из жести. Говоря об этом спектакле, Кантор подчеркивал, что в этот период оставался под сильным впечатлением Оскара Шлеммера и его книги о Баухаузе (*Die Bühne im Bauhaus*, 1925), однако сопоставление фотографий из спектакля и проектов Татлина выявляет схожесть Канторовского мышления о декорациях с опытами русского художника. В 1979 году, во время симпозиума «Конструктивизм в театре», организованного в Варшаве в студенческом клубе «Стодола», Кантор подчеркивал, что на него как на театрального художника, кроме Баухауза, сильно повлиял именно конструктивизм, как советский, так и польский.

В текстах Кантора бросается в глаза его очень личное, даже интимное, но при этом меняющееся отношение к тем же направлениям, художникам и их произведениям. Изначально польский художник отождествлял русский авангард с антинатуралистической революцией. В опубликованной в 1946 году статье «Подсказки сценической пластики» (*Sugestie plastyki scenicznej*) его притягивает в советском авангарде соединение свободного воображения и формальной дисциплины. Советский театр 20-х видится ему как пространство, которое ниче-

го не отражает, в котором действуют только ему присущие, внутренние законы. Кантору в это время становится близка идея сцены как реального места, поэтому отдает дань Мейерхольду, который убрал из театра всякую театральщину, обнаружил настоящие кирпичные стены зала, освободил подмостки от эстетизирующих декораций и который «смотрит на сценическую материю со стороны техники, механики».

В этой статье, кстати, Кантор упоминает также других представителей широко понимаемого авангарда, а из этих примеров следует, что у него были более поздние - по отношению к книге 1928 года - сведения. Он описывает здесь декорации к спектаклю «Корона Давида» Кальдерона, поставленного Алексеем Диким в Габиме в 1929 г. Кантор видел этот спектакль во время гастролей Габимы в Кракове в 1938 г. Габима для него является примером антинатуралистической революции. Так же, как например, сценографическая концепция Ильи Шлепянова к «Поэме о тополе» Н. Погодина. Его интересует также «новый реализм» 30-х годов, впитавший в себя опыт авангарда. О Исааке Рабиновиче пишет как об одном из величайших художников советского театра, описывая его оформление неназванного спектакля (судя по описанию, можно предположить, что Кантор имел в виду «Растратчиков» В. Катаева, поставленных во МХАТ-е в 1928). Приводит также примеры употребления новых материалов - в декорациях Александра Тышлера, сделанных из лозы (добавим, что такие декорации в виде лозоплетенной конструкции, Тышлер употребил в спектакле «Овечий источник» в БелГОСЕТЕ в Минске, в постановке Льва Литвинова).

В конце 40-х Кантор получает стипендию во Францию и с тех пор он поддерживает творческие контакты с Западом. В эпоху расцвета послевоенного авангарда, он противопоставляет конструкцию - деструкции, которая становится его мировоззрением и творческим методом. В начале 60-х, когда возникают в его творчестве такие понятия, как «театр информель», «нулевой театр», когда начинает экспериментировать с хеппенингом, он отрицает понятие формы; в этот период его интересует материя в текущем состоянии, ее неопределенность и



► Мейерхольд на гастролях в Баку
(из книги «Встречи с Мейерхольдом», 1967)

нескончаемость. На конструктивизм он смотрит как на часть политически-социального проекта. Пишет откровенно о своем тогдашнем отвращении к «Святой Конструкции».

И только в конце 70-х, после премьеры «Умершего класса», он заново определит свое отношение к конструктивизму. Во время упомянутого симпозиума 1979 года, подойдет к конструктивизму не как к историческому

69



► Портрет Кантора, сделанный во время гастролей в Японии. 1990. Фото Анна Хальчак



► Сцена из спектакля «Балладина» Т. Кантора. 1943

ПЁТР ЛЕБЛ

ВЛАСТА СМОЛАКОВА

Юбилей как повод сдуть архивную пыль – и с дистанции прошедших лет еще сильнее восхититься...

Чешскому театральному режиссеру Петру Леблу (1965 – 1999) в мае 2015 года исполнилось бы уже (или всего лишь) пятьдесят лет. Хотя он добровольно ушел из жизни всего в тридцать четыре года, за восемнадцать лет работы в театре (сначала в любительском, с 1992 года – в профессиональном) он успел поставить в целом двадцать шесть спектаклей и войти в число ярчайших личностей – режиссеров на европейской сцене

конца XX века. В книге «Спектакли двадцатого века» (Москва, ГИТИС 2004) в элитную сотню спектаклей, как представители чешского театра, наряду с «Тремя сестрами» Крейчи 1966 года (в пражском театре «Дивadlo За браноу» /Театр За воротами/) пробилась и «скандальная» «Чайка» 1994 года, созданная Леблом в пражском театре «Дивadlo На забрадли» /Театр На перилах/, который под его художественным руководством стал живым эталоном современного чешского театра. Свой вклад в коллекцию своеобразных интерпретаций

направлению, а как к универсальной категории: «Если бы я в самом начале моего пути внутренне не принадлежал к конструктивистскому движению, то я бы этого театра информель никогда не сделал. Я бы сделал лишь бессмыслицу – как это происходит сегодня во многих псевдоавангардистских театрах». Таким образом конструктивизм становится равнозначный формальной дисциплине, творческому методу, при этом такой подход особенно значим по отношению к сценографическому оформлению спектакля.

Кантор вернется к конструктивизму еще в 1986 году, в одном из двух маленьких спектаклей, поставленных в рамках мастерских, которые вел со студентами театрального училища в Милане: «Свадьба в манере конструктивистской и в манере сюрреалистической». В лекциях, которые художник читал тогда студентам, и которые потом были опубликованы в виде книжки «Миланские уроки», он возвращается к своим истокам, говорит о значении конструктивизма для своего творчества и называет его одним из решающих в истории искусства XX века. Так замыкается круг жизни Тадеуша Кантора, которая совпала и с историей авангарда минувшего столетия.

Чехова Лебл внес еще и постановкой «Иванова» (1997 года) и «Дяди Вани» (1999 года). В то время как «Чайку» и «Иванова» могли увидеть гости международных чеховских фестивалей в Москве в 1996 и 1998 годах, «Дядя Ваня» на фестиваль «NET» без своего лидера так уже и не попал...

По случаю пятидесятилетнего юбилея Лебла, до которого он не дожил, пражский Институт театра совместно с театром «Дивadlo На забрадли» подготовили цикл программ (творческий вечер-композицию, научную конференцию, вечер видеопол-

казов, выставку) и издал иллюстрированную публикацию «Петр Лебл 50». Для меня (как куратора целого проекта) необходимость «сдуть архивную пыль» стала одновременно и уникальной возможностью с дистанции прошедших лет разглядеть поразительную меру и глубину режиссерского и сценографического погружения Лебла в самую суть инсценируемых пьес и авторов – во главе с Чеховым.

Мне выпала большая честь представить в юбилейном номере журнала «Сцена» уникальную документацию сценографического решения «Дяди Вани», и я надеюсь, что кое-что из изобилия вдохновляющих идей последней постановки обожаемого Леблом автора внесет оживление и в наши театральные «будни».

Начиная со своего дебютного любительского спектакля («Гротеск» по К. Воннегуту, премьера 20 марта 1985 г.), Лебл был единственным и универсальным творцом своих постановок: он справлялся со всем – от сценария до хореографии, поскольку все это было составной частью его «гезамткунстверка». В его таланте особенно органично и оригинально дополняли и обогащали друг друга режиссер и сценограф. В этой продуктивной «копродукции» он мог опробовать в удаленном от центра и огромном «танцевальном» зале Дома культуры работников транспорта в пражском районе Бубенеч экстравагантные и захватывающие сценографические «идеи» и разнообразные варианты взаимодействия актеров и зрителей: традиционные и неожиданные, используя вид снизу и вид сверху, на расстоянии и вблизи – причем всегда с возможностью нужного ему размаха и уважительного отношения к «четвертой стене».

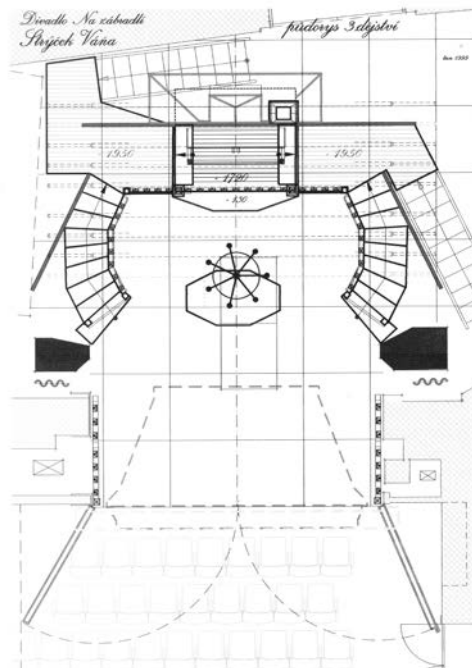
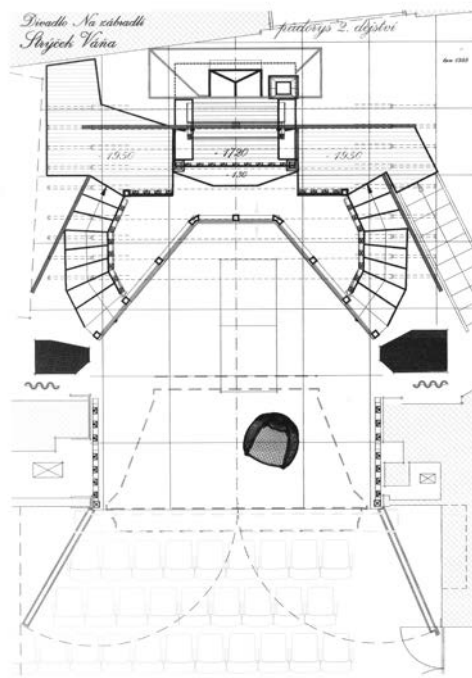
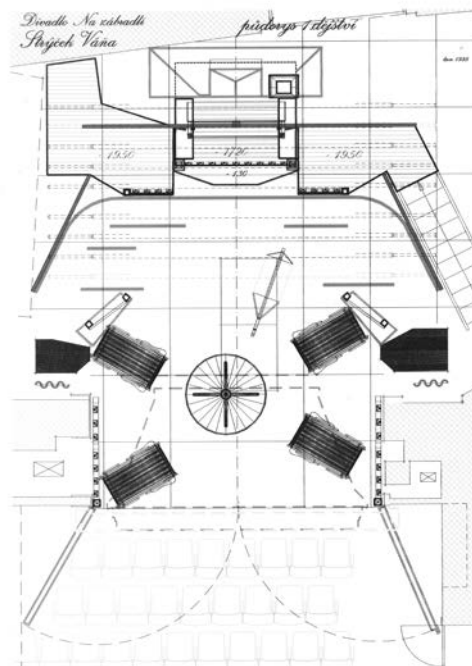
Придя в «Театр На забрадли», Лебл оказался неподалеку от Карлова моста в самом маленьком пражском «каменном» театре; в пространстве с романтической традицией (театр появился здесь в начале XX века в результате перестройки небольшой фабричной мастерской, занимавшей часть жилого дома), рассчитанном на 175 мест (135 мест в партере, 40 мест на тесном балкончике) и с весьма

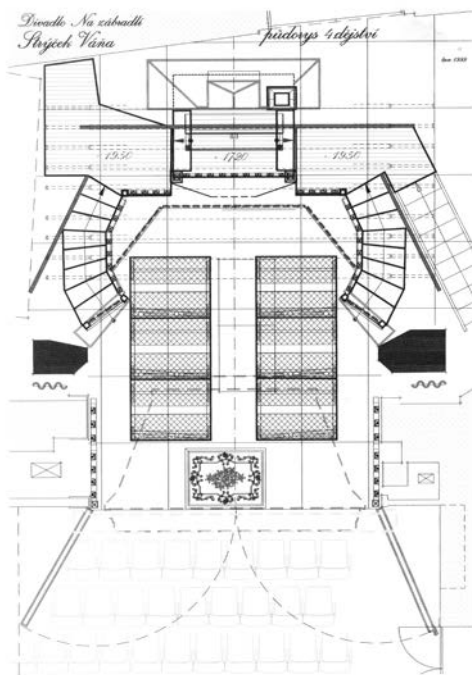
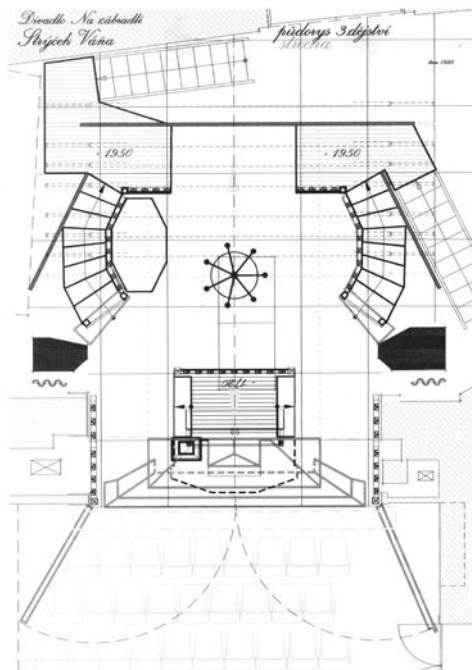
нетипичными параметрами сцены: сцена примерно 7 х 7 метров, на плане в форме трапеции (!), портал шириной 4 метра и высотой 5 метров, просцениум 4 х 2 метра вплотную к первому ряду зрительного зала, а боковое пространство сцены (и зрительного зала) минимально. Для обычного сценографа возможности для пространственного «размаха» здесь практически нулевые.

Лебл воспринял ограниченное пространство «Театра На перилах» как вызов, чтобы исследовать и функционально с технической зрения точки использовать каждый его сантиметр. В своих спектаклях он осмысленно и с обезоруживающей легкостью и тактом выносит действие в зрительный зал: в «Чайке» он усадил персонажей, наблюдающих за пьесой Трелева, на стулья на месте первого ряда, откуда были убраны кресла; в другом случае в слепых «закутках» по сторонам просцениума он поместил уголки жилищ персонажей («Наши «Наши гордецы» Строупежницкого) или задействовал с постановке дверь, ведущую из зрительного зала прямо во двор («Иванов»). Он добавлял сценическому пространству глубины, мастерски работая с «обычным» светом и захватывающими световыми «трюками – иллюзиями» («Служанки», «Кабаре», «Иванов»).

Оглядываясь назад, понимаешь, сколь особое значение приобретает у него вертикаль как определяющее измерение сцены «Театра На перилах»: колосники с девятью штанкетами взмывают над порталом на пятиметровую высоту и создают над сценой некую магическую шахту или «трубу», откуда Лебл еще в качестве приглашенного режиссера в своей первой постановке «Детской» Яна Антонина Питинского (1993) опустил в финале повесившегося героя... В следующем спектакле («Служанки» Жене), поставленном им уже в качестве художественного руководителя, он, наоборот, проделал в сцене миниатюрный люк, который затем в «Чайке» он превратил в маленький поворотный круг.

Необыкновенное созвучие Лебла с драматургией А. П. Чехова (в великолепном переводе на чешский





язык Леоша Сухаржицы) достигло своей кульминации в представленной здесь постановке «Дяди Вани». Еще в «Чайке» Лебл стал относиться к чеховскому тексту с глубочайшим уважением (он никогда его не редактировал), в том числе к авторским сценическим ремаркам, в которых он почти детективными методами обнаруживал до тех пор скрытые смыслы и импульсы. В беседе со студентами-театроведами он сформулировал это свое отношение следующим провокационным образом: «На самом деле этот текст – нечто тайное!

То, что может предпринять театровед – это некий танец тщеты, потому что вы работаете с полуфабрикатом, который, собственного говоря, не предназначен для публики. Это запись мистерий, это сценарий для мистерий, это не для широкой публики, не литература для печати (...) это система знаков и тайных подсказок для людей театра, которым это должно быть доступно, потому что они из этого извлекают эти планы. Что делают стулья, что нового мы узнаем о стульях и так далее...» Другим важным источником вдохновения и практических импульсов для Лебла служил новаторски использованный исторический контекст: определяющим ключом для «Чайки» стала эстетика черно-белого немого кино, рождение которого (1895 год) точно совпадает по времени с написанием чеховской пьесы.

В тексте «Дяди Вани» и в его историческом контексте Лебл обнаружил и пустил в ход целое множество импульсов. Их воплощение на игровой сцене «Театра На забрадли» стало самой сложной и захватывающей работой Лебла в смысловом и техническом отношении. Компьютерная обработка сценических макетов в 1999 году была буквально прорывом, и выдающегося сотрудника для выполнения этой задачи Лебл нашел в лице Яна Марека.

