

ДАВИД ЛЬВОВИЧ БОРОВСКИЙ 2 июля 1934 - 6 апреля 2006

la scène the stage

№6
(98)
2015

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

сцена

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

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 Макерова
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», №6 (98) 2015

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 18.12.2015

сцена

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

The Stage

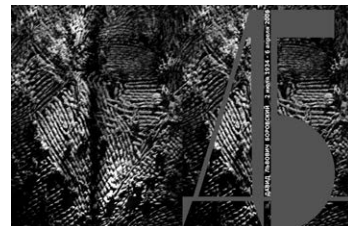
Magazine on questions
of scenography, scenic technics
and technology, architecture,
education and management
in the field of performing arts.

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 осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:



► Автор обложки
художник **Сергей Бархин**

На 2 и 3 стр. обложки:



► **Татьяна Сельвинская**
«Цветные стёкла»

▶ ДИАЛОГИ	3	Дмитрий Родионов. Сергей Женовач. Драматический театр тренирует чувства
▶ СПЕКТАКЛЬ	6	Елена Алексеева. Крестный путь Степаныча
	11	Наталья Каминская. Миф о «лишнем» человеке
	13	Елизавета Ронгинская. Переплетая судьбы современников
	14	Елизавета Ронгинская. Олег Дмитриев. Камерная сцена в критериях правды
	18	Алиса Никольская. Вы уверены, что знаете эту историю?
▶ ВЫСТАВКИ	22	Карина Оганджанова. Человек Театра Данила Корогодский
	24	Сергей Хачатуров. Нос вездесущий
	27	Наталья Балатова. Первая режиссёрская реформа Станиславского
	29	Александр Рубцов. Цветные стёкла Татьяны Сельвинской
	30	Татьяна Сельвинская. Монолог художника
	33	Елена Губайдуллина. Театр как чудо
	34	Татьяна Бодянская. Темы с вариациями
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	35	Сергей Бархин. О Давиде и о макетах
	38	Ольга Земцова. Любовь Нурмухамбетова. Площадка должна помогать актёру
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	43	Люба Стерликова. Русский балет
▶ ГОД ЛИТЕРАТУРЫ	44	Наталья Каминская. Судьба Человеческая, Судьба народная
	45	Елизавета Ронгинская. Чехов жив
	46	Елизавета Ронгинская. Сохранить коридор культуры открытым
▶ ТОВСТОНОГОВ 100	49	Римма Кречетова. Он вернулся сюда из неведомого
▶ ХРОНИКИ МУЗЕЯ	57	Светлана Членова. Французский доктор Астров
▶ КУКЛЫ	59	Алексей Гончаренко. Человеческое использование нечеловеческих существ
	63	Владимир Шеховцев. Конференсье Эдуард Апломбов и политические гонения на куклу
	66	Елена Губайдуллина. Балаган для знатоков Шекспира
▶ ТЕХНОЛОГИИ	68	Ольга-Мария Тумакова. Вадим Воля. Александр Фешин. Видеоинсталляцию надо направлять в «мирное русло»
▶ ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	70	Ирина Решетникова. Геликон-опера: возрождение усадеб
▶ ЭТЮДЫ	73	Елена Селестин. Суэта вокруг флакона. Виктор Делог. Лабиринт Парфэриум
▶ НАШИ АВТОРЫ	76	
▶ АННОТАЦИИ	78	

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

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

Приобрести журнал можно:

в Москве - в магазине театральной книги
(Страстной бульвар, д. 10/34), в редакции «Сцены»
(Страстной бульвар, 10, офис 47); в мемориальном музее
"Мастерская Давида Боровского" (Б. Афанасьевский пер. д.3)

Редакцией в 2015 году осуществляется:

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

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

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

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ТРЕНИРУЕТ ЧУВСТВА

ДИАЛОГ РОДИОНОВ – СЕРГЕЙ ЖЕНОВАЧ

ДР: Сергей Васильевич, я очень рад, что мы встречаемся для беседы в вашем театре, таком родном. Начиная с фантастического двора перед театром, попадаешь в пространство редкой красоты и уюта. И не только в этом уникальность вашего театра. Избыточность индустрии развлечений сегодня заставляет общество с особым почтением относиться к культурной миссии вашего театра – Студии театрального искусства. В тот первый год, год новоселья, Александр Боровский писал в журнале. «Сцена» № 5, 2008: «Мне очень нравится момент заполнения театра зрителями. Три человека, десять, сто... Кто-то на диване беседует, за столом пьют чай с булочками, вот молодой человек открыл книжный шкаф, а вот девушка надкусила яблоко... Есть ощущение праздника. Каждый вечер в этом доме как будто день рождения. И каждый спектакль – как новоселье. Интересно, как долго все это продержится?..» На мой взгляд, зрителя и друга театра – продержалось. Что же главное, стержневое, надежное, что позволяет держаться? Может, слово «держаться» не самое точное, я надеюсь, вы понимаете, что я имею в виду.

СЖ: Трудно ответить на этот вопрос, есть много разных факторов. В первых, это то, что создаешь сам с самого начала, а здесь так именно и случилось. Мы это всё создавали сами. Судьба подарила такую возможность: сделать всё так, как тебе хочется, как считаешь правильным. Конечно, жизнь вносила коррективы, и не всегда мечты в полной мере реализовывались, но все-таки создание этого театра для меня до сих пор момент какой-то загадочный, фантастический, счастливый, может быть, один из самых счастливых моментов в моей жизни. Невероятно, чтобы возник курс талантливый, одаренный, и чтобы по окончании института ребята не хотели расходиться, они хотели во чтобы то ни стало быть вместе. И появился человек, который предложил построить театр и содержать его и постараться через три года сделать лучший театр в Москве.

ДР: Очевидное – невероятное.

СЖ: Как началось, так и продолжается. Когда Александр Давидович Боровский, на мой взгляд лучший художник сегодня и вообще всех времен и народов, Дамир Исмагилов, лучший для меня художник по свету, Григорий Яковлевич Гоберник, замечательный композитор, чувствующий природу драматического театра, собрались в команду, чтобы вместе придумывать, сочинять свой театр, это хотя и вероятное явление, но редкое. Александр Боровский руководил строительством театра, и мы видели, что его вкус, его эстетические принципы реализовываются. Мы все придумывали этот дом, придумывали правила жизни, и все доверяли друг другу. Вся команда получала радость, удовольствие просто от того, что наконец-то можно сделать то, что ты хочешь, то, что тебе самому нравится. Поэтому, пока есть желание, пока есть возможность сюда придти, а сюда хочется придти и хочется здесь работать, будет продолжено строительство театра как содружества людей интересных друг другу. Мы будем заниматься сочинительством драматических спектаклей, именно, не ставить спектакли на поток, не считать критерием работы количество выпускаемых спектаклей, а всегда ориентироваться на художественную целостность, на долгую жизнь спектакля, и стало быть на его развитие. Ведь день премьеры, это не день рождения спектакля. Спектакль иногда рождается позже. Это день первого спектакля, назовем его так, и в этот день – вечер в результате волнения нередко желаемое выдается за действительное. Все театральные люди это понимают. И держать репертуар, конечно, не просто, и расширять его тоже не просто. И расставаться с прежними работами тоже не просто. Потому что каждая работа – часть нашей жизни. Если мы раз в год задумываем спектакль, то мы работаем так, чтобы самим нравилось, и чтобы не было стыдно. А этот критерий – самому себе понравиться – очень трудный. Учтя, что мы все максималисты и категоричные люди, это очень не просто. И учитывая, что артисты – ребята молодые, все приехали из

разных городов и у каждого своя личная жизнь, они повзрослели. Им хочется и в профессии утвердиться, и семьей обзавестись, и свой дом обрести. А это, сами знаете, бывает трудно. Поэтому возникает много проблем, но все равно хочется, чтобы это продолжалось, не смотря ни на что.

ДР: Дай Бог! В Новом году, насколько я информирован, у вас действительно начинается новая жизнь, ваш многолетний друг и помощник, ваш меценат, а точнее владелец театра, вас оставил. Вам предстоит трудная жизнь, самостоятельная, в прямом смысле, и тут конечно, единство коллектива одно из важнейших условий жизнестойкости. Вы надеетесь, что предпочтение общего дела, общих интересов театра личным интересам будет нормой для всех и каждого? Есть опасения какие-то на этот счет?

СЖ: Понять в нашей профессии, что норма, а что нет довольно сложно. Иногда бывает, что не норма – это и есть творческое поведение. «Как Вы себя чувствуете?» – «Нормально» Для меня это никак. Так нас воспитал и приучил Петр Наумович Фоменко: норма – это какое-то усредненное понятие. Мы сейчас стараемся строить театр вопреки тому, что происходит. Ведь понятно, что критерий работы драматических театров, так называемых государственных театров, прежде всего количество спектаклей, и хотя это высмеивают в капустниках и в интернете, это так. Сколько нужно спектаклей в год сыграть? Идут какие-то нетворческие показатели, по которым оценивается творческая состоятельность. Мне кажется, что это некоторое заблуждение. Поэтому, мы выбрали путь частного театра. Десять лет мы существовали за счет друга Сергея Эдуардовича Гордеева, который оплачивал и коммунальные услуги, и заработную плату, и некоторые спектакли, на какие-то спектакли мы находили деньги. Наша благодарность ему безмерна. Теперь будет трудно, мы это понимаем, но у театра много друзей, и есть еще люди, которые хотят прийти нам на помощь. Мы будем искать друзей, чтобы не просто давали деньги,

а понимали бы, во что они вкладываются, и тоже получали удовольствие от того, что мы вместе сочиняем вот такой особенный «неправильный и ненормальный» театр.

ДР: Это будет попечительский совет или что-то другое?

СЖ: Я не знаю, попечительский совет придумали государственные театры, у нас, скорее всего, это будет совет меценатов. Театр сейчас будет регистрироваться, я буду учредителем театра, а дальше надо искать источники финансирования. Надеемся и на государственные гранты, и на другие формы государственной поддержки искусства. Кто-то из меценатов, возможно, возьмет на себя финансирование спектакля, кто-то - финансирование гастролей. И сами будем зарабатывать. Мы постараемся форму частного театра по возможности сохранить и продолжить.

ДР: Дай Бог! Путь, конечно, труднейший. Нужна мощная менеджерская команда.

СЖ: У нас есть молодые ребята, которые выросли в этом театре, это Саша Фокин, который начинал здесь, будучи студентом ГИТИСа, он был администратором в театре, затем стал главным администратором, потом заместителем директора, сейчас он директор. Ребята любят театр, чувствуют его, они в меру честолюбивы, и это для них тоже, как в спорте говорят, вызов: попробовать, продержаться. На сегодняшний момент мне кажется правильной позиция, продолжать существовать в той форме, в которой мы были. Тем более, что я не вижу никакой трагедии, это просто форма существования. Если не сложится, значит, не сложится. Но если этот театр нужен не только нам, а нужен еще и людям, которые приходят на спектакли, я думаю, мы будем жить.

ДР: Вам удалось создать театр-дом. Что легче в театре-доме, что сложнее? Можно обозначить разницу: работа в своем театре, у себя, со своими, и в качестве приглашенного художника? Я имею в виду не душевный комфорт (значение которого в творчестве переоценить невозможно), но об ответственности за всё и возможности влиять на всё.

СЖ: Вопрос объемный, всё не так однозначно. Когда приходишь в сложившийся театр, главное не стать разрушителем, остаться созидателем. Понять те правила игры, ту систему координат, в которую тыходишь. Если приходишь в художественный театр, под руководством О.П. Табакова, это одна стилистика, эстетика, определенные правила игры, приходишь в Малый театр, там другие правила, в Большом - третьи правила, в Мастерской П.Н. Фоменко совсем другая история. Поэтому на раз-

рушении ничего быть не может. Всегда нужно что-то почувствовать, понять: какая атмосфера, настроение, какое ядро артистов ведет репертуар, определяет лицо. Может быть, есть артисты интересные, забытые, а дать артисту возможность реализоваться, это просто счастье для режиссёра. И артиста, который уже ведет репертуар, повернуть неожиданной стороной, и заметить молодежь, которую еще никто не замечает, рискнуть и выиграть. И конечно, хочется, чтобы спектакль как можно дольше существовал, жил, значит, он должен оказаться нужным, необходимым этому театру. Необходимо помнить, что ты делаешь спектакль для этого театра. Ты понимаешь, что спектакль выйдет, и ты будешь сюда реже приходить, и значит надо сделать так, чтобы остались твои помощники, режиссёры, ассистенты, чтобы спектакль жил и дышал. Повторюсь, в репертуарном театре очень важно долголетие спектакля, а то бывает, что и премьерный становится обузой. Надо, чтобы спектакль развивался, менялся и привлекал зрителей, чем дольше он идёт, тем интереснее становится. И конечно, очень важно, чтобы сложилась актерская команда на спектакль, команда людей, которым очень хочется, чтобы это произошло, которые получают радость от репетиций. Если ты нарушаешь какие-то общие представления, сложившиеся в театре, то первое время, всё воспринимается конфликтно, потом проходит время, всё успокаивается, и спектакль воспринимается по-другому. Так было и в Малом театре, и в Московском Художественном театре. Представьте, спектакль «Дни Турбиных», а артисты - люди из телевизора, герои сериалов... Сейчас почти все артисты Московского Художественного театра снимаются в сериалах. И это не мешает многим из них, талантливым и интересным, проявлять свои драматические качества на сцене. Но все равно нужно было организовать маленькую компанию. Что касается своего театра, где компания давно сложилась, там бывает обратная сторона медали. Люди привыкают к хорошему, иногда возникает послабление, снижение требований к себе. Ты знаешь, что это твой дом, что тебе всё простится, что можно куда-то убежать, можно опоздать. Здесь самое главное, чтобы человек не успокаивался, не становился котом, который лежит на диване и мурлыкает. Чтобы он чувствовал себя участником, а не квартиросъемщиком. Как бы это сказать точнее, чтобы человек не спекулировал на театре-доме. Артисту естественно хочется, чтобы каждая роль была поворотной в

его судьбе. Это очень хорошее желание, только ведь есть интересы другого артиста, есть интересы всей труппы, есть заботы режиссуры и руководителей театра, как построить репертуар. Жизнь в коллективе, это всегда непросто, драматично, это искусство. Порой кто-то должен уйти в тень на время, кто-то должен тащить репертуар, потом происходит смена лидеров. Очень сложно существование в театре-доме. Жить ансамблем, жить компанией, это большой труд и большое испытание. Как говорил Немирович-Данченко, театр - это кладбище самолюбий. Да, приходится иной раз похоронить самолюбие и жить общими интересами. Это немножечко утопично, идеалистически, но на этом театр жил, жив и жить будет. С молодежью легче в театр играть, у них ещё нет таких больших искушений. Но с годами они происходят. И тогда важно не обманываться. Любить дело, но не трястись над ним так, чтобы это мешало развиваться. Главный наш принцип - сочинять спектакли и идти вперед. Мы стараемся не повторять свои затеи, стараемся делать каждый спектакль в другой системе координат, в других правилах игры, чем предыдущий, брать неожиданных авторов, или у знакомого автора находить такую вещь, которая была бы интересна не только зрителям, но и артистам. Есть ещё такой момент, не каждое название предложишь, потому что, у нас один возрастной артист, все остальные практически ровесники, разница между поколениями 4 - 5 лет. Отчасти поэтому и возник такой стиль театра, как «рассказ», «сказ», «откровенные разговоры», «беседы», когда артисты больше рассказывают историю, чем погружаются в неё.

Возвращаясь к вашему вопросу, скажу так: свой театр-дом или другой театр в любом случае, творческие законы едины. Иногда интересно уходить куда-то на сторону, и артистам важно поработать с другими партнерами, с другим режиссёром, и также важно режиссёру. Просто мы так договаривались, когда строили этот театр, что я буду работать только здесь, и как только Студия родилась, я практически в других театрах не практиковал, только вот последнее время, потому что театр уже встал на ноги.

ДР: Теперь вопрос, равно значимый объективно и субъективно для вас: о партнерстве режиссёра и художника. Вы работаете с замечательным сценографом Александром Боровским, с которым, можно сказать, неразлучны, которого называете соавтором. Насколько важна вам визуальная идея спектакля и как, может быть, влияет она на вашу работу с актёрами?

СЖ: Если режиссёр обретает своего художника, это счастье. Но для меня очень важны человеческие взаимоотношения, как с артистами, так и с творческой постановочной командой. Александр Боровский для меня не только соавтор, не только друг, но большой художник, я это говорю не потому, что сейчас мы всех называем великими, для меня он действительно большой художник, у которого я продолжаю учиться. Человек, чувствующий пространство, у которого всегда новые пространственные идеи, что на сегодняшний день очень редко, художник, который чувствует фактуру, костюм, который не просто изобретает образную среду для спектакля, который знает, как в этой среде жить. Его сценический рисунок несет в себе развитие, динамику, ритм, перетекание одного в другое, и он действительно становится соавтором. Вообще глубокий серьёзный театр начинается, когда возникает взаимовлияние всех частей: актёрской, режиссерско-постановочной, художественно-постановочной, музыкальной. Мы все это понимаем, и все дорожим нашим творческим единством. С Александром Боровским мы работали до Студии, сделали на Малой Бронной два спектакля, в Художественном театре один, в Малом театре – три. А сейчас, сколько мы уже в Студии вместе трудимся! Взаимовлияние объяснить невозможно, для меня это почти семейные отношения. Я не разделяю позицию, когда режиссёр сам себе и художник, и свет ставит и пьесу пишет, и мизансцены организует, и музыку сочиняет. Мне кажется, что этот человек сам себя обедняет. Мне интереснее театр как искусство коллектива, искусство художественной семьи. Мы все любим друг друга, это не значит, что говорим друг другу только комплименты, случаются резкие обсуждения, главное – мы честны друг перед другом. И это тоже мне нравится. Мне нравится работать с людьми. Мне нравится в компании сочинять спектакль. И Александр Давидович Боровский – неотъемлемая часть всей нашей театральной истории.

Вы, Дмитрий Викторович, справедливо акцентируете визуальную сторону спектакля, не только как редактор журнала художников, но и потому, что это важнейшее качество современного театра. Мы смотрим спектакль глазами и ушами. Прежде всего, глазами, на устах остаётся интонация. А первое, что мы видим, воспринимаем, это образно-пространственное решение. И оторвать артиста от среды, от пространства практически невозмож-

но. Пространство заставляет человека громче или тише говорить, поворачиваться спиной, сидеть, стоять, заставляет так или иначе жить на сцене. Пространство и артист в пространстве – это единая история, взаимопроникающая история, взаимозависимая. В нашем театре мы много работаем с прозой, а чтобы поставить прозу надо найти такую сценическую композицию, такой образ спектакля, в котором предчувствуется пространство. Будет ли это единое пространство или оно будет трансформироваться, как будет выглядеть место действия – это очень важно. Поэтому и выбор материала для меня связан с художником: если художнику не интересно, то мне через некоторое время тоже будет не интересно.

ДР: Вот как. Исчерпывающий ответ. Двигаемся к финалу: скажите Сергей Васильевич, что определяет на ваш взгляд уровень нравственности в обществе? В идеале и по факту?

СЖ: Я не умею на эти темы размышлять.

ДР: И всё же, как вы определяете нравственность, что для вас главное?

СЖ: Наверно, совесть. И чувство стыда.

ДР: А что за человек для вас современный герой? Кто он, каков?

СЖ: Я искренне говорю, что не мыслю такими категориями. Например, начинаю что-то читать, прозу ли, пьесу ли – если я смеюсь, хохочу, плачу, если меня что-то тревожит, мучает, то вероятно есть герой, который меня притягивает. Я не принимаю рассуждений вроде того, что герой должен быть положительный – за ним потянемся, или что он должен быть одиноким Печориным, или Онегиным – эгоистом... в одеждах нашего времени. Я практик театральный, поэтому мыслю чуть по-другому. Если моё воображение отключается, если я чувствую, как это можно перевести в пространство сцены, то начинаю увлекаться и втягивать в это увлечение своих друзей, товарищей, соратников, соавторов. А когда сделаешь спектакль, начинаешь думать, то появляется и герой. Для меня Веничка Ерофеев из нашего спектакля «Москва – Петушки» – герой, Максудов, Иван Васильевич в «Записках покойника» – герои, а в спектакле «Река Потудань» для меня все – герои. Мне кажется, есть противоречивые характеры, персонажи, которых даже осуждаешь за какие-то поступки, но главное впечатление от них совсем иное. Иногда можно посмотреть, например, трагедию Шекспира или дошекспировские страшные кровавые истории греческого театра (я не

беру комедии), там сколько смертей, там и руки отрубают, там чего только не происходит, но пробуждаются чувства далёкие от агрессии, потому что всё так выстраивается – история, композиция, структура, – что возникает некое обобщение, другое направление мысли. Не всё просто, не всё плакатно, главное, какие мысли в тебе возбуждает персонаж. Вот совсем простой пример: популярнейший персонаж Карлсон, он хулиганит вместе с детьми, но, оказывается, таким образом он сохраняет детство! Образ угадан замечательной писательницей Астрид Линдгрен: в чем-то он симпатичен, в чем-то неприятен, в чем-то инфантилен, в чем-то изобретателен. Герой даже детской книжки не обязательно всем ребятам пример. Это может быть человек, который интересен. В «Трёх сестрах» я не скажу, кто герой, и в «Вишнёвом саде» не знаю, кто герои. Они все герои. Если герой не от слова «героический», а просто персонаж, к которому возникает интерес, то возникает и попытка разобраться, попытка вникнуть, проблему чужую принять как свою, сочувствовать, сопереживать, чему-то ужаснуться, с чем-то согласиться и через игру прийти к каким-то мыслям... Это искусство. Для этого драматический театр и существует, чтобы тренировать наши чувства. Все время возвращать нас к человеческим понятиям, уводить от стереотипов, от шаблонов, от штампов, и знать что мы люди, человеки. Нельзя отвечать агрессией на агрессию. Хаму отвечать по-хамски нельзя. На этом держится порядочность и другие понятия любви. У Гоголя спрашивали: кто герой у вас в «Ревизоре»? Он отвечал: смех. И это на самом деле не уход от вопроса, очень точный ответ.

ДР: Мы с Вами беседуем в канун Нового года, о чём Вы мечтаете?

СЖ: Я понимаю, что ответ должен быть какой-то особенный. Но ничего особенного нет. Мечтаешь о том, чем сейчас живешь. Уже ничего не загадываешь, понимаешь, что от тебя ничего так сильно не зависит, как раньше. Хочется быстрее начать репетировать «Мастер и Маргарита». Хочется, чтобы ребята, которые на курсе год занимаются Булгаковым, почувствовали этого интересного великого писателя и нашли свои сценические ходы, свои сценические повороты, взгляды, чтобы у них всё получилось. И вместе с ними у нас чтобы получилось хорошо. Мечтаю о том, что рядом. Чтобы все близкие были счастливы и здоровы. И, как говорят персонажи пьес Володина, «чтобы не было войны». ■

КРЕСТНЫЙ ПУТЬ СТЕПАНЫЧА

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

«Крещенные крестами» по книге Э. Кочергина. Режиссёр **В. Фильштинский**. Художник **Э. Кочергин**. Художник по костюмам **Е. Жукова**. БДТ им. Георгия Товстоногова, СПб. Премьера 4 ноября 2015

6

То, что главный художник БДТ, народный художник России, академик Академии художеств России, лауреат Государственных премий, Премии Станиславского и проч., прославился и как литератор, уже давно никого не удивляет. Пять лет назад к многочисленным и заслуженным званиям сценографа и живописца Эдуарда Степановича Кочергина прибавился титул автора «Национального бестселлера». С тех пор роман «Крещенные крестами» неоднократно переиздавался, переведен на несколько языков, читается и перечитывается даже теми, кто никогда не был в БДТ и в МДТ и не видел театральных шедевров Кочергина.

Премьера, которая состоялась на малой сцене Большого драматического театра осенью 2015 года, – спектакль «Крещенные крестами» – представляет Эдуарда Кочергина в обеих

ипостасях: и как неповторимого писателя, и как выдающегося сценографа. Дебютом это не назовешь, потому что первая известная повесть мастера – «Ангелова кукла» – уже была поставлена на той же сцене несколько лет назад. Идет она и в других театрах страны. И все же нельзя не заметить, как изменился взгляд театра на прозу мастера. Отличия, прежде всего, в режиссерском подходе.

Помнится, к «Ангеловой кукле» театр отнесся как к жанровым зарисовкам из послевоенной питерской жизни. Экзотический быт маргиналов Васильевского острова и Петроградской стороны оказался в центре внимания режиссера Дмитрия Егорова. Типы – один колоритнее другого. Инвалиды, проститутки, нищие... И дощатый планшет, словно крестами, утыканный костылями обитателей Голодая, его кладбищ, подворотен

и прочих богом забытых мест. Тот спектакль тоже оформлял и курировал автор прозы, но как-то так получилось, что дальше скромных графических эскизов его амбиции не простирались. Может, оттого, что был он тогда, в 2007 году, начинающим писателем?

Теперь он признанный мэтр и в сценографии, и в литературе. И возникает невольный конфликт между автором (он же – лирический герой, от его лица ведется повествование) и художником спектакля «Крещенные крестами». Художник как бы пасует перед собственной историей, она уже вроде бы ему не подвластна, живет сама по себе. Вдаваться в подробности, ему прекрасно ведомые, не позволяет масштаб. Визуальный ряд невероятно аскетичен, словно сценограф решил свести декорацию не просто к минимуму, – к фону.



► Вениамин Фильштинский и артисты спектакля



► Алена Кучкова и Эдуард Кочергин

Но, как всегда у Кочергина, первое впечатление обманчиво.

Затея перенести документальную прозу Кочергина на сцену вообще не проста. Как языком театра рассказать о крестном пути мальчишки, который оказался в военные и послевоенные годы без семьи, без дома и возвращается в родной Питер из сибирского детприёмника НКВД? Дорога, растянувшаяся на семь лет, измерялась не верстами, а потерями и обретениями. Дорога взросления...

Режиссер Вениамин Фильштинский не соблазнился современными способами обработки прозы. Он пошел классическим путем: избрал жанр путешествия. Испокон веку известный в литературе и искусстве, жанр прославлен еще Гомером (неслучайно рецензенты книги проводили параллели с «Одиссеей»), продолжен Данте, Стерном, Гоголем, Ибсеном (с его Пер Гюнтом)... Да мало ли было тех, кто через образ дороги давал срез судьбы человека на фоне эпохи. В 20 столетии кинематограф открыл жанр «Road Movie» – дорожное кино. И здесь были непревзойденные мастера и подлинные исповеди. Здесь тоже люди шли по дорогам, бежали от беды, устремлялись к земле обетованной, обретали или теряли себя. Пространство и время преображали героя, а уж от него зависело, обкатает ли его жизнь, как море камень-голыш, или закалит, научит сопротивляться, сделает сильным.

Пространство малой сцены Большого драматического театра свободно. Лишь сзади оно ограничено бурой дощатой стенкой товарного вагона. Товарняк – главное транспортное средство середины прошло-

го века. Под стук колес задник становится экраном. Мелькают смазанные пейзажи: лес, степь, убогое жилье... Поезд идет на запад. Однако не так стремительно, как в кино: для героя дорога домой длилась годами. А доски вагона не раз превращались в глухую стену, забор, отделявший волю от неволи. С грохотом раздвигались, чтобы приютить и спрятать героя в недрах теплушки. Или со скрежетом задвигались, когда он попадал в лапы милиционеров, в больницу или в очередной детдом, как две капли воды похожий на тюрьму.

Повествование ведется от первого лица. Но «первых лиц» в спектакле шестеро: пятерка молодых артистов БДТ на сцене и «голос автора» – узнаваемый, богатый обертонами, слегка усталый голос Геннадия Богачева. Народный артист России, один из коренных товстоноговцев «играет» Кочергина сегодняшнего, многоопытного, украшенного сединами, вспоминающего свою Одиссею более чем полувековой давности. Актер, пусть и дорос до корифея БДТ, из другого поколения, не знавшего войны и тягот послевоенного быта. Но с Кочергиным он – одной группы крови, одного понимания жизни, одних нравственных принципов. Посему именно ему доверено стать alter ego художника. Его вторым я. Орkestруя разномастное, разнотембровое многоголосье, режиссер гнет свою линию – вырисовывает портрет пацана, которого уже в те годы величали Степанычем – не по возрасту, а за взрослый нрав и за «хорошую ремеслуху». Пути и перепутья, процесс обживания чуждой среды, изучения ее законов как правил жизни, навер-

ное, и возможно передать только через подобное остранение. На наших глазах формирование личности идет буквально с нуля.

По признанию Кочергина, он, выросший в польской семье, ни слова не знавший по-русски, попав в детприемник, несколько лет молчал, да так упорно, что его считали немым. А заговорил он в момент сильного волнения, причем, первые слова его были далеки от русской литературной речи. Брань, блатная «феня», канцеляризмы, что называется, два языка – административный и матерный – так великий и могучий входил в обиход и сознание мальчишки.

Недаром лучше всего поведать о детском опыте, ранних проявлениях характера и призвания удастся актрисам – Карине Разумовской и Алене Кучковой. Их герой особенно слаб и беззащитен. В казенном доме он мог запросто стать пластилином в руках воспитателей-надзирателей, но, как видно, негнувшийся стержень, внутри него изначально имевшийся, противился. Не поверить этому нельзя, ибо перед глазами живой Эдуард Степанович Кочергин, знаменитый не только своими заслугами перед искусством, но и характером, неукротимым и строптивым, языком метким и безжалостным. Те, кто помнит его студентом Театрального института, дивились этому невероятному сочетанию ангельской внешности и крутого нрава. Те, кто чуть позже встретились с ним в театральной работе, уже не дивились, но избегали попадать ему под горячую руку. И восхищались его работоспособностью и умением добиться совершенства. Легенды слагались о том, как он

7



► Карина Разумовская



► Виктор Князев

мог ночь напролет собственноручно перекрашивать задник или половик, если горе-мастера ошиблись на полтона. Или о том, как сценограф в споре с режиссером мог вылить тому на голову ведро краски...

И вот на сцене мы видим начало его пути. Поистине теленок бодается с дубом. И не ломается, не сдается. Обрастает опытом. Удивительный эффект: мы ведь знаем, что пацан уцелел, выжил, добрался в конце концов до Питера, стал прекрасным художником, но, пока смотрим спектакль, переживаем за его судьбу, будто в полном неведении. Нам страшно, когда свобода и жизнь его в опасности. Нам горько, когда он теряет друзей, мудрых наставников или нечаянных покровителей. Мы радуемся, когда он заслуживает первые лавры рисовального человека... Мы по-настоящему болеем за Степаныча. Театр и зритель превращает в художников, будит фантазию, увлекает, затягивает. В театре эффект переживания, градус сострадания еще выше, чем в литературе. Благодаря актерам – несмотря на то, что, каждый по отдельности, Руслан Барабанов, Виктор Княжев и Рустам Насыров вовсе не похожи на юного белобрысого «пшека», – документальное повествование превращается в художественное.

Режиссер и педагог Вениамин Фильштинский, будучи горячим и принципиальным адептом этюдного

метода, приглашает своих молодых сотворцов пофантазировать о том, как бы они сами вели себя в предлагаемых обстоятельствах. И на сцене возникают эскизные портреты и самого автора, и его попутчиков, и его охранников, гонителей, истязателей... Сам главный герой меняется, растет, взрослеет, набирает опыт, набивает шишки. Посему – многолик. Полифонично и окружение: на пути, проходя через круги ада, Степаныч встретил и сохранил в памяти сотни лиц, судеб, характеров. Воспроизвести их на сцене можно только пунктирно, бегло. Не то чтобы из вагона наблюдая за мелькающими деревьями, но и без особой пристальности, на бегу, чуть не во сне, когда не успеваешь осознать и задержать впечатление.

Через актерские эскизы, по стилю схожие с зарисовками автора, – даны и приметы времени. В памяти сохраняются моментальные портреты надзирательницы Жабы, хромоножки тетki Машки, мастера на все руки Фемиса, первого друга героя Митьки, лесного человека Хантыя... Артисты не притворяются ни детьми, ни эками, ни энкаведэшниками – только этюдно показывают. В их руках нет ни жестяных детдомовских кружек, ни заточек, которыми дети сызмальства оборонялись, ни скудной еды, по которой была главная тоска... Из предметного мира на сцене лишь два мотка проволоки (их Степаныч рассовывает по карманам)

– из нее будущий художник гнул профили вождей, чем и зарабатывал пропитание.

Эти этюдные наброски и зрителям помогают вжиться в повествование, включить воображение, домыслить то, что на сцене не покажешь. Дорога к дому лежит через множество препятствий: голод, холод, кровь, предательства... Дорога становится первой школой героя. Пацан (вскоре он уже – тертый калач) не рвется в отличники, а в двоечники не годится. Встречает на пути разных персонажей, в том числе нелюдей, но мощный нравственный компас неизменно притягивает его к добрым людям. Путевые заметки погружают зрителя в незнакомый мир, в давно прошедшее время, но счастливо обходятся без бытовых подробностей. Спектакль в этом смысле похож на дорожную карту (которая, кстати, присутствует и в сценографии, и в программке, – так же как на форзацах книги Кочергина). Маршруты здесь обозначены без детализации. Историческая дистанция диктует именно такой подход. Слово ты заново перечитываешь книгу Эдуарда Кочергина.

Из сороковых годов прошлого века высвобождаешься, только когда действие обрывается фразой: «До Питера оставалось еще пять лет бега...», и на поклоны выходят все участники спектакля – включая автора. Это еще один бонус спектакля. Сценограф отступил вроде бы на задний план, растворился в писателе, «умер в режиссере», выплеснулся в актерах, но тем явственней предстали его история и его кредо. Рисовальный человек знает цену пустого пространства, его декорация минималистична и метафорична. Дорога, крестный путь, житие – для него это путь из неволи к свободе. И эта тема для него магистральная, всегда так или иначе присутствующая в жизни и творчестве. Доподлинной документальностью, восходящей к обобщению, сильна книга Кочергина. К той же точке устремляется спектакль: с малой сцены БДТ нам рассказали историю, вырывающуюся за рамки частной судьбы и выходящую из границ эпохи. Схватка маленького человека с огромным жестоким миром – сюжет на все времена. ■

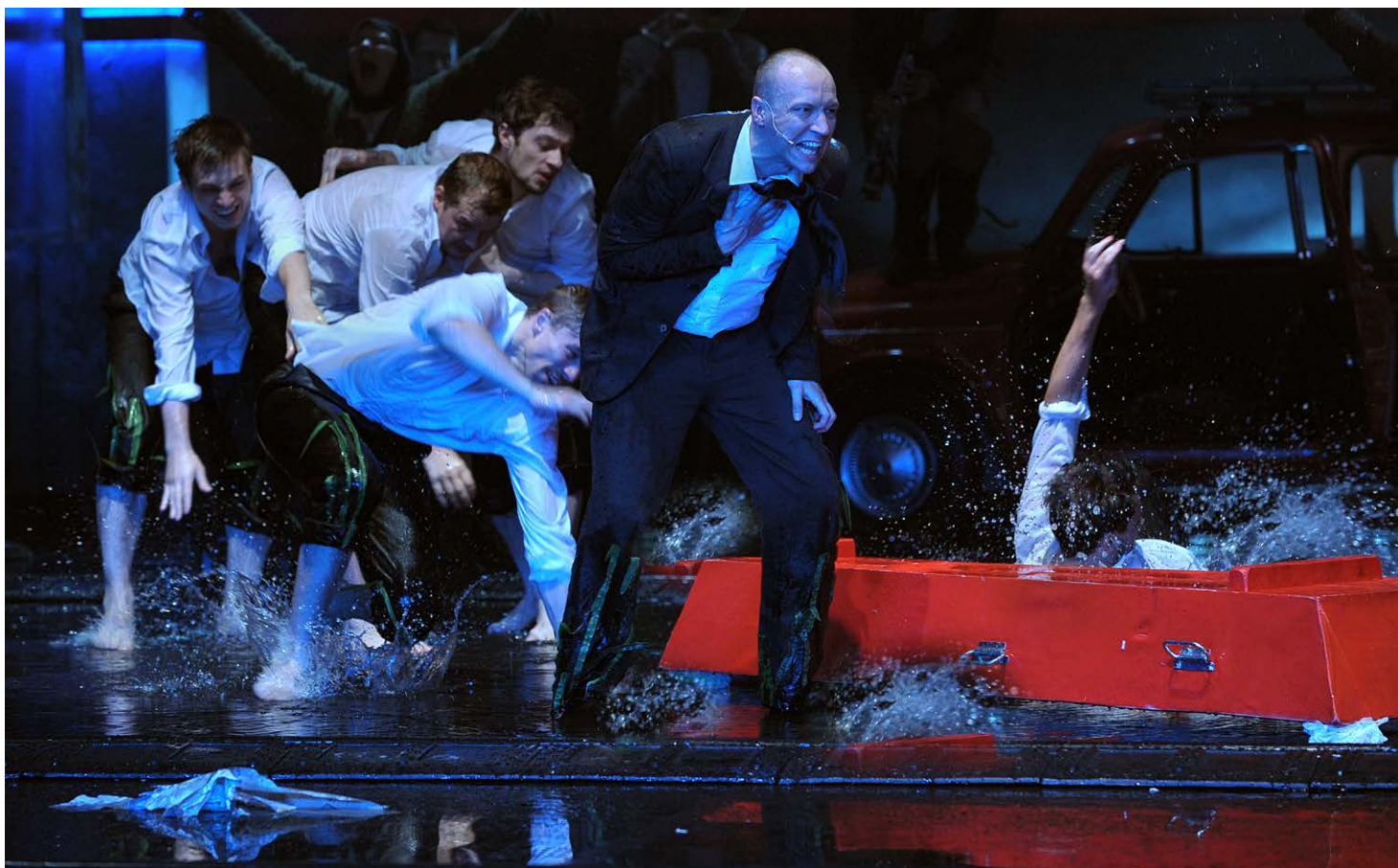
Фото Станислав Левшин



► «Крещенные крестами». Сцена из спектакля.



► «Крещенные крестами». Сцены из спектакля.



► «Утиная охота». Сцены из спектакля. Фото Олег Хаимов.

МИФ О «ЛИШНЕМ» ЧЕЛОВЕКЕ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Утиная охота» Александра Вампилова. Режиссер **Владимир Панков**. Сценография **Максима Обрезкова**. Художник по костюмам **Сергей Агафонов**. Хореография **Екатерины Кисловой**. Художник по свету **Николай Сурков**. Музыкальные руководители **Александр Гусев, Сергей Родюков**. Студия SoundDrama, Московский театр «Et cetera». Премьера **5 сентября 2015**.

В новом спектакле Владимира Панкова вампиловская пьеса, кажется, впервые раздвигает свои временные и жанровые рамки. Действие из 1968 года напрямую не переносится в наши дни, но, в то же время и не сосредоточено на реалиях пятидесятилетней давности. Психологическая драма обрастает метафорами и плотно насыщается музыкой. Стоит напомнить, что созданная однажды Панковым студия SoundDrama (а спектакль театра «Et cetera» как бы копродукция с этой студией) работает в особом жанре, где музыке отведена важная роль, и вообще звуковая стихия выполняет в спектаклях Панкова действенную, смыслообразующую функцию. Текст, как правило, легко перетекает в музыку, а живые музыканты и певцы соединяются в одном действии с драматическими артистами. Таким образом, любой, изначально насыщенный бытовыми подробностями материал (к примеру, «Морфий» М.Булгакова, ранее поставленный режиссером в этом же театре) обретает гораздо более высокую степень театральности. И вот в «Утиной охоте» прямо на подоконниках по бокам сцены стоят воздушные девушки-скрипачки из студии «SoundDrama»; слышен утиный крик; звучат хоры и сольные песни; сценический пол залит водой; персонажи ходят в резиновых сапогах с налипшими на них

ключьями лесных веток, а на спинах у них вышиты эмблемы уток, нечто вроде пародийной мхатовской чайки; алый гроб, тот самый, что шутики однажды заказывают живому Зилову на дом, герои таскают по сцене, находя ему самые разнообразные применения.

Это многофигурное, шумное, почти мистериальное действо художник Максим Обрезков помещает в пространство казенного советского учреждения. Такие, к слову, вполне можно встретить на необъятных просторах нашей родины и сегодня: голубоватые, оттенка незабвенных отечественных женских панталон стены, с роду немые окна, безликие столы. Здесь помещаются и Бюро технической информации, место невнятной работы Зилова, и кафе «Незабудка», где герои забываются в винном угаре, и новая квартира героя, в которой празднуется нескладное новоселье.

В центре, разумеется, Зилов, но такого вампиловского героя мы еще не видели. Очень хороший артист Антон Пахомов, перешедший в труппу «Et cetera» из ташкентского театра «Ильхом», играет человека, в котором совершенно отсутствует обаяние. Какое бы то ни было, даже отрицательное! И остается только гадать, каким это образом все окружающие женщины ухитрились в него влюбиться. Впрочем, есть одно соображение, но

о нем в свой черед. Зилов-Пахомов неказист, вертляв, он все время микрирует, то ерничает, то вроде бы серьезен и даже искренен, то уничтожителен до отвращения. Где он подлинный, нам понять не дано, и это обстоятельство очень важно в общей концепции Панкова, ибо на самом деле он подлинный всегда, а точнее, всегда лишен стержня и свойств. Не муж, не сын, не любовник, не друг, не работник, скорее всего, и не охотник тоже – перекасти-поле, человек без корней. В начале спектакля он вылезает из гроба, живехонький, но какой-то скукоженный, почти юродивый, и это, конечно, метафора в лоб. Впереди еще столько событий, каких-то деяний и желаний, каких-то отношений с женщинами, но гроб, из которого герой вылезает в самом начале, и который на протяжении всего спектакля никуда не исчезает, выполняя самые разные подсобные функции, недвусмысленно заявляет: перед нами мертвая душа. Даже не думайте, что он «советский Гамлет» рефлексирующий интеллигент, «лишний человек», сформированный советским безвременьем! А ведь именно в таком ключе героя пьесы Вампилова трактовали прежде, нащупывая (и совершенно справедливо) прямые нити, ведущие к чеховским мужчинам-антигероям и далее к персонажам большой русской классики. Однако на сцене

«Et cetera» Зилу не дается ни одного шанса быть хоть чуть-чуть романтическим героем, и не жаль его ни капельки. Более того, вся мужская компания здесь ему под стать, сплошные «алики», как называет их циничная Вера (Анастасия Кормилицына). Не столько в связи с пристрастием к зеленому змию, сколько в смысле полной идентичности: ни эмоции, ни помыслы, ни деяния, в сущности, не стоят ни гроша. И Кузаков (Кирилл Лоскутов), и Саяпин (Григорий Старостин), и даже начальник Кушак (Сергей Тонгур) мало различимы в своей общей пустопорожней жизнедеятельности. Все, а не только Зил, протирают штаны в Бюро технической информации и пишут липовые отчеты. Все охочи выпить и забыться. Все не прочь за юбкой поволочься. Основателен и даже загадочен в силу своей откровенно азиатской внешности здесь лишь официант Дима, которого играет Амаду Мамадаков. Это пришествие на смену восторженному интеллигенту «нового человека», случившееся в годы после оттепельного застоя, стало одно время даже темой нашего театра, в частности, широко шла пьеса В. Арро с говорящим названием «Смотрите, кто пришел». Но в спектакле Панкова с Димой-Мамадаковым появляется еще и актуальный геополитический акцент. Впрочем, не настойчивый. Гораздо более принципиальна тут женская тема, и пора вернуться к загадке: отчего женщины любят та-

кого необаятельного Зилова? А женщины в спектакле хороши. И уже упомянутая Вера, и юная Ирина-Сэсэг Хапсасова, и, конечно, жена Зилова Галина в тонком исполнении Анжелы Белянской. Каждой придуман свой рисунок, но лейтмотив у всех один: надо кого-то любить на этом катастрофическом безрыбье, надо хоть в ком-то реализовать свое природой данное предназначение. Женщины в этой «Утиной охоте» действительно становятся жертвами скверного, выморочного мироустройства. И здесь вступает в спектакль еще одна серьезная тема – тема самой Природы, преданной человеком и отомстившей ему. Урожденный байкалец Вампилов, друживший с лесами и водными просторами, да и погибший в том самом удивительном озере, кажется, ни в одной из своих пьес не обошел эту тему вниманием. Но заложено в его сочинениях было еще столько всего, что разговор о связи человека с Природой почти всегда отходил на периферию театральных интересов. У Панкова же мотив звучит явственно. Жаль только, избыточно. Спектакль вообще грешит навязчивыми повторами одних и тех же сцен и образов, в нем несколько зачинов и несколько финалов. А все же девушка Ирина в восточном облике Сэсэг Хапсасовой, ее почти мистический выход в ярком бурятском свадебном наряде с берестяными крыльями за спиной производит сильное впечатление. Вода на подмостках, по которой персона-

жи шлепают не только в сапогах, но и в туфельках, налипшие на обувь клочья дикой зелени, утиные крики – все это та самая роскошная природа, преданная, затоптанная, оборванная, обстриженная, в конце концов, отвернувшаяся от человека. Три старухи, три, как их называли, кажется, все рецензенты спектакля (а иначе и не назовешь!) Парки, женщины-ведьмы из русской глубинки, в простых одеждах и черных платках, бабушки-прабабушки Зиловых-Саяпиных, ходят тут же. Хозяйничают потихоньку, поют, причитают. Забытые, как Фирсы, они еще незримо с нами, только помочь уже ни чем не могут.

Утиная охота, на которую Зил вроде бы мечтает поехать, здесь окончательно превращается в миф. И думаешь, доезжал ли когда-нибудь наш герой хотя бы до ближайшего лесочка, или всего лишь имел невнятное намерение, а потому не добрался туда точно так же, как на похороны собственного отца?

Владимир Панков беспощадно развенчивает своей «Утиной охотой», кажется, все мифы, связанные не только с этой замечательной пьесой, но и с нашими все еще живучими представлениями об интеллигенции конца 60-х годов. Мы-то по привычке полагали, что затхлое время выдавило на обочину думающих, рефлексирующих людей. А режиссер мрачно констатирует: эти самые люди и сделали свое собственное драгоценное время никчемным и затхлым. ■



► «Утиная охота». Сцены из спектакля. Фото Олег Хаимов.



ПЕРЕПЛЕТАЯ СУДЬБЫ СОВРЕМЕННОКОВ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Tate modern» Юлии Савиковской. Режиссер и художник **Олег Дмитриев**. Авторский театр, СПб, премьера **6 октября 2015**

В книжном, точнее интернетном пространстве четыре года назад появилась пьеса Юлии Савиковской «Tate modern», повествующая о том, как чувствуют себя современные люди. История взаимоотношений трех героев, их поиск идеала и попытка забыть прошлое, нашла свое сценическое воплощение в Авторском театре Олега Дмитриева.

Режиссер увидел пьесу в трех цветах: синем, красном и зеленом, и этот сценографический ход имеет смысловую значимость. Неслучайно одежда героев подобрана в этой цветовой гамме, а силуэты в проемах окрашены в данные световые тона - теза: цветной-бесцветный мир приобретает философское звучание. Главный герой потерял смысл жизни. По ходу действия вспоминается история о художнике, который из-за травмы определенного участка мозга стал видеть мир в черно-белых тонах. Так и Ливанов, потеряв любовь и творчество, перестал видеть мир в объеме, цвете, запахе. Раньше один человек заменял и вбирал в себя весь мир, теперь – весь мир не может дать ему того, что давала любимая.

Режиссер усилил драматичность сюжетной линии, сделав всех действующих лиц достаточно близкими друг другу – Константина сыном Ливанова, а Ксению - знакомой погибшей жены. Находясь в котле личных переживаний, герои активно взаимодействуют друг с другом – переплетая судьбы и множая неразрешимые вопросы.

Наверное, главной удачей этого спектакля является личная интонация, присущая всем спектаклям Олега Дмитриева, работающего исключительно на камерной сцене. Отец

(Сергей Власов) – несомненно, глубоко понятый и режиссером, и актером персонаж, драматически и подробно существующий в своем образе. Прозносить имя любимой женщины он будет всегда сквозь слезы, сдерживая дыхание, а один раз молчаливо заплачет, стоя у своего черно-белого холста, на котором изображена холодная, философская античная колоннада. Ксения и Константин - несмотря на молодость вовсе не легкомысленны. Ксения (Екатерина Клеопина), поехала на учебу в Англию, перестала общаться со своими родными, и теперь как оторванный лист кружит и порхает рядом с кровным домом. Отсюда и тоска, и желание контакта и та степень близости, которую ей внушают мало-знакомые люди. Константин (Евгений Серзин) – острый и въедливый, в чем-то доверчивый и чистый юноша, тоже не имеющий любви и семьи.

Одна из сильных эмоциональных сцен спектакля: домашняя читка «Гамлета», когда Константин восклицает: «Папа, давай без театра!». Монологи отца и сына звучат откровенно и страдано, и для них используется незадействованная ранее часть сцены, закрытая пленкой-занавесом. Личное высказывание отца, которое он подготавливал в течение всего действия, вызывает ответную реакцию у зрителей – сын тоже чувствует себя Гамлетом и начинает разговаривать стихами, постепенно переходя на прозу. Ливанов произносит: «Двух Гамлетов не бывает!», и отступает в сторону – не желая бороться ни за девушку, ни за жизнь. Театр Ливанова и попытка поговорить о наблевшем посредством текста, как делала Ахматова, написавшая «Рекви-

ем», не признается Константином. Конечно он хочет разграничить понятия искусства и семьи, а признание ошибки путем цитирования и разыгрывания трагедии ему кажется нелепым и лживым.

Время действия спектакля неуловимо: календарь нарисован прямо на полу, можно выбрать любую дату. Время остановилось тогда, когда погибла Любось, и начинается свой отсчет, когда появляется Ксения. Девушке удается вывести героя из депрессивного состояния: он начинает рисовать яркими красками, вновь чувствует цвет, учит Гамлета на английском, впервые называет Константина своим сыном.

За осенью приходит зима, потом весна, и герои акцентируют эту круговорот не только физически и внешне, но и внутренне – их жизнь наполняется новыми смыслами. Но совпасть с настоящим временем главному герою так и не удается.

Каледойскопичность сознания – как абсурдные картинки из лондонской галереи «Tate modern» – объясняет хаотичность и привлекательность квартиры Ливанова, которая становится сосредоточением интеллектуальных бесед героев. Здесь обстановка вторит тому хаосу, который царит в их головах. Но в то же время небытовое пространство с лежащей на полу диваном-кроватью, постоянно попадающим под ноги калейдоскопом лишает мир основ. Потеря любви и потеря дома, потеря единства с миром пугает всех персонажей спектакля. В финале силуэты героев становятся прообразами трех планет, мучающихся невозможностью соприкоснуться друг с другом. ■

КАМЕРНАЯ СЦЕНА В КРИТЕРИЯХ ПРАВДЫ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ - ОЛЕГ ДМИТРИЕВ

Малая сцена для театра - явление несколько большее, чем просто вторая площадка. Это существенная составляющая эстетики театра, где отношения между зрителем и актёром развиваются особым образом. Малая сцена возвращает не только артистов, но и режиссёров, помогая им найти собственный язык. Олег Дмитриев, артист и режиссер МДТ, прошёл именно такой путь и в 2008 году стал художественным руководителем Авторского театра. Он рассказывает об истории создания Камерной сцены МДТ, значимости отношений «Учитель - Ученик» и спектаклях Авторского театра.

Олег, в чем необходимость и эстетическая суть Камерной сцены?

Это всегда некая альтернатива, возможность эксперимента, поиска нового себя. Бывает, в театре появляются люди, которые хотят что-то сделать, но в план жизни большой сцены, в условиях большого производства, до поры до времени не вписываются. Чтобы дать возможность проявиться их творческому и авторскому потенциалу, создаётся новая площадка, зачастую - небольшая. В МДТ - Театре Европы у такой площадки есть название - Камерная сцена, и оно принципиально важно для нас.

В чем же принципиальность названия?

Слова «малая» и «большая» формальны: просто одна больше, другая меньше. Словосочетание же «Камерная сцена» задает некий камертон, особую интонацию. В этой, по сути, комнате наигрывать невозможно, притворяться невозможно. Это интимное пространство. В начале XX века, здесь, на Троицкой улице, ныне улице Рубинштейна, возник театр, который позиционировал себя как «интимный». Тогда торжествовала иная эстетика, он скорее был кабаре-театром номеров и кунштюков, но, тем не менее, это тоже был поиск альтернативы, в смысле доверительности общения тех, кто смотрит и тех, кто играет. Позже слово «интимный» приобрело иные оттенки

смысла, и площадки, где случилось близкое общение зрителей и артистов, стали называть камерными. Это как в музыке: есть симфоническое звучание, а есть камерное. Долгие годы на месте ныне существующей Камерной сцены МДТ была золотоскупка, здесь сдавали в ломбард вещи из золота. В 1998-м году, семнадцать лет назад, достаточно безумная по тем временам - вы же помните дефолт - затея Льва Абрамовича Додина каким-то чудом осуществилась: золотоскупка наконец-то была изгнана, и этот уникальный «подвал» при поддержке спонсора - «Киришинефтеоргсинтеза» и его генерального директора Вадима Евсеевича Сомова - превратился в Камерную сцену МДТ. В то время мы уже окончили актёрско-режиссёрский курс. Таким образом, в наступающем 2016-м году Камерная сцена отпразднует своё совершеннолетие. Это пространство, несмотря на все его скромные, так скажем, физиологические возможности, по сути, площадка-трансформер, потому что зрителей можно размещать со всех сторон - поворачивать «кубик» Камерной сцены, меняя систему координат. Я затеваю здесь новую работу - это будет спектакль не Авторского театра, а МДТ - и мы вновь поменяем местами сцену и зрительный зал. Наша Камерная сцена - это возможность прямого контакта зрителя и артиста. Настолько прямого, что эффект присутствия здесь дан априори, его не нужно добиваться особыми средствами.

В спектакле «Бабилей» зрители сидят за столами, в «Исчезновении» увеличено театральное пространство - фойе представляет собой экспозицию, посвященную памяти жертв Холокоста. В каких спектаклях Камерной сцены еще изменено пространство?

Был такой спектакль «Ресторанчик, ресторанчик», зрители сидели за столиками, словно в кабаре-кафе. В «Долгом рождественском обеде» зрители были по другой стене, совсем вплотную к артистам, едва не ли

упираясь коленками в огромный стол. Чудо Камерной сцены в том, что мы все, без дополнительных ухищрений, оказываемся сразу в одном пространстве. В «Вишнёвом саде» Льва Додина на Основной сцене МДТ есть полный эффект присутствия - пространство превращено в разрушающийся дом Раневской, и зрители тоже живут в нём. Но это достигнуто посредством удивительного художественного решения Александра Боровского и рядом особых постановочных средств.

Возможна ли практика переноса спектаклей с Камерной сцены на Основную?

Спектакль рождается в определённом пространстве. Пространство формирует художественную среду, которая подсказывает нам, что и про что мы играем. Переносы случаются, потому что есть гастроль, где мы играем на разных площадках. Но рождённая однажды художественная среда не может быть формально расширена до другого масштаба. Конечно, мне хотелось бы видеть мои спектакли на Основной сцене - «Любовь донна Перлиплина», «Тень стрелка», «Привидения» - но тогда потребовалось бы новое художественное решение. Просто взять и перенести, на мой взгляд, невозможно.

Каким спектаклем открылась Камерная сцена?

Это был «Долгий рождественский обед» в постановке Сергея Каргина. Спектакль родился из режиссёрского задания на 5-м курсе - поставить одноактную пьесу. Во многом, это был программный спектакль, который объединил всех нас в то время - в нём были заняты практически все студенты актёрско-режиссёрского курса, а на выпуске - уже и ряд молодых артистов МДТ.

Насколько Лев Абрамович внедряется в работу режиссёров на Камерной сцене?

Конечно, внедряется. Но это не цензура, а достаточно свободное творчество, разумеется, в пределах понима-

ния того, что мы все работаем именно в нашем театре. Любой художественный руководитель в любом театре вмешивается в процесс работы своих учеников или приглашённых режиссёров. Если ты ставишь по приглашению, а не у себя в театре, надо быть готовым к этому. Лев Абрамович – не начальник, не цензор, а мой Учитель. Когда он приходит на показ и начинает всё трансформировать, конечно, я переживаю. Но с другой стороны, я не помню случая, чтобы Лев Абрамович предложил сделать хуже. А о нюансах мы всегда можем сговориться. У него свободный взгляд. Он оказывает определенное доверие, мы сочиняем, он не подсматривает, но приходит в нужный момент. Кроме того, Лев Абрамович и мега-профессионал, и режиссёр от Бога. Что тут скажешь? Учитель – это навсегда... Конечно, когда ты уже всё придумал, а Лев Абрамович начинает не только менять мизансцены, это не страшно, но и переворачивать смыслы, тут, конечно, сердце болит. Я не знаю, поэтому или не поэтому возник Авторский театр, но, может, отчасти и поэтому, но лишь отчасти. Сейчас я буду делать новую работу на Камерной сцене МДТ. Пьесу предложил Лев Абрамович, я сразу влюбился в неё, она написана современным автором. При первой же краткой встрече по поводу пьесы мы как-то так хорошо поговорили... Если есть взаимное доверие, вопросов не возникает. То есть возникают бесконечные вопросы, но исключительно по существу дела. Если Лев Абрамович перед премьерой придёт и переделает, то всё равно не по-своему, а уже по-нашему, потому что есть доверие.

Как началась и как развивалась работа на Камерной сцене?

Я закончил одновременно режиссёрский и актёрский курс в 1995-м, но режиссёрский спектакль сделал гораздо позже. Много играл, в том числе, - в постановках моих однокурсников по режиссёрской мастерской. В те годы очень хотелось играть... Позже накопился какой-то опыт. Лев Абрамович, принимая нас на курс, говорил, что режиссёр – это хороший артист плюс еще что-то. Я это высказывание проверил на себе. Если бы Лев Абрамович не давал свободы, не возникла бы Камерная сцена. Мы, режиссёры, ставили каждый по акту из «Пьесы

без названия», мини-балеты, мини-оперы, одноактные пьесы – многое из этого затем стало частью спектаклей. В 2003-м году Лев Абрамович предложил мне пьесу «Любовь дона Перлимплина». Это был мой режиссёрский дебют. Мастер сказал, что это будет Основная сцена. Я сразу вздрогнул, поскольку мне показалось, что пьеса из пятнадцати страничек по сумме высказывания просто не сможет обеспечить масштаб большой сцены. Мы с художником Еленой Дмитриковой сочинили порядком гигантское пространство, погрузились в изучение культуры фламенко. Мне казалось, что для интерпретации этой пьесы на Основной сцене МДТ нужны визуальные средства... Тогда-то я обжёгся сильно. С тех пор хорошо представляю себе, что бесполезно пытаться визуальными средствами подменить то, что можно и должно сказать. Или маскировать отсутствие высказывания. Было у нас несколько показов Льву Абрамовичу, и постепенно стало ясно, что пьеса сугубо камерная. Формально, если очень надо, любую пьесу можно поставить на любой площадке. Но мне кажется, что у каждого драматургического текста есть своя predisposition. Например, если взять десятистраничную поэму Бродского и растянуть её на полуторачасовой спектакль со спецэффектами и прочими кунштюками, скорее всего, просто испортишь стихи. Всему своя мера. Это чувство мне привила именно Камерная сцена. Быть может, ещё и за это я так люблю её.

Пьесу «Тень стрелка» Вы выбрали сами?