Изучая опубликованную здесь сценографическую документацию, знатоки Чехова тотчас же припомнят три вдохновляющие, вплоть до прямолинейности, реплики из пьесы:

В такую погоду хорошо повеситься. (1-е действие)

Дайте себе волю хоть раз в жизни (...) Улететь бы вольно птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете. (3-е действие). При более «детективной» интерпретации сценографии можно обнаружить намного более тонкие взаимосвязи: например, мотив Африки, который Чехов вводит в 4-м действии (на стене висит ее карта, которую Астров комментирует словами: «А должно быть в этой Африке теперь жароша – страшное дело!»), Лебл уже в первом действии увязал с «вольной птицей» и воплотил в виде

качелей, которые опускаются для Елены с колосников; к тому же Лебл снабдил их надписью «Африканская одиссея» - название популярного на тот момент экологического проекта, в рамках которого с помощью радиопередатчиков отслеживался маршрут перелетных птиц на пути из Чехии в Африку.

Русская «гостиная» переводится на чешский как «салон». Отсюда Леблу оставался один шаг до «салона» на Диком Западе (его слава достигла своей кульминации в ту же эпоху, когда был написан «Дядя Ваня»), который становится сценой «дикого» 3-го действия. И так далее, и так далее...

Место действия в 4-м акте – «Комнату Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения...» - Лебл превратил в школьный класс с деревянными партами и картой Африки за спиной. В качестве прообраза такого решения один из критиков привел прославленную постановку Т. Кантора «Мертвый класс». У меня перед глазами тут же воскресло воспоминание о Лебле, сидящем за подобной партой в построенной Чеховым школе в Мелихове, которое очаровало его во время его поездки в Россию в 1996 году... Вместо «клетки со скворцом» Лебл запер в клетку всю сцену, и во взволнованном финале: «Мы отдохнем!» чеховские «ученики» атаковали зрителей стаей бумажных самолетиков (по-чешски «ласточек»), пока вместо финального занавеса не закрывались деревянные ворота, обрамляющие последний спектакль Лебла.

Незадолго до премьеры «Дяди Вани» Лебл сделал признание в любви к Чехову: «Антон Павлович Чехов, врач, драматург и психиатр, появляется в качестве лейтмотива последних шести лет «Театра На забрадли». Это автор, который нас совершенно потряс, который нас очаровывает и который нам нужен (...). «Дядю Ваню» мы готовим на прощание с эрой 1900 (...) Это будет спектакль о судьбе, о дорогих родных, о свободе, об авариях и травмах...»

Свои слова Лебл, к сожалению, довел до крайности, когда 12 декабря 1999 года над сценой «Театра На забрадли» добровольно простился с тысячелетием и с жизнью... ■



► Сцены из спектакля «Дядя Ваня» в постановке Петра Лебла



► Сцены из спектакля «Дядя Ваня» в постановке Петра Лебла

▼ Фото © Виктор Кронбауэр





НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСТОРИИ ВОПРОСА

ЭДУАРД КОЧЕРГИН

Издательство «Вита Нова» готовит к выпуску книгу художника Эдуарда Кочергина «Категории композиции. Категории цвета (Педагогические исследования)». Авторитет Эдуарда Степановича велик, престиж издательства несомненен. «Вита Нова» - лауреат высших книжных наград России, а ещё важнее, что в этом издательстве вышли все книги Кочергина - писателя («Ангелова кукла», «Крещённые крестами», «Записки планшетной крысы», «Завирухи Шишова переулка») и что творческое партнерство привело их к идее иллюстрировать книгу «Антон Чехов. Пьесы» сценографическими работами художника. (Читатель входит в пьесы Чехова не один, а в сопровождении художника и сразу попадает в атмосферу действия.) Новая книга – это многолетний опыт творческой педагогики. Это не учебное пособие, это книга опытов и познания, если о композиции, то о композиционном мышлении. Студенты всех художественных и театральных вузов, не только будущие сценографы, получат издание научное и практическое. Но это будет книга интересная всем, кто интересуется искусством. Публикуем предисловие автора.

Я не теоретик, я практик. Преподавательскую свою карьеру начал параллельно сцене и до сего времени остаюсь служилым художником на театре или, как теперь величают нашу профессию, сценографом. Учителем стал в 1968 году, будучи главным художником Ленинградского государственного Театра драмы имени В. Ф. Комиссаржевской. Характер работ театрального художника – аналитический, способ мышления, естественно тоже аналитический. Приглашение меня Николаем Павловичем Акимовым на преподавательскую деятельность в Ленинградский институт театра музыки и кинематографии в 1966 году заставило меня, прежде чем согласиться на такое ответственное дело, погрузиться в изучение формальных, методологических проблем категорий художника вообще и художника театра в частности. Заставило «перешерстить» и проанализировать массу материала, чтобы выстроить систему познания категорий изобразительного дела и организовать в результате свою практическую преподавательскую программу.

Поначалу пришлось обратиться к наследию российских школ двадцатых годов XX века – ВХУТЕМАС (Москва) и ВХУТЕИН (Ленинград), в которых разрабатывались формообразовательные категории, в надежде обнаружить методологию познания изобразительного дела. В этих знаменитых школах работали грандиозные мастера русского авангарда XX века, такие как В. В. Кандинский, И. В. Ключ (Ключков), К. С. Малевич, М. В. Матюшин, Л. С. Попова, В. А. Фаворский и другие.

В шестидесятые годы прошлого века в советской России добыть какие-либо материалы по методике преподавания формальных категорий ИЗО было чрезвычайно трудно. Но благодаря московским искусствоведам Василию Ивановичу Ракитину и Елене Борисовне Ракитиной мне удалось познакомиться с частью вопросов разрабатываемых в этих школах. К сожалению, там не успели довести до конца и сформулировать начатую работу по категориям формотворчества. ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН были ликвидированы, начатые здесь замеча-

тельные деяния оборвались, и методологические секреты обучения категориям изобразительного искусства мне пришлось додумывать самому, опираясь конечно, на их постулаты.

Василий Кандинский (1866-1944), преподававший во ВХУТЕМАСе, эмигрировал в Германию, где в г. Веймаре, в созданной Вальтером Гропиусом Высшей школе художественного конструирования «Баухауз» (школе художников для промышленности и архитектуры) продолжил свою педагогическую деятельность вместе с исследованием изобразительных категорий.

Наряду с Кандинским в Баухаузе 1920-х годов стал преподавать крупнейший художник европейского авангарда Пауль Клее (1879-1940).

Там же работал один из замечательных художников-учителей швейцарец Иоханнес Иттен (1888-1967).

К великому сожалению их исследования появились у нас на русском языке только в двухтысячных годах.

По многим вопросам изобразительного дела в наших школах, ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе, и в Баухаузе имелись совпадения, хотя были и отличия, но все отечественные школы наряду с Баухаузом внесли неоценимый вклад в культуру понимания современного искусства Европы.

Ближе всех по методологическим подходам в обучении законов цвета и формотворчества в двадцатых годах явился прекрасный художник-супрематист, преподаватель ВХУТЕМАСа, соратник и друг Казимира Малевича — Иван Ключ (1873-1943) и преподаватель ВХУТЕИНа — известный художник Кузьма Петров-Водкин.

Ни один из великих преподавателей XX века знаменитых школ Европы и России не претендовал на всеохватывающее учебное пособие по композиции. Василий Кандинский написанную им книгу по теории изобразительных постулатов называл — «Точка и линия на плоскости»; Поль Клее — записи по практике преподавания определил как «Педагогические эскизы» «Они явили для художников новую дисциплину мышления. Иоханнес Итен, создал два пособия «Искусство формы» и «Искусство цвета» по опыту преподавания в Баухаузе и других школах.

И я, тем более, не имею никакого права называть свой опыт преподавания учебником. Это, скорее попытка практического исследования основных понятий, которые могут помочь нам разобраться в загадочном лабиринте композиционного мышления, подчинённого «закономерностям природной механики» (Поль Клее).

Думаю, что учебника по композиции и не должно быть. Зафиксированные опыты разных школ преподавателей — художников со своей ярко выраженной индивидуальностью более ценны, чем «протоколные» — указующие «учебные пособия».

Исследования, которые я предлагаю в этой публикации, чисто практические, связанные с непосредственным опытом познания категорий композиции и основных постулатов колористики.

- На простых примерах — «спички в квадрате» мы попытаемся показать движение вертикальных, горизонтальных, плечевых ритмов — посолонь (то есть слева направо, по часовой стрелке).

- Показать механику движения, связанную с космической механикой.

- Исследовать на простых примерах, что такое структурные связи.

- Практически объяснить, понятие «формальный сюжет».

- Исследовать на практических примерах категории масштаба и сомасштабности.

- С помощью трехмерных пространственных заданий овладеть компоновкой воздуха между объектами (театр).

- Доказать гармоничность прямых дополнительных отношений на примере специальных постановок.

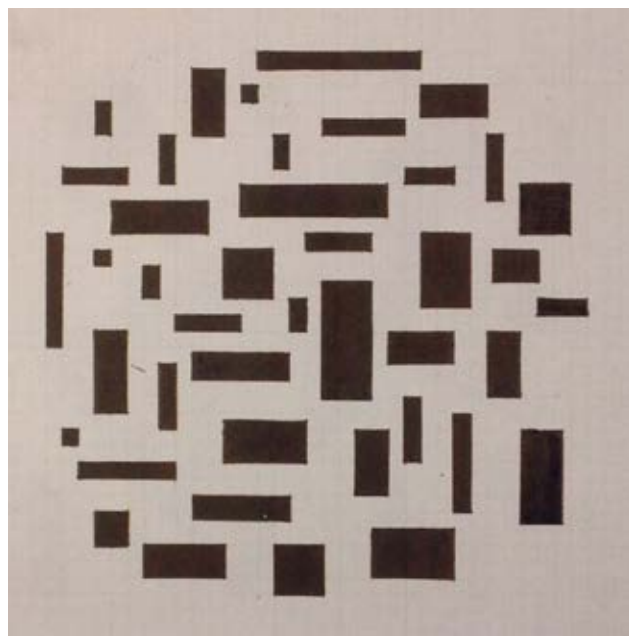
- Для наглядного понимания сложно-дополнительных отношений, предложить студенту-художнику выполнить шесть таблиц — для «путешествия прямых дополнительных цветов навстречу друг к другу».

- Выполнить три специальные постановки, с растяжкой тона от прямого цвета к дополнительному цвету, с учётом их тепло-холодных контрастов.

- И т. д.

Кроме всего сказанного моя методика категорий изобразительного искусства спроектирована еще и на Театр, на заданное пространство сцены, специфику которого в этой профессии необходимо учитывать, на работу в заданном масштабе и в имеющемся оборудовании.

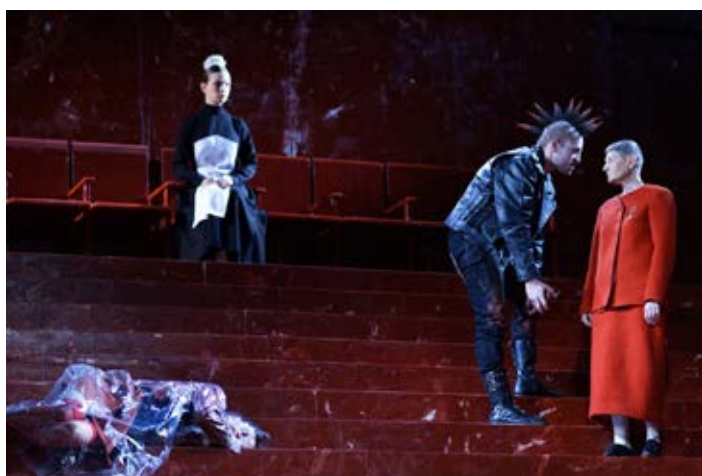
Р. С. Большинство моих студентов, постигших эту систему, все ее казусы, стали истинными профессионалами и с честью работают во многих театрах России. ■



► Иллюстрации из книги
«Категории композиции.
Категории цвета.
(Педагогические исследования)»:
работы студентов.



► «Женитьба Фигаро». Художник Анастасия Бугаева.
Театр им. Евг. Вахтангова. 2014



► «Васса». Художник Екатерина Галактионова.
Театр на Малой Бронной. 2015



► «Любовь людей». Художники Тимофей Рябушинский и Анастасия Бугаева.
Театр им. Вл. Маяковского. 2012



► «Ромео и Джульетта». Художник по костюмам Анастасия Шенталинская.
Бурятский театр драмы им. Х. Намсараева. 2015



► «Кухня». Художник Дмитрий Разумов.
Театр «Сатирикон». 2014



► «Яма». Художник Вера Никольская.
Театр на Малой Бронной. 2015

НЕЛЬЗЯ ПОЗВОЛИТЬ СДЕЛАТЬ ИЗ СЕБЯ ОФОРМИТЕЛЯ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

В Школе-студии МХАТ прошла необычная встреча, которую можно назвать и дискуссией, и диалогом. При всех случаях это мероприятие оказалось неожиданным и очень полезным. «Профессия сценограф. От дебюта к триумфу» -- такое название придумали организаторы помощник художественного руководителя МХТ имени А. П. Чехова и ректора Школы-студии МХАТ по спецпроектам Павел Руднев и декан факультета сценографии и театральной технологии Школы-студии МХАТ Виктор Шилькрот. А по сути, учебная аудитория в этот вечер собрала студентов-сценографов, педагогов факультета и недавних выпускников.

Вот эти, последние и были героями встречи, ибо именно они рассказывали о сложном процессе адаптации вчерашнего ученика, а ныне дипломированного художника к реалиям профессионального театрального производства. Круг обсуждаемых вопросов таков: новый театр, в котором эру драматурга сменила эра художника, и образование, его попытки успеть за живым процессом; взаимодействие новых и старых театральных технологий; выпускник, попадающий в рутинный процесс создания спектакля – как реализовать в таких условиях свой замысел; проблема главного художника в современном театре.

Сама «мизансцена» этой встречи сложилась весьма убедительно. Уважаемые педагоги сидели в первом ряду и, не говоря ни слова, просто слушали своих бывших учеников, которые были рассажены лицом к собравшейся аудитории и по очереди делились своими соображениями о профессии. Однако, если бы не визуальное сопровождение, не экран за их спинами, на который проецировались их работы, созданные в театрах страны, впечатление от разговора было бы неполным. Полемический задор вещь прекрасная, но, когда видишь, что этот молодой задор уже обеспечен настоящей, качественной театральной работой, что перед нами реальные действующие лица современного театра, сама дискуссия перемещается в иную весовую категорию.

Итак, Дмитрий Разумов, Вера Никольская, Анастасия Шенталин-

ская, Тимофей Рябушинский, Екатерина Галактионова, Анастасия Бугаева, Анна Фёдорова и другие рассказывали о своем практическом опыте, еще не долгом, но уже полноценном и давшем художественные результаты.

Одной из главных тем обсуждения стал сам путь вхождения в профессиональный театр, и большинство молодых сценографов сошлись на том, что самое счастливое стечение обстоятельств – это возможность работать с режиссером того же поколения. Большинство будущих сценографов встретились с будущими режиссерами во время студенчества, и их союз в дальнейшем закрепился. Так, Анастасия Бугаева работала с мхатовским курсом Игоря Золотовицкого, а затем судьба свела ее с «кудряшами» (курс Олега Кудряшова в ГИТИСе). Анна Федорова сотрудничала с курсом Марка Захарова (ГИТИС), а Дмитрий Разумов начинал со сверстниками в Театре.doc. Анастасия Шенталинская по окончании института была приглашена молодой выпускницей режиссерского факультета ГИТИС Сойжин Жамбаловой в Бурятскую драму и стала там автором костюмов к спектаклю «Ромео и Джульетта».

Вера Никольская заметила, что, конечно же, в вузовских стенах будущие художники чувствуют себя как у Христа за пазухой, ожоги начинаются в театре. Не в последнюю очередь от того, что там молодой специалист сталкивается с представителями других поколений, с которыми трудно найти общий язык. О взаимодействии рутинного производства и

молодого художника говорили практически все участники встречи. О работниках театральных мастерских, которые часто не принимают требования молодежи всерьез, о дирекциях крупных академических театров, которым не кажется важным организовать для сценографа-новичка нормальный процесс изготовления декораций и костюмов. В результате часто от первоначального замысла остается половина, а то и меньше, многое приходится изготавливать собственными руками. «Хуже нет попасть студентом или выпускником в академический театр. Это игра вслепую, твои предложения не принимаются. Много денег и ничего невозможно сделать-вот впечатление от таких театров», -- прозвучало и такое мнение. А, впрочем, тут же было сказано, что надо иметь волю и настаивать на своем решении. И надо уметь договариваться с людьми по-хорошему – это такая же часть профессии, как сочинение произведения спектакля.

Вопрос о взаимоотношении режиссера и художника, краеугольный, в сущности, разумеется, тоже обсуждался. Дмитрий Разумов предложил забавную классификацию режиссеров: те, кто ничего не предлагают и полностью полагаются на сценографов; те, кто ценят партнерство и диалог; те, кому художник нужен лишь как послушный исполнитель. Вот последнюю категорию он предложил попросту избегать, и коллеги дружно его поддержали.

Об институте главных художников, претерпевающим сейчас серьезные проблемы, тоже говорили. ►

Вера Никольская, главный художник Московского театра на Малой Бронной, рассказала, как эта должность, в принципе имеющая свой отчетливый профессиональный профиль, обрывается на практике странными поручениями и обязанностями: оформить юбилей артиста, изготовить рамочки для портрета, наладить свет в коридоре. Основное, в чем сошлись все участники разговора: главным художником есть смысл становиться, если появляется команда единомышленников. Перспектива занять этот пост в случайном для себя коллективе, несмотря на стабильную зарплату, никого не прельстила.

И все же, как сделать дебют сценографа в театре менее драматичным? Вот, например, отмечалось, что ряд режиссеров ничего не понимают в макетах и эскизах, им трудно объяснить свой замысел. Может быть, создать для них специальные курсы или лаборатории по сценографии? Говорилось также о порочной практике бесконечных встреч, худсоветов, обсуждений макета, когда договорные отношения между театром и художником долгое время не оформляются, и работа, в результате может быть

выполнена напрасно. «Заклучайте договор до сдачи макета и получайте аванс. Театр это государственное учреждение, и вы в этом случае находитесь на госслужбе», -- такое пожелание равнодушных среди участников встречи не оставило.

Так или иначе, профессия художник, судя по тому, как осознают ее молодые специалисты, вовсе не ограничивается собственно творчеством: умение придумать пространство, реализовать собственное дарование и хорошую школу здесь ходит рука об руку с характером, с элементарной волей и душевным здоровьем. Мало сочинить, надо еще ухитриться довести свой замысел до конца с наименьшими потерями. При этом саму школу с ее неизбежным идеализмом в отношении свинцовой театральной реальности все художники отстаивали истово. Говорили об освоении новых технологий, но при этом не отказывались от вечных, веками проверенных приемов. С одной стороны констатировали, что руками сейчас почти ничего не делается, к услугам художников техника компьютерная, лазерная. С другой стороны, макеты, по их мнению, надо по-

прежнему делать руками и карандаш по возможности из рук не выпускать.

Напоследок прозвучало несколько прямо-таки афористичных формул. «Театр удался, если удалось поймать чувства, ощущения». «Театр есть тогда, когда есть живая мысль». И, наверное, главное: «Нельзя идти на компромиссы и становиться оформителями. Надо быть авторами!».

Художники говорят редко, на поклон выходя только в день премьеры, и даже в рецензиях зачастую упоминаются в скобках, а то и вовсе выпадают из текста. Между тем их роль в современном театре становится все более значимой. Молодые театральные художники, еще не столь давно покинувшие стены Школы-студии МХАТ один за другим становятся сегодня реальными действующими лицами современного театрального процесса. Сама идея дать им высказать слово о профессии оказалась весьма плодотворной. В этот вечер мы услышали художников, начисто лишенных признаков инфантилизма, а вместе с тем не обросших коркой цинизма. Эта компания симпатичных, одаренных, профессиональных людей явно вселяет оптимизм.

О ПРОБЛЕМАХ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ - ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СФЕРЫ

ОЛЬГА ВОЛПЯНСКАЯ

1 сентября 2013 года вступил в силу новый Федеральный закон от 29 декабря 2012 года «Об образовании в Российской Федерации», который внес существенные изменения в порядок подготовки рабочих и специалистов среднего звена, в том числе для театрально-художественной сферы.

Так, в соответствии с данным законом разработка основных профессиональных образовательных программ, по которым осуществляется подготовка кадров для те-

атрально-художественной сферы, должна учитывать положения и осуществляться на основе профессиональных стандартов, разработанных профессиональными сообществами работодателей.

Профессиональный стандарт - многофункциональный нормативный документ, устанавливающий для конкретного вида (области) профессиональной деятельности требования: к содержанию и качеству труда, условиям осуществления трудовой деятельности, уровню

квалификации работников. Как правило, данный документ разрабатывается объединениями работодателей, профессиональными сообществами с участием образовательных организаций профессионального образования.

Во многих отраслях экономики данная работа уже давно ведется в порядке реализации Указа Президента Российской Федерации от 7 мая 2012 г. № 597 и распоряжения Правительства Российской Федерации от 31 марта 2014 г. № 487-р «Об

утверждении комплексного плана мероприятий по разработке профессиональных стандартов, их независимой профессионально-общественной экспертизе и применению на 2014-2016 гг.».

В настоящее время объединениями работодателей совместно с Минтрудом России разработано и утверждено более 830 профессиональных стандартов для различных отраслей экономики и социальной сферы.

Ситуация с разработкой профессиональных стандартов в области культуры, в том числе для театрально-художественной сферы, вызывает беспокойство.

На 1 февраля 2016 года в области культуры официально утверждены Минтрудом России всего лишь пять профессиональных стандартов: Экскурсовод (гид), Хранитель музейных ценностей, Специалист по техническим процессам художественной деятельности, Продюсер в области кинематографии и Специалист по учету музейных предметов.

В состав Национального Совета при Президенте Российской Федерации по профессиональным квалификациям, утвержденного Указом Президента Российской Федерации от 16 апреля 2014 года № 249, вошли Министр образования и науки Российской Федерации Ливанов Д.В., Министр промышленности и торговли Мантуров Д.В., Министр труда и социальной защиты Российской Федерации Топилин М.А., председатели общероссийских объединений профсоюзов и работода-

телей. Представители же отрасли культуры в Национальном Совете не представлены, чем, возможно, и объясняется задержка в разработке профессиональных стандартов для театрально-художественной сферы.

Отсутствие профессиональных стандартов тормозит разработку новых федеральных государственных образовательных стандартов четвертого поколения, не позволяет профессиональным образовательным учреждениям в области культуры осуществлять качественное формирование основных профессиональных образовательных программ. Как следствие - содержание основных профессиональных программ не в полной мере соответствует запросам работодателей и социальных партнеров. Для профессиональных образовательных учреждений эта ситуация может интерпретироваться следующим образом: нет профессионального стандарта - значит профессия или специальность не нужна.

Отсутствие профессиональных стандартов в области культуры, является одним из факторов, снижающих востребованность рабочих и специалистов данной сферы на рынке труда.

Вместе с тем, с 2012 года необходимая нормативная правовая база для разработки профессиональных стандартов сформирована, алгоритм работы по формированию профессиональных стандартов апробирован и отработан.

В настоящее время на сайте Минтруда России размещен офи-

циальный перечень объединений работодателей, профессиональных сообществ, саморегулируемых организаций, общественных организаций, которые могут с участием образовательных организаций профессионального образования быть основными разработчиками профессиональных стандартов. В области культуры это: Союз театральных деятелей России, Международный союз композиторов, Союз кинематографистов Российской Федерации, Союз композиторов России, Сообщество национальных кинотеатральных организаций «Киноальянс» и др.

Пришло время начать активную работу в данном направлении. По нашему мнению, первым шагом в этой работе может стать создание рабочей группы на базе Союза театральных деятелей (СТД), в которую войдут представители СТД, образовательных организаций профессионального образования, театральных профессиональных сообществ и других заинтересованных организаций.

В соответствии с постановлением Правительства Российской Федерации от 22 января 2013 г. №23 «О правилах разработки профессиональных стандартов» такая работа может осуществляться как в инициативном порядке, так с учетом предложений экспертного совета по профессиональным стандартам за счет средств федерального бюджета. Наш Театральный художественно-технический колледж готов присоединиться к этой работе. ■

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

ТВОРЧЕСТВО ВСЕГДА ПРОРЫВ

ЯН ЛУНИН

УЧЕНИК 9 КЛАССА МБОУ

«ВОЕВОДСКАЯ СРЕДНЯЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ШКОЛА»

АЛТАЙ

82

Всё началось с того, что из Театрального музея от директора Дмитрия Викторовича Родионова пришло поздравление с Новым 2016 годом. В этом письме Дмитрий Викторович рассказал о важной историко-художественной выставке «Прорыв». В рассказе о значении выставки было много перечислено имён художников, о некоторых я даже и не слышал, думаю, что и мои одноклассники тоже о многих не знали.

Я должен сказать, что учусь в Воеводской школе совсем недавно. В мае прошлого года я пришёл в 8 класс, и вначале название «Бахрушинский кружок» мне было непонятно. Но мои одноклассники и классный руководитель Нина Васильевна, планируя новые встречи, репетируя на переменах и после уроков, приглашали и меня. Первое моё интересное и ответственное дело – это создание медиапрезентации «Художники выставки «Прорыв»». С самого начала я не сомневался, что у меня получится сделать виртуальную экскурсию, потому что мы уже познакомились с биографией трёх художников, творчество которых было представлено на выставке «Прорыв». Вика Тадыш, Юлия Бирюкова и Миша Курмакаев

составили вопросы к текстам о творчестве Бенуа, Бакста и Головина, и получили три викторины. Отвечая на вопросы викторины, мы узнавали о том, какими были детство и юность знаменитых сценографов, почему они пришли в театр, что они изменили в сценическом искусстве.

Мне, как и моим одноклассникам, стало известно, что ещё в раннем детстве будущие художники полюбили театр. Александр Бенуа и Александр Головин, кроме дара рисовать, обладали исключительной музыкальностью. Когда я смотрел эскизы декораций, я вспомнил об этом и подумал, что их можно назвать музыкальной краской.

Каждый из художников имеет свой особый стиль. Александр Николаевич Бенуа ценил красоту архитектуры и отдавал предпочтение пейзажам. Лев Самойлович Бакст увлекался античностью, его привлекала Персия и Индия. Эскизы его костюмов к балетам запомнились мне яркостью красок и выразительностью движений сценических героев, которые будто запечатлены не до балета, а во время постановки, будто уже перед глазами художника совершается театральное действие. Эскизы Александра Яковлевича Головина

я не спутаю ни с какими другими. Они яркие, красочные, насыщенные многочисленными декоративными деталями.

В то же время творческие пути художников пересекались, их многое объединяло. Все художники своим творчеством изменили отношение к театральным декорациям, на сцене появились настоящие произведения живописи. Головин, Бенуа и Бакст очень внимательно изучали эпоху, чтобы представить её правдоподобно на сцене, чтобы создать костюмы, которые помогли бы раскрыть характер героев. Художники входили в общество «Мир искусства», знакомились с новым искусством в Европе.

Все художники создавали свои творения для дягилевских сезонов в Париже, чем прославляли русское искусство. Например, Бакст оформил двенадцать спектаклей «Русских балетов». «Русские сезоны» принесли нашему балету мировую славу, считается, что наши художники повлияли на развитие театра во всем мире.

С виртуальной экскурсии и началась наша встреча, посвящённая открытию третьего сезона Бахрушинского кружка. На нашу импровизированную выставку мы пригласили бахрушинцев из села Победа.

По замыслу нашего руководителя Нины Васильевны видеоряд и звукорядпрезентации должны были быть подсказками в будущей интеллектуальной игре.

Все участники встречи разделились на три команды. Команды должны были пройти три уровня, выполнив определённые задания. Вот здесь и пригодились знания, почерпнутые нами из текстов и презентации. Например, в презентации была дана иллюстрация обложки книги «Азбука въ картинахъ Александра Бенуа», в звуковом сопровождении отмечалось, что Бенуа - музейный работник, издатель, литератор, один из авторов современного образа книги... Бахрушинцам нужно было найти среди расположенных на этаже школы изображений те, которые имеют какое-либо отношение к предложенной странице из «Азбуки» Бенуа. Интересным было задание, когда нужно было «составить» творческие союзы. Ребятам были предложены портреты Головина, Мейерхольда, Бенуа, Станиславского. Из биографии художников мы должны были уже знать, что Всеволод Мейерхольд и Александр Головин в творческом союзе создали спектакли и оперы «Дон-Жуан», «Орфей и Эвридика», «Каменный гость», «Маскарад». Ещё один творческий союз был очень плодотворным: Константин Станиславский, Василий Немирович-Данченко (писатель, старший брат Владимира Ивановича



► Команда победителей

Немировича-Данченко) и Александр Бенуа. Бенуа принимал участие во всей жизни труппы МХТ, присутствовал на многих репетициях, с ним советовались как с членом дирекции.

На следующем уровне игры команды смотрели фильм о «Русских сезонах» в Париже. Этот фильм был создан старостой нашего кружка Кириллом Пушкарёвым. Кирилл рассказал об известном русском импресарио Сергее Дягилеве, о русском балете за рубежом, о творчестве русских художников: «Если бы не бахрушинский кружок, то я, может быть, не знал бы о них никогда. Когда я изучил эту информацию, у меня проснулось чувство гордости за свою страну, ведь у нас были такие таланты! Они показа-

ли, чего достиг русский балет, прославили его там, где о нем даже не слышали! Мы должны помнить и уважать их дело! Художники воплощали в создании спектаклей свои новаторские идеи. Поэтому их творчество вполне можно назвать «прорывом» в новую эпоху в изобразительном и театральном искусстве». Я с Кириллом полностью согласен.

Может быть, потому, что наша команда была самой внимательной, и самой дружной, мы прошли все уровни игры первыми и оказались победителями. Я думаю, что мне помогло и то, что когда я готовил презентацию, я много узнал и много запомнил о творчестве художников выставки «Прорыв». ■

ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ ТЕАТР? О, ДА!

ДИАНА СУЛТАНОВА

УЧЕНИЦА 5 КЛАССА МБОУ ГИМНАЗИИ №30. Г. УЛЬЯНОВСК

25 марта 2016 года я побывала на открытии выставки «Сценический костюм. По страницам пьес А. Н. Островского» в музее «Дом-ателье архитектора Ф. О. Ливчака», который является Представительством ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Бахрушинцы 5-6 классов и участники студии «Офелия», которой руководят учителя русского языка и литературы О. А. Лисовская и О. В. Федорова, показали очень интересный спектакль. Выставка и спектакль были посвящены Дню театра и мне захотелось написать об этом.

Сама выставка, на которой представлены настоящие сценические костюмы, располагалась в одном из залов музея. Организаторы выставки рассказали гостям о главном художнике Ульяновского драмтеатра Ольге Григорьевне Соломко, чьи работы и были показаны публике. Лично я впервые так близко увидела театральные костюмы. Меня поразило то, как могут украсить обычное платье различные детали: рюшеч-

ки, бантики, вышивка, цветочки, ленточки... Несомненно, интересно было посмотреть, какая мода была в 19 веке. Думаю, ни одну современную девочку не оставили бы равнодушными наряды того времени.

После церемонии открытия мы все перешли в соседний зал, где на импровизированной сцене между двух колонн (как раз там, где постоянная экспозиция Бахрушинского музея) началось представление. На стульях лежали платки, книги, бубны и другие предметы, которые так или иначе были связаны с тем, что мы должны были увидеть. А затем началось само представление. Показали инсценировку по пьесам А. Н. Островского «Свои люди - сочтемся», «Гроза», «Снегурочка», «Женитьба Бальзаминова», «Бесприданница», «Таланты и поклонники».

В полной тишине ведущая обратилась к зрителям с вопросом: «Любите ли вы театр?» и прочитала известный фрагмент из «Литературных мечтаний» В. Г. Белинского. На протяжении всего вечера она читала

письма Островского, адресованные любимой жене и друзьям, в которых драматург рассказывал о судьбе своих пьес. И на сцене появлялись герои той пьесы, о которой шла речь в письме. Капризная, мечтающая выйти замуж Липочка и ее мать из произведения «Свои люди - сочтемся», затем Катерина и Варвара из «Грозы», Снегурочка и Весна, герои пьесы «Снегурочка», и сценки из «Женитьбы Бальзаминова». Далее цыганский табор под музыку из кинофильма «Жестокий романс» исполнил зажигательный танец и «пригласил» на сцену героиню пьесы «Бесприданница» Ларису Огудалову, которая исполнила романс «Я словно бабочка к огню...» и, присев на стул, увидела Карандышева. Страстный диалог этих людей закончился двумя выстрелами. Дрожащая рука Юлия Капитоныча, пистолет, который упал к ногам Ларисы, мольбы о пощаде... Бесприданница умирает. А в конце нам показали фрагмент из пьесы «Таланты и поклонники» - диалог-спор о театре и об искусстве.

Как играли ребята из студии «Офелия» и наши бахрушинцы! Как настоящие артисты. А закончился этот необычный вечер словами из письма писателя Гончарова Островскому: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать - у нас есть свой русский национальный театр. Он по справедливости должен называться «Театром Островского».

Так что мы отпраздновали День театра весело и с пользой, как полагается бахрушинцам. ■



► Юные артисты. Спектакль «Бесприданница»

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН

Продолжение. Начало см. №1 (99) 2016, стр. 60

Итальянский театр вошел в XVIII в. с давно сформированной и устойчивой национальной актерской школой, насчитывавшей много поколений и давшей миру многих знаменитостей. Уже в XVII в. итальянские артисты задумывались об отличительных особенностях своей школы. Никколо Барбьери, например, находил их в уникальном разнообразии репертуара и способности к импровизации: «Все иностранные актеры ставят [лишь] трагедии с комическими интермедиями, не соблюдая истинные правила греков и римлян; итальянцы же играют и трагедии, и популярные комедии, в которых смешано трагическое и комическое, и иные пьесы, выполненные в том или другом стиле, тем самым приближаясь к правилам, положенным Горацием и Аристотелем. Более того, они играют, применяя импровизацию, что до сих пор не умеет делать ни одна нация: поэтому их спектакли признаны почти повсеместно и создали традицию, так что играть их надо сообразно обычаю и правилам, положенным раз и навсегда»¹⁷.