Сначала её ставил другой режиссёр, я не принимал никакого участия в работе. Там что-то не задалось, и Лев Абрамович позвал меня посмотреть. Показ, на мой взгляд, был крайне неудачен, а пьеса мне очень понравилась. Лев Абрамович спросил: «Можете?». Я сказал: «Да». Пришлось сменить почти весь актерский состав и, в итоге, самому сыграть вторую центральную роль – Шеймаса Шилдса. Я вел на выпуск очень хорошего артиста, но, увы, не получилось. Так бывает. На одной из предпремьерных репетиций Лев Абрамович спросил: «А сами-то можете сыграть?». Этот опыт дался нелегко, потому что быть «играющим тренером» я ненавижу. Артист и режиссёр

– две очень разные профессии, порой принципиально несовместимые. Я готов восхищаться теми, у кого получается хорошо играть в своём спектакле, но это не мой путь. Психологически несовместимые вещи, шизофрения, раздвоение личности. «Тень стрелка» идет уже семь лет, но я целый год жизни спектакля боролся с тем, чтобы, находясь на сцене в качестве Шеймаса Шилдса, не наблюдать аналитически за тем, как играют мои дорогие коллеги. Это ужасное самочувствие. Оно убивает всё, к чему мы так стремимся на театре, – живое. Со временем это прошло. Но мне до сих пор снятся куски из моего спектакля, которые я никогда не увижу вживую, поскольку сам в это время на сцене, а это почти полспектакля. И это аномалия. А вот следующая работа на Камерной сцене – «Привидения» Генрика Ибсена – была моим предложением. Лев Абрамович сначала удивился: такая старая пьеса, её уже ставили-переставили, но, в итоге, принял работу, и спектакль продолжает жить в репертуаре Камерной сцены МДТ.

На Основной сцене МДТ Вы дебютировали спектаклем «Подросток» в 2013 году. Это большое доверие со стороны художественного руководителя, ведь, кроме Вас, это удалось только одному из ваших однокурсников - Игорю Коняеву с «Московским хором»?

Конечно, мне давно уже хотелось на Основную сцену, но до поры до времени туда было не прорваться. В какой-то момент у нас в театре стала набираться, накапливаться компания совсем юных артистов. Это происходило постепенно. Но, в итоге, благодаря этому процессу, в течение нескольких лет возникли новые редакции спектаклей «Повелитель мух», «Гаудеамус», наконец, - «Братья и сёстры - 2015». Лев Абрамович в 2007-м выпустил свой предыдущий курс, условно назовём, - курс «Жизни и судьбы», а после этого студентов пока не набирал. Группа начала пополняться молодыми людьми из других мастерских. Конечно, старались брать лучших из лучших. Что, мне кажется, в основном, подтверждается. В 2009-м была создана Молодая студия МДТ. Требовалась новая затея для компании этой команды, я предложил поставить «Подростка». Лев Абрамович в ответ произнёс сакраментальное: «Не лишено». Через год

примерно он позвал меня в кабинет и с ходу: «У вас есть пять минут, чтобы рассказать, почему вы хотите это делать». В тот момент на радостях мне хватило трёх минут. Сложности начались позже. Пятнадцать принципиально разных редакций сценической композиции: роман на 400 страниц, из него нужно было сделать двухчасовой спектакль. Первый вариант сценической композиции был в 120 страниц, окончательный – в 35. Это был путь... Всё выросло одно из другого – и то, что новые ребята появились, и то, что у меня опыт какой-то набрался, и то, что я выбрал «Подростка» – все обстоятельства и смыслы совпали. Я многому научился на Основной сцене для того, чтобы снова вернуться на Камерную и продолжить развивать Авторский театр уже совсем с другим опытом.

Камерная сцена – это еще и возможность занять труппу, дать работу тем, кто мало играет на Основной сцене?

В МДТ сейчас около семидесяти человек, желающих играть. Это и основная труппа, и стажеры, и артисты студии, и приглашённые. Лев Абрамович пытается найти, организовать, сочинить такие ресурсы и обстоятельства, чтобы непременно дать возможность работы всем. Иначе артисты станут терять форму, будут недовольства, начнётся каботинство – это разрушительно.

Фестиваль «Мы и Они = Мы» был организован в связи с этой необходимостью? Театр как раз пополнился группой стажеров.

Тут сложнее. На мой взгляд, для Льва Абрамовича очень важно было проявить определенную позицию. Существуют небольшие театры, занимающиеся малыми формами: что-то вроде читки, эскиза спектакля и т.п. Фестивалем «Мы и Они = Мы» (помимо его чрезвычайно острого и яркого гуманитарного послания) Лев Абрамович доказал, что эксперименты с малыми формами – вовсе не альтернативное поле, что этим способен заниматься и большой академический коллектив. Кроме того... Это я аккурратно предположу... В известной мере, может быть, это был ответ на эксперименты Авторского театра. Ведь мы работаем именно в этом направлении. Я несколько лет подряд носил Льву Абрамовичу прозу Светланы Алексиевич. И

даже был такой этап, когда мы искали актрису для «Зачарованных смертью», и Татьяна Борисовна Шестакова была готова откликнуться на наше предложение. Льву Абрамовичу понравилась инсценировка, которую я сделал, меня это очень ободрило тогда. В тандеме Учитель – ученик всегда происходит обмен энергиями, идеями, смыслами. Поэтому, когда я говорю, что, быть может, существование Авторского театра отчасти спровоцировало желание создать и провести в МДТ фестиваль современной, впервые звучащей на театре по-русски драматургии, прозы и поэзии, так уж ли я не прав? Конечно, это самонадеянно, но даже если это заблуждение, то отражает смысл общения ученика с Учителем и эту всегдашнюю связь.

Какой текст или жизненная ситуация подтолкнули Вас к изучению того круга тем, о которых Вы говорите в спектаклях Авторского театра?

Тут нам придётся отпрыгнуть аж на семь лет назад, потому что 27-го декабря нынешнего года Авторскому театру исполняется семь лет. Начиналось все это в 2008-м. К этому времени я служил в МДТ – Театре Европы уже восемнадцать лет и, конечно, здесь были аккумулированы многие темы, которые волновали ещё с юности. Я прошел опыт спектаклей «Гаудеамус», «Клаустрофобия», «Чевенгур» – называю эти три, потому что именно в них тема, вынесенная в заглавие триптиха Авторского театра «Мы живём, под собою не чуя страны», была центральной. Тема того, как взаимодействуют личность, индивидуальность, самость, персональное «я» и государство у нас в стране. На протяжении всего XX века и, увы, первых пятнадцати лет века уже XXI, личность человека остаётся под тяжким давлением «вертикали власти». Это напряжение сформировало и продолжает формировать нас в особую породу людей. У Андрея Платонова был даже такой рассказ «Государственный человек». Мне кажется, что наше понимание, позиционирование себя очень связано с тем, что такое «я» рядом с тем, что такое «они». (И тут жест – палец вверх, означающий «начальство»). 2008-й год. Это было время конца «тучных лет», мировой финансовый кризис, время первой «рокировки» первых лиц государства. Возникло ощущение, что невозможность ды-

шать человеческому «я» в моей стране под давлением оловянного столба величиной с кремлёвскую башню становится почти несовместимой с жизнью. В 90-ые нам казалось, что мы всё можем, мы построим страну, в которой будем отвечать сами за себя, за то, во что верим, за то, что хотим выбрать, за то, в чём повинны... Но к концу 2008-го, имея достаточно зрелый опыт участия в спектаклях МДТ, я физически ощущал, что означает перефразированная нами в одноимённом спектакле мысль персонажа романа «Чевенгур»: «Ничего не изменяется к лучшему, какими были люди, такими и останутся». Мне показалось необходимым сказать от первого лица про самого себя, что мы почему-то ужасно хотим оставаться советскими. В 2008-м это, казалось бы, ещё звучало как предчувствие, опасение, но, дожив до конца 2015-го, конечно, уже знаю, что мы, к сожалению, ни в чём не ошиблись. Авторский театр начался с крайне принципиального текста – прозы Надежды Мандельштам, и первый спектакль был посвящён попытке сказать, что мы хотим... даже не перепрыгнуть, а как-то просочиться в будущее, так и не осознав своего прошлого.

Что это значит?

Мы почувствовали, что необходимо выразить отношение к происходящему так: сумрак сгущается. Нам показалось, что не петушиным словом, а правдивым и нашим авторским – для первого спектакля – может стать проза Надежды Мандельштам, написанная в конце 1960-х и, увы, не многими прочитанная до сих пор. Надежда Яковлевна рассказала историю гибели её мужа Осипа Мандельштама, о котором даже неизвестно точно, где и как он умер – случилось ли это под Владивостоком, в пересыльном лагере «Вторая речка» или уже где-то на Колыме... Все сорок два года, что Надежда Мандельштам прожила без мужа после его второго ареста и окончательного исчезновения, она детально исследовала, как государство уничтожало попытку инакомыслия, как система раздавила человека. Это происходило поэтапно. Сначала Мандельштама подвергали унижению. Горький от имени тогдашнего Союза писателей решал судьбу костюма Мандельштама и сказал, что пиджак можно выделить, а штаны – необязательно. Не наработал

пока что своими стихами на штаны, пусть сам купит. Начиналось с просто-го. А потом – первый арест, Лубянка, ссылка в Чердынь, ссылка в Воронеж. Но Сталину неинтересно было превратить Мандельштама в лагерную пыль сразу в 1934-м году. Ему понадобилось ещё четыре года, чтобы доведённый до безумия автор строк «Тараканьи смеются усища, / И сияют его голенища» в затаенном припадке паники написал печально знаменитую «Оду», посвящённую вождю и мучительно восхвалявшую мучителя. В том-то и был смысл, что Государству, то есть Сталину, неинтересно и недостаточно было просто убить ещё одного великого поэта. Борьба шла за душу Мандельштама. Нужно было отвратить его от себя самого, так, чтобы Мандельштам своей собственной душой вырвало, – вот чего добивалось советское государство от своих инакомыслящих граждан. К 2008-му однако опять затосковали по сильной руке, по великой державе, по «эффективному менеджеру Сталину» и т.д., и т.п. Про это нельзя было не сказать. И мы открыли Авторский театр 27 декабря, в день, который принято считать (согласно данным, которые уже никогда не будут подтверждены), днем смерти Осипа Мандельштама. Мы понимали, что одним спектаклем тему не вскроем, поэтому возник триптих. Он рождался четыре года. Появилась вторая часть – «Ночной дозор» по одноимённой повести Михаила Кураева, затем третья – «Зачарованные смертью» по прозе Светланы Алексиевич. Третий спектакль, который выпускали в 2012-м, мы называли для себя спектаклем нашей надежды на то, что ген советскости в нас замесит. «Мандельштам точно сказал: «Мы живем, под собою не чуя страны». Так продолжается и по нынешний день. Страна боится вспомнить прошлое. Все-таки мне кажется, что основа, платформа цивилизации – это культура в самом широком смысле этого слова, а биологический фундамент культуры – память. Поэтому, чем более подробны, последовательны и бескомпромиссны попытки не переписывать историю, а длить её, не изымать из неё, а ей наследовать, тем мы духовно богаче, культурней, защищённее, тем больше приспособлены к будущему, которое нам предстоит создать и прожить. Для этого необходимо

устанавливать внятное отношение к прошлому.

Поставив «Зачарованные смертью» и «Я люблю любовь» по прозе Светланы Алексиевич, Вы обратились к пьесе Юлии Савиковской «Tate Modern». Чем она привлекла Вас после такого серьёзного материала?

Нас интересует частная жизнь, частная история. Но в то же время мы ещё и потому Авторский театр, что пытаемся открывать новых авторов. Для самих себя, прежде всего. Так мы и встретились с Юлей Савиковской, современным драматургом. «Tate Modern» – название британской галереи современного искусства. Зацепило, прежде всего, отношение к слову, то, как в пьесе разговаривают люди. Вроде, простая история – не Чехов, не Шекспир, но живая человеческая интонация. В этом опусе сразу, как минимум, три пьесы. На мой взгляд Юля написала саму себя в одном из персонажей. Это мне близко, это наш способ – мы всё делаем собою. Когда драматург откровенен – это манит. В известной мере, спектакль «Tate Modern» – про театр. И, на мой взгляд, человек театра, утративший театр, уже мертв. Из тебя ушёл театр, значит, вытек и дух. Потому и сердце остановилось. В спектакле есть сцена, где младший герой – Константин – затаптывает театр старшего героя – Ливанова – и кричит: «Не надо театра!». Тогда Ливанов закрывает занавес. И с этой минуты у него всё острее болит сердце. Плюс, конечно, язык. Юля – человек-билингва. Два языка как родные – русский и английский, оксфордское образование этому способствует. У нее так много собрано в пьесе идей. «Идея» – однокоренное слову «идеал». Ну, а сопричастность идеалу, как бы он ни был иллюзорен, – это вообще наше кредо. Будем играть «Tate Modern» накануне нашего седьмого дня рождения. Нам нужна была некоторая лагуна во времени, пауза, прежде чем вновь приступать к прозе Светланы Алексиевич – а мы хотим сделать всё её пятикнижие: «У войны не женское лицо», «Последние свидетели», «Цинковые мальчики», «Чернобыльская молитва», «Время секонд-хенд». Я еще не решил, в какой форме – может, это будет моноспектакль, а может, будет пять человек – сколько книг, столько и артистов.

Спектакли Авторского театра созданы специально для Камерной сцены МДТ и музея Достоевского?

Тут всё сложнее. Авторский театр живет без площадки, каждый раз, сочиняя спектакль, мы не знаем точно, где окажемся, поэтому держим в воображении некое пространство, которое примерно пытаемся вписать в параметры возможных площадок. А это у нас и Камерная сцена МДТ, и музей Достоевского. На фестивалях в Архангельске, Петрозаводске, Выборге были совсем другие пространства. Мы придумываем такую среду жизни, с которой можно будет разместиться в самых разных условиях. Но это, несомненно, камерные спектакли, а не большая форма. Однако трансформации возможны. Все гастрольные эксперименты обязательно что-то привнесут в наши спектакли. Мы привозили «Мандельштам нет» в Москву, в Центр Мейерхольда. Там вообще шагу негде было ступить. Чёрный зал, в котором мы играли, меньше нашей Камерной сцены вполтину, а набегало сто человек. Площадка вытянута в длину, а у нас в глубину, и везде люди. Степень интимности, которая была на том спектакле четыре года назад, запомнилась и насквозь пропитала все последующие спектакли дома. Галина Ивановна Филимонова уже не могла играть как прежде – всё равно немножечко на театре. Она физически ощутила: ну какой же здесь театр? Вдова Мандельштама рассказывает о том, как его убивали, и что она сделала, чтобы сохранить память о том, как именно и что в нём убивали, пока его самого не убили. Ну, какой тут театр? И возникшая там, в Центре Мейерхольда, в насильственно-интимном пространстве, особая интонация потом очень развила жизнь спектакля. И по сей день он развивается именно в этих критериях правды. Словом, наша относительная бездомность всякий раз приносит нам художественную пользу, и потому грех жаловаться. Возможности камерного пространства вообще и Камерной сцены МДТ – Театра Европы в частности, на мой взгляд, почти неисчерпаемы. И уж совершенно точно нами ещё не исчерпаны. Был бы только «внутренний свет»... ■

ВЫ УВЕРЕНЫ, ЧТО ЗНАЕТЕ ЭТУ ИСТОРИЮ?

АЛИСА НИКОЛЬСКАЯ

Композитор **Раймонд Паулс**, переложение музыки для театра Группа СЛОТ, автор идеи пьесы **Дмитрий Быков**, автор либретто и текстов песен **Сергей Плотов**, режиссер, хореограф **Олег Глушков**, **Наталья Терехова**, сценография **Вадим Воля**, художник по костюмам **Ольга-Мария Тумакова**, художник по гриму **Марина Дьякова**, художник по свету **Александр Сиваев**, режиссер видеоконтента **Евгений Головин**. Московский театр мюзикла. Премьера **22 сентября 2014**.

Премьера спектакля «Всё о Золушке» состоялась в московском Театре мюзикла в прошлом сезоне. И за это время необычная сказка заслужила рекордный зрительский успех. Выразительная музыка Раймонда Паулса в удачном переложении рок-группы «СЛОТ», запоминающиеся тексты, легко расходящиеся на цитаты, яркое визуальное решение, и, конечно, прекрасные актерские работы сделали «Золушку» важным театральным событием. Мюзиклы, в основе которого отечественный, да еще и современный музыкальный материал, к счастью, появляются на сцене все чаще, и «Золушка», безусловно, один из самых успешных примеров в этом плане. Высоко оценило «Золушку» и профессиональное сообщество: в этом году спектакль получил семь номинаций на «Золотую Маску».

18

Сказка сказкой, но «Все о Золушке» отнюдь не детский спектакль. Да, ребенку наверняка понравится и обилие красок в оформлении и костюмах, и забавные шутки, и красивая музыка. Однако смотреть «Золушку» только ради первого плана – не лучшее решение. Для этого есть несколько вполне классических «Золушек» в других театрах. «Золушка» Театра мюзикла – это странное, изысканное и сложное сочинение, где есть некая квинтэссенция жизненных ситуаций и присутствует множество созвучий с самыми разными книгами и фильмами. Причем, задавая непростые вопросы, спектакль и отвечает на них. При всей жесткости происхождения (а авторы сюжета порой безжалостны к героям), «Золушка» остается волшебной историей. Где все будут счастливы. Почти счастливы. Почти все.

Изначальная идея пересочинить «Золушку» принадлежит Дмитрию Быкову. Однако в окончательном варианте спектакля автором либретто и стихов стал другой человек – Сергей Плотов. Тексты получились восхитительными: они легко ложатся на музыку, их удобно петь артистам (ведь «корявое» либретто – бич многих мюзиклов, как переводных, так и

русскоязычных). Режиссер спектакля Олег Глушков известен главным образом как хореограф (пластическое решение в «Золушке» изобретательное и эффектное), у него прекрасное чувство музыки, и через материал он создает и историю, и объемные образы героев.

Слоган спектакля – «вы уверены, что знаете эту историю?». От привычной всем «Золушки» остались некоторые повороты сюжета, да и основные персонажи носят те же имена (есть тут и Мачеха, и Фея, и Король), но как обликом, так и характерами, изрядно отличаются. Мачеха, например, вполне могла бы входить в совет директоров межконтинентальной корпорации, Фея-Крестная – руководить бандой, королевский бал напоминает бессмысленно-блистательную гламурную вечеринку, где все друг другу улыбаются и злословят за спиной. Неудивительно, что в таком мире нет места чувствам. Хотя именно в них больше всего нуждаются.

Визуальное решение спектакля лаконичное, остающееся неизменным на протяжении всего действия. Сценограф Вадим Воля придумал красивый павильон в светлых тонах: колоннада с полукруглыми входами-арками (солидные и устойчивые,

колонны при этом выглядят сделанными из бумаги – игрушечный домик, картинка из книги), длинная галерея, балконы, множество изящных окошек. Благодаря отдельным деталям, разнообразию светового решения (художник по свету Александр Сиваев) и видеопроекциям (режиссер видеоконтента Евгений Головин) павильон постоянно видоизменяется. Вот возникла, например, картинка уютных обоев в горошек, и появилась футуристического вида стиральная машина – пожалуйста, обиталище Лесниченко и Золушки. А вот красиво плывущие огоньки свечей и большой трон в центре пространства – королевская зала, где Король размышляет о своих печалях.

Автор костюмов Ольга-Мария Тумакова нарядила героев оригинально, броско, подчеркнув индивидуальность каждого. У Золушки – изящное пышное платье со шнуровкой, («мятая» фактура ткани придает героине дополнительную хрупкость) и яркие рыжие волосы, как у персонажа мультфильмов. Шахматный рисунок костюма Принца словно намекает на его внутренние метания между «черным» и «белым» и на желание затеряться, раствориться, не обращать на себя внимания – очень уж ему неудобно



► «Всё о Золушке». Сцены из спектакля.



► Лесничий - Андрей Вальц



► Золушка - Екатерина Новоселова. Принц - Денис Котельников

в этом мире. А Мачеха – разумеется, в кроваво-красном (к тому же ее наряд – нечто среднее между дамским бальным платьем и строгим деловым костюмом).

Любовная линия Золушки и Принца в спектакле – не основная, а одна из нескольких (хотя именно они показаны традиционной для сказочного сюжета романтической парой). Золушка Екатерины Новоселовой – отважная девушка, способная на все ради любви. В ней сочетаются воздушность и удивительная стойкость. Ей хочется верить в сбывающиеся мечты, но она как никто знает, сколько сил приходится потратить на движение к этим самым мечтам. Для молодой актрисы роль Золушки стала настоящим прорывом, подарив «звездный» статус.

Принц (он же Дровосек) Дениса Котельникова – мрачноватый застенчивый юноша, витающий в облаках и не очень понимающий, как жить в реальности. Он прячет лицо за темными очками, а душу – за странными поступками. Котельников существует точно в рисунке роли, но и только – его исполнению не хватает блеска.

Куда более драматичной и чувственной оказывается любовная история Короля и Феи-Крестной. Король, скушающий, разочарованный и потерянный, еще помнит в глубине души, как это – быть юным принцем, хотеть любви и счастья. И сам не понимает, почему вдруг оказался в одиночестве (только вот бережно хранимые хрустальные туфельки напоминают о том, что хотелось бы забыть). Об этом же думает и Крестная (ее образ еще жестче – как известно, на женщин разрушенная любовь действует радикальнее), дама без страха и упрека, с замашками бандитской атаманши. Она тепло относится к своей крестнице-Золушке, но помогать ей не особо жаждет. А зачем? Ведь все романтические истории заканчиваются одинаково. Оно, конечно, «Крестная сказала – Крестная сделала». Только вот есть у этой сердитой дамы и свой интерес: привезенная с собой на удобной тележке тыква предназначена вовсе не для мирного превращения в карету. Это бомба. Крестная жаждет устроить во дворце небольшой местный

апокалипсис. Имеет право – ведь ее когда-то лишили законного счастья. Оксана Костецкой необычайно идет образ этой отчаянной, хрупкой и бесконечно печальной героини, которую актриса показывает с иронией и сочувствием.

Прекрасный дуэт получился у Костецкой-Крестной с Максимом Заусалиным – Королем. Тоже образ, удивительно подходящий именно этому артисту. Аристократизм и утонченность, внешняя отстраненность и глубина переживаний делают Короля едва ли не самым трагическим персонажем спектакля. Необычайно хорош их нежный и мучительный дуэтный номер о потерянной любви.

Конечно, поклонники есть у каждого персонажа. Но больше всего их у Мачехи. Ее яростная ария о том, что главное в жизни это стратегия – едва ли не самый мощный музыкальный номер спектакля. Эта Мачеха – настоящий Джокер из фильмов о Бэтмене: умная, всесильная, лукавая, она может уничтожить противника одним взглядом. А противников у нее – весь мир. «Лучше быть незаменимой на кухне, чем лишней на балу», припечатывает она падчерицу, вынося приговор. Елена Моисеева мастерски соединяет в своей героине железобетонный характер бизнес-леди, привыкшей добиваться всего без посторонней помощи, и внутреннюю боль нелюбимой женщины, волнующейся к тому же за дочерей. «Дорогие крошки» Изольда и Снежана (Татьяна Батманова и Виктория Пивко) здесь – не так чтобы вредные. Они просто «обижены природой» (в буквальном смысле: они сиамские близнецы). Доброты это им, конечно, не прибавляет (хотя в финале даже они искренне грустят над судьбой Золушки). А мама, разумеется, любит их такими, какие они есть. И именно Мачеху – единственную, пострадавшую в финале – становится жаль.

«Золушка» сочинена и поставлена так, что абсолютно все роли в ней – заметные. Даже если у персонажа немного сценического времени, он полностью владеет вниманием зала – как, например, восхитительный харизматичный Шут – Марат Абдрахимов, или изящный ироничный Церемониймейстер – Иван Латушко. А как

ярко работает ансамбль! Невозможно представить спектакль без очаровательных мышей – помощников Золушки по хозяйству, свиты Мачехи в таких же кроваво-красных, как у нее, одеждах, страшноватых подручных Крестной с разрисованными лицами-«черепушками», зловредных обаятельных охранников перед входом во дворец («Есть приглашение – проходим, танцуем, нет – стоим, мерзнем», доверительно сообщают они Золушке), экстравагантных гостей королевского бала.

Сказку про Золушку чаще всего воспринимают как историю «награды за доброту». Мол, если ты хороший и много страдал, то судьба обязательно преподнесет тебе подарок. А «Золушка» Театра мюзикла получила про то, что счастья заслуживает любой. Каким бы он ни был. А самое главное и ценное может прийти в жизнь человека за секунду до шага «за черту». И так важно – не опоздать. ■

ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА ДАНИЛА КОРОГОДСКИЙ

КАРИНА ОГАНДЖАНОВА

«Данила Корогодский. Black Boxes». Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. Театральная галерея на Малой Ордынке. **22 октября - 8 ноября 2015**

22



► Автор выставки Данила Корогодский

Юбилейная выставка «Данила Корогодский. Black boxes», экспонировавшаяся в Театральной галерее на Малой Ордынке (отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина) с 23 октября по 9 ноября, была необычна во всем – от названия до театрализованного воплощения идеи ее автором – Д. Корогодским. В концепции выставки заложены главные принципы художника: «театр – поле свободного мышления», «театр – игра, фундаментально присущая принципам человеческой природы».

Залы Театральной галереи Мастер превратил в единую сценическую площадку. «Действие экспозиции» начинено хронологической последова-

тельности – от рождения художника до сегодняшнего дня. Переходя из одного зала в другой, посетители вместе с героем выставки проживают его жизнь. На его пути – макеты спектаклей, скомканные листы бумаги, хранящие идеи, мысли художника, детские, юношеские фотографии родных и близких. Зритель невольно погружается, по словам Данилы Корогодского, в «тень мира, который я строил все эти годы».

Через два зала экспозиции проходит огромный черный помост размером в человеческий рост, олицетворяющий фантастическую сцену. Она возвышается над реальной жизнью – ведь театр это игра, игра воображения, чувств, фантазии режиссера, актеров. Но реальная жизнь художника неотделима от творческой. Они взаимодействуют, переплетаются, противоречат друг другу, подтверждая известную истину, – «Жизнь – театр, а люди в нем – актеры».

Реальная жизнь Корогодского наполнена творчеством с самого начала. Данила Зиновьевич Корогодский родился в театральной семье. Его отец – Зиновий Корогодский, режиссер ленинградского ТЮЗа, мать – драматург Людмила Данилина. Театр – среда обитания с детства. Говоря о своей жизни, Корогодский вспоминает: «Меня воспитывали через рисование. Я не могу думать, если я не держу в руках ручку... Если надо, я беру кусок бумаги и начинаю рисовать».

Не трудно предположить, что черная коробка сцены, неумолимо

манящая пустота будили фантазию художника и требовали заполнения новыми идеями, которым, судя по масштабу работ и их жанровому разнообразию, несть числа.

На выставке были представлены более 100 работ: эскизы декораций, костюмов, плакатов, которые выполнены в самой разнообразной манере и технике. Яркие, красочные, почти лубочные эскизы к спектаклю «Конек-Горбунок» по сказке П.П. Ершова (Молодежный театр Гюнолулу, 1989, Гавайя, США), эскизы костюмов к спек-



► Фрагмент экспозиции

таклю «Жертвы долга» по пьесе Эжена Ионеску (театр «Красная орхидея», 1994, Чикаго, США).

Ручка с черными чернилами и тонким пером – один из главных инструментов Мастера. Он практически не расстается с ним и «не может даже думать без него». Этим простым инструментом художник создает свои виртуозные работы к спектаклю «Дон-Кихот» по инсценировке Эмилия Грея романа Мигеля де Сервантеса (Детский театр Миннеаполиса, 1996, Миннесота, США).

Ручкой с черными чернилами художник создает и масштабные разработки к оперным спектаклям. Данила Корогодский считает, что «опера – совершенно великолепный способ театральной игры. Если это делается умно, свободно, с воображением, то лучшего ничего нет». Но музыкальные фантазии художника, как и режиссера, должны быть «встроены» в музыкальную канву произведения. Такая деликатность по отношению к музыкальному материалу, при очень передовых принципах сценических решений – большая редкость и мудрость сегодня... Поэтому смелые разработки идей к опере «Между двух миров» Шуламит Ран (лирическая опера, Чикаго, США), эскизы костюмов к опере «Саломея» Рихарда Штрауса (Оперный театр Нант, 1998, Франция.), разработка концепции к опере «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (Питсбургская опера, 2006, Питсбург, Пенсильвания, США) поражают своей масштабностью и, вместе с тем, утонченностью.

Фантазии автора безграничны, а сценические решения нетрадиционны и в спектаклях русской классики (эскизы костюмов к опере П.И. Чайковского «Пиковая дама», 2000, Франция; рисунки к спектаклю «Дядя Ваня» А.П. Чехова. Драматический театр Бонна, 2002, Германия).

Еще одна грань творчества художника поражает своей выразительностью – плакаты. Они не только мощно концентрируют в себе суть произведения, но и обладают высоким эмоциональным воздействием на зрителя: плакат к спектаклю «Маша Кураж и ее дети» по пьесе Бертольда Брехта, «Татуированная роза» по пьесе Тенниси Уильямса, «Антигона» по пьесе Жана Ануя и другие.

Основная цветовая доминанта экспозиции – черная. Это не мрачный



► Фрагмент экспозиции

взгляд художника на окружающий мир. Черный цвет – это максимально сильная энергетическая концентрация, это бесконечность, это ничто и все.

Не случайно в черный цвет окрашен и завершающий фрагмент выставки – зал памяти, посвященный осмыслению прошлого. Отсутствие предметов здесь закономерно. По словам К. С. Малевича, «красота цвета омрачается предметностью, так же буква оскверняется словом, знаком вещи в поэзии».

Глубокий смысл обретают оставленные на стене невзначай брошенные фразы друзей, образы близких людей.

Погружаясь в экспозицию, понимаешь, что Корогодский – человек Театра. Выражено это не только в

абсолютном владении профессией, но и в образе мыслей, в философии.