Импровизацию и в XVIII в. по-прежнему считали главной чертой итальянского актерского гения (при этом импровизацию, не обязательно связанную с масками). Первое исполнение итальянской импровизационной комедии вне Италии документально зафиксировано не позднее 1569 года; уже тогда ее называли «импровизированная комедия в итальянской манере»¹⁸. Эта репутация итальянской школы закрепилась настолько прочно, что музыкантам и актерам часто заведомо отказывали в способности импровизировать, так сказать, по национальному признаку.¹⁹ Но это не означало, что итальянцы не умели играть «по писанному», или «по заученному»: этим умением, происхо-

дящим из устного красноречия, они овладели и стали применять на сцене раньше других европейских наций и первыми же сделали его предметом исследования в актерских трактатах.

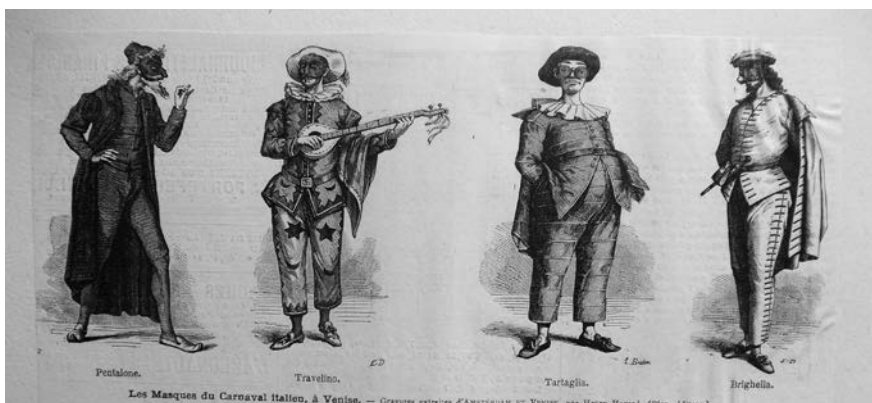
Характерно, что в 1699 году актер Андреа Перуччи опубликовал книгу под названием «Об искусстве представления по написанному и на основе импровизации», в которой обобщил два направления сценической игры и перечислил много актерских секретов, накопленных итальянцами за два века. Перуччи справедливо не отдавал явного преимущества ни тому, ни другому виду, но в обоих видел гармоничное соединение природы и искусства, составляющее сущность комедии. Карло Гоцци восхвалял труппу Антонио Сакки как раз потому, что в ее репертуаре было достаточно пьес и того, и другого вида:

«[Сакки] содержит труппу, испытанную в импровизированной комедии, и заботится не только о том, чтобы она была снабжена искуснейшими артистами, умеющими исполнять хорошую трагедию, трагикомедию или писаную комедию, оригинальную или переводную, доставленную ему каким-нибудь блистательным умом. Этим способом он дает передышку

импровизированной комедии и усиливает впечатление ее новизны, что является необходимым залогом выгодного существования театра в течение целого года и спасает его от предубеждений цивилизации, о которой до сего времени продолжает мечтать Италия»²⁰.

Другая характерная черта итальянской школы – игра в масках²¹, а также совмещение в одной пьесе артистов в масках и с открытым лицом. Система масок, распространенная в Европе Нового времени, имеет итальянские корни: три нобиля и трое слуг, из которых в XVIII веке регулярно используют так называемый «квартет» из двух стариков и двух дзанни. В Венеции и в Итальянской комедии в Париже этот квартет был представлен, соответственно, венецианской маской Панталоне и – болонской – Доктором (или, вместо Доктора, Тартальей – маской южного происхождения), бергамасскими масками Бригеллой и Арлекино (или вариантами маски второго дзанни); рядом с ними чаще всего появляется серветта (служанка) в черной маске – Коломбина или Смеральдина (в ней нет жесткой привязанности к региону и диалекту), реже – Капитан (он говорит,

85



► Из архива А.И.Тюменева. Вырезка из французской газеты конца XIX века. Репродукция с гравюр из книги Генри Гаварда (Henry Havard) «Амстердам и Венеция». 1876. Маски венецианского карнавала: Панталоне, Тривелино, Тарталья, Бригелла. Бумага, печать. 10,4х22,3. ГЦТМ. КП 177882/6901.



► Открытка с репродукцией офорта Жака Калло «Панталоне». 1991. Бумага, печать. 14,8x10,5. ЦТМ. НВ 6325

искажая итальянский язык на испанский манер).

Попытки симметрично сопоставить венецианскому квартету т. н. южный, или неаполитанский квартет, предпринятые в науке, как правило, неудачны. Зловещий длиннорукий горбун Пульчинелла из Неаполя не может быть представлен как вариант или аналог маски Арлекина; Тарталью обыкновенно представляют первым стариком, но в северных комедиях он играет часто вместе с Панталоне, заменяя второго старика – Доктора; Скарамучча, которого примеривают на место второго старика, часто вовсе не стар и похож больше на Капитана, но при этом говорит без испанизмов и более музыкален, а иногда и более жесток, чем Капи-

тан; Ковьелло романтичнее, моложе и тоньше Бригеллы и т. д. Комедия юга Италии в меньшей степени формализована, чем северная; поэтому смысловой спектр южных масок, как правило, шире и одновременно менее отчетлив, чем на севере.

В итальянской культуре уже в XVII веке было принято различать артистов по природной склонности к игре в маске или без маски. Чуткость к природным данным артиста также лежит в основе итальянской школы: благодаря ей странствующие труппы (например, знаменитая *Compagnia dei Gelosi*) еще в конце XVI в. сформировали образцовую систему амплуа, ориентированную на типичную труппу из 12 человек; эта система была воспринята затем всей Европой и расширена. На вершине системы амплуа размещались первый и второй влюбленный, первая и вторая влюбленная, подходящие и к трагедии, и к комедии: эти роли играли без масок, и именно они составили первую всеевропейскую славу итальянских артистов, а лишь затем их «догнали» персонажи в масках – в первую очередь «европейский» Арлекин, более активный и предприимчивый, чем исконный итальянский (создатель этого варианта маски – актер Тристано Мартинелли, работавший в Париже).

В XVIII в. были артисты, игравшие то в маске, то без нее, а были и признанные «специалисты» того или иного типа игры. Гольдони, характеризуя артиста Франко Бруни (сценическое имя Голинетти), говорит, что он «актер посредственный, когда играл в маске, и великолепный в ролях венецианских юношей с непокрытым

лицом»²². Кумиром Венеции во времена Гольдони был первый любовник Антонио Витальба (труппа Имера), никогда не игравший в маске: говорили, что он умел декламировать так, что в зале всегда устанавливалась тишина – столь нечастый гость в итальянских театрах²³. Но главный кумир венецианцев Антонио Сакки (или Сакко, как было принято употреблять его фамилию в единственном числе мужского рода) – создатель маски Труффальдино (позднейший вариант Арлекина) играл только в маске.

В конце XVIII в. Франческо Бартоли, рассуждая о достоинствах сценической выразительности актера, высказывается с похвалой об обоих типах игры:

«... тот комик, кто... представляет свою роль с известной правдой и естественностью, подобающей персонажу, которого он выбирает для исполнения, кто наделяет его страстями, ясно выражает его чувства, умеет показывать на лице внутренние движения души, кто становится нежным, любя, жестоким, возмущаясь, ровным, убеждая, и суровым на вид, угрожая – тот всегда заслужит восхищения и сумеет вызвать аплодисменты всей аудитории. Равным образом двое стариков, и двое дзанни: если кто выделится своей игрой в их собственных масках, не докучая и не надоедая слишком долгими сценами, кто сумеет соединить краткость с правдой и со свойственным им хитроумным и веселым характером – [то и эти маски] тоже могут заслужить немалую похвалу, и их всегда будут почитать люди остроумные, незаурядные и талантливые».²⁴ ■

Продолжение следует.

¹⁷ Барбьеры Н. Прошение. Чистосердечное рассуждение для тех, кто размышляет о комиках (1634); перевод автора настоящей главы, по изданию: Marotti F., Romei G. *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni, 1991. P. 624.

¹⁸ *Commedia all'improvviso all'italiana*; см.: Миклашевский К. *La commedia dell'arte*. Пг., 1914-1917. С. 33.

¹⁹ Французский композитор XVII в. Андре Могар вспоминал, что его намерение продемонстрировать музыкальные импровизации долго встречало недоверие у публики: «они сомневались, что я, будучи французом [а не итальянцем], смогу представить вариации на тему посредством импровизации»; цит. по: Ghislanzoni A. Luigi Rossi. *Biografia e analisi delle opere*. Torino: Bocca, 1954. P. 38.

²⁰ Гоцци К. [Предисловие к переводу «Файеля»]; цит. по: Гоцци К. Чисто-

сердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра / Перевод Я. Блоха // Гоцци К. *Сказки для театра*. М.: «Искусство», 1956. С. 47.

²¹ Применение масок итальянскими комедиантами засвидетельствовано литературно и иконографически не позднее сер. XVI в., но происхождение масок, конечно, более древнее.

²² Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Перевод, введение и примечания С. С. Мокульского / В 2 т. Т. 1. Л.: Academia, 1933. С. 363.

²³ Молодцова М. Карло Гольдони. *Очерк творчества*. СПб., 2009. С. 31.

²⁴ Перевод автора настоящей главы, по изданию: Bartoli F. *Notizie storiche de' comici italiani* / A cura di G. Sparacello. Genova: IRPMF, 2010. P. 22.

МЕЙЕРХОЛЬД И ХУДОЖНИКИ

НАТАЛЬЯ МАКЕРОВА. ГАЛИНА ФАДЕЕВА

Мейерхольд и художники. Эволюция пространства.

Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина, - М., 2015.

Автор концепции Алла Михайлова. Издание второе, исправленное и дополненное:

Редактор-составитель Валерий Семеновский. Художник Александр Трифонов.

Редакторы Александра Машукова и Алла Шуленина. Бильд-редакторы

Наталья Зайцева и Мария Липатова.



24 марта 2016 года в музее-квартире Вс. Мейерхольда состоялась презентация 2-го издания книги «Мейерхольд и художники». Первый её выпуск увидел свет в 1995 году. Его инициатором, автором концепции и вступительной статьи, а также составителем книги стала известный театровед, уникальный специалист по вопросам сценографии Алла Александровна Михайлова. 2-е издание готовилось уже без неё - А. А. Михайлова ушла из жизни в 2012 году, - однако, составители старались сделать так, чтобы оно пришлось ей бы по вкусу.

Приветствуя собравшихся в знаменитой Желтой гостиной мейерхольдовской квартиры, заведующая музеем Наталья Макерова сказала, что выход в свет второго издания, посвящённого взаимоотношениям режиссёра и работавших с ним художников, замечательный повод для встречи тех, кто занимается изучением наследия Мастера. Первым она предоставила слово Генеральному директору театрального музея им. А. А. Бахрушина Дмитрию Родионову. Он курировал это издание.

«Прежде всего, я испытываю необыкновенную радость, что вышло в свет второе издание книги «Мейерхольд и художники». В 90-е годы Алла Александровна боролась за эту книгу. Ей пришлось проявить необыкновенную волю в борьбе за эту книгу. Та книга осталась с нами, как удивительное воспоминание, память о В. Э. Мейерхольде и художниках, с которыми он работал. Сегодня это абсолютный

раритет, и счастливы те, у кого книга осталась. Тираж второго издания небольшой, тысяча экземпляров. Когда мы его затевали, задумались, как приблизить труд к современным реалиям. Мы обратились ко многим музеям, чтобы собрать иллюстрации, которых не хватало в первом издании. Благодаря помощи коллег визуальный ряд значительно пополнился, что, безусловно, обогатило книгу. Удалось существенно улучшить качество репродукций. Алла Александровна, надеюсь, была бы довольна.

Это - как премьера! Два года книга была со мной, а теперь уходит к читателям. А Алла Александровна со мной всегда, она была очень светлым человеком с колоссальным чувством юмора. Я рад, что последнее десятилетие её жизни, когда мы много общались, было связано с очень важным для неё журналом «Сцена» и возможностью работать там по удобному для неё расписанию. Это часть моей жизни. И то, что журнал продолжает выходить, безусловная заслуга и Аллы Александровны и Веры Сергеевны Глаголевой. Мы стараемся сохранить присущую им обоим колоссальную энергию. Вскоре в Бахрушинском музее будет отмечаться выход в свет сего номера журнала «Сцена» и там мы представим ещё одну книгу А. А. Михайловой «Слова про картины», только что выпущенную в свет.

Дмитрий Родионов поблагодарил всех, кто принимал непосредственное участие в выпуске второго издания книги «Мейерхольд и художники»: дочь

А. А. Михайловой – Екатерину Львовну Михайлову, руководителя издательской группы, театроведа Валерия Оскаровича Семеновского, редакторов и бильд-редакторов, хранителей фондов Бахрушинского музея, художника книги Александра Трифонова и московскую типографию «Петровский двор», сотрудникам которой удалось достичь почти стопроцентной цветопередачи при печатании иллюстраций.

Заведующий литературной частью Московского Художественного театра, режиссер, мейерхольдовед Николай Михайлович Шейко, выйдя на импровизированную музейную сцену, напомнил, что К. С. Станиславский едва ли не единственный протянул руку В. Э. Мейерхольду в самое тяжёлое время его жизни. «Надо попытаться понять всю цепочку - от первых художников, с которыми сотрудничал В. Э. Мейерхольд, до тех, кто работал над оформлением его последних спектаклей. Здесь существует могучая амплитуда, и не может быть ходячих схем. Эта книга открывает на многое глаза и даёт возможность задуматься. Она позволяет ощутить и понять Мейерхольда через посредство других людей. Если сравнивать второе издание с первым, можно сказать, что то - было море, а нынешнее - океан. Главное здесь - эволюция мейерхольдовского пространства. Как было бы прекрасно, если бы М. А. Валентей, смогла увидеть только что выпущенную книгу», - добавил Н. М. Шейко. В заключение он прочитал стихи Сергея Городецкого, ►

посвящённые Мастеру. Впервые они прозвучали в Большом театре в 1923 году, когда там отмечалось 25-летие творческой и 20-летие режиссерской деятельности В. Э. Мейерхольда.

Владимира Всеволодовича Забродина Н. Ф. Маковой представила, как мейерхольдовед, исследователя творчества С. М. Эйзенштейна и многоопытного редактора. В своём выступлении, держа в руках первую книгу «Мейерхольд и художники», он сделал попытку ее сравнительного анализа со вторым, только что вышедшим в свет изданием. По мнению В. В. Забродина, в 90-е годы и качество бумаги не могло быть должного уровня, и некоторые иллюстрации напечатаны чёрно-белыми. Во втором издании они, конечно же цветные, но не всюду цвет передан достаточно точно, хотя идеальной цветопередачи и не бывает. Не совсем Владимир Всеволодович согласился с решением обложки, цветом фона. Что же касается содержания, составителями в новом издании предпринята попытка структурировать творчество В. Э. Мейерхольда по хронологическому принципу. Хорошо, что в книге много теоретических статей о художниках. Наконец-то найдены и опубликованы их портреты. И вообще, составителями в части научно-справочного аппарата проделана огромная работа. Замечания

В. Забродина плавно перешли в мечты о том, как могло бы выглядеть следующее, третье издание книги «Мейерхольд и художники», в котором были бы шире представлены мемуары художников, работавших с Мастером.

Александр Трифонов, художник второго выпуска книги, отвечая на замечания, сказал, что главная цель нового издания состояла в том, чтобы подать материал более энциклопедично. Поэтому в текстах множество приложений и сносок. «И вообще руководителя издательской группы, выпускавшей книгу, Валерия Семеновского можно назвать «королём сносок», - пошутил он. – К сожалению, из-за бюджета и жёстких рамок формата пришлось во время работы от многого отказываться. Фотографии художников мы не только поместили в биографический раздел: в книге есть подробные биографические справки о каждом, подготовить которые было совсем не просто. Ведь одни закончили жизнь в Париже или Нью-Йорке, а другие в ГУЛАГе». Еще и поэтому, мы поместили композицию из их портретов на обложку.

Анастасия Лупандина, кандидат искусствоведения, которая читает курс по истории сценографии в театральных ВУЗах, в своём выступлении сказала, что воспринимает новое издание «Мейерхольд и художники» как пользо-

ватель. «Книга рассчитана на широкий круг читателей и будет необыкновенно интересна всем, кто интересуется творчеством Мастера, - сказала она. Ведь всё то, что он придумал в начале XX века, будет развиваться на протяжении всего столетия. Второе издание необходимо для работы. Оно дополнено рядом материалов по спектаклям («Соловей» и др.); в разделе «Отражения» публикуются статьи известных деятелей искусства (Н. Аксенова, А. Головина, С. Эйзенштейна и др.), освещающих каждый период творчества Мейерхольда. Помимо статьи А. А. Михайловой, вводящей читателя в проблематику творчества Мейерхольда, в новое издание включено аналитическое исследование Г. Титовой «Мейерхольд и художник». Книга снабжена солидным справочным аппаратом, фотографиями художников и их подробными биографиями. Это - летопись сценографической деятельности Мастера. Особенно издание ценно для студентов – будущих режиссёров, театроведов, художников театра - новому поколению специалистов, которое выросло за 20 лет, прошедших со времени первого издания книги, которое уже сейчас стало библиографической редкостью. Новая книга поможет им восполнить многие пробелы образования». ■

ПОСЛЕДНЯЯ КНИГА ВИКТОРА БЕРЕЗКИНА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

В. И. Березкин *Сценографы России* Станислав Бенедиктов.
Александр Орлов. Александр Боровский.
Научное издательство URSS, Москва, 2015

Это последняя книга Виктора Березкина, неутомимого рыцаря театра, друга художников. За годы работы в Государственном институте искусствознания он внёс громадный вклад в развитие отечественной науки о сценографии, написал историю, запечатлел портреты ведущих художников, творчество которых знал подробно, в деталях, потому что

любил своих героев, изучал и описывал. Внимание Березкина многие годы было вроде награды. В серии Сценографы России это 5 том, а в объединяющей все работы по теме Искусство сценографии мирового театра 11!

Книги Березкина о художниках, все и эта последняя, построены как хороший дом: в них есть фунда-

мент – очерк творчества, написанный автором, и многостраничные приложения, два этажа - «Говорит художник» и «О художнике говорят», а к этому полный список работ, литература и иллюстрации художественные и документальные. Исчерпывающая картина.

Станислав Бенедиктов запомнится создателем поэтической сре-



ды, отразившей уязвимость хрупкого мира человека. Он «внутренний человек» театра,- пишет Березкин – «отдает все свои творческие силы созданию коллективного произведения – спектакля, и вместе с тем как художник он существует самостоятельно и независимо». Проницательно анализируя и описывая спектакли художника, автор не забывает и живопись его, и графику, называя станковые работы театральными фантазиями. У Берёзкина особый глаз, умение определить личностные качества. Читаешь, рассматриваешь картинку (как жаль, что они ч/б, научным изданиям, очевидно, считается, что «украшательства» ни к чему) и понимаешь, что перед тобой человек близких взглядов и стиля жизни.

«Для Бенедиктова,- пишет Берёзкин,- органична интерпретация темы, так или иначе связанная с его личным чувственным опытом». Часто атмосфера времени возникает в его спектаклях, когда память оживляет быт. Мхатовский спектакль «Уходя, оглянись» по пьесе Э. Володарского с многолюдной коммуналкой, которая по ходу действия теряет свои очертания, описан как принципиальный опыт художника.

От классики до современной пьесы лиричность делает узнаваемыми работы Бенедиктова. Автор рассказывает и об основных сценографических идеях художника - асимметричность композиции, создание единой симультанной среды, нетрадиционные формы расположения зрителей и актеров - на примере «Вишневого сада» с А.Бородиным в РАМТе.

Очерк творчества дает полное представление о художественных убеждениях и пристрастиях героя, создает портрет личности, который щедро дополнен текстами Приложений. «Аскетизм и Лиричность – весь Бенедиктов, художник и человек,- пишет Татьяна Сельвинская.

Александра Орлова - ученика Кочергина - Виктор Берёзкин представляет читателю как художника «не только пространственной композиции среды, в которой совершается сценическое действие, но и визуаль-

но-пластической партитуры спектакля в целом». Орлов и сам говорит, что для него самое интересное придумывать спектакль. Эта страсть к придумыванию и умение работать вместе с режиссёром привлекли к нему многих, и хотя у него не сложилось длительное партнёрство, режиссёры ценят Орлова как соавтора. Начиная с рижского ТЮЗа, первых шагов самостоятельной работы Орлова, Березкин подробно проследил формирование индивидуальности художника, описал и проанализировал постановки новосибирского Красного факела и затем почти всех петербургских театров, подчеркнув редкое умение пользоваться средствами конструктивного сценического дизайна. В книге приводятся не только эскизы, но и компьютерные разработки спектаклей. Как и многие его коллеги, Орлов обращался к русской классике к Пушкину, Лермонтову, Тургеневу ни один раз и всегда находил неожиданные решения. Интересно рассказано об опыте создания спектакля - посвящения «Маскараду» Мейерхольда – Головина в Александринском театре в 2001 г. «Ни в чем не похожее на декорационные фантазии Головина, решение Орлова,- пишет исследователь,- действительно воплощало их «формальную суть»; создавало образ русского классицизма, масштабный, интерпретированный как мир трагедии».

Как у каждого современного художника, у Орлова есть свой Чехов и свой Шекспир, специальный разговор о спектаклях В.Фильштинского «Дядя Ваня» в Глобусе и А. Максимова «Ромео и Джульетта» в Красном факеле (Новосибирск) представляет большой интерес для читателя, который убеждается, что его сценография всегда увлекательное придумывание театральных композиций «супрематических» по родословной и по структуре.

Александр Боровский - для летописца истории сценографии Берёзкина дитя профессиональной среды художников. Сын Давида Боровского, с малых лет в его мастерской, слышит, видит, впитывает театр всем своим существом. Тем более важно, что в первых строках очерка

читаем: «Александр Боровский – мастер с неповторимым почерком и эстетическими принципами, отличными от тех, что утверждал отец, он занял место в первом ряду наиболее востребованных сценических дизайнеров современного российского театра». Сегодня все знают, что Александр Боровский не только неразлучен с Сергеем Женовачом и предан своему театру - СТИ – лучшему театру Москвы, но он также неизменный соавтор Льва Додина в его лучшем театре России - Малом Драматическом - Театре Европы. В книге нет звездной для Александра пятилетки нового века (2010 годом завершается работа Берёзкина), зато с присущей автору введливостью и строгой любовью он исследует начало творческого пути художника, вызревание мастерства, метода, подхода, сугубо индивидуального взгляда на театр и на мир. Работы с Евгением Каменьковичем, Владимиром Машковым, рождение Табакерки, жизнь под изучающим взглядом Олега Табакова и его доверие –приглашение главным художником. Встреча с Валерием Фокиным, плодотворное сотрудничество с ним в театре, а затем и в Центре Вс. Мейерхольда. Достоевский, Толстой, Гоголь – Фокин усложняет задачи, и это Боровского привлекает. И наконец, строительство-создание своего театра. Конечно, у него уже был опыт строительства Табакерки, и сплетение фантазийного образа и материального было освоено, но это был особый случай создания стиля, духовного дома, образа товарищества. И артистам и зрителям здесь хорошо. И спектакли живут, не замечая десятилетий. Анализируя постановки Женовача-Боровского – «Игроки» Гоголя, «Река Потудань» Платонова, «Три года по Чехову - автор приводит читателя к пониманию сути творческого партнёрства. Об этом в Приложениях говорят режиссеры-соратники и сам Александр Боровский.

Закрыв книгу Виктора Берёзкина, профессионал найдет ей место в своей мастерской, а читатель из публики занесёт в память имена замечательных театральных художников: Станислав Бенедиктов. Александр Орлов, Александр Боровский. ■

«РОЗОВЫЙ ПЕПЕЛ» ТАТЬЯНЫ БАРХИНОЙ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Т. М. Бархина. *Розовый пепел. Воспоминания. Впечатления.*
Театр. Архитектура. - М.: Близнецы, 2015.



«Близнецы» - издательство художников-архитекторов Татьяны Михайловны и Сергея Михайловича Бархиных – явление уникальное, как в своём замысле, так и в воплощении. Каждая книга – с 1998 года по 2015 год издано двенадцать книг – дань памяти нескольким поколениям российской интеллигенции – предкам и родителям.

Первая книга так и называется «Хроника пяти поколений». Хлудовы, Найденовы, Новиковы...». Автор – архитектор Елена Борисовна Новикова. Мама. В 2012 году выйдет книга, посвящённая маме: «Елена Новикова, архитектор». Проекты. Конкурсы. Научные работы. Воспоминания» - к 100-летию со дня рождения. Издана «Памятная книга» Г. И. Хлудова – дневники (1835-1878) и письма (1844-1885) прапрадеда, известного российского купца-текстильного фабриканта. Издан «Альбом фотографий. 1889-1915» А. А. Найденова – любительские фотографии прадеда и дневник Тани Найденовой – бабушки. Издана «Гроза и ночь» - стихотворения и статьи Константина Бархина, ученого и поэта, репрессированного и умершего в тюрьме в 1938 году, старшего брата Григория Борисовича Бархина – деда. Бесценные свидетельства прошлого семья сохранила в самые тяжёлые времена. Праправнуки опубликовали.

Книга «Тонино Гуэрра. Одиссея поэта. Лога переводит Tonino» (2009) сделана к 90-летию выдающегося итальянского деятеля культуры и искусства - близкого друга. Линия памяти и благодарности была сильно выражена ещё в двух книгах издательства - «Наша Плющиха» и «Плющиха два» - о детстве и юности, родных местах и людях.

Художественным событием стали книги С. М. Бархина «Ламповая копоть» (2007), «Заветки» (2011) и «Красная ртуть, Драконова кровь и другие пьесы» (2013).

Когда получил драгоценный подарок от дорогого мне Сергея Михай-

ловича «Ламповую копоть» и прочёл, впечатление было громадное, возникло ощущение, что это и обо мне, что это и мои мысли и воспоминания. Всё внутри как-то перевернулось... Очень точно это ощущение выразил Л. Е. Хейфец, написавший: «При чтении этой книги с душой что-то происходит. Она ворочается. В тёмное, уснувшее, дремавшее, забытое проникает свет, тёплая живая нежная кровь и впрямь — оживление, да и только... Читаешь книгу, рассматриваешь картинки-эскизы, зарисовки, фотографии замечательных макетов к замечательным спектаклям, фотографии родных, друзей, учителей, далеких, ушедших навсегда — ворочается душа...». И добавляет очень важное: «Начинаешь очень скоро думать о прожитой жизни, своей, своих близких, всей страны». Такое же сильное и мощное ощущение приходит к тебе и при чтении книги Татьяны Михайловны Бархиной «Розовый пепел».

Во-первых, конечно, поразительное, тонкое чувство мира и друг друга в переключке даже названий - «Ламповая копоть» и «Розовый пепел». Любимые цвета, несущие старинные, уже забытые сегодня, имена, в которых в самом имени уже заключены и время, и поэзия, и чувства. «Розовый пепел» - любимый серо-розовый. Но, кажется, в этом имени светлая память обо всей жизни, не только автора, но и всего мира. И это действительно так. Рассказы-воспоминания о детстве, родителях, первых книгах, профессии, приходе в театр и работе над спектаклями в драме, балете и опере, проникнуты неповторимой интонацией, хочется сказать, эпической (и это так, потому что рассказывать о времени, как это делает Татьяна Михайловна, может только человек, обладающим таким вневременным видением) и одновременно лирической, наполненной таким чувством любви к своим близким и друзьям, что в тебе взрывается такое же ответное чувство.

ЗОЛУШКА НА НИКОЛИНОЙ ГОРЕ

Николина гора. Знаменитое дачное место. В послевоенные годы здесь проводила лето московская интеллигенция со своими семьями. Лето 1949 года – особенное: «Перед нами открылось чудо Театра». Была затеяна постановка «Золушки» по сказке Шарля Перро, которую ставили все вместе: и родители, и дети. Иван Сергеевич Николаев (директор Архитектурного института) и Елена Борисовна Новикова рисуют декорации – средневековые башни – замок принца. На гигантском листе ватмана «мама легко пишет большой кистью каменную кладку, арочные проемы, архитектурные детали, увеличивая с маленького эскиза, нарисованного ею в масштабе. Делается все в технике гризайль, несколькими оттенками серого цвета». Дети в самом разном возрасте от 8 до 16 лет увлеченно репетируют, а роли нашлись для всех, и сами делают все костюмы. Таня – паж во дворце принца и стоит в почетном карауле около башен. Но ещё и гном в свите доброй феи. Серёжа получает роль более значительную – кучера Золушкиной кареты и даже целую реплику: «Но-о-о, мышастые!». Впечатление от всего – громадное, на всю жизнь. Т. М. Бархина так описывает эти костюмы, с такой подробностью в описании всех деталей, материалов, что видишь и эту роскошную чёрную шляпу с большими полями из фетра с бабушкиными страусовыми перьями, на лице юного кучера - Серёжи – усики и борода, нарисованные жжёной пробкой, и этот тёмно-красный суконный колет с розовыми марлевыми рукавами, красные шёлковые чулки и малиновый берет с пёрышком на паже – Тане. А на гномах – высокие колпаки из зелёной клеенки, средневековые ботиночки с длинными загнутыми носами и длинные «жаркие» бороды из ваты. И когда под марш Черномора из

«Руслана и Люмилы» *«гномы крадутся по сцене на полусогнутых – создаётся впечатление, что движутся колпаки»*. Чудо, как хорошо всё это рассказано. И, безусловно, соглашаешься с автором, что в этом спектакле и первые представления о том, как создаётся спектакль, как задумываются и делаются декорации и костюмы, истоки того, что станет делом жизни спустя много лет. Грустно, но фотографий этого спектакля не осталось: этим всегда занимался папа – М. Б. Бархин, а в это лето он был в командировке в Ашхабаде, где случилось страшное землетрясение.

НАШИ ДЕТСКИЕ КНИГИ

Совершенно очаровательная глава посвящена детским книгам и впечатлениям от открывшегося мира, оставшимся на всю жизнь. Понять всё очарование и глубину чувств от первых прочитанных книг, наверное, может лучше тот, кто сам в детстве обрёл страсти к чтению, когда родители в ужасе обнаруживали тебя, шестилетнего, ночью на кухне, читающего под лампой свои первые книги. Круг чтения описан так подробно и с таким неподдельным чувством первооткрывателя неведомого ранее мира и незнакомых ранее героев, что невольно улетаешь мыслями и в своё детство. Радует – и я это читал: конечно, много сказок – и русские народные, и французские, и немецкие, и восточные. Особо – Андерсен. Конечно, Сетон-Томпсон – волнительные приключения серебристой лисицы по имени Домино, романтический мир американских индейцев – Майн Рид, Фенимор Купер, фантастические путешествия – Жюль Верн, страшный мангуст Рикки-Тикки-Тави Кипплинга, необыкновенные путешествия Гулливера Джонатана Свифта, трагическая история, вызывавшая протест, что это всё неправильно и не по-человечески – «Хижина Дяди Тома» Бичер-Стоу, смешная история великанов-обжор (а именно эта линия впечатляла больше всего) – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле. И ещё очень много замечательных, хороших, добрых книг. Некоторые мне так и не встретились в жизни, как, например, «Приключения Пенрода» Буса Таркинтон, а некоторые, как «Алиса в стране чудес» прочёл уже взрослым молодым человеком.

Круг чтения направлялся родителями и в первую очередь отцом, кото-

рый, как пишет Татьяна Михайловна, был невероятный любитель книг, не только много читал, но почти каждый день приносил домой новую купленную им книгу, хотя тогда купить книги было непросто. От отца – любовь к книге, как к предмету собирания, с которым надо бережно обращаться. Для детей был специально напечатан простой экслибрис «Из книг Тани и Сережи Бархиных №». Номера, естественно, должны были представлять сами юные читатели и уже владельцы своей библиотеки. О таком экслибрисе, помню, я так мечтал в детстве, но не знал, как это сделать, и только уже в институте один мой приятель нарисовал мне картинку, которую я хотел бы видеть в роли экслибриса, но напечатать не случилось, а рисунок чудом сохранился. Трогательна надпись на титульном развороте книги «Баллады» В. А. Жуковского – «Ученице I-а класса Танюшке и ученику I-г класса Сереже от папы и мамы в день отъезда папы в Ленинград. 20. 09. 46.». Эту главу я бы напечатал отдельной книжечкой и раздавал всем молодым родителям.

СПЕКТАКЛЬ В МАЛОМ ТЕАТРЕ

В книге много рассказов об архитектуре и театре. Архитектура – это и родительское наследие, и институт с первой премией за дипломный проект, и множество бумажных проектов в компании замечательных архитекторов М. Аникста, В. Батырева, Л. Малашонка, и воплощённые проекты, в частности, в составе авторского коллектива – Курский вокзал в Москве, особый рассказ – о знаменитом «Доме архитекторов», построенном по проекту академика архитектуры А. В. Щусева, где с 1939 года автор и живет. Особый дом, с удивительной судьбой, удивительными людьми, о которых автор вспоминает с благодарностью. Выразительны описания достопримечательностей Плющихи, Арбата и его переулков, Воздвиженки, многих из этих примечательностей уже не существует: новации разных начальников сделали своё «градоустроительное» дело.