Данила Корогодский – человек мира. Неутомимый странствующий художник. Он руководит Театром Поколений, который возглавил после смерти отца в 2005. Он создает театр в Петропавловской крепости в Петербурге, преподает в Калифорнийском институте искусств, читает лекции и проводит мастер-классы в крупнейших университетах США, ставит спектакли в Америке, Германии, Франции.

При таком масштабе деятельности Данила Зиновьевич Корогодский не оставляет поиски новых форм в искусстве, он противник консервативного мышления, но при этом чтит традиции театра, в котором вырос. ■



► Фрагмент экспозиции

НОС ВЕЗДЕСУЩИЙ

СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ

«Крекс, фекс, пекс. Новая история деревянного человечка». Дом И.С. Остроухова в Трубниках. Государственный литературный музей. Галерея ГРОСart. К 80-летию выхода сказки А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», а также к 190-летию со дня рождения Карло Коллоди (1826–1890), автора книги «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» и к 110-летию публикации первого перевода книги на русский язык, сделанного Камиллом Даннини. Кураторы выставки: Государственный литературный музей: **Наталья Реброва, Инна Андреева.** Галерея Гросart: **Елена Осотина, Елена Грибоносова-Гребнева.** Автор художественного проекта: **Анна Колейчук. 26 августа – 30 ноября 2015 года**

24

На выставке «Крекс, Фекс, Пекс. Новая история деревянного человечка» случилось невероятное. Крылатая фраза «Остался с носом» и поговорка «Не суй свой нос в чужой вопрос» волшебным совершенно способом поменяли свои значения на прямо противоположные. Экспозиция, прошедшая в Доме И. С. Остроухова в Трубниках и подготовленная Государственным литературным музеем совместно с галереей ГРОСart (кураторы Н. Реброва, И. Андреева, Е. Осотина, Е. Грибоносова-Гребнева, художник выставки А. Колейчук), рассказала, как важно совать нос в разные вопросы, относиться к жизни с азартом, чутко реагировать на мир.

Выставка получилась о том, как кукольный мир врастает в нашу цивилизацию и действует в ней подобно трикстеру, пересмешнику-двойнику. Не позволяет культуре застыть в нарциссизме, высокомерном чванстве, стать догматичной и лицемерной. Кураторы точно поняли задачу. Они инсталлировали экспозицию как многочастное сценическое действо. Каждая комната словно отделена от следующей бархатным занавесом и вездесущий нос Буратино лезет во все щели и складки, протыкает эти пространства, нанизывает разные сюжеты. Первый о том, что кукольные истории давно стали архетипом европейской цивилизации, вошли в историю каждой практически семьи. От гравюр с персонажами комедии

дель арте зритель движется к сундукам, из которых вываливаются востроносые куклы семьи Ивана Ефимова и Нины Симонович-Ефимовой. Кукольные представления семьи двух известных художников Алексей Толстой полюбил незадолго до революции 1917 года. В кукольном театре Ефимовых жил-не-тузил балаганный Петрушка (Петр Иванович Укусов, русский родственник итальянского Пульчинелло и французского Полишинеля). Буратино (от итальянского burattini – деревянная кукла) Алексея Толстого вписал в свою биографию все истории, от Пульчинелло, Пиноккио Карло Коллоди до Петрушки и существ символистского «балаганчика» во вкусе Блока и раннего Мейерхольда. Кстати, в 2016 году отмечается двойной юбилей: 190 лет со дня рождения Карло Лоренцини – Коллоди и 80 лет сказке А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино».

Экспозиция помогает ощутить то, как образы сказки стали неотъемлемой частью нашего быта и одновременно бытия. Бабушкины сундуки с артистами из папье-маше дополнены отличной подборкой фотографий литературной и художественной богемы первой половины прошлого века. Гравюры с акробатами и раешными представлениями XVIII – XIX веков сменяются разворотами чудесных книжек с яркими картинками первых иллюстраторов сказки Алексея

Толстого. В других залах анфилады зрителя ждут артобъекты и инсталляции, интерпретирующие сказку про Пиноккио-Буратино сегодня. Особенно впечатляет новая мифология о деревянном человечке Homo-Lignum, которого ведет по разным стилям и методам искусства XX столетия классик московского концептуализма Игорь Макаревич. Универсальное измерение сказке дают лабиринты Вячеслава Колейчука. Энциклопедией визуальных знаний, сваленных в гигантский блошинный рынок старьевщика, становятся буквы из «империи игр и игрушек» Ивана Языкова. В отдельном зале демонстрируются фильмы о Буратино. Закулисье кукольного театра приоткрывается в «гримерке» Сергея Якунина.

Когда все впечатления одерживают над зрителем победу, ты понимаешь, что Буратино – ехидный и колкий, дерзкий и самонадеянный, виртуозный и остроумный, где-то потаенно самоотверженно всех любящий герой, который ставит перед миром зеркало. Отражаясь в нем человечество обретает своего двойника и становится более великодушным и артистичным. Потому очень важно, что на выставке присутствует завешивание скончавшегося в 2015 году прекрасного художника Владимира Сальникова. Под изображением мастера в колпаке с длинным носом подпись «Я всегда был Буратино». На этом – занавес. ■



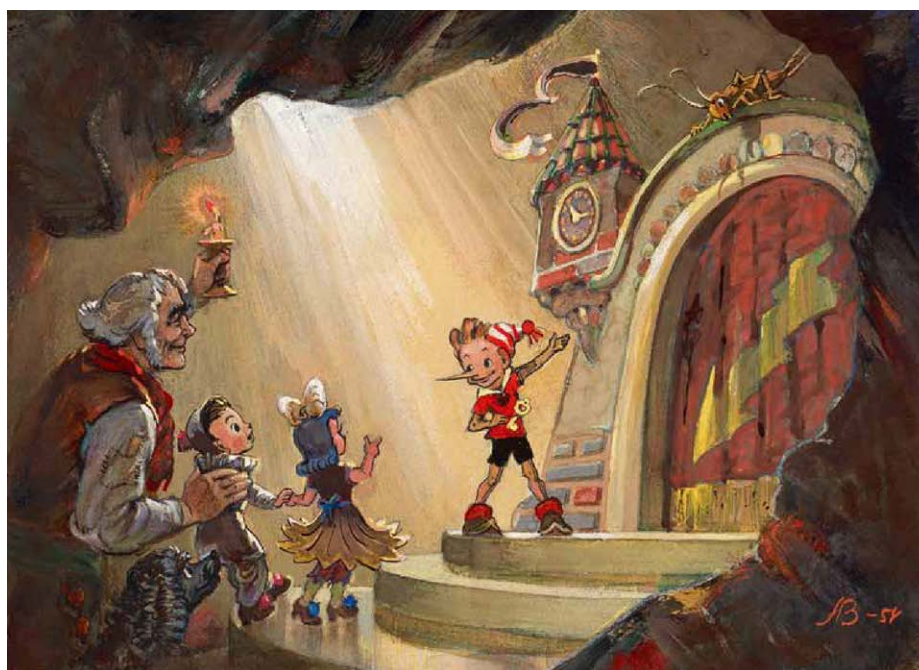
29/42
Ното-Лигиш. Начало интереса к Лесу. Первые шаги к
познанию дерева. Дерево как начало Мудрости. Поиск
единицы мышления. Разгадывания и находки. Единство.

Отдел №4 Древоюноши.

Неизвестный художник
Персонажи Комедии
дель арте
Конец XVII века.
Франция
Государственный
литературный музей



Леонид Владимировский
А.Н. Толстой.
«Золотой ключик,
или Приключения
Буратино»
Иллюстрации. 1954
Государственный
литературный музей



Сергей Якунин
Гриммерка
2015



ПЕРВАЯ РЕЖИССЕРСКАЯ РЕФОРМА СТАНИСЛАВСКОГО

НАТАЛЬЯ БАЛАТОВА

«К.С. Алексеев великий мастер режиссерского дела. В нем есть какая-то неистощимая изобретательность, к которой присоединяется, несомненно, художественный вкус.» С. Васильев (Флеров) «Московские ведомости» 19 октября 1898 г. Эти слова театрального критика раскрывают содержание прошедшей в Доме-музее К. С. Станиславского необычайно интересной выставки под названием «Неизвестный Станиславский», на которой впервые были широко представлены материалы его режиссерской работы в Обществе Искусства и Литературы и в первый сезон в Художественном театре.

Сотрудники Музея МХАТ и Дома-музея Станиславского отобрали для выставки восемнадцать альбомов из «Режиссерской библиотеки К. С. Станиславского», а также подлинные экспонаты из его вещевой коллекции. Альбомы он собственноручно переплел в строгом сером тоне, подписал, и пронумеровал.

Эти альбомы позволяют посетителям заглянуть в творческую лабораторию Станиславского, понять направление его режиссерских исканий 80-х-90-х годов. В альбомах собраны выписки и иллюстрации, которые Станиславский делал из книг по истории материальной культуры, его зарисовки из журнала «Русская старина»: типажи русских царей и бояр, баб и мужиков к спектаклю «Царь Федор Иоаннович».

Во время поездок в Венецию и в Париж Станиславский для характеристики эпохи к постановкам «Отелло», «Много шума из ничего» и «Хозяйка гостиницы» зарисовывал дворцы и парки, портреты итальянских аристократов и народа, детей, различные детали костюмов. В другом альбоме режиссер сделал очень живые и разнообразные карандашные зарисовки гримов к «Самоуправцам» Писемского.

В графическом эскизе декорации к первому действию «Села Степанчиков» (спектакль назывался «Фома») Станиславский передал в карандашном рисунке романтическое ощущение

готики: сквозь спутанные ветви деревьев видны стрельчатые окна дома, в запущенной зелени сада белют обломки статуй. Так режиссер представлял себе дворянскую усадьбу XIX века, в которой разворачиваются драматические события романа Достоевского.

В зале «Отелло» материалы располагаются так, чтобы показать, как через обстановку и вещи, воспроизводящие эпоху, Станиславский искал образ спектакля. В высокой витрине два костюма Отелло: один - парадный белый с узором, другой - золотистокоричневый из бархата, падающего тяжелыми складками. В витрине рядом лежат подлинные пистолеты, купленные Станиславским в Венеции, ружья и сабли. А вот один из главных экспонатов выставки — эскиз костюма Дездемоны работы художника М. А. Врубеля. Критик из газеты «Новости дня» отметил прежде всего, что в спектакле «Отелло» «обстановка и постановка ослепительные, реквизит, бутафория, костюмы — неподражаемы <...> С внешней стороны спектакль напоминает мейненгенцев».¹

Рецензент «Новостей дня» упомянул мейненгенцев не случайно. Одним из самых ярких впечатлений молодого Станиславского было знакомство со спектаклями немецкой труппы мейненгенского театра, который гастролировал в России дважды: в 1885 и в 1890 гг. В витрине — альбом с надписью рукой Станиславского:

«Мейненгенцы», в котором он собрал тщательно отзывы о спектаклях этой труппы, сделал рисунки актеров в гримах и костюмах, зарисовал мизансцены из спектаклей. О значении мейненгенцев в своей режиссерской практике Станиславский писал: «Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки: с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля <...> Я не только смотрел, но и учился у них».²

Опыт мейненгенцев отчасти пригодился Станиславскому в работе над спектаклем «Царь Федор Иоаннович», но только отчасти. Разве можно сравнить живые мизансцены, затейливые костюмы и яркие декорации «Царя Федора» с линейными мизансценами, статичными позами и слащавыми гримами актеров-мейненгенцев? А между тем все это видно в зарисовках Станиславского.

Так сотрудники музея наглядно показали разницу режиссерских методов Кронке и Станиславского в работе над спектаклем.

В витринах к спектаклю «Царь Федор» собраны костюмы и детали декораций, подлинная старинная посуда и старинное оружие. А в альбоме портреты русских царей и князей для типажей спектакля. Все эти редчайшие подлинные экспонаты показывают, что вместо узаконенной фальши в изображении старины Станиславский воспроизвел эту старину

во всей полноте и правде».³ Однако, этой правды ему нелегко было добиться.

Для того чтобы зритель поверил в подлинность происходящего на сцене нужно было, чтобы играли не только актеры, но вся обстановка спектакля: и декорации, и старинная утварь, и оружие, но в первую очередь, конечно, костюмы. Станиславскому очень хотелось «уйти от театральной грубой позолоты и грошевой сценической роскоши, хотелось найти простую богатую отделку, подернутую налетом старины». Но «штамп боярских костюмов был особенно избит. В музейных костюмах есть тонкость в линиях и в кройке, которых не улавливают обычные портные, которые, однако, более всего

типичны для эпохи: Вот этот-то секрет, это «что-то» костюма мы и искали тогда».⁴

Секрет нашел художник В. А. Симов. Его эскизы царских и боярских одежд, представленные на выставке, существенно дополняют костюмы, висящие в витринах: изукрашенный искусной имитацией под драгоценные камни и жемчуг парадный костюм Федора и другой, более скромный, малинового бархата.

Рядом с витриной с костюмами — белый царский трон с резьбой под слоновую кость, а чуть дальше — старинные с узором ковши, братины и кубки для сцены пира у Шуйского. В сочетании ярких костюмов, расписной утвари, элементов оформления сцены благодаря умелой и тонкой

подаче материала на выставке возникает образ спектакля, и захватывает посетителей «размашистая Русь шестнадцатого века со всем ее своеобразным пестрым колоритом, со всеми особенностями ее быта и духа».⁵

Сотрудники музея наглядно показали на выставке, что смысл и значение первой режиссерской реформы Станиславского заключался в том, чтобы показывать на сцене «жизнь со всеми особенностями ее быта и духа».⁶

Постановка же «Царя Федора» показывала эту жизнь, привнося к пьесе новый элемент: необыкновенную живописность. Впечатление живописности достигается колоритностью и стильностью костюмов».⁷ ■

¹ «Новости дня» 23 января 1896 г.

² Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., Т.1, М., 1954 г., с. 129

³ Ф. (Н.Эфрос) «Царь Федор». «Новости дня» 18 октября 1898 г.

⁴ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., Т.1, М., Искусство, 1954, с. 195

⁵ Ф. (Н.Эфрос) «Царь Федор». «Новости дня» 18 октября 1898 г.

⁶ Ф. (Н.Эфрос) «Царь Федор». «Новости дня» 18 октября 1898 г.

⁷ С. Васильев (Флеров) «Московские ведомости» 18 октября 1898 г.

ЦВЕТНЫЕ СТЁКЛА ТАТЬЯНЫ СЕЛЬВИНСКОЙ

АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

«Цветные стёкла». Татьяна Сельвинская. Живопись. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Каретный сарай. **20 октября - 8 ноября 2015**

Конец октября – дата открытия выставки художника Татьяны Сельвинской «Цветные стёкла» выбрана не случайно. 24 октября – день рождения её отца, известного поэта Ильи Сельвинского. Диалог художника с художником, дочери с отцом длится вот уже девятый десяток лет. Татьяна Сельвинская не скрывала своего возраста никогда, она даже написала в одном из своих стихотворений «И на судьбу свою мне сетовать негоже – чем старше становлюсь я, тем моложе...». Поэтический дар у неё – от отца. «Люблю я в окнах цветные стёкла/ Тона рубина и янтара», напишет в 1917 году молодой поэт Илья Сельвинский в стихотворении «Цветные стёкла».

Почти сто лет спустя в 2014 году Татьяна Сельвинская написала серию живописных работ, которую назвала «Цветные стёкла». 20 холстов экспонировались осенью того же года в выставочных залах Музея-заповедника «Родина В.И. Ленина» в Ульяновске накануне открытия Представительства Театрального музея имени А.А. Бахрушина в городе на Волге. Выставка имела ошеломительный успех. Прошёл год, и в мастерской художника родились новые замыслы, и вот уже в Москве, в выставочном зале Каретного сарая Музея имени А.А. Бахрушина работ вдвое больше.

Кто из нас в детстве не был увлечён поисками цветных стёклышек? Рука невольно подносила эти «драго-

ценные осколки к глазу. Всё вокруг становилось зелёным, жёлтым, фиолетовым, синим... как по-волшебству мир менялся, его настроение, смысл: «Заглянешь в красный – горят пожары,/ Заглянешь в синий – идёт гроза/ Заглянешь в жёлтый – и жизнь блекла». Случайность ли, закономерность ли, но своё стихотворение «Цветные стёкла» Илья Сельвинский строит на трёх основных цветах живописи.

Триптих Татьяны Сельвинской «Вражду рождает дружба и любовь» так же построен на трёх основных цветах и трёх дополнительных. Всё ясно и просто. Красный. Синий. Жёлтый. Зелёный, фиолетовый, оранжевый. «Адам и Ева» один из повторяющихся сюжетов в работах художника. В представленном на выставке триптихе всё построено на рифме и трёх манерах письма. Работая над выставкой, художник подробно разрабатывает каждый фрагмент экспозиционного пространства. В своём живописном Театре Татьяна Сельвинская чётко выстраивает ритм выставки через пластику и цвет своих работ.

«Люблю я в окнах цветные стёкла...». Окно – один из главных элементов композиции в живописи Татьяны Сельвинской, рама для нового сюжета, сценический портал для новых смыслов с застывшими, трепещущими, улетающими тканями-занавесами. Драматургия цвета – термин Сельвинской. Цвет – строительный материал пространства выставки и его эмоциональный знак. 39 холстов,

подобных 39 оконным проёмам, калейдоскоп цветных живописных стёкол, сквозь которые вливается в выставочный зал Каретного сарая мощная световая энергия мироздания, рождённая художником, энергия жизни, радости, любви.

В последней работе «Манифест», специально написанной для выставки в Бахрушинском музее, Сельвинская радостно и иронично обыгрывает своё 88-летие, превращая деньрожденную цифру в 2 знака бесконечности, соединяя их в невозможное – цветок клевера-четырёхлистника (в природе встречается трёхлистник). Это цветок-легенда, символ невероятной удачи. Один лепесток для славы, один для богатства, один для любви и один для здоровья – так толкуют четырехлистный клевер в разных культурах.

Без каждодневной работы в мастерской, без разговора с «упрямым» холстом Татьяна Сельвинская не представляет смысла своей жизни. Волнуется, что иссякнут живописные идеи.

Открываю один том из собрания сочинений Ильи Сельвинского, вижу, как он объединяет в одну «Космическую сонату» четыре стихотворения с философскими названиями, написанные в разные годы: «Мечтание» (1934), «Сомнение» (1957), «Ликование» (1959), «Прозрение» (12 апреля 1961).

Вот и новая тема для Вашего будущего полиптиха, дорогая Татьяна Ильинична. ■

МОНОЛОГ ХУДОЖНИКА

ТАТЬЯНА СЕЛЬВИНСКАЯ

Эта выставка, как вы поняли, посвящена моему отцу. Года два назад, я со своими учениками выставилась в Музее Академии искусств. И выставку открывал, светлая ему память – Святослав Бэлза. Он сказал: «Редко потомки великих людей состоятся». Если бы у всех потомков был бы такой Отец как у меня, они бы все состоялись бы.

С 1936 года я жила в Переделкине. Что такое Переделкино вы знаете. И какие знаменитые Отцы там были. С моим отцом мог сравниться только Всеволод Иванов, который обожал своего маленького сына. Когда Иванову было одиннадцать лет, он был прикован к постели тяжелой болезнью, и уже тогда был фантастически образованным человеком. Позднее он стал выдающимся ученым – Вячеславом Ивановым.

Мне сегодня хочется говорить, хочется произнести речи благодарности. Никакой бы выставки не было, если бы не мой сын Кирилл. Он всегда делает мои экспозиции. Я иногда не представляю, как соединить одни работы с другими. А у Кирилла всегда есть конструктивные решения. Он чувствует сразу всё пространство, всегда нервничает, но всегда всё получается. Мой сын сделал меня академиком, создав альбом моих живописных работ. По альбому меня и сделали почетным академиком.

Я обожаю одиночество, но меня окружают замечательные люди: мои друзья, мои ученики. Не так просто сохранить дружбу. Мне хочется рассказать о людях, которые мне помогают жить, и поблагодарить коллекционера Михаила Георгиевича Гоглоева за отношение к моим работам. Однажды я решила создать серию живописных работ «Художник и его модель». Я выбрала пятнадцать редчайших художников мира с их обнаженными моделями. И начала с Рубенса. И естественно умирала от страха. Приезжает Ксюша Шимановская и, видя, что я трушу, устраивает мне разгон, подо-

гревает меня так, что после нее я под влиянием Боттичелли «исправляю» пластику Веласкеса. Можете сравнить когда-нибудь.

Проходит время. Зима. У меня депрессия. Ирочка Балашевич говорит: «Вам нужна глобальная идея». Я тут же звоню в Германию моей ученой подруге Гале Полторопавловой, и она даёт идею: «жизнь – графика, а живопись – дух».

Я пишу серию картин: «Мой остров Пасхи на Марсе». Это моё жизнеописание из трёх частей. Пока я делаю экспозицию, вижу, что третья часть – посвящение моим кумирам, писателям, художникам, композиторам, их образы мне не удаются. Звоню Яну Владимировичу Бруку, жалуюсь. Он говорит: «Может не выставлять?» А я говорю: «Если не выставлю, не пойму, что с этим делать?» Приходит Таня Спасоломская и с ходу говорит, что надо делать: «У вас пролог – Марс, а эпилог – Венера. И эти образы надо писать между Марсом и Венерой».

В моей мастерской довольно долго занавеска от окна лежит на мольберте, и я не обращаю на это никакого внимания. Пришел Олежечка Вакулин, снял фотоаппаратом и показал мне. Теперь это картина. Я дарю её Музею. Галя Полторопавлова назвала это автопортретом.

Моя любимая тема: «Адам и Ева» – их у меня было очень много. Большие-большие картины. Адам слева, а справа Ева. Приходит Александр Михайлович Рубцов и, не говоря ни слова, берет и переставляет их, меняет места. Мы теперь их видим здесь на выставке. Идея показать серию моих детских рисунков тоже принадлежит ему.

Приходит ко мне Наташа Васильева, садится на тахту, смотрит на окно и говорит: «Занавески – этот профиль». И я пишу контур. Она очень удивилась – почему триптих, мы говорили об одной картине? Но у меня уже своя идея... Я такая. После этого я пишу Адама и Еву в костюмах. Костюм муж-

ской. Костюм женский. В результате получился триптих – это случайность. Я не буду вам рассказывать, как это получилось. Случайно мне поставили их вот так, как вы видите на выставке, и я поняла, что это триптих. И опять таки Галя Полторопавлова придумала название «Эдем XXI век».

Есть диптих – «Окно моего дома». Но я думаю, есть окно в моей мастерской. А что стоит в моей мастерской на окне? Очаровательная фигурка, подаренная замечательным художником Сергеем Якуниным. Наташа Васильева говорит: «Напишите «Времена года», что я делаю».

И последнее. Мне нравится, что мне 88 лет. И Наташа Васильева говорит: «Напишите бесконечность, вертикаль и горизонталь». И если бы у меня был бы холст свежий, а тут его не было, но даже если бы был, я бы к этой выставке не успела. Думаю, не найдется ли у меня старых картин, которые можно испортить. Нашли, и Наташа подсказала мне более многозначное решение.

Здесь в музее работают мои личные друзья: Лидия Иосифовна Постникова, Татьяна Владимировна Батова и неизменный Александр Рубцов. Кто бы мне не позвонил из музея, кого бы я не встретила здесь, я всегда чувствую тепло и любовь. Это мой дом. Я дарю музею много работ, потому что люблю.

Никакой бы выставки не было, если бы не директор музея Дмитрий Викторович Родионов. Он очень тепло относится ко мне. Я это чувствую. В январе этого года я попросила его предоставить мне пространство Каретного сарая для моей новой серии работ. Он сказал, что, к сожалению, все выставки распределены уже в декабре, но через секунду улыбнулся и сказал: «Можно подвинуть».

Самый большой страх моей жизни, что у меня кончатся идеи. У меня еще четыре идеи есть. Я умоляю всех: если вам что придет в голову, говорите мне. ■



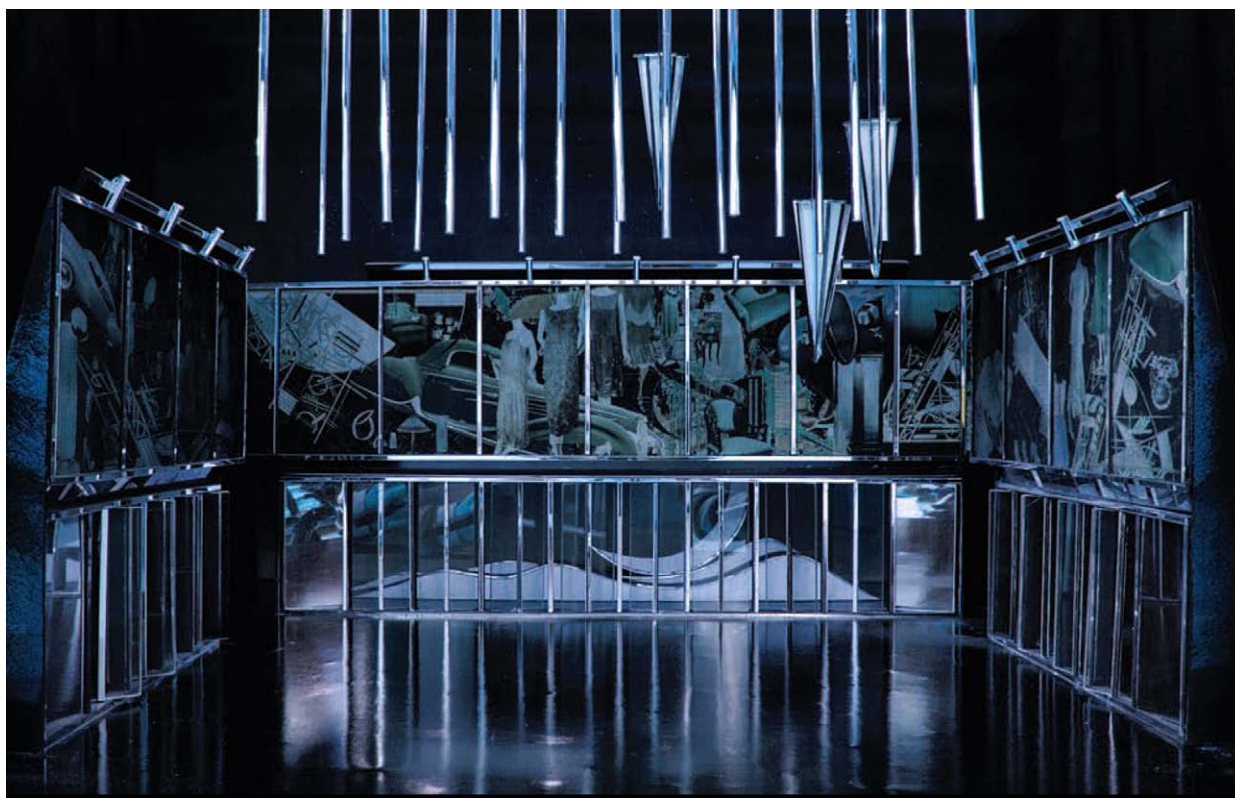
► М. Мартемьянов. Эскиз декораций. Л. Андреев «Савва». Городской театр им. Ф. Энгельса. Начало 20 века.



► Н. Архангельский. Эскиз декораций. Н. Шестаков «Финист – Ясный Сокол». Реж. В. Давыдов. Саратовский академический театр юного зрителя им. Ю. П. Киселёва.



► Н. Глинский. Эскиз декораций. М. Горький «Старик». Реж. Ю. Соболев. Саратовский академический театр драмы им. И. А. Слонова. 1960



► С. Болдырев. Макет декораций к балету Ф. Мендельсона «Сон в летнюю ночь». Саратовский академический театр оперы и балета. 2012



► Ю. Юрасов. Эскиз кукол. Н. Мороз и Г. Шугуров «Новый Пиноккио». Реж. Г. Шугуров. Саратовский театр кукол «Теремок». 2001



► В. Черевков. Силуэт «Каналы и мосты». А. Пушкин «Медный всадник». Реж. В. Черевков. Театр теней. 2001



► Ю. Наместников. Эскиз костюмов. М. Булгаков «Кабала святош». Реж. М. Глуховская. Саратовский академический театр драмы им. И. А. Слонова. 2015



► Е. Немчанинова. Эскиз костюмов. И. Кальман «Сильва» Реж. Б. Лагода. Саратовский областной театр оперетты. 2010

ТЕАТР КАК ЧУДО

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

В ГЦТМ им. А.А. Бахрушина состоялась выставка «Художники театра. 100 лет театрально-декорационному искусству Саратова». Ранее, в 2013 году в Саратовском государственном художественном музее им. А.Н. Радищева была представлена экспозиция, приуроченная к 210-летию учреждения первого публичного платного театра в Саратове. Отзывы о ней были столь высоки, что вскоре возникла идея показать экспозицию в Москве.

Эскизы и макеты саратовских художников гармонично смотрелись в особняке Бахрушина. Уютная атмосфера располагала к внимательному разглядыванию. Основательность и подробность, глубина содержания свойственна практически всем работам, представленным на выставке, несмотря на разное время их создания и несхожие авторские индивидуальности.

От досконально проработанных эскизов архитектурных декораций М. Мартемьянова к историческим постановкам Саратовского городского театра в начале 20 века до ярко-плакатного эскиза А. Ивановой к «Желтой стреле» В. Пелевина (совсем свежая постановка саратовского Театра русской комедии) – больше двухсот лет. Для сравнений нет никаких оснований. У старины – стопроцентная серьезность. У современности – стопроцентная ирония. Но театр для сценографов, что тогда, что сейчас, место чудесного преображения реальности. На эскизах Мартемьянова таинственное пространство, проглядывающее сквозь массивные арки, уводит взгляд зрителя за горизонт, в иллюзорные дали. А пелевинское пространство Ивановой кажется нарочито плоским. Основа декораций – строительный вагончик, белье, развешанное на веревке, скромные стульчики смотрятся совсем по-будничному.

Но яркие, карнавальные цвета опровергают повседневность. Бархатно-зеленый газон подчеркивает радостную игру рыже-желтых оттенков стен незамысловатого сооружения, а белые облака и ультрамариновые тучи на небе такие, что их можно раздвигать руками. Отношение к театру как к чуду ощущалось почти в каждой работе выставки, будь то энергичный, авангардный эскиз В. Юстицкого к

«Вильгельму Телю» (1927 год) или богатые «зажиточные» интерьеры, нарисованные Н. Глинским к пьесам М. Горького и А. Островского в 1950-60-х. Подобного единомыслия, конечно, не достаточно, чтобы говорить о единстве школы. Но об общности саратовских художников разных поколений выставка рассказала блестяще. Профессионализм, уважение к традиции и верность своему творческому «Я», работа с полной отдачей, азартное погружение в эпоху пьесы – несомненные достоинства саратовской сценографии.

Возможно, провинциальный зритель не так искушен, как столичный. Зато наверняка более взыскателен. Саратов – театральный город. Есть Театр Оперы и Балета, Театр Драмы им. И. А. Слонова, ТЮЗ им. Ю. П. Киселева, Оперетта, еще несколько драматических и кукольных театров. Саратовцы издавна любили театр, не случайно своеобразным эпиграфом выставки стал стенд с рисунками десяти старинных театральных зданий города (реконструкция В.А. Дьяконова). Театральные премьеры становятся событиями не только в областном центре, но и в небольших городах Балаково, Вольск, Балашов.

Эскизы и макеты на выставке в музее отделены от постановок, воспринимаются как самостоятельные произведения искусства. Можно только догадываться, как режиссер организовывал действие в предложенном сценографом пространстве, как играли актеры. Но гораздо увлекательнее «читать» эскизы – как картины, а макеты – как арт-объекты. Фрагменты силуэтов для Театра Теней В. Черевкова – ажурная резьба по черной бумаге по мотивам библейских сюжетов и пушкинских поэм. В них – пластика

остановленного движения, прихотливое соединение реалистичности и неправдоподобия. Тонко проработаны эскизы Ю. Юрасова к тюзовскому «Коту в сапогах». Такая изысканная графика могла бы украсить дорогой сказочный фолиант, а в театральную сказку для детей привнесла обаяние тайны. Макеты А. Караульного к «Лесу», «Маленьким трагедиям», «Недорослю» – микромиры, насыщенные особой жизнью. Композиции складываются из необходимых, говорящих деталей. Важно все – и грубые холсты в покоях Митрофанушки, и светлое дерево усадьбы Гурмыжской. А лаконичный макет А. Сергеева к «Князю Игорю» А. Бородина воспринимается как реквием – столько трагизма в его мрачных сводах и в огненном призраке храма, высвечивающегося вдали. Т. Гарина в эскизе «Выходили бабки замуж» по пьесе Ф. Булякова рассказывала поэтическую быль. Поместила прямо в чистом поле дом без стен. На траве – помосты, над ними – рамы и пустые проемы, наверху пристроила ветки с вороньими гнездами. Тоска по лучшей доле и полная безнадега. Но условность театрального языка переводит жизнь в игру. Дом из пустых рам может вместить и драму, и клоунаду, и фарс, и трагедию.

Выставка «100 лет театрально-декорационному искусству Саратова» – первая глава в огромной «книге» о российской сценографии. Продолжит ли Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина ее «чтение», расскажет ли о театральных художниках Екатеринбурга, Омска, Томска, Воронежа, Брянска, Белгорода, многих других городов? Хочется пожелать хорошему проекту продолжения. ■

ТЕМЫ С ВАРИАЦИЯМИ

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

В рамках Международного музыкального фестиваля «Декабрьские вечера Святослава Рихтера», традиционно проводимого в ГМИИ им. Пушкина, состоялась выставка, носящая название «Вечные темы искусства». Формат фестиваля, появившегося благодаря великому русскому музыканту 35 лет назад, соединяет выступления ярких исполнителей камерной музыки и уникальные выставки в Белом зале Пушкинского Музея.

34

Программа «Декабрьских вечеров» этого года собрала выдающихся исполнителей – как признанных маэстро, так и молодых, но уже всемирно известных музыкантов: Юрия Башмета Александра Гиндина, Даниила Трифонова, Наталию Гутман, Дмитрия Синьковского, Юлию Лежневу, музыкантов «Эмерсон-квартета», Люку Дебрга и др.

Заявленный диалог искусств состоялся: наряду с уникальным составом исполнителей, гостям фестиваля была представлена довольно консервативная, выверенная музыкальная программа в обрамлении живописных и скульптурных шедевров из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, Эрмитажа, Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Серпуховского историко-художественного музея, Музея-усадьбы «Архангельское», Астраханской картинной галереи имени П. М. Догдина.

Общая тема экспозиции звучит как «Вечные темы искусства»: «Любовь», «Героизм и Доблесть», «Жизнь и Судьба», «Человек и Мир».

Тема «Любовь», земная и небесная, представлена работами с древнейших времен: древнеегипетская статуя вельможи Уни с супругой и сыном соседствует с античной Афродитой; работа Жана-Батиста Симеона

Шардена «Молитва перед обедом» включает в себе удивительную нежность. Художник точно любит будничной семейной сценкой, решенной в мягких цветах и скругленной композиции.

А рядом, по контрасту – Антуан Ватто, галантная игра «Затруднительного положения». Чуть поодаль – полнокровная советская «Венера»: картина «После кросса» Александра Самохвалова.

Тему «Героизм и Доблесть» представляют античные скульптурные образцы, а также работы Никола Пуссена «Танкред и Эрминия», «Ринальдо и Армида», статуя Александра Суворова М. И. Козловского.

Меланхолично-философская тема «Жизнь и Судьба» находит свое воплощение в ряде работ: «Аллегория бренности (Старая кокетка)» Бернардо Строцци, полотна Петера ван дер Виллиге «Аллегория бренности», Яна Букхорста (?) и Питера Була «Суета сует» - эстетически избыточном, саркастичном полотне о мирских почестях. Здесь же находится работа Василия Кандинского «Рок. Красная стена». Интенсивная палитра, отказ от беспредметности, пожалуй, даже декоративность – у гостей выставки появляется уникальная возможность встретиться с мистической работой русского авангардиста.

Раздел, носящий название «Человек и Мир» представляет собой обзор интерпретаций художниками мотива соприкосновения человека и природы. Интересна картина «Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси. Ренессансный автор сводит в одном пространстве сакральные сюжеты, представляя их вниманию зрителя в их общности, эстетической связи, в то же время делая их доступными и легко узнаваемыми. Тема «Человек и Мир» находит разнообразное воплощение в работах Каспара Давида Фридриха «Исполиновы горы», Александра Иванова «Вода и камни под Палаццуоло», Поля Сезанна «Гора Святой Виктории (Пейзаж в Эксе)», «Вечный бой» Николая Рериха, «Над вечным покоем» Исаака Левитана.

Конечно, представленные темы в своем живописном и музыкальном воплощении неисчерпаемы. Концепция выставки фестиваля «Декабрьские вечера» отличается продуманностью подхода к выбору работ. Здесь нет «случайного»: в изящные, но жесткие рамки программы вписаны подлинные шедевры.

Универсальные темы искусства в вечной красоте произведений актуальны благодаря нашему восприятию – «варитивности» точек зрения, запросов времени, миропонимания современного человека. ■

О ДАВИДЕ И О МАКЕТАХ

СЕРГЕЙ БАРХИН

Давно всем известно, что Давид Львович Боровский – великий художник и лучший сценограф. Считая Давида первым художником театра XX века, уверен, что я не обижаю ни одного другого художника. Боровский единственен. И не в том смысле, что каждый человек неповторим. А в том, что его данные, его чувства и мысли, его гений и судьба в театре – уникальна. Как точно и правильно сказала о нем Марина его супруга – «Он – инопланетянин». Всё его мироощущение какое-то особенное, даже небывалое. Он учился и делу театра, и нравственности у самой жизни.

С утра до вечера – в театре. Многие любят работать в театре. Давид любил сам Театр. И Театр ответил ему взаимностью. До Боровского на наших выставках можно было увидеть эскизы, среди которых одиноко стояли два макета. Сейчас редкие эскизы висят среди макетов. Таково влияние метода Давида.

Вглядываясь в листы этого альбома, зритель может понять почти божественную сущность возникновения искусства театра. Художник театра, подобно Создателю, предвидит будущую жизнь на сцене артистов и певцов великих драм и опер. Смотрите макеты Боровского очень внимательно. Это последняя и яркая возможность понять, как создается спектакль.

Во время первых гастролей в Италии от одного из продюсеров я получил в подарок журнал об искусстве. Там было множество чертежей и макетов фасадов собора Санта-Мария-дель-Фьёре во Флоренции. Кстати, место проповедей Савонаролы. Красоты они были необыкновенной, и все сделаны из дерева разных пород, а строили его шесть архитекторов шесть веков. Один макет позже привезли в Москву. В Музее изобразительных искусств им. Пушкина в середине Белого зала была выставлена верхняя часть купола Кафедрального собора во Флоренции – латерна, т.е. фонарь, через который проходит свет. Верхушка купола, созданного самим Брунеллески, из темного дерева, почти черная, блестящая, со следами червей и поломов, была прекрасна. Даже увиденный в Новой Третьяковке макет Баженова для Кремлёвского дворца производил меньшее впечатление, чем эти ренессансные макеты Santa Maria del Fiore и другие фасады и целые соборы. Во времена Возрождения макет (а не перспектива, эскиз) был самым распространенным, даже единственным способом проектирования, поскольку все соборы и строения были объёмны, не фасадны, и в то время всё надо было утверждать у Папы, у князей, у герцогов.

Здесь уместно вспомнить кроме замечательных итальянских дере-

вянных макетов макет величайшего советского архитектора Ивана Ильича Леонидова. Макет был выполнен из дерева, бумаги, проволоки. Леонидов всегда стремился сам делать свои макеты. По рассказам моего папы макет храма Василия Блаженного был сделан из стружек от карандашей, ловко склеенных меж собой. Леонидов – последний мастер макета.

Надо сказать, что в советское послереволюционное время делались замечательные театральные декорации. И это были макеты часто в 1/50 масштаба, из картона и дерева, абстрактные, формалистичные, натуралистические, цветные и из природных материалов. Всё это было прекрасно. Определились два способа работы в архитектуре и в театре: эскизы и макеты. Способы дают различные плоды и поразному влияют на окончательный итог работы. Я видел макеты Аппиа и макет Крэга из огромных ширм, макеты Шифрина, Рабиновича, Дмитриева и многих других. Макет – начало и завершение работы театрального художника и архитектора всех времен. Макет – это метод более важный, чем эскиз декорации. Пьеса есть, но спектакль начинается со сцены; вот когда макет есть, тогда можно начинать.

На театральные макеты я обратил внимание ещё в детстве, они сильно отличались от архитектурных. ►

Это были громадные (часто неаккурратные) фанерные ящики, внутри которых при свете нескольких лампочек от фонарей можно было разглядеть круглый столик с самоваром, стулья, несколько стенок с дверями и окнами. Очень редко это было красиво (у Акимова, у Дмитриева), но это было всегда интересно: там шла жизнь каких-то маленьких человечков, давно погибших. Тайна... ведь именно такой ящичек видел в своем воображении Максудов в «Театральном романе».

Одно время меня это дело (лилипутское) даже заинтересовало. Папа с мейерхольдовских времен дружил с Изикиилом Ефимовичем Мальциным, который, мне кажется, ещё до войны был главным реформатором сцены, театрально-макетным конструктором. Параллельно он занимался конструированием спектакля, делал громадные рабочие макеты со множеством источников света, даже подъемных механизмов, как на большой сцене ЦТСА. Я думаю, Давид Львович его знал. И как-то папа взял меня домой к Мальцину – он жил в многогранной комнате, пьедестале бетонной девушки, возвышающейся над площадью Пушкина, угол бульвара и Тверской. Там был отлично освещенный макетик для малой сцены Театра Армии (в масштабе 1/50), с табуреточками и небом. Этот маленький макетик не очень заинтересовал меня, но запомнился. Потом подобные макеты в ящиках, расставленные на выставках вдоль стен, даже внушали мне отвращение. И только когда я начал заниматься театром, вернее сценой, я опять увидел такую работу, нужную для производства и необходимую режиссерам. Дело в том, что макет, сделанный художником, совершенно понятен режиссеру, который увидев макет, сразу начинает видеть будущий спектакль. Так и зритель Альбома будет вовлечен в процесс творчества, увидит свой спектакль. Большинство макетов Боровского дают возможность понять трансформацию сцены и почувствовать материал, который несет множество ассоциаций. Макеты Давида Боровского – спектакли.

Его макеты – решения сцены – стали для множества художников на-

шего театра примером правильной, углубленной работы над сценой и пьесой. Правильно – это не по правилам. Правильно – это сдержанно, скромно, в меру связано с историей.

Давид думал не только в пространстве, но и во времени. Вот занавес в «Гамлете» – это уже эпоха, и мощь, и ужас, и кажется, что преодолевает границы пьесы. У него надо учиться быть художником, сочинителем спектаклей, композиций, пластических пьес, учиться быть внимательным к деталям. Прежде, чем остановиться на решении, Боровский часто делал несколько вариантов макета. Его макеты его – это школа творчества.

Нужно внимательно смотреть макеты Боровского; как теоретик он скромен, чужд деклараций, манифестов. Собрание его макетов напоминает мою коллекцию камней – просто камни, не драгоценные, просто камни, а какое разнообразие жизни! Когда я увидел макет «Катерины Измайловой», я даже не мог понять, как он сделал все деревянные части макета. Я спросил, Давид ответил, что ходил по разрушенным домам, искал части старого дубового паркета. И другим способом, кроме макета, не передать чувство ни режиссеру, ни мастерам, воплощающим решение Давида в натуре, на сцене.

К опере Д. Шостаковича Боровский обращался трижды: в 1965 г. с И. Молостовой в Киевском театре оперы и балета, в 1990 г. с Ю. Любимовым в Гамбургском оперном театре и в 1998 г. с Л. Додиним во Флоренции. Спектакли разные, сценография меняется, сущность Боровского остается – вот тема диссертации театроведов.

В Киеве на сцене был бревенчатый загон с мощными тяжелыми воротами, за ним маковки золоченных куполов в сумрачном небе. В любой момент в разных местах мрачного пространства открывались восемь дверей, «стены слышат» говорил художник, ведь за Катериной постоянно подглядывали. А когда героине мерещился отравленный ею свежкор, она металась из стороны в сторону, пытаясь закрыть эти двери. Можно думать, что Давид сочинял с учетом известного замечания Шостаковича по поводу одного из спектаклей –

«не надо столько быта», – но в этом решении для оперы, ничего подобного не знавшей, не только родство с глобальной музыкой Шостаковича, но и масштаб драматического мышления самого Боровского.

Жаль, что этот макет не сохранился, но в альбоме есть флорентийский макет. С Додиным он делает более абстрагированную среду, но тоже дерево, и придумывает «заземление» приметами мукомольного производства: в правой части сцены высился деревянный кран старинной конструкции (навешанный чертежами Леонардо да Винчи), работники крутили рукоятку крана и поднимали мешки с мукой. А когда уходили стены и обнажались балки, горизонтальная балка становилась мостом, на который конвоиры выводили арестантов, в коих превращались участники свадебной процессии.

Дело не в том, что лучше: Боровского совершенно не интересовало похвалит его или не похвалит, он работал с режиссером. Давид делал правильно, искал и находил точный и мощный образ: спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» отличался от спектакля «Катерина Измайлова», и это предмет изучения, это так интересно.

Первый макет Давида, который я увидел, – «Оптимистическая трагедия» с режиссером Л. Варпаховским сделанная дважды – в Киеве и в Малом театре в Москве. Там вроде бы ничего нет: косые металлические ступени двухметровой ширины и лежащие на них металлические винтовки – и больше ведь ничего не надо. Такого минимализма ещё не было в нашем искусстве. Сцена казалась мне более выразительной, чем ступенчатый наклонный круг Таировской – Рындинской «Оптимистической трагедии», тоже очень хорошей. Макет Давида был похож и не похож, он был сильнее. Это было что-то совершенно новое.

Правда, в Киеве уже был Данила Данилович Лидер. До 1969 г. за границу меня не выпускали; всё, что видели там наши, мне было недоступно. По существу самым сильным моим впечатлением был макет Лидера к «Ярославу Мудрому». Была ли это опера или драма, но судя по масштабу и

месту макета на Всесоюзной выставке это была громадная работа. Можно было представить реставрируемый храм, огромный, полукруглый сзади, толщиной сантиметра три; закругленный жесткий задник был сделан, наверное, из картона и загипсован; высота горизонта – ящика была в натуре 50 см. Перед этой «абсидой», сплошь записанной серо, рыже, красно, черной и главным образом сизой живописью – святые лики – стояли грязные строительные леса... Грандиозно, я такого никогда не видел ни у Головина, ни у Дмитриева, ни у Акимова. Такой макет был сопоставим с работой Давида. Но интересно, что в макете Лидера можно было играть любую пьесу, а Давид так никогда не делал. Потом мы подружились с Лидером и очень нежно относились друг к другу. Мне казалось, что Давид вообще немного обижался, что говорят только про Давида, у него не было такого крестного, как Варпаховский, человека драматической судьбы, не согнувшегося наследника Мейерхольда. Вспоминаю здесь Лидера, не как учителя Давида, но как партнера, как параллельного компа-

ньона. Сколько же из Киева вышло замечательных, лучших театральных художников – А. Экстер, А. Петрицкий, Н. Шифрин, Д. Лидер и сам Боровский!

Когда я сейчас смотрю на фотографии макетов Боровского разных лет и вспоминаю его спектакли, мне кажется, что главное в нашем искусстве он понял уже в пятидесятые и шестидесятые годы. Он, конечно, менялся с годами, но всегда был самим собой. Приходили заказы на гигантские оперные сцены, а Боровский оставался собой. Хотя Давид уверенно занял своё, самое главное место в нашей сценографии, иногда мне кажется, что он больше бы подошел ко временам двадцатых годов. Давид всегда говорил, что он – конструктивист, но был чрезвычайно разнообразен. Давид Боровский – классик (не модернист), и метод его классический.

На той знаменитой итальянской выставке, организованной И. А. Антоновой, глядя на купол Филиппо Брунеллески, я вспомнил макеты Давида Боровского и понял, что макет, сделанный мастером, или по чертежам мастера – это и есть метод архитекто-

ра всех времен. Я понял, что Давид в своих макетах выступал как Бог, создавал сценарий пространства, создавал всю будущую жизнь актеров на сцене.

Большинство спектаклей и рассказы о них, в том числе и самого Давида, я помню очень хорошо, так как почтительно дружил с великим Мастером со дня его приезда из Киева в Москву. Так как я был знаком со всеми художниками нашего времени (СССР и России), а по работам и всего мира, то тем более удивляюсь, как могло состояться такое явление в нашей жизни, а не в Англии или в Германии. Художник Александр Боровский, сын Давида, сделал для нас этот альбом МАКЕТЫ, второй том, первый – КОСТЮМЫ, а будет и третий – РИСУНКИ. Ещё готовясь написать вступление к макетам Боровского, я думал, что такие три или пять книг могут быть так же важны для всей культуры, как десять книг Витрувия или четыре книги Палладио об архитектуре, или большой альбом Адольфа Аппиа. ■

Книга-альбом "Давид Боровский, макеты" будет самой лучшей и главной школой для русского театра и художников театра.

Сергей Бадяев

ПЛОЩАДКА ДОЛЖНА ПОМОГАТЬ АКТЁРУ

ОЛЬГА ЗЕМЦОВА

ИНТЕРВЬЮ ЛЮБОВЬ НУРМУХАИМБЕТОВА

38

Жизнь в Пушкине не похожа на жизнь в большом городе. Здесь время течет по-другому. Гул Петербурга на Ленинградской улице не слышен.

Через окно в большую светлую комнату заглядывает весеннее небо. Во дворе слышны детские голоса. Подоконник уставлен разноцветными стеклянными бутылками причудливой формы, лежат веточки и сухие цветы. Комод и столы захвачены в безраздельное пользование непохожими друг на друга предметами. Заботливой рукой собрано все, что может пригодиться для натюрморта. Вот старинный медный подсвечник с клеймом, знаком благородного происхождения. Вот большая ваза с кистями, как букет полевых цветов. Вот пожелтевший от времени череп, лучший друг художника. У всего есть своя история.

Полки заставлены книгами: маленькими, большими и огромными.

Это - трофеи, гордость и главное сокровище. Для них места не жалко. На столе - сложенные в стопку законченные работы, снятые с планшетов и подрамников.

Посередине комнаты - мольберт, рабочее место хозяйки. Вокруг него организуется все пространство. На нем - то, что находится в процессе созидания. Мольберт никогда не стоит без дела. Про настоящего художника никогда не понятно: он работает дома или живет на работе.

Какое место, на ваш взгляд, занимает художник-постановщик в театре?

Место художника-постановщика в театре - одно из главных. Всегда верят тому, что видят, а не тому что слышат. Говорить можно всё что угодно. Если режиссер известен, которому все верят, ему могут дать деньги просто так, а остальным нужно представить проект, и проект этот делает художник-поста-

новщик. Сами судите, какое место он занимает в театре. Часто на первом этапе именно он решает, будет спектакль или не будет. Нужно пройти какие-то согласования, убедить кого-то, а первый, кто убеждает, это художник.

Что вы можете сказать о трудностях женщин в вашей профессии?

Полная дискриминация. Больше ничего говорить не буду.

Что привело Вас в театр?

Я оказалась на Моховой случайно, благодаря подруге. Надо было поступать в институт. До этого я два года училась в Мухинском. Потом работала в архитектурной мастерской, участвовала в экспериментальных проектах: чертила планшеты, перспективы и прочее. Архитектурное образование у меня, таким образом, частично было. Сценография это почти архитектура, только без естественного света. Там искусственный свет. Освещение визуально меняет форму. В этом смысл сценографии.

В Мухинском вообще невозможно стало учиться после того как убрали нашего педагога Игоря Шмелёва, это был известный теоретик, архитектор. (Я использовала частично его программу, когда стала преподавать в Театральном институте). Не смотря на то, что было много часов рисунка и заниматься архитектурой — очень интересно, в учебной программе оказались сплошные строительные материалы, обмеры и прочее. И я стала ходить в учебное время в Эрмитаж, предпочитая встречу с искусством. Два курса проучилась и ушла.

В театральном институте Вашим мастером был Кочергин?

Да, но защищалась я позже на курсе Ильи Григорьевича Сегалю спектаклем



► «Островитянин». БДТ. 1982

«Коварство и Любовь» Шиллера в Иркутском театре с режиссером Ксенией Грушвицкой. Это была шикарная тема для начинающего художника. Оформление получилось интересное: черное на черном, движущиеся ширмы. Спектакль наделал много шума, но я на это не обратила особого внимания, потому что не собиралась в театре работать, хотела заниматься живописью.

Мастер сильно на Вас повлиял?

Конечно, влияние было довольно сильным, но выглядело это совершенно по-другому. Первое время мы все подражали Кочергину, его образам: деревья, ветки и так далее. Ещё до поступления в Театральный институт я на какой-то выставке видела его эскизы, и мне очень понравилось, так элегантно графично это было сделано.

То, чему вас учили на Моховой, пригодилось потом на практике?

В институте дают теорию. Но в БДТ, куда я попала почти сразу, благодаря Кочергину, очень серьёзная была работа, как не в каком другом театре, самые благоприятные условия для начинающего художника-постановщика. Кочергин об этом заботился. Там были замечательные мастера, специалисты с высшим образованием. Когда я выпустила спектакль, у меня было много помощников. Но и я, благодаря тому, что работала прежде в архитектурном бюро, могла быть полезной. Помню, меня оставили одну курировать передачу чертежей для мюзикла «Смерть Тарелкина». Там какая-то ошибка закралась, три дня пришлось сидеть, чтобы её найти.

С чего Вы начинали работу над спектаклем?

Всегда по-разному. Мой самый значительный спектакль: «Этот пылкий влюбленный». Там работали В. И. Стрельчик и А. Б. Фрейндлих. Д. Л. Боровский пьесу вернул, не захотел делать. Пьеса Нила Саймона, американская, что мы могли вообще американского поставить на сцене в 1984 году? Времени на работу было дней двадцать. Георгий Александрович Товстоногов сказал: не надо ничего лишнего выдумывать, должен быть простой спектакль для зрителя. Сказать легко. Интерьер американский, из чего его создавать? Первая мысль была: надо воспользоваться старой мебелью. И ещё была мысль: об американской архитектуре, она сразу возникла. Вспомнилось ощущение на одной выставке: белая архитектура с высокими потолками,

лифты. Но как их сделать? Когда мысль приходит, если она верная, от неё уже не отказываешься. Чувствуешь нутром, что это оно. С первой работой в БДТ, пьесой «Островитянин» А. Яковлева тоже так было. Там про белую ночь. А как её в спектакле сделать, эту белую ночь? Опять помогло наблюдение из жизни: входя в парадную на набережной Фонтанке, я заметила довольно широкий тамбур, во входной двери стекло, а дальше вдалеке второе, оно выходило в какую-то молочную пустоту, а это создавало ощущение белой ночи. Этот образ запомнился, я просто перенесла это окно внутрь квартиры. Декорация получилась впечатляющая, за неё мне даже премию дали на смотре творческой молодежи.

Какая работа в БДТ Вам запомнилась?

Спектакль «Театр времён Нерона и Сенеки» в БДТ. Вдохновлялась нашими станциями метро, особенно Владимирской: мрамор, бронза, дух государства и власти. Оформление вышло красивое, мне самой понравилось. Хотелось создать на сцене не просто Рим, это же Радзинский, а дать чуть голливудский стиль. Макет приняли сразу. Спектакль получился очень хороший, серьёзный. Товстоногов сразу сказал, что никаких вещей, которые у Нерона были с мальчиками, с девочками, мы делать не будем. Его интересовала эротика власти, тема власти в широком смысле. В БДТ ведь всё решалось по-своему, там мало считались с приглашенными режиссерами, и В. Малыщицкий, который начинал спектакль, тоже это знал. Ставить в этом театре считалось за честь. Товстоногов сам доделывал «Нерона». Пришел, начал с начала и за 10 минут поставил пролог. И так гордо на всех обернулся и сказал: теперь вы поняли, в чем дело?..

Товстоногов пёкся о каждом спектакле. Как будто это был его частный театр, словно он свои деньги на него тратил. Он бился за постановку пьесы Разумовской «Сад без земли» («Сестры»), где я тоже была художником. К спектаклю было много придинок, вещь ведь трагическая. Всегда знал, что будет в каждом спектакле. Макет принимал сам. Смотрел без режиссера. Специально, наверное, так делал. Договаривались напрямую, худсоветов по приемке макета с присутствием актеров, как в других театрах, не было. В Александринке таких вещей наслушаться можно было на них. Но не у Товстоногова. Давалось

четкое задание, оно исполнялось. Потом Товстоногов приходил, контролировал, если надо беседовал. В «Сестрах» я советскую атмосферу нарочно старалась не делать, показывая, что в центре русская проблема. Икона висела, стояла огромная балка, у декорации были обломаны концы. Сама декорация напоминала много чего, можно было играть и «Власть тьмы» Толстого.

Вы ещё работали с Владимиром Малыщицким?

Мы делали с ним спектакль «И дольше века длится день». Тогда мне пришлось делать схему инсценировки, по эпизодам. Театр-ангар, и нужно было определиться с пространством, что бы оно работало на сквозное действие. Мы проложили вдоль него рельсы, и свет крестом поставили. Рельсы сложили кабой — восточный мотив. Очень интересно все разработали. Были критики, которым хотелось, чтобы лучше было сыграно. Ну как можно играть такую вещь? Она не требует особенной игры, там всё — мысли и постановка. Мне понравилось, и спектакль шел с успехом. Поэтому Малыщицкий и позвал меня «Нерона» делать.

Над какими спектаклями вам нравилось работать?

Мне нравятся драматические спектакли. Я люблю актеров, в них несравненная сила театра. Декорации можно смотреть от силы 10 минут, даже если они очень хорошие. Для меня драматический спектакль — это небольшая сцена, обязательно близко актёр, как на малой сцене БДТ. Декорации натуралистические, их трудно назвать декорациями, но это декорации. Мне удалось это нащупать в спектакле «Семейный портрет с посторонним». Там была необходима бытовая среда, из которой вырастает смысл.

В драматическом спектакле площадка должна помогать актёру. Если практически смотреть на постановку, первое что нужно сделать в драме — удачную разводку. Кто куда пошел. От этого запоминается текст, и можно репетировать без декорации. Когда я делала «Семейный портрет с посторонним» С. Лобозерова, К. Лавров пришел на прогон и сказал: надо же, я забыл, что тут нет декорации, ведь актёры так логично двигаются. Спектакль можно сделать и в пустоте, но предметы всё равно нужны: где сесть, где лечь. Если актеров лишить этого, то надо каким-то образом все изображать. Я не знаю как. Сейчас

есть такие спектакли, где ни сесть, ни лечь, но люди смотрят. Наверное, акценты переносят на что-то другое. Я всё принимаю в театре, просто сама так делать не могу и не буду. Каждый должен оставаться в своём времени.

Вы преподавали, были учителем нового поколения театральных художников, как вы думаете, что удалось дать им и что они дали вам?

Это оказалось очень интересно. Меня позвал в Театральный институт Саша Орлов. Мы вели сценографию. Удивительные были работы у студентов. Я им даже завидовала, думала: вот если бы меня кто-нибудь так направлял, сама с удовольствием бы так поработала.

Я разработала много разнообразных упражнений. Одновременно вела у них живопись и учила их, что надо начинать с одной-двух красок. Три — это полный набор, из которого можно все сделать: красная, желтая и синяя. Они этого всего не знали, я уничтожала все их привычки. В первый год мы с Орловым решили дать задание начертить какую-то сцену. Как у них фантазия работала! Кто-то брал японскую сцену, кто-то — средневековый театр. Искали исторические документы. При этом — великолепное исполнение, потому что им это было интересно.