Театр – это брат Сергей Михайлович Бархин, пригласивший сделать эскизы костюмов к спектаклю «Чехонте в Эрмитаже» в 1981 году и ставший главным наставником и критиком. Дебют оказался успешным, и театральный костюм стал основным и

главным делом до сегодняшнего дня. Театр – это встречи и работа с режиссёрами М. Левитиным, К. Гинкасом, Г. Яновской, А. Шапиро, Б. Покровским, М. Кисляровым, Г. Исаакиным, дирижёрами Е. Колобовым и Е. Светлановым. Об одной из таких встреч – рассказ «На всякого мудреца...» – о работе в Малом театре над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты». Режиссёр – легенда русского театра, знаменитый актёр И. В. Ильинский. Перед нами возникает живой образ: *«маленького сухонького старичка с воинственно вздернутыми вверх кустистыми бровями. Лицо его выражало решительность, чувствовалась невероятная энергетика»*. Точность портретирования невероятная, в одной фразе и облик, и характер, и трагедия. Ильинский в это время уже почти не видел. Блистательно, также лаконично и также выразительно, рассказано о финальной точке этой истории – заседании худсовета после генеральной репетиции, интрига которого заключалась в одном – непростых отношениях Ильинского и директора театра, знаменитого актёра М. И. Царева. Финал – победа осталась за Ильинским. Как это ему удалось, надо прочесть! Как и всю книгу. Единственное препятствие: книги издательства «Близнецы» издаются небольшими тиражами и сразу становятся библиографической редкостью, но, как известно, книги приходят к тем, кто о них думает, и приходят тогда, когда это нужно, желаю каждому такому читателю познакомиться и с «Розовым пелом» Татьяны Бархиной.

С книгой не хочется расставаться: её рукотворная красота, выраженная и в обложке, и в бумаге, и в шрифтах, притягивает и обнимает тебя своим обаянием и теплотой, голос автора, образованного и интеллектуально тебя обогащающего художника, голос подлинного интеллигента, то есть человека, пребывающего в естественном состоянии (Д. С. Лихачев), наполняет сегодняшнюю сумбурную динамику бытия мелодикой гармонии и душевного спокойствия. Щедрый подарок.

P. S.

«Розовый пепел» в действительности не одна, а две книги: вторая – это театральные эскизы Т. М. Бархиной, расположенные блоками в первой. Они замечательны, выразительны, красивы и достойны отдельного рассказа. ■

АРЕНА ДИ ВЕРОНА

ВЯЧЕСЛАВ СОКОЛОВ

В простой и естественной форме амфитеатра и открытой сцены выражены функциональность, гармоническое совершенство и высокий художественный вкус.

В. В. Базанов



► Арена ди Верона. Монтаж сцены

92

Где-то в первом столетии нашей эры в маленьком городке Верона, отвечая на главный лозунг Римской Империи «хлеба и зрелищ», построили самую большую арену для проведения боев гладиаторов, ставшую, два тысячелетия спустя, меккой оперного искусства. При чем стройка была осуществлена намного ранее Колизея.

Популярность Арены ди Верона в наши дни не случайна - это закономерный итог всей истории существования сооружения.

Достоверных сведений о времени и авторах постройки не имеется. Приемлемым считается конец эпохи империи Августа, т.е. 30 год н.э.

Первоначально сооружение состояло из 4-х эллиптических колец. Внутреннее кольцо, определяющее партер и ныне монтируемую сцену, 44,43 метра на 73, 68 метра. Наружное, не сохранившееся, осталось только небольшое трехъярусное крыло с четырьмя арками, 109,52 и 138, 77 метра. Внутри арены полностью сохранилась 44 рядная каменная (ступени зрительских рядов амфитеатра).

По одной версии наружные стены разрушило землетрясение 1117 и 1183 года, по другой потому и разрушило, что к этому времени арена была превращена жителями города в карьер по добыче стройматериалов и полуразрушенные стены потеряли свою прочность. Так или иначе, но в 1460 году власти приняли закон запрещающий растаскивать античные сооружения, такой же суровый и действенный, как приказ советского военного коменданта Потсдама в

1945 году по которому законопослушные немцы в 24 часа вернули все разграбленные ценности музея Сан-Суси.

Чаша арены охраняется и сохраняется в первозданном виде, все оборудование носит временный характер и демонтируется после окончания оперного сезона, оставляя арену на радость туристам в музейном варианте. Исключение составляет стационарная оркестровая яма, вырытая посреди ровной поверхности самой арены (агепы лат. песок), размером 9 на 25 метров. Углублена в пол арены только нижняя её часть, верхняя определяется конструкциями сцены и настилом зрительного зала. Перекрывать оркестровую яму ради эффектных мизансцен не принято. Оркестровая яма расположена почти в геометрическом центре арены, что вероятно и сказывается на отличной акустике и позволяет работать без использования звукоусиления. Впрочем, часто зрители на форуме жалуются на плохую слышимость оркестра в некоторых местах партера.

Глубина сцены по оси составляет 25,5 метров, наибольшая ширина по боковым крыльям авансцены 46 метров, что несколько больше внутренних стен арены, поскольку настил сцены выше пола арены и перекрывает первые ступени амфитеатра. Авансцена это две площадки по обеим сторонам оркестровой ямы шириной 11 метров и глубиной 6,5 метров. Все пространство сцены, как и часть амфитеатра, расположенная за сценой активно используются для установки оформления спектаклей. Планшет сцены настилается по метал-

лическому каркасу, выполненному из элементов модульных строительных лесов Layher. Безудержную фантазию сценаристов ограничивают специальными предписаниями Археологического Управления.

Глубина партера 46 метров, в нем размещается 20 секторов разделенных продольными и поперечными проходами, общей вместимостью около 3-х тыс. самых дорогих мест, полная вместимость арены в оперном варианте 15 000 зрителей. За партером устанавливают шатры звуко и светоаппаратной. Пол партера ровный, с некоторым наклоном. Наибольшее удаление зрителей от барьера оркестра до ступеней верхней кромки амфитеатра 68 метров. Удаление последнего ряда партера 46 метров, примерно такое же, как в Государственном Кремлевском Дворце. На арене отсутствуют складские помещения, часто декорации разбросаны вокруг арены, что в свою очередь привлекает любознательную публику.

Что только не происходило в чаше амфитеатра. Когда прошла мода на гладиаторские бои и морские сражения, арена стала местом публичной казни христиан, а в средние века христиане с тем же пафосом жгли еретиков и ведьм. В промежутки публичка развлекалась рыцарскими турнирами, карнавалами, цирковыми выступлениями. В более просвещенные времена стали проводиться корриды, потом балетные спектакли.

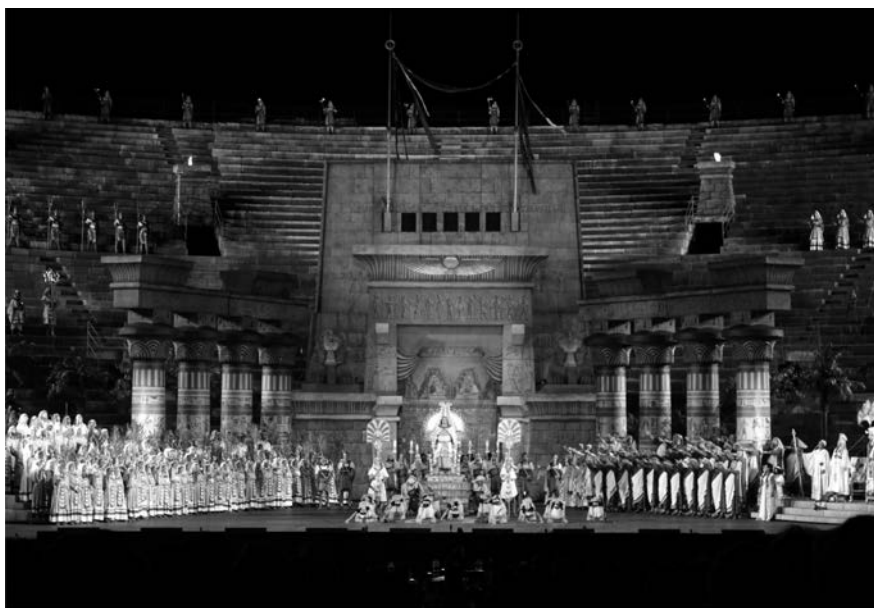
В 1822 состоялся грандиозный концерт в честь Конгресса Священного

Союза. Оркестром дирижировал сам Джоанио Россини. Известно, что уже в 1859 году здесь ставили «Севильский цирюльник» и «Любовный напиток» хотя и без особого успеха.

В спокойное и беспечное время перед первой мировой войной, а именно в 1913 году Италия торжественно отмечала столетие со дня рождения самого любимого композитора Джузеппе Верди. Знаменитый тенор и веронец по происхождению Джованни Дзенателло, предложил и осуществил постановку «Аиды» на Арене ди Верона. Первое представление состоялось 10 августа. Для спектакля были изготовлены типичные для того времени оперные декорации, но в масштабах пространства арены. Всё подготавливалось по рецепту самого Верди, изложенному в «Direttori di scene». На генеральной репетиции случилось непредвиденное - хлынул сильный дождь. Оркестр убежал, спасая свои драгоценные инструменты. Мужественный дирижер, сел за рояль и сыграл по памяти всю оперу. Весь проект стоял под угрозой, но на следующий день небеса даровали хорошую погоду и торжество состоялось.

Нечто подобное произошло спустя 90 лет на Соборной площади Кремля, тогда маэстро Валерий Гергиев, в рамках Пасхального фестиваля осуществлял постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов», с той только разницей, что весь подготовительный период была хорошая солнечная погода, а в день спектакля лил проливной дождь. В какой-то момент дождь прекратился и зазвучала музыка. «Не долго музыка играла», с неистовой силой вновь полил холодный майский дождь. Оркестр испарился. Гергиев не дрогнув, не сойдя со своего места, продирижировал всю оперу, вместо оркестра играла героическая пианистка. Солисты и хор не предали своего маэстро, хотя скользили и падали на промокшей наклонной сцене 5-ти метровой высоты. А для публики, тоже не покинувшей приставление, сказочно оперативно принесли одеяла из казарм Кремлёвского полка. Режиссёры Андрей Могучий, Михаил Панджавидзе, сценарграф Александр Шишкин, технический директор Вячеслав Соколов.

В премьер 1913 года партию Радамеса исполнил сам Джованни Дзенателло. На первом представлении присутствовало много знаменитых людей: прославленный Джакомо Пуччини, Пьетро Маскани, Максим Горький,



► Аида классическая

Франц Кафка. Подробное описание события оставили сотни присутствующих журналистов.

В 2013 году на Арене ди Верона вновь торжества в честь торжеств столетней давности. За прошедшее время Арена превратилась в авторитетнейший оперный фестиваль и организаторы решили к новому юбилею показать две Аиды – воспроизвести постановку 1913 году и новую современную версию в постановке каталонской театральной группы «La Fura deis Baus», названную «Aida del Centenario».

Вариант 1913 года заботливо восстановил по эскизам Эттори Фаджуоли архитектор Ринальдо Оливьери под руководством режиссера Джанфранко Де Бозио, и, как пишут музыкальные критики, эта сценическая версия не восстановление исторического представления, но фантазия на тему, каким оно могло быть. Как раз то, что бывает, когда в театрах восстанавливают балеты с хореографией Мариуса Петепа. Традиционные египетские колонны, обелиски, пальмы, сфинксы, скульптуры и т.д. Не обошлось без живых лошадей и стелющегося по сцене холодного дыма.

Каталонцы же, режиссеры Алекс Олле и Карлуша Падрисса, художник-постановщик Роланд Олбитер, продемонстрировали полное пренебрежение оперными традициями, поставив, как метко прозванную критиком Ириной Сорокиной, «бездушно-механическую Аиду». Да и начинается опера необычно – под увертюру на сцене разбирается

египетский барельеф и упаковывается в ящики с надписью «Британский музей». Необычно и то, что из оперы были изъяты все балетные сцены. Их место (музыку Верди сохранили) было занято демонстрацией различных сценических эффектов и устройств. По сцене двигались оседланные персонажами оперы механические слоны и верблюды, состоящие из металлических каркасов и рычагов, во многом напоминающие механических чудовищ известного театрального художника-буффора из бывшей ГДР Эдуарда Фишера (выставка его работ в свое время была в Москве). А некоторые передвигались на электрокарах.

Для Аиды образца 2013 года были установлены на сцене специальные несущие конструкции – две ажурные 25 метровые прямоугольные башни, как бы не являющиеся декорациями, но позволяющие декорации монтировать и осуществлять чистые перемены на публике. Весь спектакль на этих конструкциях профессиональные монтажники в ремнях и касках неторопливо устанавливают гигантское вогнутое зеркало толи радара, толи галактического телескопа, а может солнечной термической электростанции. Для выполнения такой задачи башни оснастили соответствующим такелажом и электролебедками. Доставку крупных элементов оформления во время спектакля на сцену осуществлял башенный строительный кран с балочной стрелой, установленный за стенами арены и охватывающий всю площадь сцены. Из других

технических устройств необходимо отметить впечатляющие фоновые декорации на всей площади закулисной части амфитеатра в виде правдоподобных песчаных дюн, возникающих во время представления посредством надувных конструкций, и воду с лодками на переднем плане. Обилие световых эффектов, включая светодиодную подсветку костюмов и реквизита, и открытого огня.

В финальной сцене оперы полностью смонтированное сверкающее зеркало наклоняется над планшетом, как бы образуя склеп в котором погибают Радомес и Аида.

“Я думаю, что, когда вы слушаете оперу, которая привлекает вас современной манерой подачи смысла, у вас исчезает ощущение времени. Это именно то, к чему я стремлюсь. Для меня лично и для всей команды Ла Фура дель Баус это означает возможность интерпретации оперного материала на более высоком уровне и освоения еще не тронутого культурного наследства». Так определил суть своих действий Карлуш Падрисса.

В целом, по своему характеру оформление оперы напоминает нечто среднее между программой «КА» цирка Дю-Солей в Лас-Вегасе (см. Сцена №5 (79) 2012 г.) и шествием во время открытия Всемирной выставки ЭКСПО 2008 года в Сарагосе (см. Сцена №6 (56) 2008

г.), с той только разницей, что во время различных сценических трюков, движений и превращений здесь ещё и поют.

Видеозапись Триумфального марша со всеми механическими животными, электрокарами и процессом монтажа сферического зеркала можно посмотреть на странице www.youtube.com/watch?v=8rX6ln8a4sQ

В соревновании двух Аид на Арене ди Верона победила все же классическая Аида образца 1913/2013 года. В репертуаре 2015 года «бездушно-механическая» Аида отсутствовала.

“Я думаю, что, когда вы слушаете оперу, которая привлекает вас современной манерой подачи смысла, у вас исчезает ощущение времени. Это именно то, к чему я стремлюсь. Для меня лично и для всей команды Ла Фура дель Баус это означает возможность интерпретации оперного материала на более высоком уровне и освоения еще не тронутого культурного наследства». Так определил суть своих действий Карлуш Падрисса.

Подобной концепции придерживаются многие современные оперные постановщики.

И вот по оперным сценам мира, будь то опера Верди «Аида» в Париже или «Руслан и Людмила» Глинки в Москве, бегают воины в камуфляже с автоматами Калашникова в руках.

Перед работающим телевизором

(на экране только строчная разверстка) умирающая Виолетта Валери, она же Маргарита Готье, Мари Дюплесси (возлюбленная Александра Дюма-сына), она же Джузеппина Стреппони (возлюбленная Джузеппе Верди) в negligé читает письмо Жермона, такую картинку часто показывают по каналу «Mezzo live HD» кабельного ТВ. Это Травиата театра «Ла Фениче» в Венеции, постановка известных оперных деятелей режиссёра Роберта Карсена и сценографа Патрика Кинмонта. И вот, однажды включив любимый канал и увидев знакомую картинку, почувствовал что-то неладное – нет, на сцене всё тот же телевизор, та же строчная разверстка на экране, на полу та же в negligé девушка с письмом в руках. Но! Музыка то звучит Чайковского! Вот это накладка! Быстро включаю компьютер, читаю сайт «Mezzo». О, боже, это опера «Евгений Онегин», Татьяна читает (поёт) письмо Онегину. Баварская национальная опера. А вот и авторы: польский режиссер с репутацией скандалиста Кишиштоф Варлиховский, художник Малгожата Шчесняк.