Я учила их тому, что сама хорошо знала: как подать проект. Когда создаешь оригинальное произведение на сцене, ты должен трехмерную конструкцию перевести в двухмерное изображение. По этому изображению кто-то другой будет её строить. Обычно у театральных художников все кончается красивой картинкой. Остальное делают

специалисты, но уже как им захочется. Чтобы сделали так, как хочешь ты, надо уметь создать проект.

Потом мы решили дать им оперу «Волшебная флейта». Формальное задание. Одновременно я подводила их к образу, рассказывала, из чего он складывается чисто схематически.

Из чего же складывается образ спектакля?

Не спектакля. Сначала человек должен получить представление о том, что такое изобразительное искусство вообще. Я говорила им об архетипическом в искусстве. Взяли первую сцену из «Волшебной флейты», в начале у нас присутствует описание места, где все происходит. Нужно было выбрать архетипы. Солнце, гора, дерево. Такие вещи, вокруг которых гнездятся ассоциации. Из них автор произведения создает общее зрелище, фон, на котором выступают более сложные чувства. Я сказала больше трех не брать, например, круг, птица и змея. Сейчас так и делают, получают очень современные декорации.

Потом мы пошли к Сезанну, и дальше к Корбюзье, и так далее, ко всем тем, кто любит геометрические вещи. Я учила их поиску формообразующего элемента. Объясняла, как создается ритм. Всю эту систему я взяла из замечательной польской постмодернистской книжки «Мифы и утопии архитектуры 20-го века» Якуба Вуека. Хотелось дать им что-то от Мондриана, который не позволял себе ничего, кроме прямого угла. Формалисты — жесткие фанатики. Мондриан отрицал диагональ, но он делал это на основе своих знаний. Конечно, все это связано с Баухаузом. Там я много упражнений почерпнула. И многих рус-

ских конструктивистов использовала.

Первое упражнение, которое я давала — задание по форме. Единицей структурного алгоритма был маленький кубик. Многие мои ученики были в шоке, некоторые просто не хотели заниматься такими простыми, как им казалось, вещами. Но когда попробовали — всё изменилось. И на каждом шагу становилось всё труднее. Все равно результат был хороший. Получилась современная конструктивистская позиция. Они ещё ради интереса что-то раскрасили. В раскраске тоже существовала система. Получился современный дизайн. Сейчас так делают архитектуру.

Что такое театр для Вас?

Театр для меня — это открытие жизни, только и всего. Я такой жизни не знала. Каждый театр — это новая жизнь.

Что Вы можете сказать о современном театре?

Я не могу судить. Сейчас зритель другой, у него клиповое сознание. Все эти блокбастеры, я не могу их смотреть, просто ничего не понимаю. Они понимают. Может, я не так быстро схватываю. Если я читаю статью в интернете, то выписываю, не могу с ходу. Сейчас я занялась рисованием. Хочу быть самостоятельной единицей. Может быть, я и зря претендую на это. Театр это тяжело, такие режиссеры встречаются, что ничего не захочешь. Товстоногов же не всегда встречается. Он был самый легкий режиссер из всех, с кем я сотрудничала. С ним работать было не проще, но легче всего, потому что он зерно видел.

Театр — тяжелая работа?

Да, это просто работа. В некоторых случаях приятно, что это еще и творчество. Театр — это интересно, он многое мне дал. Но моя душа — в другом. Я сижу одна и мне не скучно, люблю быть одна. Значит я художник, а театральный художник все время на виду.

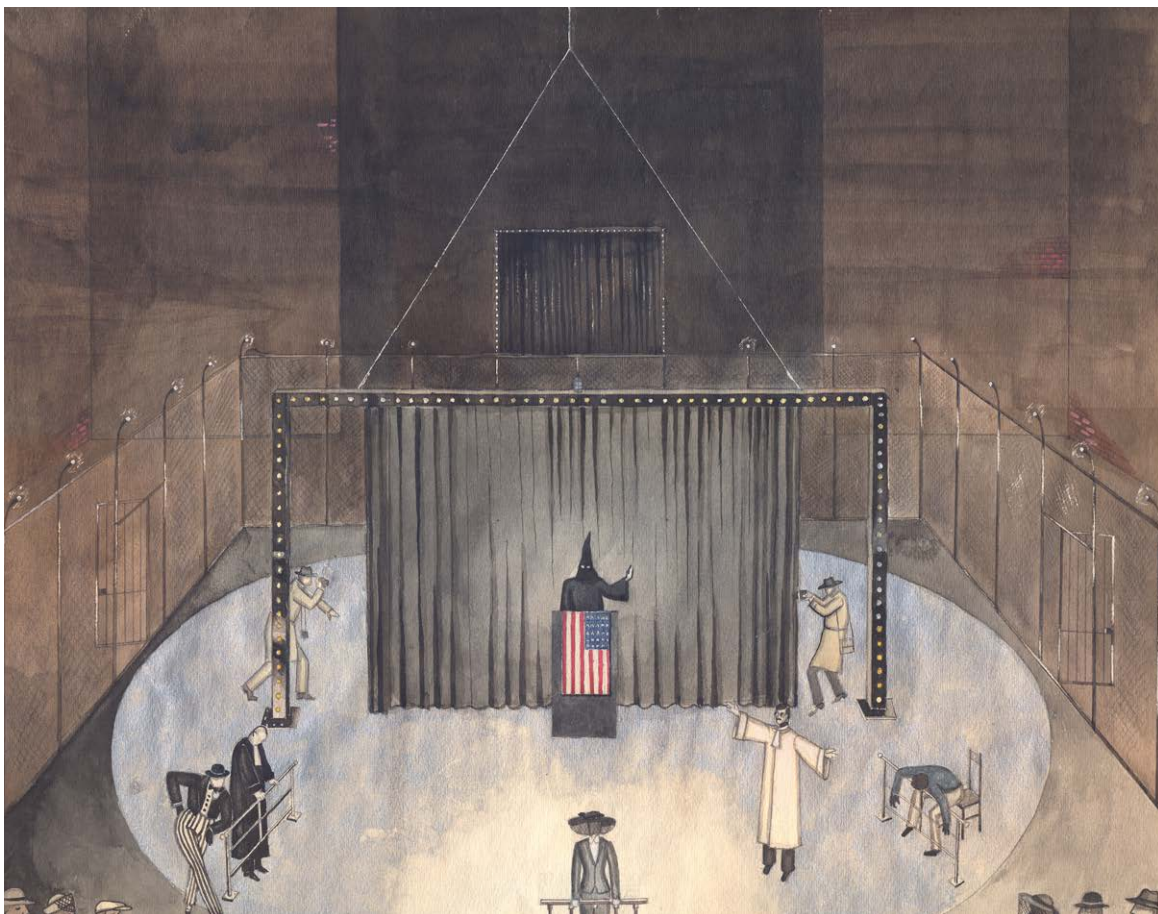
Кроме того, здоровья много театр отнял. Ужасные ночные работы, особенно в БДТ. Я все-таки не мужик какой-то, две или три ночи писать декорации, красить их страшной ядовитой краской. А ведь все равно надо. Если бы был там старый декоратор, наверное, я бы и не делала этого сама. Люди уходят, а новые не приходят. Потом Кочергин сказал: ну ты колорист! Похвала. Многие хвалили декорацию, что снова, как в старом БДТ. Действительно, как в старом БДТ, качественно было сделано. Спектакль назывался «Последние», это был мой последний спектакль в БДТ. ■



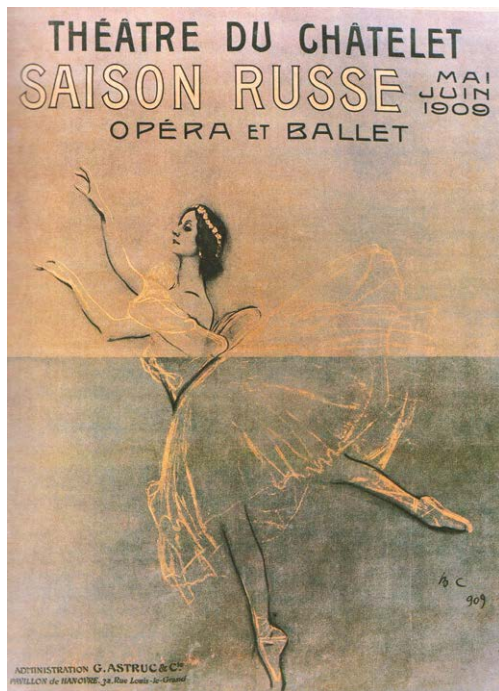
► «Смерть Тарелкина». БДТ. 1983



► Карьера Артура Уи Орел. 1980. Похороны



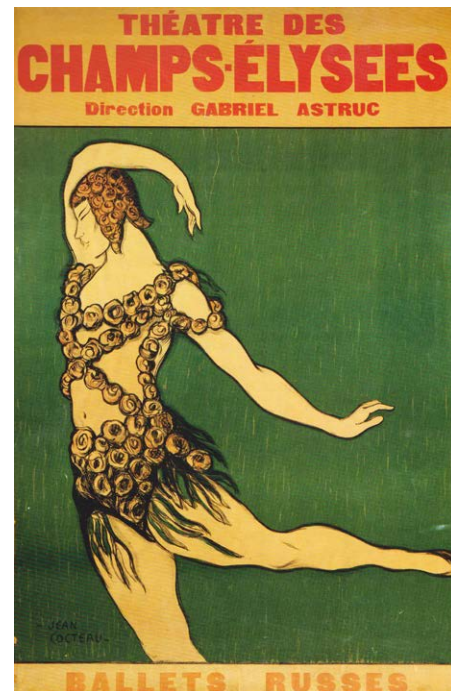
► Карьера Артура Уи Орел. 1980. Суд



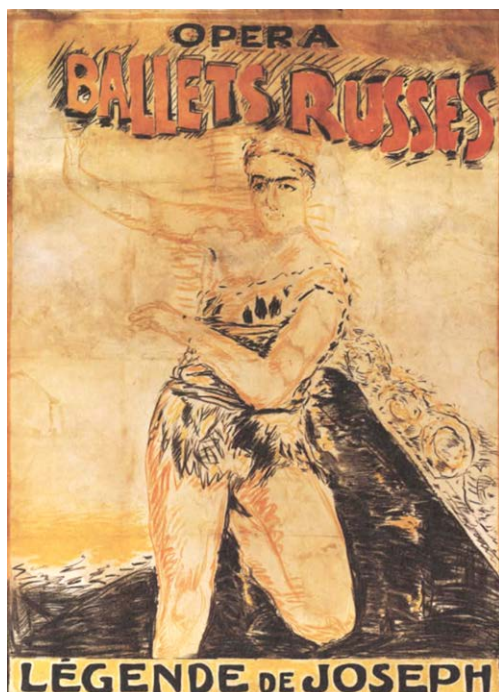
► Валентин Серов. Saison Russe. 1909.



► Жан Кокто. «Видение Розы». Тамара Карсавина. 1913



► Жан Кокто. «Видение Розы». Вацлав Нижинский. 1913



► Пьер Боннар. «Легенда об Иосифе». 1914



► Ballets Russes. Театр Гетэ-лирик. 1923

РУССКИЙ БАЛЕТ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Среди проектов XX века особое место занимает Ballets Russes ('Русский балет Дягилева'), родившийся в лоне Русских Сезонов (Saison Russe) и ставший поистине революционным явлением.

История Ballets Russes на протяжении двух десятилетий была запечатлена множеством фотографий, рисунков, эскизов костюмов и великолепных сувенирных программ. Однако плакатов, анонсирующих постановки труппы, осталось не так много.

Первым русским плакатом, известным за рубежом, была работа выдающегося портретиста Валентина Серова для спектаклей Русских Сезонов в театре Шатле (Théâtre du Chatelet) в мае-июне 1909 г. Это был крупномасштабный литографический плакат, запечатлевший балерину Анну Павлову. Её называли неземной, воздушной, летящей. Такой она предстаёт на плакате Серова. Художник только очерчивает силуэт балерины, однако сохраняет сходство черт. Ощущение неземной лёгкости и пластичности достигается светлой, почти невидимой, местами прерывающейся силуэтной линией и полупрозрачностью костюма танцовщицы.

Крупномасштабный формат был сохранён Жаном Кокто (Jean Cocteau) при создании в 1911 г. парных плакатов для спектакля 'Видение Розы' (Le Spectre de la Rose) с Тамарой Карсавиной в роли Девушки и Вацлавом Нижинским в роли Призрака Розы.

Премьера балета, поставленного Михаилом Фокиным на музыку Вебера (Carl Maria von Weber), состоялась в Монте-Карло и имела огромный успех.

Особенно интересен плакат с Нижинским в великолепном костюме из лепестков роз, созданном Леоном

Бакстом. Плакат прекрасно передаёт новаторскую хореографию балета в характерной изогнутости линий рук, их женственной пластике.

Имиджи плакатов с изменённым текстом были использованы художником для рекламы последующих спектаклей. Сначала в театре Шатле, а в 1913 г. в Театре Елисейских Полей (Le Theatre des Champs-Élysées) в Париже. Директором театра был известный импресарио Габриэль Аструк (Gabriel Astruc), семья которого впоследствии передала плакаты лондонскому музею Виктории и Альберта.

Сергей Дягилев работал с выдающимися композиторами, создавшими для Ballets Russes авангардные произведения.

Немецкий композитор Рихард Штраус (Richard Strauss) по заказу Дягилева написал музыку для одноактного балета 'Легенда об Иосифе' (Josephslegende/Légende de Joseph). Работа шла медленно на протяжении двух лет. Предполагалось, что Вацлав Нижинский будет хореографом и исполнителем главной роли. Однако к моменту премьеры в апреле 1914г. Нижинский был вынужден уйти из Ballets Russes. Премьеру в Парижской опере танцевал Леонид Мясин, ставший ведущим солистом труппы. Именно он запечатлён на плакате известного французского художника Пьера Боннара (Pierre Bonnard).

Премьеру дирижировал сам Рихард Штраус. После семи представлений в Париже, балет был показан в Лондоне.

Сергей Дягилев обладал талантом распознавать истинное новаторство во всех сферах искусства. Примечательно сотрудничество с Пабло Пикассо (Pablo Picasso) над балетом 'Парад' (Parade). Пикассо помимо декораций

создал костюмы для спектакля. Костюм Китайца был использован на плакате, рекламирующем гастроль Ballets Russes в театре Гетэ-лирик (Théâtre Lyrique Municipal de la Gaité) в Париже в 1923 году.

'Русский балет Дягилева' интенсивно гастролитировал по всему миру. Сохранился плакат, анонсирующий репертуар вторых гастролей труппы в знаменитом театре Ла Скала (Teatro alla Scala) в Милане. В январе 1927 года итальянской публике были показаны балеты 'Чимарозиана', 'Лебединое озеро', 'Жар-птица'.

Плакат текстовый, и единственным декоративным и цветовым пятном является лого театра Ла Скала.

История Ballets Russes была прервана смертью Дягилева в 1929 году, но творческое наследие компании пережило её основоположника, и созданный на первом плакате образ балерины, воздушной и неземной, стал символом всего русского балета.

43



► Ballets Russes. Театр Ла Скала. 1927.

СУДЬБА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ, СУДЬБА НАРОДНАЯ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ



► Владислав Анухин



► Фанни Ардан



► Игорь Золотовицкий

44

2015 год, объявленный Годом литературы, преподнес населению страны два беспрецедентных телевизионных проекта: «Чехов жив» и чтение романа Льва Толстого в режиме онлайн. Осенью под руководством МХТ имени Чехова и Елены Греминой, эксперта по творчеству Чехова, было выбрано около 50 произведений. Их читали в телеэфире артисты театра, и это обстоятельство придало звучащему чеховскому слову достойное эстетическое оформление. Однако с романом-эпопеей Толстого решили поступить по-другому. Руководствуясь, видимо, пушкинской формулой «судьба человеческая, судьба народная», организаторы проекта предложили последовательно прочесть этот роман представителям всего народонаселения России. 8, 9, 10 и 11 декабря артисты, певцы и музыканты появлялись в кадре с книжкой в руках на равных с уче-

ными и политическими деятелями, врачами и учителями, рабочими и служащими. Да и география чтения оказалась весьма широкой: от Севера до Юга страны. Более того, в толстовский марафон включились и представители культур всего мира. В частности, сама Фанни Ардан прочла на французском языке отрывок романа. Справедливости ради стоит сказать: ежедневное чтение с телеэкрана классических текстов, причем, не только профессиональными артистами, у нас уже было. Впервые это случилось в год 200-летия Пушкина. Именно Первый канал (в то время ОРТ) придумал и осуществил всенародное чтение романа в стихах «Евгений Онегин». Разумеется, летучие строфы Пушкина даже в не очень выразительном воплощении воспринимать гораздо легче, чем сложную толстовскую прозу. Проект чтения «Войны и мира» оставил двоякое впе-

чатление. С одной стороны, акция, безусловно, грандиозная. Сам роман, занимающий особое место не только в русской классической литературе, но и в национальном сознании, был в прямом смысле этого слова отдан людям, звучал для людей, без скидки на возраст, пол и социальное положение. С этой точки зрения даже неуверенные, монотонные интонации тех, кто не привык и не имеет таланта читать на публике, не портили общей «погоды». С другой же – часть текста терялась в отсутствие профессиональной артистической подачи. В этом смысле предыдущие, чеховские чтения, осуществленные профессиональными актерами, конечно, выигрывают.

Сегодня мы предлагаем вашему вниманию рассказ о том, как читали Чехова артисты Санкт-Петербургского Малого драматического театра-театра Европы. ■

Фото www.google.ru

ЧЕХОВ ЖИВ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ



► Елизавета Боярская



► Наталья Акимова



► Сергей Власов



► Валерий Галендеев

Почти ото всех чеховских произведений, как от осени, веет элегией и грустью, художественный мир Чехова вызывает в сердце непонятное волнение и смуту, тоску о чем-то потерянном и размышления о смысле жизни. Разрушение иллюзий, приближение человека к самому себе - тема исключительно чеховская, любимая Львом Додиным. Чехов для МДТ - автор весьма близкий: все чеховские пьесы, исключая «Иванова» в свое время стояли в сетке репертуара. В рамках проекта «ЧЕХОВ ЖИВ» артистам было предложено почитать пятиминутные отрывки из чеховской прозы, создав, таким образом, свое монологичное высказывание, которое после монтажа включится в ряд подобных. В проекте принимали участие творческие коллективы разных городов России и Европы и люди различных профессий. Участниками проекта от МДТ стали: Валерий Галендеев, Игорь Иванов, Наталья Акимова, Сергей Власов, Сергей Курышев, Ирина Тычинина, Елизавета Боярская, Станислав Никольский, Екатерина Тарасова, Евгений Санников, Артур Козин, Андрей Кондратьев. Каждый текст был раздроблен на части и распределен между ними, и каждый наполнил отрывок своими личными эмоциями и представлениями о чеховском творчестве, поэтому каждое прочтение звучало свежо и индивидуально, а в исполнении артистов и педагога МДТ - еще и профессионально.

Додинцы участвовали во второй части программы чтений, которая называлась «Надо господа, дело делать». Выражение профессора Серебрякова из «Дяди Вани» вынесено в заглавие, и тексты выбраны ему соответствующие: «Анна на шее», «Крыжовник», «Цветы запоздалые», «Ионыч», «История одного предприятия» - все об исключительно деятельных людях. Театрализованные чтения снимались в чеховском антураже: на фоне афиши спектакля «Три сестры» и макета «Дяди Вани» - артисты читают, сидя за столом, заваленным книгами, уютная в мире Чехова.

Сергей Курышев и Игорь Иванов читают отрывки из рассказа «Анна на шее». Сергей Курышев выступает в роли первого рассказчика, вводящего слушателей в сюжет и только намечающего характеры героев. Спокойное, неторопливое чтение актера, возможно, дает представление об авторском тоне Чехова, чуть отстраненно относящегося к своим героям. Средства выразительности, используемые Игорем Ивановым, совершенно иные: яркое, эмоциональное и поэтичное чтение сцены бала устраивает хорошую душевную встряску; артист мгновенно вживается в образ, вскрывая его сущностное дно.

Ранний чеховский рассказ «Цветы запоздалые» читают четверо: Елизавета Боярская, Наталья Акимова, Сергей Власов и Валерий Галендеев. Эмоциональности и резкости Елизаветы Боярской противопоставляется мягкость и

нежность Натальи Акимовой, тонкости и витиеватости Сергея Власова - легкость Валерия Галендеева.

Описание природы и знакомство с главными героями рассказа «Крыжовник» в исполнении Ирины Тычининой передает их настроение - перед глазами встает скучная, неуютная картина жизни людей. Рассказ «Ионыч», описывающий взлеты и падения уездного доктора, поручили читать как артистам труппы, так и стажерам: к Станиславу Никольскому и Екатерине Тарасовой подключились Артур Козин и Андрей Кондратьев. Еще один стажер выступил в качестве чтеца произведений Чехова: Евгений Санников читает «Историю одного предприятия». Актер купается в комическом отрывке о том, как магазин книг постепенно превращается в универсам. Читая по ролям, актер меняет мимическую и тембральную партитуру, и образы героев становятся объемными.

Самым интересным в этом проекте оказалось то, как соединились между собой отрывки произведений, как наложение рассказчиков позволило действию то течь спокойно, то взрываться, выстраивая чеховский текст контрапунктом по отношению к личности исполнителя. Артистам МДТ удалось стать одним целым с читающим населением мира, включиться в замечательный полилог, в котором потомки говорят о своем предке, поддерживая так необходимую всем культурную связь. ■

Фото www.chekhov.withgoogle.com

СОХРАНИТЬ КОРИДОР КУЛЬТУРЫ ОТКРЫТЫМ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

46

В течение трех дней в Петербурге проходил Международный культурный форум, четвертый по счету. Семь тысяч участников. На 82 площадках города было организовано около 190 тематических мероприятий. Они включали в себя события разного формата: это были и круглые столы, и экскурсии, и концерты, и спектакли, и выставки, и кинопоказы, и презентации, и пленарные заседания, и пресс-конференции, и дискуссии.

На открытии съезда заместитель министра культуры Александр Журавский сообщил, что форум – «это влиятельная международная площадка, на которой вырабатывается «стратегия развития культуры». Помимо этого, важной целью форума является «привлечение бюджетных инвестиций» посредством заключения договоров с «Лукойлом», «Мегафоном» и другими организациями.

Вице-губернатор Санкт-Петербурга Владимир Кириллов акцентировал внимание на том, что форум посвящен 70-летию Юнеско, и на него прибыло 16 министров культуры иностранных государств. С точки зрения вице-губернатора, такой интернациональный диалог позволит укрепить культурные отношения между странами и будет способствовать притоку туристов.

Директор Эрмитажа Михаил Пиотровский, заведующий на

форуме секцией «Музеи и выставочные проекты», заметил, что проводимые заседания помогут ответить на следующие вопросы: «как сохранить архитектурный облик города?», «как жить в городе-музее?», «кому нужен музей - горожанам или туристам?» Валерий Фокин, от лица театральной секции, возглавляемой Андреем Могучим, добавил, что форум «возбуждает творческую жизнь», обращает внимание на сущностные проблемы. Благодаря ему можно понять, как должны взаимодействовать деятели искусства, чтобы «сохранить коридор культуры открытым», несмотря на сложную политическую ситуацию в стране.

Пройдемся по этому культурному коридору и посмотрим, какие вопросы обсуждались на симпозиумах.

На круглом столе «Театральное наследие: сохранение, реконструкция и переосмысление сценических текстов» говорили о проблемах сохранения мирового театрального опыта. Зарубежные коллеги и российские ученые и режиссеры вступили в интересный межнациональный разговор, в ходе которого каждый поделился своими размышлениями. Валерий Фокин заметил, что, занимаясь реконструкцией, можно извлечь много пользы для настоящего, значительно расширить свои представления о возможностях текста. Так, работая над «Маскарадом»,

режиссер использовал партитуру Всеволода Мейерхольда, рисунки Александра Головина и фрагменты музыки Александра Глазунова. Но он не ограничился следованием форме, потому что «мизансцены не давали возможность играть» - играть так, как принято в театре сейчас. Фокину пришлось искать «музыкально-интонационную партитуру текста», потому что школа декламации, которую требовала инсценировка и текст Лермонтова, была уничтожена. Режиссер говорил о необходимости хранить, а не уничтожать традиции, потому что они могут возродиться и существовать и в современном мире.

Александр Платунов и режиссер Дэвид Дрозд размышляли о процессах «реинкарнации» спектакля, особенностях его научного моделирования. По мнению Платунова, сбор всевозможных материальных, сценических артефактов необходим для того, чтобы творчески переосмыслить спектакль, ведь «реконструкция без переосмысления – убийство текста». Юрий Барбой уточнил, что реконструировать необходимо именно смысл, а не что-то другое. Профессор Дэвид Чемберс добавил, что сухой документализм бессмысленен, ибо он не рождает художественное произведение.

Андрей Могучий поставил под сомнение возможность реконстру-

ировать весь спектакль, потому что «вместе с эпохой умирает эстетика». Поэтому реконструкции в чистом виде нет – это всегда «разговор настоящего с прошлым». Подчеркивая важность достижений Станиславского, Мейерхольда, Брехта, Вахтангова, Таирова, Гротовского, Чехова, режиссер напомнил о том, что когда-то их работы не было традиционными, а казались новаторскими. Поэтому не стоит забывать о настоящем, которое, возможно, станет «великим будущим».

Николай Песочинский развел понятия «реконструкции» и «археологии». С точки зрения критика, театральное наследие сохраняется само по себе, только современники его изрядно топчут, будучи чрезвычайно консервативными. Форма связана с содержанием: «структура порождает чувственное», поэтому самым важным параметром при реконструкции (и создании любой постановки) оказывается то, стал спектакль живым или нет.

Театровед Дэвид Вайлс присоединился к теме, начатой Песочинским, утвердив, что созданное сценическое пространство необходимо оживлять посредством актера. Его коллега по перу, Беатрис Пикон-Валлен, напомнила о том, что «прошлое – источник нового», и надо использовать предыдущий опыт во благо будущего.

Таким образом, круглый стол коснулся одной из самых важных проблем в театральном деле: как сохранить этот ускользающий вид искусства, который рождается и живёт только в настоящем, нужно ли его сохранять, и что в этом может помочь. Проблема бережного отношения к культурному наследию тревожит видных деятелей России и Европы, объединяя в одно обеспокоенное сообщество, желающее передать следующему поколению зрителей опыт предшественников и свой собственный.

Второй круглый стол назывался «Авторский театр. Интерпретация классических текстов». На Малой сцене БДТ собралась примерно половина научного театрального сообщества Санкт-Петербурга и Москвы, которая активно делилась своими мыслями

о современном театре. Обсуждение растянулось на три часа – выступило порядка 20 человек. Начал череду выступлений Валерий Фокин, сказав, что «театральное искусство самостоятельно по отношению к литературе, поэтому у каждого может быть свой Чехов, Гоголь и т.д.». Кирилл Серебрянников согласился с ним, отметив, что интерпретация безгранична, а каждый театр, несомненно, авторский. Лев Эренбург добавил, что «проблема интерпретации – это проблема художественного перевода», и все владеют им по-разному.

Капитолина Кокшенева предложила способ классификации спектаклей, который поможет определить, верен режиссёр поэтике автора или нет. Она выделяет два типа режиссеров: личностного лидера, пытающегося сохранить авторский текст и содержание, и токсичного лидера, занимающегося радикализацией текста. Геннадий Тростянецкий оставляет возможность авангардного прочтения текста, но обеспокоен «театральным терроризмом», в котором амбиции режиссера встают на первый план. При этом, границами интерпретации режиссер считает поле человеческой личности.

Марина Дмитриевская заметила, что театр – это не полиграфия, поэтому текст, переходя на сценическую площадку, не может оставаться в первоначальном виде. Вспоминая Бродского, она выделяет два типа художников: подмастерье и демиурга. Когда текст – это лишь предмет, от которого отталкиваются, повод начать «творческий пинг-понг», спектакль оказывается «сновидением на тему», – считает критик. В свою очередь Николай Песочинский утверждает за театром право быть самодостаточным и интерпретационным. Противоречия Дмитриевской, критик говорит о невозможности установить границы сущностного, по которым можно будет судить, получился ли Чехов в спектакле или нет.

Иван Вырыпаев, единственный из когорты авторов, отстаивал важность авторского текста. Писатель говорил о том, что пьеса – это вид литературы, нуждающийся в сценическом воплощении. Ему, как пришед-

шему в театр зрителю, важно, что «автор думал в то время про то время, каким языком писал», а «перерисованный Пикассо» не интересен. Говоря о самодостаточности структуры, Вырыпаев отметил, что «пьеса – это нота», которую можно понять. «Если убрать структуру – утратится автор, ибо структура и есть содержание». Писатель высказал опасение, что если «режиссура так и будет держать верх над автором, драму как литературу мир потеряет». С ним согласился критик Григорий Заславский, утверждающий важность двух фигур: как автора текста, так и режиссера.

Другой полюс обсуждений представил Андрей Жолдак, поведав о своей «теории герметического пространства в идеальном театре». По мнению режиссера, страх – это основная проблема режиссера и актера. Именно он не дает возможности уйти от «запрограммированного одиночества». «Выйти к свободе – это значит оказаться в идеальном пространстве». Актер должен находиться в «капсуле», вбирать в себя весь социальный, религиозный опыт и в то же время не иметь определенной национальности, пола, религии, возраста. Он должен «идеально видеть – то есть видеть все за горизонтом», в его голове должны «рождаться голограммы и фантомы». Современники должны ненавидеть актеров, а те – забыть о существовании зрителя и произнести «клятву отречения», – считает режиссер, являя свое сюрреалистическое представление о театральном искусстве.

Роман Должанский был более конкретен и говорил о регенерации авторского театра после смерти автора и о том, насколько театр стал соавторским искусством – современный режиссер, создавая постановку, очень доверяет композитору, хореографу, художнику. Виктор Рыжаков напомнил об ответственности режиссера, необходимости осмысления и терпения в познании «театра как модели мира».

Сергей Ковальчик рассказал о том, что в Белоруссии этот вопрос решен на государственном уровне: существует закон об авторском праве на постановку, благодаря которому режис-

сер получает 3 % от сбора со спектакля, ибо является соавтором работы.

Сергей Барковский выступил с яростной поддержкой психологического театра, утверждая, что «произвол режиссуры безграничен». «Всякому безобразию есть свое приличие», - процитировал актер. По мнению Барковского, драматический актер умирает, остаются одни марионетки, поэтому современным спектаклям необходимо придумать другое жанровое определение – к классическому театру они не имеют никакого отношения.

Все эти прения привели к реплике Бориса Юхананова, что он находится в сумасшедшем доме.

Завершила беседу видеореплика Георгия Товстоногова, в которой он говорит о том, что у художника не должно быть никаких табу: «можно все, если это оправданно изнутри».

Таким образом, на круглом столе удалось увидеть срез художественных миров деятелей режиссуры. Поговорить об учителях, заметить, как по-разному они проявляются в учениках. Многообразие авторских миров предлагает всевозможные способы взаимодействия с текстом, рождая мысль о том, что было бы интересно проследить на мастер-классе, как по-разному режиссеры работают над одним текстом.

С открытыми лекциями выступили артисты: Ирина Мазуркевич, Дмитрий Годснер, Федор Лавров, Ксения Лаврова-Глинка. Артисты рассказали много увлекательных историй об учебе в театральных институтах, кумирах, театральной критике, забавных случаях из жизни. Размышляя о том, какой стала несоветская Россия, артисты подошли к вопросу, обсуждаемому выше – к проблеме границ интерпретации. Отмечая огромную свободу, которая появилась у современной театральной молодежи, артисты были обеспокоены расширением нехудожественных спектаклей. По мнению Дмитрия Годснера, необходима цензура, которая сможет ограничить слишком большую свободу, а Федор Лавров выступает за симбиоз, за соединение высокого мастерства и умения пользоваться безграничной свободой.

Все обсуждения в той или иной мере касались друг друга, поэтому у меня возникло ощущение текучего времени, плавно переходящего друг в друга. Ассамблея зарубежных и отечественных деятелей культуры доказала возможность коллегиального общения, способствующего развитию не только сугубо профессиональных отношений, но и государственных.

Участником Культурного форума был генеральный директор Театрального музея им. А. А. Бахрушина Дмитрий Викторович Родионов. Мы встретились в последний день работы, и мой вопрос был о практическом смысле обсуждения. Были выработаны творческие установки?

Дмитрий Родионов:

Петербургский культурный форум это комплекс разнообразных мероприятий, от литературного конгресса до научно-практических конференций и семинаров. Мне довелось присутствовать на церемонии награждения бизнесменов дипломами «Меценат года», которую провела заместитель министра культуры А. Ю. Манилова. Первый диплом получил известный меценат Алишер Усманов. Важное начинание: на таком высоком уровне отмечать людей, которые занимаются бескорыстной поддержкой нашей культуры и её ценностей. В Академии русского балета им. А. Я. Вагановой прошло заседание оргкомитета по подготовке празднования 200-летия со дня рождения Мариуса Петипа. Впервые наше отечество будет так мощно и во всероссийском масштабе отмечать выдающегося балетмейстера. Заседание прошло под председательством заместителя председателя правительства РФ О. Ю. Голодец. Обсуждалась конкретная программа юбилейных мероприятий, выступили Ю. Н. Григорович, Н. М. Цискаридзе, М. К. Леонова, В. Г. Урин, А. В. Журавский. Мое выступление было посвящено уникальной коллекции в собрании нашего музея. Мы готовим выставку, посвященную жизни и творчеству Петипа, и переиздание на новом качественном уровне мемуаров Петипа. По окончании заседания оргкомитета про-

шел Круглый стол, который провел Н. М. Цискаридзе.

- Хотя всюду поспеть было невозможно, но всё же если охватить взглядом все события, встречи и обсуждения, можно ли говорить о государственной пользе этого масштабного мероприятия, является ли оно наглядным проводником культурной политики?

Думаю, что польза несомненна. Даже если не все мероприятия имели равноценное качество, они всё же выявили реальную картину проблем развития культуры сегодня, а также художественных направлений и устремлений, и это важно.

Как говорил Солженицын «мы безнадежно расчеловечились», и в этом, увы, не малая доля вины всех институтов культуры. Сейчас нужна огромная созидательная энергия всех людей, от композитора и художника до скромного библиотекаря и музейного работника, чтобы исправить положение. Сохранить историческую миссию российской интеллигенции по «очеловечиванию» человека. Как это сделать? Ответы искали на Культурном форуме в Санкт-Петербурге. ■

ОН ВЕРНУЛСЯ СЮДА ИЗ НЕВЕДОМОГО

РИММА КРЕЧЕТОВА

Товстоногов был из тех режиссеров, чья воля обнаруживалась сразу и с всепронизывающей непреклонностью.

Абсолютный хозяин спектакля.

Казалось, он так и родился главным в любом деле, которое для себя бы избрал.

Власть, властность - вот слова, которые непременно приходили на ум, стоило только взглянуть на Георгия Александровича. Энергетически собранный. Предельно заряженный изнутри. Глаза, угольно черные, сделали бы честь любому факиру. Характерный профиль, сформированный мощным носом, напоминающим клюв сильной, уверенной птицы. Все остальное как-то не имело значения.

Лицо, заранее готовое стать памятником.

В манере держать себя, говорить, слушать - затаенная, но непременно накрывающая собеседника сила. И что важно, ее действие распространялось не только на подчиненных, но и на персон вышестоящих. Они будто угадывали в Товстоногове особенное, цеховое право на власть. Его Г. А. получал уже самим фактом присутствия. Конечно, у Ефремова, Эфроса, Любимова тоже была у каждого своя неповторимая магия. Но как показывали события, руководящие инстанции от нее были защищены.

Само имя-кличка, Гога, казалось, не было простым уменьшительным от Георгия. Две его повторяющиеся гласные звучали предостерегающе, будто в имени сакральном.

Поразительно.

Ставлявший нежелательные пьесы в нежелательной форме, один из столпов оттепельной сцены, постоянно преследуемый «правильной» критикой, он, по сути дела, стал театральным хозяи-

ном города. И даже, как гласила легенда, регулировал численность новых поколений режиссеров, не допуская на ленинградские сцены даже своих талантливых учеников. Просто потребность отталкивать от себя чужое, присущая любому большому художнику, у Георгия Александровича была особенно обострена.

Его собственная режиссерская судьба складывалась размеренно, постепенно, но скорее всего не просто.

К моменту появления в Ленинграде он успел пройти у себя в Тбилиси путь от тамошнего ТЮЗа, где в 31-ом начинал актером, до Русского театра имени Грибоедова, куда попал после окончания режиссерского факультета ГИТИСа в 38 году. Это была высшая ступень, на которую мог подняться в Грузии режиссер, ставящий спектакли на русском языке. Чтобы двигаться дальше, надо было уехать.

И он - уехал.

Сначала попытал счастья в столице, в том же самом Центральном детском театре, где начинали Эфрос и Ефремов, потом перебрался в Питер. Это оказалось мудрым решением. В многофигурной, суматошной, близкой ко всяческим властям Москве он вряд ли достиг бы того влияния, которое позволил ему Ленинград. Да и само искусство Георгия Александровича (даже в самые яркие, художественно смелые его годы, отличавшееся пусть новейшим, ненавязчивым, но все-таки неким особенным академизмом) больше соответствовало атмосфере и стилю строгой северной столицы. В этом умении «держать спину» в любых обстоятельствах они были друг другу близки.

Первым его, по-настоящему громким всесоюзным успехом стала «Оптимистическая трагедия» в Академическом Театре имени Пушкина.

Шёл 1955 год.

Оставалось совсем чуть-чуть до премьеры «Вечно живых», с которой начнется история «Современника». Уже написаны и играют пьесы, принадлежащие новой театральной эпохе. Будущее все увереннее стучится в театральные двери. На таком фоне посвященный революционным событиям, к тому же поставленный на академической сцене бывшей императорской Александринки спектакль Товстоногова вроде бы выражал тенденции уходящего времени.

Возможно, так это и показалось чиновникам. Они ведь не успели еще столкнуться лицом к лицу с поколением шестидесятников, спектакли которых вот-вот вступят в открытую полемику с официальным искусством и за короткое время решительно изменят и сценический язык, и отношения между театром и обществом. Крамола не мерещилась им под каждым кустом. Чиновники от искусства пока спали спокойно.

На самом деле в работе Товстоногова, при всей ее до конца неизжитой традиционной революционной патетике, явно ощущались тенденции новые. И не потому, что угадывалось влияние едва-едва начинавшего возникать из долгого небытия наследия Мейерхольда. И не в каких-то совпадениях со знаменитым спектаклем Таирова. И даже не в том, что некоторые привычные акценты были определенным образом сдвинуты. Новое, не вчерашнее сказывалось в режиссерском отношении к персонажам, населяющим пьесу. На сцену вышли не носители «типических черт», а люди с предельно единичной судьбой. Не театральная характерность отличала их друг от друга, а вся совокупность индивидуальных, прежде всего - внутрен-

них, свойств. Люди из крови и плоти, с массой живых и тонких подробностей. И хотя вроде бы ничего поражающе нового не было в актерской игре, что-то все-таки в ней было иначе. Определенно – иначе.

Спектакль сохранял монументальность и революционную страстность пьесы, но это уже была монументальность иной, новой для пьесы природы. Жизнь, смерть, любовь, убеждения, сама революция приобрели необходимый масштаб, лишь пройдя через соприкосновение с живым человеком, его судьбой и внутренним миром. Сама жесткость спектакля, а он был как-то по-особенному жестким, была человечна.

Никаких сомнений в правоте революционного дела в этом спектакле, конечно же, не было. Как, впрочем, не будет достаточно долго и в постановках других театров новой ориентации. Шестидесятые годы еще в чем-то повторяли наивность революционных российских иллюзий... «Комиссары в пыльных шлемах», о которых пел Булат Окуджава, – это не маскарад, а и в самом деле серьезно.

Успех «Оптимистической» сопровождался оргвыводами. К счастью, приятными: Товстоногову «дали» театр. На собрании труппы при вступлении в должность он заявил актерам: «Учтите, я несъедобен». Эта его фраза тогда изумленно комментировалась в театральных кругах. В ней было чуть больше индивидуального волевого начала, чем в те времена полагалось иметь. Или, во всяком случае, обнаруживать. Ведь не случайно большинство «плохих начальников» в советских пьесах как раз и спотыкались на том, что противопоставляли себя коллективу. «Зарывались», как говорится.

Коллектив БДТ был известен своим «аппетитом», и руководители в нем не задерживались, но фраза Товстоногова оказалась пророческой. С 56 года и до последних своих дней он успешно и жестко руководил этим театром, быстро утратившим прежнюю строптивость.

К тому времени Георгий Александрович был уже не молод. Во всяком случае, по сравнению с Эфросом и теми ефремовскими «мальчиками», которые так лихо собирались начать новое дело в Москве. Он родился в конце сентября 1915 года на два дня и два года раньше Любимова. Но в отличие

от Юрия Петровича, который лишь возглавив театр на Таганке, сменил актерскую профессию на режиссуру, Товстоногов всегда тяготел именно к ней. Он утверждался как режиссер в самое социально неблагоприятное, но пока еще театрально насыщенное время. И вот это время трагически завершилось. Как раз в годы его московского студенчества на его глазах великие спектакли, которые к счастью он успел увидеть в молодые, самые восприимчивые годы, обруганными, оболганными уходили в небытие. В небытие уходили и их создатели. Прошлое переставало существовать. Но оно уже успело пустить корни в его творческом сознании.

Впрочем, и сам он, сын репрессированных родителей, находился в зоне особого риска. И, казалось бы, должен был приучать и приучить себя к осторожности. Но как велика должна была быть его творческая одаренность и социальная чуткость, если он смог быстро войти в обновляющееся после смерти Сталина общество и искусство не в качестве простого попутчика, но одним из энергичных проводников художественных перемен. Ему удалось не только преодолеть годами воспитываемую осторожность, но и вычеркнуть из профессиональной памяти опыт соцреализма, внутри себя сохранив достойную меру творчества и ремесла. В отличие от многих одаренных режиссеров своего поколения, творчески так и оставшихся во вчера, он это сделал. Он не завершал предшествующую эпоху, он открывал новую.

Однако опыт есть опыт. И, получив театр, Георгий Александрович не стал спешить с переменами (впрочем, спешить еще было особенно некуда: все только лишь начиналось). Предстояло решить насущные практические проблемы. В те времена зрители, социально уже пробудившиеся, утомленные «бесконфликтным» искусством и хрестоматийными постановками классических пьес, перестали интересоваться театром. Равнодушная полупустота большинства зрительных залов – вот с чем столкнулось (и что, надо отдать им должное, быстро преодолело) новое сценическое поколение.

Товстоногов был старше, осмотрительнее и не хотел рисковать. Потому начал не со спектакля-манифеста, а с того, что должно было понравиться публике: поставил немудрящую француз-

скую пьесу «Шестой этаж» и комедию Н. Винникова «Когда цветет акация». Безобидно во всех смыслах и ракурсах. Отступил?

Скорее использовал опыт, который был на слуху: «Шаг вперед, два шага назад». Только начал с «назад»: попятился. Однако «шаг вперед» последовал стремительно. Им стал «Идиот» Достоевского, спектакль, вошедший в историю театра тех лет, как одна из его безусловных вершин.

Роль князя Мышкина сыграл Иннокентий Смоктуновский, никому еще не известный молодой актер из провинции. Сыграл удивительно. Было в этой игре напоминание об амплу неврастеника, востребованного сценой начала века, когда внутренняя взволнованность, противоречивость, нервность, неспособность гармонически сосуществовать с окружающим миром стали и модой и знаменем времени.

Уже эта связь с неврастениками предреволюционной сцены была важна. Она возвращала театру героя колеблющегося и страдающего, воспринимающего жизнь с позиций, которые мало напоминали социалистические ценности. Князь Мышкин искал истины вечные. Всей своей сутью он опровергал простоту реакций на обстоятельства советских идеализированных персонажей, которые, словно подопытные собаки академика Павлова, существовали в системе безусловных рефлексов. А тут вдруг – мучительное обаяние человеческой сложности. Крадущийся, как на цыпочках, голос, как-то особенно вздрагивающий на шипящих. Глаза, смотрящие порой никуда, порой ниоткуда. Что-то в нем было от человека вообще нереального. Однако при этом – поражающая естественность сценического существования, будто оно и не сценическое вовсе, а именно существование как таковое... И какое редкостное слияние ума и чувства... Слабости и внутренней непреклонности... Какая обыкновенная близость и какая при этом высокая дистанция...

В «Идиоте» сказались одна из главных режиссерских способностей Товстоногова: угадывать в актере скрытую суть его творческой природы, а потом, из спектакля в спектакль, вести его за собой, формируя, оттачивая до удивительности исполнительский талант, приглашенный, как правило, «со стороны».

Ему не нужны были студии. Ни для защиты самого себя в процессе творчества: его воля способна была подавить любое сомнение. Ни для того, чтобы обновлять труппу за счет молодежи, воспитываемой в общей художественной вере. Он мог безбоязненно брать актеров любой школы, с любым театральным прошлым и вводить их в блестящий ансамбль БДТ удивительно быстро и, как казалось, без особых усилий.

Товстоногов не пересматривал специально основ театрального дела, а гибко работал в предложенных временем обстоятельствах. И у него было не очень популярное среди новаторов, но твердо и навсегда сложившееся убеждение, что публику нельзя потчевать только серьезным, она ждет от театра еще и самых простых развлекательных радостей. И в этом ей не отказывал. Он виртуозно качался на репертуарных качелях. В сезон «Идиота» поставил «Лису и виноград», достаточно банальную, хорошо идущую на западе пьесу Фигейредо. Правда, благодаря тирадам о свободе, как высшей ценности, и прекрасной игре Виталия Полицеймако (опять отгадка природы актерского дарования), спектакль стал событием общественным. Тонкий политик, он, конечно же, это предвидел. Развлечение и пропаганда вольных идей были с коварной элегантностью поданы «в одном флаконе».

Потом, обескураженный полупустыми залами на «Варварах», одним из лучших своих спектаклей, Товстоногов (с некоторым запозданием) откроет для себя иной, самый истинный, способ привлечения зрителей. Им станет новая, не переводная, а именно отечественная, пьеса. Безотказное чутье быстро подскажет ему, что в театр пришел зритель другого, социально энергичного времени. И этому зрителю важнее всего услышать со сцены правду об окружающей жизни, увидеть на ней лица своих современников, не замаскированные лаком до неузнаваемости, а реальные.

И уже в сезоне 59 года вместо чего-то, подобного итальянской пьесе Альдо Николаи «Синьора Марио пишет комедию», которую он перед этим поставил, опять соединив развлечение с остротой наших (лукаво переодетых в заграничное платье) проблем, он покажет неожиданные «Пять вечеров» Александра Володина. И выведет себя

и театр на дорогу главных сценических реформ. Событием станут затем «Моя старшая сестра» (снова Володин), пьесы Виктора Розова, Леонида Зорина, Александра Арбузова, Эдуарда Радзинского, Михаила Рождина. Эти тексты он будет перемежать то классикой (от Гоголя, Чехова, Горького до Шекспира), то современными западными пьесами. Когда появится «документальная драма», он станет сотрудничать с Александром Гельманом и представит его остросюжетные социальные портреты с той художественной основательностью, которая органично соединит эстетическое высказывание и полемический задор.

Постепенно он соберет в БДТ блестящую труппу. Временами из нее уходили самые лучшие, те, на ком держался репертуар. Ушел Сергей Юрский, Наталья Тенякова, Олег Борисов, Татьяна Доронина. Ушел и Иннокентий Смоктуновский, с появления которого все так счастливо началось. Для любого другого театра это было бы непоправимым ударом. Для театра, руководимого Г. А., тоже, конечно, было землетрясением, но отнюдь не катастрофическим.

Он ведь создал традиционно «нормальный» театр, в котором процессы обновления шли естественно, и требовали лишь разумного регулирования. Ушедших заменяли пришедшие вновь, и очень скоро новички оказывались способными нести на своих плечах всю тяжесть сложного репертуара.

Важно было, что в отличие от Ефремова или Любимова, Товстоногов не реформировал с откровенной настойчивостью способ актерской игры. В БДТ смена стиля шла опять же исподволь и без крайностей, в процессе повседневной работы, и была реакцией на перемену природы играемых текстов и материи окружающей жизни.

У него был отличный слух на современную речь (это удивительно, ведь он родился и долго работал в Тбилиси, где русская речь иная, чем в центральной России). Он умел добиваться от исполнителей самого трудного: сегодняшней интонации при сохранении литературной нормы произношения. Слово звучало так, будто мы слышали его в жизни, но в то же время это была особенная, театральная речь, не опускавшаяся до бытового натурализма. «Бормотательный реализм», в котором БДТ тогда обвиняли

через запятую с «Современником», на самом деле театру Товстоногова абсолютно не был присущ.

Новый репертуар позволил Георгию Александровичу уйти от театральности, что подменило бы реальную природу человека на сцене. Дело было не в гриме и париках. Отказ от них - лишь следствие. А в самой (прежде закрытой для сцены) «низовой», без пафоса жизни, которая пришла с новыми пьесами, отражавшими судьбы людей, составляющих большинство населения страны.

В этих людях, в их быте, отношениях, мировоззрении - жизнь общества выглядела совсем иначе. Она отличалась от ее соцреалистического варианта, как лживый парадный портрет от жанровой зарисовки. Парадность - всегда маска, скрывающая черты живого оригинала. Возвеличивая, возвышая личность, она в то же время ее обкрадывает. Товстоногов отказывался от маски ради естественного лица, и делал это просто, убедительно, как нечто само собой разумеющееся.

Важно еще, что в экспериментальный азарт он вносил поправку на традицию, привязывал эксперимент не только к сегодняшнему мгновению жизни, но к непрерывности социальных и театральных процессов вообще. Новизна сценического приема сама по себе не привлекала его. Она должна была расчищать дорогу новому смыслу.

Можно сказать, его театр обновлялся, не теряя исторической устойчивости. И в пестром букете театральных шестидесятников он был не самым дразнящим и колючим цветком.

Однако все меняется, когда речь заходит об интерпретации классики. Именно его постановка в 62 году комедии Грибоедова «Горе от ума» стала для нашего театра границей, за которой обнаружились неисчерпаемые возможности остро современного общения с шедеврами прошлых веков.

С этого момента начался бурный процесс (вернее, продолжился тот, что был прерван в конце тридцатых годов) диалога-спора между сценой и традиционным литературоведением, склонным смотреть на постановку классической пьесы как на ее визуализацию, и не более. Классика стала быстро терять академическое отстранение от современных проблем. Старые тексты зазвучали со сцены актуальнее написанных вновь. А набившие со вре-

мен школы оскомину хрестоматийные «типы» из социального прошлого вдруг обернулись людьми остро сегодняшними, преследующими понятные сегодняшние цели.

Товстоногов ставил «Горе от ума», когда конец пятидесятых годов уже переплавился в начало шестидесятых, и социальные процессы приобрели отчетливость противостояния. Расставновка борющихся сил в жизни и в искусстве обозначались во всей ее очевидности. И возникла проблема выбора, от которой за годы сталинской власти граждане успели отвыкнуть.

Время меняло цвет. Георгий Александрович остро это почувствовал, что и определило художественный и социальный объем спектакля, природу его успеха, а еще и тип критической войны, грянувшей сразу после премьеры.

На этот раз режиссерский поступок был столь откровенен, последователен и бескомпромиссен, что игнорировать его было нельзя. Пушкинская фраза «Черт меня догадал родиться в России с умом и талантом», вынесенная режиссером в эпиграф спектакля, предельно раскрывала его замысел (не случайно именно эпиграф оказался первой жертвой развернувшейся вокруг спектакля борьбы).

Критики, оценивая «Горе от ума», не могли не чувствовать, что оценивают нечто большее, чем отдельный спектакль. За ним уже будто толпились спектакли-открытия следующих десятилетий. Через десять с небольшим лет появится «Гамлет» Любимова...

Все мы вышли из «Горя от ума» - могли бы сказать о собственных постановках классических пьес многие советские режиссеры.

Однако, вот парадокс. При всем этом Товстоногов, пожалуй, оставался в среде новаторов одним из наиболее последовательных сторонников уважительного отношения к классике. Он не одобрял развязных попыток «самовываиваться» на великом материале.

В бурных спорах тех дней вокруг отношений сцены и классики Г. А. занимал серединную позицию. Ни ретроградом, ни экстремистом он не был. Но в искусстве помимо взглядов и намерений самого художника действуют мощные силы, создающие в «канале связи» непредвиденные помехи. Чем ярче индивидуальность художника, тем менее он защищен от влияния этих сил. И так получилось, что имен-

но «Горе от ума» Товстоногова, выйдя за рамки традиционной сдержанности, стало знаком нового отношения к классике в нашем театре шестидесятых годов. Как точно брошенный камень, этот спектакль разбил успевшее изрядно замутиться стекло, отделявшее вчерашний мир классика от нового времени.

Стекло в вечер премьер 1962 года вздрезбег разлетелось у всех на виду.

В жизни классического текста такое исчезновение временной дистанции - неизбежный и плодотворнейший этап. Проходя через него, произведение восстанавливает разорванный временем живой контакт с новыми читателями или зрителями. Происходит своего рода «подзарядка батарей», дающая энергию для движения в будущее. Спектакль Товстоногова как раз и дал комедии Грибоедова импульс будущей ее активности. И не только в области трактовки и смыслов. Чрезвычайно важный момент был связан не только с возвращенной классической пьесе социальной актуальностью и обновленным психологизмом классической пьесы, но и с изменением ее театральной природы. «Горе от ума» в БДТ продемонстрировало возможность и необходимость поисков нового сценического языка на территории классики, а не только при постановке пьес современных.

В свое время эта идея была популярна, любима, в том числе Мейерхольдом, но в конце тридцатых была отвергнута как идеологически вредоносная. И с тех пор над ней повисло темное цензурное облако. Вернуться к ней - значило бросить вызов.

Товстоногов ввел в спектакль чуждую пьесе, по устоявшимся представлениям, условность. Маски на балу у Фамусова, окружившие Чацкого, люди без живого лица, они были явно другой театральной природы, и в то же время метафорами нового времени. От бытовой типизации к обобщению через обнаженную, неожиданно привносимую в пьесу условность - так можно было бы определить характер важнейшего сдвига в системе выразительных средств комедии.

Неожиданным станет и другое: разворот спектакля к зрительному залу, подчеркивающий его сегодняшнюю актуальность, поиск живого немедленного сочувствия. Чацкий был одинок на сцене. И потому свои мысли он обращал к зрителю. В театральную

концепцию времени зрительный зал входил как союзник, второе «я» героя. В таком развороте таился пересмотр сложившихся исполнительских канонов.

Еще одно обстоятельство. В «Горе от ума» Товстоногов испробовал принцип обновления трактовки классической пьесы через неожиданность личности исполнителей. Он сделал Сергея Юрского Чацким, Татьяну Доронинову - Софьей, Кирилла Лаврова - Молчалиным не потому, что не мог подобрать исполнителей, соответствовавших традиции. Как раз в несовпадении актерской индивидуальности с исполнительской традицией, в ее еще до выхода на сцену конфликте со стереотипным восприятием роли - был точный режиссерский расчет.

Не случайно зрители так остро реагировали на непривычно серьезную трагедию сильной, умной, бесконечно по-женски привлекательной Софьи. На Чацкого, лишенного обычной театральной приподнятости, «светскости», входящего в гостиную фамусовского дома как в студенческую аудиторию. На Молчалина, в исполнении Лаврова, ничего общего не имевшего с традиционным непрерывно лакействующим фамусовским протеже. Стройный, с достойными манерами, умный, уверенный в себе молодой человек, он был внешне явно привлекательней Чацкого и вполне мог показаться Софье гораздо надежнее, чем этот внезапно вернувшийся поклонник, такой порывистый, неловкий, с его обличительными тирадами самого бестактного свойства.

Товстоногова интересовал этот, по видимости любовный, а по сути - социальный треугольник, в котором женщина искренне делает ложный выбор, как делают его часто (но не всегда искренне) в обстоятельствах менее личных и порой для общества трагических.

Разговор Молчалина с Чацким о взглядах на жизнь и о способах преуспевания стал остро сегодняшним. Он выражал две крайние позиции уже не жителей далекой фамусовской Москвы, а молодых людей, которые сегодня, сейчас выбирали для себя цель и путь. Пожалуй, только теперь, когда утекло столько воды и совершилось столько событий, можно по-настоящему оценить ту снисходительную, жалость Молчалина, с какой он объяснял Чацкому немудреный

механизм успеха. Лакей? Ничуть. Напротив, хозяин обстоятельств, опирающийся на знание людей и общества. Было в его тоне даже какое-то презрение к простоте жизнеустройства, разочарование, что так легко подобрать ключ к любому замку. Его лакейство – не унижение, а способ «эффективного управления» обстоятельствами и людьми. На самом деле он был силен и опасен. Обличительная энергия Чацкого рядом с этой силой выглядела наивным ребячеством. Не случайно в финале вместо гордого ухода («карету мне, карету»), Чацкий падал в обморок и покидал дом, едва придя в себя.

Конечно, Юрский с его умом, тончайшей техникой осмысленного и простого чтения стиха, убежденностью в правде произносимых им слов был бесконечно близок залу, а Молчалин чужд и далек, но уже тогда смутно угадывалось: да, за Чацким безусловная правда, но что если вдруг окажется, что за Молчалиным – будущее?

Этот спектакль будто перепрограммировал театральное мышление. Но удивительный Георгий Александрович удивительным образом избежал собственного влияния. Вскоре он поставит «Мещан» Горького, с такой психологической подробностью, таким тщательным выстраиванием правды бытовых отношений, будто сам был участником событий, происходивших на сцене. Казалось, он и сам смог бы написать про этих людей еще несколько пьес, настолько реальной, непрерывной, включенной в обстоятельства самой широкой действительности выглядела в спектакле их жизнь. Созвучность пьесы сегодняшним ожиданиям зрителей была пропущена сквозь плотный бытовой, исторический фильтр. Сама условность спектакля

была сдержанной и отстраненной от непосредственных событий в семье Бессеменова. Просто театр отказался от законченности павильона, поселив героев в доме без стен. Но на фоне условных решений вполне раскрепостившейся нашей сцены (уже два сезона существовала Таганка) это походило скорее на возвращение к академизму.

Все чаще в случае пересмотра сложившейся трактовки Георгий Александрович прислушивался не только к сегодняшнему социальному времени, но и к широкому культурному контексту. Именно этот контекст Товстоногов учитывал, когда в 72 году, через десять

лет после «Горя от ума» ставил своего не менее неожиданного «Ревизора».

Вступая в последнюю свою четверть, двадцатый век, похоже, был уже перенасыщен собственным художественным содержанием. В нем накопилось слишком много всего самого разного. Что позволяло иначе увидеть творческие прозрения прошлого. Гоголь стал другим уже потому, что существует Чехов, Булгаков, что в нашем сознании есть проза Джойса и Фолкнера, есть Кафка и абсурдисты, есть южноамериканский феномен Маркеса, Борхеса, Кортасара. И потому еще, что в режиссерском театре двадцатого века во весь свой гигантский, долго преуменьшаемый сценической практикой, рост, как бы заново и иначе возник феномен Шекспира.

Да и в России у Товстоногова были прямые и гениальные предшественники: Всеволод Мейерхольд и Михаил Чехов, каждый со своим «Ревизором».