Видеозапись Триумфального марша со всеми механическими животными, электрокарами и процессом монтажа сферического зеркала можно посмотреть на странице www.youtube.com/watch?v=8rX6ln8a4sQ ■



► Аида в постановке Ла Фура дель Баус

В ТИХОМ РАЗГОВОРЕ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – АЛЛА КОЖЕНКОВА

ДР: С именем Аллы Коженковой в театральном мире связано представление о яркой праздничной впечатляющей театральности, какое-нибудь красное платье, захватившее пол сцены, надолго остаётся в памяти не только как конкретный артефакт – великолепный костюм, но как особенная возможность искусства. Сама Алла Владимировна, для коллег и друзей просто Алла, Алёна, стремительная, летящая навстречу любой невероятной затее, занимает в художественных компаниях, которых, кстати, у неё множество, исключительное место. Иногда резкая на слова, нередко намеренно эпатажная, она, тем не менее, всегда притягивала людей, с которыми её связывало дело, творчество, и, может быть, поэтому в театре, а правильное сказать, во всех видах театрального искусства - Коженкова своя и в драме, и в опере, и в балете, - она сделала более трёхсот спектаклей. Как художник по костюмам и сценограф она рано, можно сказать как-то сразу определила свой стиль, о чём очень точно писала Наталья Кузьмина: «То, что делает она, красиво, изысканно, чуть-чуть высокомерно и насмешливо». Именно так: этот стиль, этот характер, краски, интонации – и есть естество этой артистичной женщины, художницы.

Прошло уже два месяца после выставки «Неопознанные объекты» в Бахрушинском музее, которая к

удовольствию её коллег и поклонников представила эффектные идеи, неожиданные находки, эскизы, рисунки, ожившие костюмы... Восторг и волнение, наши общие заботы улеглись и почти забыты. Мы просто беседуем... о театре, о соратниках... о жизни, обо всем. Возникает естественное очарование «безответственной», кажется, просто беседы. Мне хочется узнать, из чего что, о детстве, в котором многие тайны личности, о первых театральных страстях, о том, как влияла повседневность на выбор пути, и что значит для профессионала стойкий аншлаг, не на премьере, а спектаклях спустя месяцы, годы?

АК: Мне страшно говорить о детстве, я блокадный ребёнок. Я жила в Ленинграде, мой папа, музыкант, был во фронтовых бригадах, на передовых. Мы жили с бабушкой, которая скрывала свое происхождение, но у неё были какие-то бриллианты. И вот эти её камни... осталось одно кольцо, венчальное, а всё остальное, как мне говорила мама, поменяли на еду, ведь это правда, что ели очистки от картошки. Благодаря этому мы как-то выжили, дожили до того момента, как нас отправили в эвакуацию. Я всё ещё была маленькая, даже когда мы вернулись... У нас была комната в коммуналке. Я помню эту комнату с заклеенными окнами. И я помню, как папа вернулся.

Я спала на кровати лицом к стене, там были старые обои, тёмно-тём-

но бордовые с золотом и розы на них. И вот моё лицо как раз упиралось в эту розу, которая совершенно стёрлась уже. И я, глядя на неё, представляла себе, что это - город, там крошечные человечки, там улицы... И каждый раз перед тем, как заснуть, я видела разные повороты сюжета. Понимаете, мне казалось то или сё... И я вам скажу, что этой розы, вообще-то говоря, мне хватило на всю жизнь.

95



► Алла Коженкова. 1960-е. Ленинград. У двери в тот самый полуподвал

Потом я в жизни много путешествовала, но мне это было необязательно.

Когда мне было пять лет, игрушек никаких не было, но я помню, мама кончила хореографическое училище у Вайнонена - представляете себе, какая прелесть? - и стала после войны работать у Кио, а я стала ходить в цирк. И там, у этого Кио, я выиграла однажды палочку с бабочкой, когда её катишь, она машет крыльями. И я на всю жизнь запомнила это чудо техники. Вы понимаете, Дмитрий Викторович? Вам меня жалко уже, наверное, правда?

ДР: Я помню таких бабочек.

АК: Ну, крылышки у бабочки сломались очень скоро. У меня ничего абсолютно не было, мне не во что было играть, были только ножницы, бумага и какие-то тряпочки. Бабушка моя великолепно шила, и у неё был удивительный характер... я сама такая же... она что-то вырезала на мне из старого мамино пальто довоенного, перешивала. Но если у неё не получалось с первого раза, она скручивала кусок материи - и ногой за шкаф. Всё. Она никогда ничего не переделывала. Так же и я. Когда я рисую, и что-то не то - в ведро! И заново. Есть люди, которые исправляют, переделывают, а я этого вообще не понимаю. Так вот, наблюдая за бабушкой, тряпочками я всё же не пользовалась, а вырезала из бумажек... Ну, что девочки делают? Принцессы, замки... Потом я стала более-менее рисовать. И мне всегда было интересно, что с той стороны. Вот здесь нарисовано, а там-то что, если повернуть, если с той стороны заглянуть? Меня это всегда интересовало и, может быть, подтолкнуло к театру.

Потом «Буратино», первая книжка, её мне мама читала, откуда эта книжка взялась, я тоже не знаю. Меня совершенно завораживало, что там занавеска. И потом она откроется - и там что-то невероятное, понимаешь? Вот это чудо жизни за занавеской осталось со мной навсегда. Я просто благодарна вообще жизни за то, что я это чудо узнала. И вот первый спектакль, на который я попала ещё до школы... Мы ведь жили в Ленинграде, потом моего папу пригласили в краснознаменный ансамбль песни и пляски - он был пианист, аккордеонист, но играл и на баяне, и вот его

пригласили как баяниста (для меня всегда была загадкой игра на баяне, столько клавиш) - так мы оказались в Москве. И первый спектакль, на который я попала, был «Руслан и Людмила», опера в Большом театре. Я как увидела эту голову... и как она поёт... я испугалась. А краснознаменному ансамблю Буденный подарил земельные участки под дачи, и до сих пор у нас этот участок есть, и соседкой нашей была - директор касс Большого театра. Поэтому я могла смотреть все спектакли, все балеты.

ДР: Вам очень повезло.

АК: Мне очень повезло, да. Я увидела и полюбила музыкальный театр - и оперу, и балет. От войны на всю жизнь остались в памяти бомбежки и прочие ужасы. Первое, что я рисовала (это очень пугало мою маму) - я рисовала оторванные головы, из которых хлестала кровь, цветными карандашами, и мама с папой боялись, как бы я вообще головой не двинулась.

ДР: Вы это видели?

АК: Видела. И помню бомбежки, как меня мама на руках таскала в подвал. Но я стараюсь об этом никогда не рассказывать, избавиться, забыть, как выглядит жестокость. Я просто потом уже стала чувствовать в себе какое-то стремление к празднику. Понимаете, чтобы это ушло. Конечно, в театре я делала «Короля Лира», и что хотите, и трагические спектакли, но всегда мне хотелось праздника радости, чтобы забыть ужас.

ДР: Как получилось, что вы вернулись в Петербург, Ленинград учиться - можно было ведь и в Москве?

АК: Нельзя было...

ДР: Нельзя было, почему?

АК: Расскажу, дело в том, что я вообще очень легкомысленная особа, легкомысленная и влюбчивая. И у меня без конца были какие-то романы с мальчиками. Я совсем была юной, лет 15-16, и у меня был мальчик-ухажер из подпольного общества, которое называлось «СМОГ», расшифровывалось «Союз молодых гениев» - это была шутка, понимаете? Я ничего в этом не понимала, а они там занимались политикой. Их было много, некоторые потом стали известными людьми. Но я там не знала никого, я туда со своим мальчиком приходила. Я занималась пантомимой и фехто-

ванием, и приходила туда в трико. Это было на Арбате, в подвале, у тётушки Фриде: горели свечи, все эти люди пили кофе...

ДР: Масонская ложа...

АК: Абсолютно. Я почему ходила? Во-первых, из-за мальчика, во-вторых, я у них танцевала при свечах, и это очень нравилось, и в-третьих, там раздавали самиздат. Я понятия не имела, чем они занимаются, как была далека от политики, так и до сих пор. При Хрущеве пачки рисовала, и при Брежневе, мне это всё равно... В результате, значит, за мной установили слежку из КГБ. Как-то я с этими книжками, от старушки Фриде возвращаюсь домой, у подъезда в тёмном переулке достаю ключи, а книжки роняю... В это время из чёрной «Волги» выскакивает красавец и книжки мне поднимает... Всё такое: куда вас подвезти? Я была стройная, сорок шесть килограммов весила, хорошенькая, наверное. Когда я вышла из дома, мне в театральную библиотеку нужно было, он меня всё ещё ждал. И я так себе думаю: вот у девчонок какие мальчики, на черной «Волге», красавцы, а я дура! первый раз на каблуках... Ну, в дальнейшем выяснилось, что это был сотрудник КГБ. Через несколько лет я делала спектакль с Чухраем, там были Белла Ахмадулина и Боря Амарантов, и вдруг этот человек возник как технический директор, представили, значит. Я Чухраю говорю: какой это вообще директор? Это же кгбшник. Тот: «да я войну прошёл... в порошок сотру»... И больше этого Игоря мы не видели. Всё это сейчас смешным кажется...

Тем временем я кончила школу, поступила в Училище 1905-ого года, хотела на театральное отделение, но не было набора, поступила на живописно-педагогическое, кончила на все пятёрки и могла по закону идти в институт... Я благодарна училищу, потому что я там по 60 часов одного и того же старого дяденьку должна была рисовать карандашом... Практика колоссальная, больше нигде её не получила, никогда. Пять лет стоишь у мольберта как ненормальная. Для меня уже нарисовать человека или обезьяну или слона - это всё равно, рука сама собой поставлена. Но в институте председателем комиссии был Курилко.

ДР: Михаил Михайлович?

АК: Да. И он узнал, что я анти-советчина из «СМОГа». Вышла статья в «Комсомольской правде», которая называлась «Жильцы помойки №12», или что-то в этом духе про старушку Фриде. Тогда исчезло имя Юлия Кима, он стал работать под псевдонимом, у всех были неприятности. В основном, боюсь, из-за меня, потому что я этому Игорю, который меня возил, всё рассказывала, понимаете? И вот, когда я пришла в суриковский институт поступать, там был Курилко. И он прямым текстом мне сказал, что не то, что поступить, а до экзаменов меня даже не допустит, и никакого просмотра работ. Мне куда деваться-то? Неизвестно. Я вообще очень наивно всегда поступала, не склонна к анализу, больше к эмоциям... И подумала, что наверняка где-то в другом месте ничего не знают про этот «СМОГ». В это время у нас в Москве были гастроли театра Николая Павловича Акимова. Я его обожала. У меня была его книжка – тогда уже была издана со всеми его божественными картинками. Они мне и сейчас нравятся, я считаю, что они не устарели совершенно. Не знаю как Вы...

ДР: Акимов не может устареть. В Театральном музее им. А. А. Бахрушина на выставке «Прорыв» целая стена его работ. И у неё всегда много людей: это искусство живое, настоящее.

АК: Представляете, я у него училась... На спектакли билеты достать было невозможно, но мы попали, папа говорит: «Подойди к Николай Палычу, покажи работы». Я не решилась. А папа по-тихому взял мои работы и пошёл, когда кончился спектакль, и показал... Представляете? С моим другом Костей, который учился в медицинском, психиатром стал. И вот папа с этим юным, будущим психиатром пошли, и Николай Палыч сказал: «Пусть девочка приезжает». Это был конец апреля, а приём, как вы понимаете, бывает летом... У нас Петербурге какие-то дальние родственники, папины сёстры двоюродные, я их не знаю, что делать? Собрала страшный чемоданчик и приехала в Питер на самом дешёвом поезде. Папа дал телефоны сестры в случае чего... Поезд ехал до-олго, пришёл утром, я с поезда по-

шла в Театр комедии, узнала, что он на Невском. Вхожу – сидит тётя, дежурная, прямо в дверях, на стуле. «Подскажите, пожалуйста, как мне попасть к Николай Палычу?» Она говорит: «А вот по лесенке на второй этаж поднимитесь». Я вообще обалдела, думала, будет целая история... Поднялась, написано - Акимов, ноги дрожат. Вхожу в кабинет, вижу на стенах рисунки, которые у меня в книжке, и Он сидит и смотрит на меня с улыбкой, я же с чемоданом пришла. И выглядела я лет на одиннадцать, хотя было мне 20, худенькая, инфантильная, понимаете? Он сказал вежливо: «Садитесь». Села: «Помните, приходили... и вы сказали, чтобы я приехала?». «Хорошо, я рад, но у нас летом заканчивает первый курс, потом они ещё четыре года будут учиться, и вот через четыре года приходите». Он не знал, что умрёт через четыре года, понимаете? Этого никто не знает. «Нет, - говорю, - я щас хочу... Нет говорю, надо щас». Он говорит: «Ну, хорошо». Я же закончила училище, это его подкупило, что у меня есть профессия. Он говорит: «А вы можете сдать вступительные экзамены и за первый семестр, а потом уже с курсом весеннюю сессию, у них сейчас идут консультации». Я сказала, конечно, но я не знала, что там сопромат и термех. Мне даже в голову не приходило, потому что в Москве таких предметов не было. Нужно было рассчитывать фермы, а я представляла, что ферма - это травка зелёная, коровки бегают, овечки, в общем, очень красиво. И он нажал какую-то кнопку, и пришёл человек громадного роста в синем халате, в шлепанцах безобразных. Это был Сологуб, декан факультета и макетчик... Николая Палыча. Николай Палыч сказал: «Отведите её и дайте ей все... Эти самые, ну как их... экзаменационные листы, пусть сдаёт». И всё. И Сологуб со мной пошёл на своих громадных ногах, а я за ним бежала со своим чемоданчиком. Мы пришли к нему в кабинет, и я увидела, что всё завешано фотографиями: он в проруби с белыми медведями обнимается. Я поняла, что мне тут не выжить вообще.

ДР: Да уж...

АК: Понимаете? Я просто не понимала никаких сопроматов, а

чертить могла. И стала сдавать экзамены. Конечно, к моему стыду я должна признаться, что решила использовать молодых людей. Выбрала симпатичного из группы и сказала: «Слушай, начерти эти чертежи, я не понимаю ничего, ты можешь?» И он всё сделал. Это был самый привлекательный студент в группе, сейчас он знаменитый кинохудожник. И вот первая консультация у Николая Палыча. Так было, что к Николаю Павловичу все приходили, приодевшись, в галстук, во всяком случае, прилично, не то, что обычно: в рваном, грязном – он это не любил. А мне ведь помыться негде было, вообще ужас, жила-то и спала под лестницей, общежитие мне не дали, а к папиной сестре идти было неудобно – она жила в коммуналке. Короче говоря, все студенты вошли в аудиторию и р-р-раз – заняли все места. Мне сесть негде. Вот хоть стой. А сзади вижу, Акимов идёт, тогда я, спортивная девушка, подпрыгнула... и села на подиум для натурщицы. Сажу себе, ноги свесивши. А они просто прыгнули все.

ДР: Весёлые ребята...

АК: И к их возмущению рядом со мной так же прыгнул и сел тот самый привлекательный студент. Он сел и мне в ушко: «Говорят, ты хорошо рисуешь? Научишь?» И я поняла, что готова на всё. Дальше нас исключили за аморальное поведение из института, с первого курса. Меня-то Акимов восстановил, а его в армию отправили. Ну, потом всё было хорошо. Таким образом, я поступила в театральный институт и стала учиться у Николая Павловича. Я училась у него до третьего курса. Когда он умер, наш курс передали Татьяне Георгиевне Бруни. А она, как вы знаете, в основном работала в музыкальном театре и вела направление музыкального театра, а ещё преподавала в консерватории, где учился на балетмейстерском любимый её уникальный талантливейший Коля Боярчиков. Он пять спектаклей поставил и больше ничего хорошего, а в этих пяти спектаклях я принимала участие, благодаря чему узнала и полюбила балет. Узнала всю технологию, как делать костюмы, для чего, как должна лететь ткань, лететь в соответствии с музыкой, потому что нельзя, чтобы музыка ещё звучала, ►

а ткань уже грохнулась на пол. В общем, все эти эксперименты мы с ним делали вместе, практически не разлучались. А все мои дипломные работы я сделала с Генриеттой Яновской, потому что это были параллельные курсы Товстоногова и Акимова. Яновская и я сделали реальные спектакли, не просто в эскизах, как все делали. И плюс я сделала два спектакля с Колей Боярчиковым, а один спектакль - просто на бумаге для себя... мне нравилась музыка, и я сделала.

ДР: Конечно, всё не расскажешь, особенно про «подлестницу». Чувствую, что жизнь была не особо...

АК: Я голодала, падала в обморок, жила четыре года в подвальной квартире, когда меня уже приняли, это была Фонтанка 92, квартира 66, там не было ни телефона, конечно, ни телевизора - ничего этого; но там не было и отопления. Мне приходилось дрова рубить, печку топить, понимаете? . Рядом была баня Достоевского, но на баню денег не было совершенно. И каким-то образом где-нибудь находила мелочь и шла в эту баню. Тяжело было. И потом я была изгоем, понимаете? Они меня не любили, потому что я москвичка, не понимала, что нельзя сказать, что мне не понравился спектакль Товстоногова, нельзя этого говорить. Я дружила с Георгием Александровичем и с Сандро... они меня очень хорошо воспринимали, а вот запуганные студенты не любили меня, как не любили и самого привлекательного, того, кто на тумбу ко мне запрыгнул, потому что он был абсолютно независимый.

ДР: То, что вы тогда начали сотрудничать с Яновской и с Боярчиковым, стало счастливым стартом творческой биографии...

АК: Я им безумно благодарна, конечно. Боярчиков был очень ревнив. Мне предлагал Эйфман с ним поработать, но Коля запретил, и я его послушалась. Потеряла балет для себя, и это грустно было.

ДР: Жалко?

АК: Очень. Потому что я знаю балет досконально: и как сделать сценографию, чтобы было удобно и креативно, и костюмы - всё вместе. У меня, кстати, есть интересная идея для Володи Васильева, но я с ним не знакома...

ДР: Я Вас познакомлю...

АК: Уникальная идея, пришла из жизни, уверена, ему понравится. Я готова просто ему подарить эту идею.

ДР: Первые работы с Яновской и Боярчиковым - ведь это переход из учебного качества в профессиональный в театр, первый опыт...

АК: С удовольствием расскажу, только не могу проанализировать, что сделано мною, что другим. Я только вижу и понимаю, что это правильно, хорошо. Для меня очень важен собеседник, с Гетой мы много разговаривали. Я и с Камой делала спектакли удачные, и я их привезла из Питера в Москву, они же безработные там сидели. Ах, какие это талантливые люди! В театре «Моссовета» тогда я уже сделала около 15-ти спектаклей, сначала привела туда Гету, потом Каму. Так как Гета училась у Товстоногова, она была очень конкретной, и мне это помогало. Вот она, допустим, говорит: «Мне нужна большая белая комната». Я говорю: «Больших белых комнат секстиллиард, у тебя большая белая комната с колоннами, а у меня большая белая комната - просто побеленный ангар. Это ведь может быть всё, что угодно». И вот таким образом мы шли друг к другу навстречу. Например, когда мы делали спектакль «Сотворившая чудо», она сказала: «Мне нужен на сцене триптих». Я могла делать, как себе представляю, но толчок конкретности мышления так важен. И Гета много думала о функциональности всего.

ДР: Как будет работать декорация во время спектакля?

АК: Да, как будет работать, какую может нести задачу. Когда мы разговаривали с Гетой, это в меня проникает. Меня как-то спросил ассистент: «А как Вы вообще всё это делаете?..» Я говорю: «Пока мы разговариваем с режиссёром, пока его мысль куда-то там гуляет, у меня перед глазами мелькают слайды, тысячи слайдов, и на одном я останавливаюсь». Поэтому я никогда не буду стоять на одном варианте, их - миллиарды, а из миллиардов миллион хороших. Меня предупреждают: «Нельзя свои идеи рассказывать, кто-то украдёт». Да пусть украдёт на здоровье, все равно не сделает того, что я бы сделала, он ведь не знает, что я имела в виду, что у меня за душой, в голове, в сердце.

ДР: Всего, что прожито и пережито не расскажешь.

АК: Вот именно, поэтому рассказывать идеи, а их у меня много, совершенно безопасно. Я в этом не раз убеждалась. У меня периодически меняются ассистентки. Я их в жизнь выпускаю, и они используют то, что я им рассказывала, но это совершенно ничего общего не имеет с тем, что я бы сделала, понимаете? Меня радует, что они получили какой-то толчок, дальше всё зависит от человека, бывает толчок в самую неожиданную сторону, но всегда это область искусства... Чтобы кто-то из них ушёл в бизнес - я такого не знаю.

ДР: Вы правы, люди бесталанные, которые слепо копируют, не понимая, что делают, как правило, и охраняют свои и чужие владения. А творческий толчок в работе бесценен.

АК: Представьте же, как я благодарна Гете и Каме за такие толчки. Кама ещё потрясающе работает с материалом, который даёт ему художник. Мы делали два спектакля с ним, но я увидела, как он использовал то, что я ему предложила. Режиссёр может ведь и не понять, и не использовать, нередко об этом слышишь. Но Кама, как он почувствовал всё и как удивительно использовал. Вот эти «Пять углов», где, я говорила, фотографии нашей квартиры.

ДР: На Малой сцене театра Моссовета.

АК: В какие-то моменты в спектакле на персонажей шли проекции этих фотографий. Вы знаете, это необъяснимо: как будто человек пропитывался своим прошлым...

ДР: Вы будете удивлены, но я в это время был студентом-практикантом в театре Моссовета...

АК: Да что Вы?!

ДР: И меня периодически отправляли дежурить на Малую сцену.

АК: С ума сойти

ДР: И я видел...

АК: Ну, правда, хороший был спектакль?

ДР: Замечательный. Потрясающая Дробышева. У неё было мало ролей в театре. Но вы, конечно, помните её «Эдит Пиаф»?

АК: Да. Эти маленькие спектакли «Эдит Пиаф», «Пять углов» были очень серьёзные. На мой взгляд, «Пять углов» это режиссёрский спек-

такль, режиссёр сказал о том, чем он просто хотел поделиться со зрителем. Это не Богомолов, который сейчас хочет всех удивить или шокировать. У Камы не было этого. Я очень уважаю его как режиссёра, и вообще. Уже жизнь показала, что у него она непростая, тяжелая и прожить её так замечательно, не каждый сможет. Но мы с ним совершенно не сходимся. Я даже с ним отказалась работать. Например, мы выпускали «Пять углов», а балетмейстера я привела своего, потому что он не знал Каму. Я сижу с этим балетмейстером и говорю: «Ко мне завтра гостей навалится, не знаю, что бы мне такого приготовить, чтобы быстро и эффектно. Он говорит: «Запеки баранью ногу». «Да? А как?» И он мне начинает смачно, подробно рассказывать: проколешь, намажешь так, сяк, завернёшь в фольгу... и в самый накал эмоций по поводу этой бараньей ноги вдруг гром: «... Какая баранья нога?! Вы что, озверели тут? У нас премьера!...». Это Кама. Я считаю, баранья нога никак не мешает премьере, а Кама считает, что ни в коем случае! Премьера - значит, ногу не есть, гостей не собирать, вообще не жить, жизнь отставить, понимаете? Мне кажется, что идеи наши никуда не денутся, никуда не разбегутся, а вот, знаете, озвереть и рыть окоп для своей премьеры - это не для меня. Но Гета и Кама - два главных человека, которые начиная с института, дали мне возможность понять, что такое концепция, понимаете... Моя первая рецензия, хвалебная, между прочим, меня озадачила: хвалили за «симультанное оформление». Я понятия не имею, что такое «симультанное» оформление: давай у всех спрашивать, а что же это такое... Оказывается: первая картина - дома, вторая картина - на улице, а третья картина где-то ещё... и я прямо таки открыватель со своим симультантным оформлением. Я, конечно, не отдавала себе отчёта и не анализировала это, но благодаря Гете концепция, не осознанная моей головой, возникала и впечатляла. Кама тоже концептуалист. Кама и Гета.

А Коля Боярчиков - совсем другое. Он потрясающе со мной репетировал. Мы с ним сидели напротив зеркала вдвоём и перед нами - актёр; и мы смотрели и в зеркало, и на актё-

ра. Он говорит: «Это он слова учит». Я этого тогда не понимала. «А потом будет роль делать». Вот я тогда узнала от него, что сначала артисты балета учат текст, а потом уже делают роль, а я думала сразу танцуют и всё. Коля говорит: «Ты что не понимаешь, что его тело работает, несмотря на то, что он почти стоит на месте... И тело, и голова - работают». Всё это я наблюдала, и это было очень интересно. Потом я узнала, какие ткани бывают, тогда мало было тканей, но всё-таки. И я говорю: «Коля, я вот здесь сделаю костюм из эксельсиора». Он говорит: «Какой эксельсиор, он прилипает, не летает!» - «Я тебе покажу!». И вот на сцене репетиция, я обмоталась эксельсиором и через всю сцену бегу как ураган. Представляете, мои доказательства? Я победила, правильно выбрала ткань... Какие это были детские, доверчивые, очень творческие отношения!

ДР: Почти детские, доверчивые именно творческие ...

АК: Коля приходил ко мне каждый день, дрова рубил, печку топил, и однажды... налил себе кофе из кофеварки в стакан, в котором я разводила краски, и выпил, не заметил, что он выпил краску, понимаете? Он был настолько погружен в работу... Уникального возвышенного полёта человек.

ДР: А первая оперная постановка тоже с ним?

АК: Первый оперный опыт - это постановка с Александром Петровым в Малом оперном «Сказки о Попе и его работнике Балде». Хотя по-настоящему первый оперный спектакль, который я делала, осознавая, что такое опера, по всем законам, это было в Эрмитаже в Петербурге, там есть прекрасный театр. Он был в реставрации долго, а потом там были только концерты. И вот первый спектакль - это был частный проект - «Орфей» Глюка. Оркестр Сондецкиса, режиссер Мильграм. И мы придумали, что все персонажи существуют и как балетные, и как оперные, то есть вокалист поёт, дублёр танцует. Два Орфея, две Эвридики и так далее. Пел Орфея Эрик Курмангалиев, танцевал Вихарев, состав был вообще очень интересный. Кордебалет из Мариинского театра, балетмейстер из Германии. И это была первая серьезная

оперная постановка, за которую я полностью отвечала. Благодаря опере я познакомилась и работала с выдающимися дирижерами Гергиевым и Колобовым, режиссерами Александром Петровым, Валерием Мирзоевым, Иваном Поповски, Владиславом Пази, много лет сотрудничала с Оперным центром Галины Вишневской и общалась и самой Галиной Павловной и Мстиславом Растроповичем.

ДР: Вы, Алла Владимировна, универсальный театральный художник, ведь работа в разных жанрах - это удел немногих. Левенталь. Давид Боровский. Сергей Бархин... Но Вы также работали на эстраде и в цирке. Вас никогда не смущало это жанровое разнообразие?

АК: Совершенно нет. Я работала с гениальным Валеём Гнеушевым, который для «Цирка дю Солей» сделал 40% всех номеров. То, что он предлагал, было интересно. И я думаю, какой-нибудь цирковой трюк мог быть интересен и в драматическом спектакле, почему нет? Максим Суханов так поёт, что может его и в оперу позовут. Единственное, что классический балет - это особое искусство. Я очень рада, что этим владею, и очень грущу, что нет применения нигде. Есть мастера балета, но художников для балета не вижу. Наверное, они и есть, но я их просто не знаю. Посмотрела программу «Большой балет»... Вот он берёт девочку, перевернул, вся юбка у неё на голове. Мы не видим ни пластику, ни девочку, только изнанку юбки, и замечаем, что трусы ей сделали не того цвета, которого надо - не под цвет костюма, а почему-то под цвет тела, как будто она вышла танцевать без трусиков. Ну что сделаешь?

ДР: Когда теряются традиции, исчезает культура, пропадают навыки. Не думаем об уровне художественного ремесла, замечаем, когда творчество падает.

АК: Да, вот это мне жалко.

ДР: Грустно, потому что балет как раз должен держать линию традиций. Балетная школа в императорских театрах почти палками из поколения в поколение передавалась, но можно ведь и без крайностей. Авторитет художника, творца обладает некоей дисциплинирующей волей, поэтому в своё время институт главных художников, способствовал

и соблюдению традиций и их развитию. Сейчас на это рассчитывать не приходится, но всё же некоторые художники предпочитают работать в одном театре и большую часть жизни с одним режиссёром. Вы же к этому никогда не стремились, для вас свобода перемещения в пространстве и во времени, как мне кажется, самоценна. Или не случалось просто?

АК: Мне, конечно, важно не здание театра, а человек, с которым работаю. Я очень много спектаклей сделала со Славой Пази. Я его очень люблю и очень грущу до сих пор, что его с нами нет. Но мне одного Славы мало. Он говорил «Я - бульварный театр. В хорошем смысле этого слова!» Он не бульварный, но всё-таки развлекательный. Он замечательный, близкий был друг семьи. Представьте, что я бы только с ним работала, значит, не сделала бы ни «Служанок», ни «Мадам Баттерфляй», правда? А мне было бы грустно без Виктюка. Если Гета с Камой объяснили мне, что такое концепция, то Виктюк просто открыл окно... У него уже тридцать лет в моих юбках спектакли играют, просто невозможно смотреть... Пошла бы я в театр Виктюка, я же у него год работала и ушла, - тогда бы никогда не встретила Мирзоева. А Мирзоев с его парадоксальным мышлением мне очень интересен. И конечно Максим Суханов... таких больше нет. Есть актеры талантливые, очень талантливые, но такой личности невероятной, как Максим, я не встречала. Когда с ним разговариваешь, не то, что два пишешь, три в уме, в уме вся математика, физика, химия, литература, понимаете? Ну, сидела бы я в Петербурге в театре Ленсовета, и не было бы ни одного спектакля в театре Вахтангова, не было бы «Посвящения Еве» с Яшиным, не сделала бы «Марию Стюарт» в «Новой опере»...

ДР: Из партитуры Доницетти Колобов сделал совершенно какое-то новое произведение, как будто полил страницы партитуры сначала мертвой водой, затем живой - и получилось совершенно гениально. Премьера была в Театре на Таганке, на подиуме вижу двух королев, блестяще пели Елена Зеленская и Галина Лебедева, пели по-итальянски, а чувство, что всё по-русски...

АК: Совершенно гениально. Так

что, я не могу в одном театре работать. Вы, может быть, и сердитесь на меня за это.

ДР: Да ну бог с Вами, нет. Это Ваше «легкомыслие» так обогатило палитру российского театра.

АК: На самом деле я всегда хочу видеть напротив себя человека, с которым хорошо и интересно.

ДР: Моменты счастья в театре, к сожалению, коротки... Но они остаются с тобой на всю жизнь.

АК: В моей жизни имели большое значение не только режиссёры. Юрий Алексеевич Шварцкопф пригласил в трудный момент Славу Пази и меня сделать «Даму с камелиями» в театре Комиссаржевской. Мы это сделали. На спектакль пришли все, включая Собчака. Кто организовал всё это? Конечно, Шварцкопф! Если бы не он, этого бы не было. В театре Комиссаржевской мы сделали и другой, гениальный спектакль, каких больше не было, нет и не будет – «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей». Отлично понимаю, что без Юрия Алексеевича спектакль этот бы не состоялся, чтобы летать, как я задумала, над зрительным залом, надо было долбить какую-то историческую стену, т. е. трудности непреодолимые. Он нам дал эту возможность, и я получила «Золотой софит»... Потом Шварцкопф был директором Мариинки, и мы сделали «Обручение в монастыре». Я бы сказала, он – гениальный продюсер, который в невероятной степени предан искусству. Сейчас он в оперетту ушёл, делает там спектакли более легкомысленные и кассовые.

ДР: Вы говорите, что никогда не занимаетесь анализом своих творческих достижений, но когда у вас перед глазами мелькают картинки как калейдоскоп, вы же останавливаете их на конкретной картинке? Вот в этой последовательности остановок есть какая-то логика?

АК: Конечно. Но я это не могу назвать поиском формы.

ДР: Хорошо, была живописная декорация, пришел черед Кочергина, Боровского – появилось понятие единой среды в спектакле, время натурального материала – бумажные, деревянные спектакли и так далее...

АК: Вы знаете, я об этом не думаю.

ДР: Никогда?

АК: Никогда. Конечно, в этом лучше не признаваться.

ДР: Вам, полагаю, не опасно признание, слишком известны смелость и изобретательность ваших художественно-постановочных решений.

АК: Тогда расскажу о моей лучшей сценографической работе, как я считаю. Это «Дракон» с Володей Мирзоевым, который мы делали в помещении театра Терезы Дуровой. Спектакль очень мало прошёл, потому что Володя на все роли пригласил так называемых звёзд, а массовка - труппа, которая не может это играть. Но это не все, там была декорация – во всю сцену котёл из настоящей меди. Володя сказал, что ему нужен замкнутый мир, из которого нет никакого выхода. А мне всё-таки выход нужен. Он – оппозиционер, а я – жизнелюб, так можно назвать. У меня там костюмы дикие, например, один костюм - из теста. Это костюм Кати Гусевой, героиня которой была воплощением чистоты и правды, и её уничтожали. Режиссер мне говорит: «Понимаешь, её съедают на балу, где выдают замуж за эту сволочь...» Хорошо, мысль моя работает и её не остановить. У Терезы там есть ресторан, я говорю: давай раскатаем во всё фойе тесто пока зрители в зале сидят, сделаем каркас, кринолин, всё из этого теста надрапируем. Костюм будет из тонкого теста. И потом они все его будут есть, персонажей там много на сцене. И мы это сделали. И они его ели на сцене, и Шифрин там играл у нас, тоже ел это тесто. Героиня оставалась в каркасе, без платья. А в конце спектакля медная чаша раскалывалась, и часть её превращалась в подиум: вместо всяких страхов, драконов персонажи шли красиво по подиуму и показывали свои туалеты. Я уговорила балетмейстера, и он поставил это как роскошное шоу. Зрители были в восторге, потому что им, конечно, жалко было, как и мне, что дракон-сволочь всех уничтожил. Что же такое поиск формы не знаю. Я ничего не ищу, просто развлекаюсь...

ДР: Гарри Бардин считает, что задача художника – удивлять. Вы всегда нас удивляете. ■