В спектакле сошлось многое. Концепция средневекового сценического пространства, с его значимым вертикальным членением. Произвольно возникающие театральные «видения»-картины, позволившие раздвинуть рамки пьесы, вроде проезда чиновников с пьяным Хлестаковым на руках. И опять - неожиданность актерской личности, «перешивающей» роль на себя. Этот удел снова выпал на долю Юрского, который явился к нам небывалым Осипом в золотом пенсне. В нем виделось «что-то булгаковское», намек на компанию Воланда. Может быть. Но Товстоногов, поручив Осипа своему бывшему Чацкому, предпринимал еще и особый маневр: он вытравлял одно из самых надежных убежищ сценических штампов как в этой комедии, так и в нашем театре вообще. Потому что нет у нас более затверженного и мертвого, ложно-народного штампа, чем русский слуга. Режиссер смело изъясил Осипа из привычного литературного ряда: Еремеевна, Савельич, кучер Селифан, и т. п., и т. д., подтолкнув его слегка к Смердякову. И уже не крепостная зависимость привязывала Осипа к Хлестакову, а нечто избирательное, осуществляемое как тайный выбор. Это был не просто слуга, а существо мыслящее. Он компенсировал уязвленное самолюбие циничным презрением ко всем и всему. Изошренность смердяковщины здесь встречалась с агрессивной примитивностью Яши из «Вишневого сада».

Преобразование Осипа (как прежде преобразование Молчалина) тот час же сказалось на интеллектуальном уровне спектакля. Да и в других персонажах как бы повысилась энергия умственной деятельности. Это было важно для главного героя, которым был, разумеется, страх. Как социальная реальность, как психологическое состояние, как привычка и необходимость. Страх, приносящий своеобразное наслаждение, своего рода трепет, дающий возможность не без извращенной приятности ощутить себя червяком «в сравнение с ним». Этот страх и «поумнение» героев в спектакле Товстоногова были звеньями одной цепи: боялись не тупицы, не умственно обиженные, а вполне нормальные, здраво рассуждающие, изворотливые, практичные люди. Страх нагнетался в обстоятельства жизни как отупляющий газ. Он был почти материален и способен прекратит всякую разумную деятельность в государстве.

В подходе к пьесе сказывалась атмосфера века двадцатого с его трагедийными провалами, с новым ощущением зависимости личности от общества, от истории, от игры «уму непонятных» сил. С его осознанием человеческой незащищенности перед лицом возможной глобальной катастрофы. Барин «без царя в голове» и циничный слуга-интеллектуал приобретали черты истинные апокалипсические.

Режиссер открывал современность текста через гоголевское ясно-видение, которым тот обладал не в меньшей мере, чем признанный наш пророк Достоевский.

Но наш театр еще не успел наиграться в прямое переодевание классиков. И такой подход выглядел менее радикальным, а потому интерес к нему оказался слабее, чем интерес к откровенным, сценически изобретательным сопоставлениям давно минувшего с происходящим прямо сейчас.

Интересно было бы увидеть того «Ревизора» сегодня...

Примерно в это же время, что и «Ревизор», появился другой, связанный с сатирической линией русской литературы, спектакль Товстоногова - «Балалайки и К0». Спектакль, в котором, как мне показалось, какой-то неизвестный потенциал его творческой индивидуальности проявился вдруг настойчиво, даже яростно, но быстро исчез, словно бы не оказалось в его

развитии надобности. «Балалайкина...» Товстоногов поставил в «Современнике». И как-то вдруг утратил сдержанность мэтра, освободился от привычки к себе самому. Помолодел. Сделался беззаботнее и - откровеннее, злее.

«Современнику» в тот момент было плохо. Он переживал уход Олега Ефремова. Чувство утраты и чувство растерянности сопровождалось пересмотром основ, на которых изначально держалось их дело. Потом все сгладится, вновь исподволь завяжутся оборвавшиеся связи, неотвратимо меняющаяся театральная ситуация поглотит и перемешает всех в новое, уже отличающееся от шестидесятых, единство.

Но пока и боль, и разочарование - острые. И они должны найти выход в искусстве. Ведь недаром «Современник» провозгласил «исповедальный» способ игры.

Салтыков-Щедрин с его беспощадной язвительностью, с его «годящими» героями, сначала уютненько схоронившимися в интеллектуальном убежище, а потом постепенно сблизившимися с «участком», как раз соответствовал настроению исполнителей. Соглашась на постановку в «Современнике», Товстоногов тоже, скорее всего, испытывал разочарование из-за угадываемого хода вещей. Общество явно утрачивало энергию и цели пятидесятих-шестидесятых годов. Но в «своем кругу» все оставалось вроде бы неизменным. Тенденция «друг другом восхищаться» оставалась, на первый взгляд, неизбежной.

Но это на первый взгляд. На самом деле тревогу начинала вызывать не только самая широкая общественная среда, но и среда ближайшая, «единомыслящая». Признаться в этой тревоге было странно и трудно. Даже осознать ее не где-то в тайных и бессловесных глубинах души, а на уровне мысли, слова - было нельзя. Казалось, во всяком случае, что нельзя. Мысль, дух, духовность, интеллигенция - это было «табу» для передового театра шестидесятых годов, да и не только для театра. Роль интеллигенции, ее трудные судьбы в России заставляли касаться ее проблем только с сочувствием. Во всякой критике, адресованной в эту сторону, виделось нечто угрожающее прогрессу.

В результате возник спектакль, в котором ни «Современник», ни Товстоногов не отразились привычным своим обликом. Необычным, прежде всего, был уровень злости и адрес, в который эта злость направлялась. Конечно, пьеса диктовала свои условия игры: Щедрин далеко не ягненок, и злость до белых глаз - источник его энергии, его творческое состояние. Однако выбрали именно щедринский текст, да еще один из самых беспощадных, значит, и сами были преисполнены подобной энергией. Значит, в «годении» героев различили что-то знакомое, не только «тогда», но «сейчас» меняющее саму атмосферу вокруг.

В этом спектакле Товстоногов забыл о неперменном единстве замысла, он строил спектакль свободно, будто без плана. И если первое действие (где Валентин Гафт и Игорь Кваша наивно доводя до предела издевку, отдавались упоительным перипетиям «годения») было хоть как-то эстетически сбалансировано, то после антракта спектакль мчался как вырвавшаяся на волю, брыкающаяся и стремительно меняющая направление развеселая лошадь. Возникла атмосфера Товстоногову обычно не свойственного художественного разгула, разнузданности. Все было можно. Перед актерами будто не ставилось никаких барьеров. И ситуация первого акта, сыгранного в жанре психологического фельетона, вдруг, без подготовки, превращалась в фантазмагорию. На сцене возникали персонажи немыслимые, ни с чем не соотносящиеся. Все было ярко, дерзко и - страшно. Страшно, но и как-то по-особенному беззащитно смешно... Будто прорвался где-то в неведомости какой-то клапан, и общество, окончательно одичав, выбрасывает на поверхность одного за другим своих зловеще веселых монстров. На первый взгляд этот разгул лубочной вольницы (а лубок тут явно присутствовал с его якобы примитивностью, опрокидывающей любые технические трудности, с его хитрой дурашливостью и стихийным демократизмом) был делом режиссерского попустительства. Ничего подобного. К нему вели свои ступени, у превращений была своя логика - не только эстетическая.

Общественный застой и в реальности порождал ситуации близкие абсурдистским (потому, очевидно, так упорно преграждались пути на нашу сцену пьесам такого рода), вызывал к

жизни фигуры, отмеченные печатью дикой экстравагантности. Не требовалось никакого специального «осовременивания», чтобы возникла иллюзия «зеркала», в котором кривлялось не что-то постороннее, давнее, а собственная рожа-душа. Будто актеры и режиссер, интерпретируя пьесу, попадали в нее как в застенки, и с гадливостью в самих себе обнаруживали приметы «годения». И все яростней и невоздержанней становился спектакль.

Никогда прежде Товстоногов не давал актерам такой редкой в современном театре свободы. Никогда не позволял того, что позволил Олегу Табакову, игравшему Балалайкина с ужасающей комедийной агрессивностью, доведенной до опасного абсолюта. Казалось, не только спектакль, но сам театр, его сцена, не выдержит напора этой его игры, этого стихийно прорвавшегося темперамента, мощного, темного, разрушительного.

Трудно объяснить, почему Товстоногов так никогда и не вернулся в этот театр, к этим актерам. Почему неожиданный опыт работы над «Балалайкинским» не повлиял на будущие спектакли его в БДТ...

PS. А время все течёт и течёт. И все глубже в историю погружаются годы, так уверенно и плодотворно проведенные Товстоноговым в БДТ. И театр уже привык жить без него. И много молодых актеров на сцене и зрителей в зале, для которых он - человек из легенды. О нем столько написано. И сам он много писал. Но почему-то мне кажется, что среди театральных шестидесятников он все еще самый недопонятый и недоразъясненный. И не столько даже как художник, а как особая личность в пространстве особого времени. Когда на недавнем вечере, посвященном столетию со дня его рождения, на сцене БДТ как неотступный рефрен возникали черно-белые кадры, на которых - коридор театра, и Георгий Александрович все идет и идет по нему. Так властно, целенаправленно... Но повторяясь и повторяясь эти кадры приобретали (для меня во всяком случае) иную визуальную интонацию и иное значение, почти мистическое. В этих повторах вдруг стала проступать тревога, растерянность. Он уже не шел в бытовых обстоятельствах к своему кабинету или на сцену, а будто вернулся сюда из неведомого и спешил отыскать что-то забытое. А оно все никак не отыскивалось...

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

ФРАНЦУЗСКИЙ ДОКТОР АСТРОВ

СВЕТЛАНА ЧЛЕНОВА

Международная Чеховская лаборатория – театр, играющий исключительно Чехова и при этом Чехова настоящего, как говорят почитатели этого уникального театра-лаборатории. В режиссуре Виктора Гульченко, известного чеховеда, играют актёры разных театров, объединённые желанием добывать «чистого Чехова».

Под очарование театра-лаборатории подпал известный в Европе французский режиссёр и актёр Эрик Лакаскад, специалист по творчеству Чехова – за двадцать лет он поставил в театрах Нормандии и Бретани все пьесы русского классика (за исключением «Вишнёвого сада», по его признанию в доверительных беседах с труппой МЧЛ, пока ему не поддающегося).

Лакаскад увидел спектакли МЧЛ «Дядя Ваня» и «Тип русского неудачника» в Ялте, куда он был приглашён дать мастер-классы в рамках Международной научной конференции «Чеховские чтения в Ялте», которую традиционно проводит «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте» (в этом году совместно с Отделом по изучению и сохранению театрального наследия им. А.П. Чехова Театрального музея им. А.А. Бахрушина, отдел возглавляет В.В. Гульченко).

Посмотрев спектакли Международной Чеховской лаборатории, Эрик Лакаскад выразил желание сыграть Астрова вместе с поразившими его актёрами этого театра. Своего экспериментального «Дядю Ваню», поставленного на сцене Городского театра Вильнюса, Лакаскад привозил в Москву в 2010 году.

И вот московская театральная публика получила шанс увидеть знаменитого режиссёра и актёра Эрика Лакаскада в спектакле «Дядя Ваня»

(10 декабря играли на Малой сцене РАМТа, 11 – в Доме-музее М. Н. Ермоловой, 12 – в Театральном особняке)

Я была на спектакле в Доме-музее Ермоловой, в его изысканном Белом зеркальном салоне, в котором Серовым в то же самое время, когда разворачивается действие «Дяди Вани» (эпоха модерна), был написан знаменитый портрет Ермоловой, чьё платье напоминают наряды Елены Андреевны (Анастасия Зыкова). Эрик Лакаскад, как и его герой, не смог остаться равнодушным к её красоте в стиле модерн. Сам он, высокий, статный, в облегающих сапогах, был подчёркнуто эффектен, особенно в сцене ночных бдений, с чуть прикрытым лишь жилетом-фигаро великолепным торсом. В пандан такому

Астрову стала менее загадочной и Елена Андреевна.

Как всё подлинно живое, спектакли МЧЛ более или менее изменяются в зависимости от участников, обстоятельств своего бытования, окружающей среды. Включение в спектакль Эрика Лакаскада, исполняющего роль Астрова на французском языке, было смелым экспериментом соединения различных театральных стилистик. В своём интервью, данном телеканалу «Культура», режиссёр поясняет: «Играя Чехова во Франции, я прошу своих актёров все делать пылко, страстно. Поставить себя на место героев и вытащить по максимуму их муки и радости. В России к Чехову более сдержанное отношение. Больше психологии. Мне это дается не просто. Приходится сдерживать себя, снижать эмоциональный градус».

В МЧЛ особенная, не демонстративная, тем более не новомодная театральность – здесь будто и не играют, а живут, включая зрителя в само «вещество жизни», побуждая к размышлениям экзистенциального рода. От спектаклей остаётся ощущение музыки, чеховские тексты разыгрываются как сложная партитура, для которой важны перепады тона, ритм, паузы, мера громкости, убыстрения

и замедления темпа, аккомпанемент вещей и звуков. Кстати, музыка, специально сочинённая или точно подобранная (в «Дяде Ване» использованы романсы «Матушка, голубушка» А Гурилёва на слова С. Ниркомского и «Край ты мой заброшенный» Г. Свиридова на стихи С. Есенина), присутствует во всех спектаклях МЧЛ, их неизменный соучастник – композитор Григорий Гоберник. Музыка отводится важная роль: очень органично, негромко, без навязчивости (как и всё в этом театре), она звучит в пиках эмоциональной, драматической напряженности.

Лакаскад внёс в спектакль более открытую театральность, «повысил эмоциональный градус» и проявилось некоторое, не свойственное Чехову, противопоставление действующих лиц. Одну группу составляют Соня (Анастасия Сафронова), дядя

Ваня (Андрей Невраев), няня Марина Тимофеевна (Людмила Шергина), Илья Ильич, Вафля (Олег Дуленин). К ним относятся нянины слова: «Мы все у Бога приживалы, все трудимся»). В другую группу попадают Серебряков (Игорь Пехович), Мария Васильевна (Людмила Одиянкова), Елена Андреевна и даже в какой-то степени, довольно значительной, Астров от Лакаскада. В ранее виденных мною в МЧЛ постановках «Дяди Вани» все герои обаятельны и равно убедительны в своей правде.

В русско-французском спектакле тоже все равны перед безысходностью жизни: «Никто не знает настоящий правды» – мысль, нередко прямо выговариваемая в чеховской прозе.

И всё-таки... Позиция Сони, с её стоицизмом, призывами к труду, терпению, не становится ли приоритетной, вызывающей наибольшее

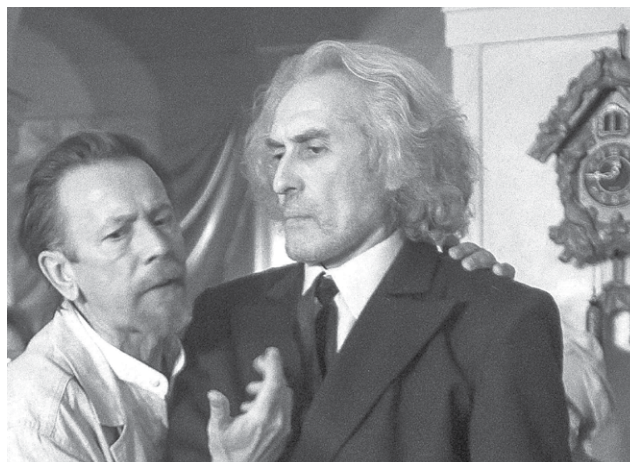
сочувствие, сострадание, может, и автора? Подумалось, не находит ли это отражение в названии пьесы, данном с точки зрения Сони, которой Войницкий и приходится дядей. Ведь он, интеллигентный, тонкий, своеобразный, как-то не очень ассоциируется с обобщённым, разговорным, порой даже шутливым значением слова «дядя».

Спектакль режиссёра Виктора Гульченко, актёров МЧЛ и Эрика Лакаскада, несёт в себе ощущение новизны интерпретации известнейшего произведения Чехова. Поклон! ■

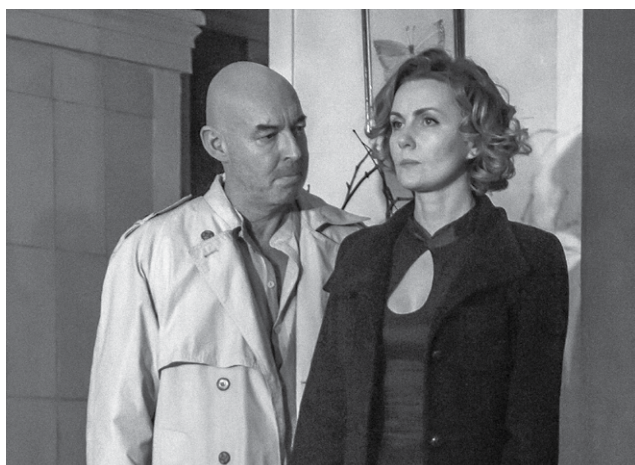
Фото С. Милицкого



► Астров - Эрик Лакаскад, Соня - Анастасия Сафронова.



► Войницкий - Андрей Невраев, Серебряков - Игорь Пехович



► Астров - Эрик Лакаскад, Елена Андреевна - Анастасия Зыкова



► После спектакля в Доме-музее М.Н. Ермоловой

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СУЩЕСТВ

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Небанальный выбор литературного материала становится отличительной чертой лучших спектаклей в театре кукол последних сезонов.

Трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» в Екатеринбурге, инсценировка романа Аготы Кристоф «Толстая тетрадь» и неведомый ранее в России «Нармахнар» по пьесе Миколы Кулиша в Перми. Даже сказки славянских народов превращаются в петербургском театре «Karlssohn Haus» в серьезное высказывание для взрослых с обманчиво-легким названием «Ваня». Объединяет все эти спектакли не только сложная литературная основа, но и белорусское происхождение режиссеров, которые сегодня во многом определяют вектор движения российского театра кукол. Олег Жюгжда. Александр Янушкевич. Алексей Лелявский.

Неочевидный материал диктует нестандартное визуальное решение. Люди на сцене, сыгранные куклами, теряют свою антропоморфность, отвлеченные понятия приобретают телесность. В этих мирах зачастую царит другая геометрия и отсутствует гравитация. Новые миры рождают новых героев.

«Ваня» режиссера Алексея Лелявского и художника Александра Вахрамеева в театре «Karlssohn Haus» - история про загадочную русскую душу. В черноте комнаты луч света обнаруживает молодого летчика. Тот пытается согреться, пристроившись на крыле, словно Сент-Экзюпери, но, в отличие от него, так и не встретит в пустыне Маленького принца. Это не Ваня, это его оппонент. Нервный и темпера-

ментный, внимательный и колючий персонаж Михаила Шеломенцева способом своего существования намекает скорее на нарушителя спокойствия земли русской, нежели на богатыря-спасителя. С размышлениями о любви дракона к постоянному питанию, молодой человек ставит сковородку на огонь. Все же остальные персонажи будут небольшими планшетными куклами в его проворных руках – болышенигами и длинноносыми.

Спасать, кстати, здесь никого и не требуется, симпатию вызывают только пожилые родители Вани, обитающие в домике, в котором обычно в северных странах селятся у церкви деревянные скульптуры для подаяния. Проглоченные драконом персонажи обнаруживаются в чемодане, в котором скрывается парк развлечений с иллюминацией и танцами. И получается, что уже съеденным жить спокойнее, чем сопротивляющимся. В подвиге, таким образом, нет необходимости, поэтому и победителя не будет.

У кукол, конечно, не все как у людей. У них глаза – не зеркало души, но характер в них художником закладывается. У Вани – это круглые белки без зрачков, напоминающие любимый взгляд русского народа из поэмы В.Ерофеева «Москва-Петушки» - пустые и выпуклые, но ни какого напряжения. Забегая вперед, отмечу пустые глазницы умирающих в «Толстой тетради» (художник Татьяна

Нерсисян) и умерших в «Ромео и Джульетте» (художник Юлия Селаври). В «Нармахнаре» та же Нерсисян некоторым персонажам придумывает три глаза, чтобы и фас, и в профиль они одинаково смотрелись прицельно посаженной парой.

«Смерть возьмет меня», «все кости растеряла по дороге», «на тебе лица нет», «могильное выражение лица», сравнение Ромео с «рыбьим скелетом», «любовь похоронить, другую где-то откопав». Вероятно, эти цитаты из перевода Екатерины Савич подсказали Олегу Жюгжде решение постановки «Ромео и Джульетты» в Екатеринбургском театре кукол, где все роли, кроме заглавных, играют скелеты-марионетки. Вражда начинается со школьной шутки, кнопки на церковной лавке. И вот уже представители двух семей достают из склепов марионеток и сами надевают маски-черепки, и получается, что смерть оживляет персонажей. Куклы здесь в прямом смысле слова теряют кости.

Трагедия решается в ироническом ключе. Зрителям все время напоминают, что они в театре, и здесь нет «полной гибели всерьез». У каждого монолога всегда есть партнеры-слушатели. Вот герои сыграли знаменитую сцену на балконе и тут же получили одобрительные аплодисменты коллег по сцене. В дальнейшем молодые исполнители передают куклы более опытным, намекая, что Ромео и Джульетта повзрослели в ходе бы

стротечного действия пьесы. Таких точек взросления будет две: первая ночь любви и весть о потере. Ирония отступает в спектакле лишь в финале, когда все замрут, а юные исполнители заглавных ролей появятся на сцене в ослепительно белых костюмах в знак того, что любовь победила смерть.

В первых спектаклях режиссера Александра Янушкевича и художника Татьяны Нерсисян, поставленных в Пермском театре кукол, превалирует нестабильность формы, фигуры распадаются на фрагменты, ведь действие разворачивается во время революции («Нармахнар») и войны («Толстая тетрадь»). Революция даже персонифицирована на сцене алым текучим существом с рядом хищных острых зубов и подвижными языками пламени на лисьей голове.

Плоские непропорциональные куклы в «Нармахнаре» существуют в трехмерном пространстве наравне с человеком – давно сцена театра кукол не была распахнута во всю глубину. Заглавный герой Малахий Стаканчик

сыгран в «живом плане», именно в его логике: срочно приступить к «немедленной реформе человека». Кажется, что Татьяна Нерсисян вдохновлялась «Герникой» Пикассо, созданной во времена другой – испанской – революции. Оттуда эта оптика коллективного ужаса, когда руки подчинены простой и единственной траектории, а ноги отсутствуют за ненужностью – так выглядит, например, заболевшая жена главного героя.

Постановщиков интересует деление мира на живое – мертвое. Какие-то персонажи «Толстой тетради» рождаются из предметов, к примеру, продавец канцелярских товаров в прямом смысле слова обращается в книгу. Другие давно превратились в нечто, напоминающее мумии. Манекен в роли почтальона сросся со своим велосипедом. Манекен в роли отца с помощью мальчиков распадается на части – сыновья отправляют его на верную смерть на минном поле. Умиравшая старуха никак не может перейти из земной жизни в загробную, хотя ее

тело истлело, а неподвижные длинные пальцы высохли.

Потеря тела здесь напрямую связана с потерей души, не зря мальчики уделяют внимание тренировке как внешней, так и внутренней силы. И поэтому они всегда работают в живом плане, без маски или накладных частей тела, как у остальных персонажей. Их куклы-двойники хоть и малы, но максимально похожи на людей, а не на человекоподобные существа. Хотя именно в них меньше всего человеческого, ибо война делает из них циничных убийц во спасение себя самих.

Когда-то в легендарном спектакле Виктора Шраймана «Дракон» Евгения Шварца сам режиссер в «живом плане» играл Ланцелота. Сейчас актерам отданы роли драконов, а куклам – людей, но среди них больше нет рыцарей, есть слабые персонажи, потерянные, без суставов, с атрофированными мышцами, как будто их нарисовали или дети, или художники-экспрессионисты. ■



► Сцены из спектакля «Ромео и Джульетта». Екатеринбургский театр кукол



► Сцены из спектакля «Толстая тетрадь». Пермский театр кукол

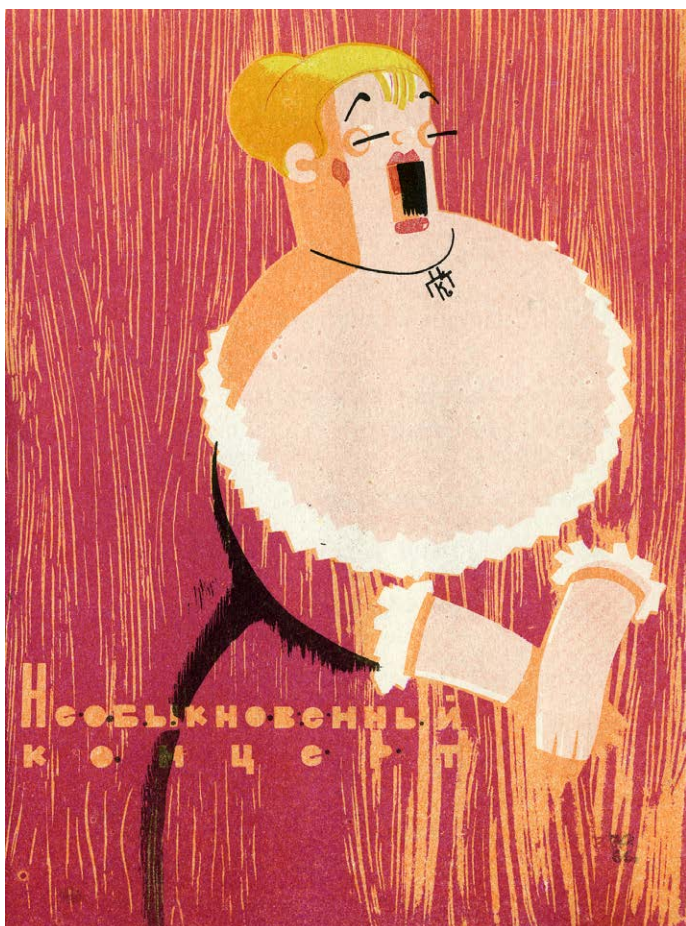


► Сцены из спектакля «Нармахар». Пермский театр кукол



► Сцены из спектакля «Ваня». Театр «Karlsson Haus», Санкт-Петербурге





► Афиши спектакля С.В. Образцова «Необыкновенный концерт»



► Сцены из спектакля «Необыкновенный концерт»



КОНФЕРАНСЬЕ ЭДУАРД АПЛОМБОВ И ПОЛИТИЧЕСКИЕ ГОНЕНИЯ НА КУКЛУ

ВЛАДИМИР ШЕХОВЦЕВ

Среди многих кукол, играющих на сцене Театра Образцова, есть одна, которую знает весь театральный люд в России и по всему миру. Это Конференсье – главный персонаж легендарного спектакля «Необыкновенный концерт».

Кукла вышла на сцену летом 1946 года, а родилась в мастерских в победном 1945. Еще не прошло чувство «радостного изумления», вызванное двумя предыдущими премьерами: трагикомедийного «Короля-оленья» по сказке Карло Гоцци и романтического «Маугли» по Редьярду Кипплингу. Первый окончательно утвердил ГЦТК в статусе театра для взрослых, второй был адресован юным зрителям. Оба спектакля игрались куклами нового типа – тростевыми, изобретенными в работе над спектаклем «Волшебная лампа Аладдина», они были решены в лирико-драматическом ключе...

С «Концертом» тростевая кукла с ее широким жестом и новой экспрессией пришла в пародийно-сатирический жанр, еще одну, по Образцову, корневую форму театра кукол.

Идея высмеять штампы и пошлость современной эстрады родилась еще до войны, когда поэт-обэриут Александр Введенский предложил театру свою кукольную пьесу «Концерт-варьете». Это был пародийный концерт в исполнении зверей. Помимо Введенского, к работе были привлечены Владимир Поляков и другие

авторы. Осуществить этот замысел до войны по многим причинам не удалось. Судьба Введенского завершилась трагически, после его ареста в 1939 году.

Работали над отдельными номерами, которые позднее так или иначе стали частью «Концерта» (например, Чететка) в Новосибирске, где театр был в годы войны. Продолжилась в Москве. Репетировали весело, по-капустнически, «иллюзионным ходом». Градус пародийности поднимался от мягкого юмора до ядовитой сатиры.

Успех спектакля – Образцов был не только постановщиком, но и автором сценария – превзошел все ожидания. Реакция зрительного зала и рецензентов была восторженной. Откликнулись и коллеги. Художник и главный режиссер Ленинградского театра комедии Николай Акимов прислал лаконичную телеграмму: «Поздравляю и подло завидую». Режиссер Борис Норд оценил «Обыкновенный концерт» Сергея Образцова, наряду со спектаклем Соломона Михоэлса «Фрейлехс», как пример «плодоносной для советского театра режиссерской мысли». С Михоэлсом-актером и художественным руководителем ГОСЕТа связывали Образцова самые тесные творческие и дружеские отношения. Артист и режиссер Б. Афонин в личном письме писал: «Ваши куклы (...) такой сгусток смешного, пошлого и жалкого в

человеке, что кроме неудержимого смеха во мне возникало (...) странное ощущение вроде грусти, от чувства правды, что ли?» Заккрытие сезона театр перенес на неделю. Очередь в кассу театра, тогда располагавшегося на площади Маяковского (ныне – сносва Триумфальная), занимали в пять утра. Случалось «мордобитие», как записано в дневнике театра. А театр продолжал совершенствовать постановку, добиваясь чистоты и технической безупречности рисунка отдельных эпизодов и композиции в целом. Актер Владимир Попрыкин, только что принятый тогда в театр, так вспоминал об атмосфере за кулисами: «Я вошел за кулисы и был ошеломлен... Оказалось, что двух танцующих кукол в знаменитом Танго вели не двое, а семь человек. Они действовали, как хорошо отлаженный механизм. Подхватывали. Передавали. Кружились. Это было какое-то колдовство... Все в едином движении... Какое-то непостижимое творческое единение». Юмористический в своей основной тональности, «Концерт» по остроте пародийно-сатирических образов и изобретательной театральности, по взрыву интереса зрителей и профессионального сообщества сравним с лучшими комедийно-сатирическими спектаклями русского театра XX века, такими как «Ревизор» Мейерхольда, «Горячее сердце» Станиславского (оба – 1926 г.) и «Голый король» Ефремова в «Современнике» (1960 г.). ▶

Куклу Конферансье с новым типом внутренних тростей и сложной механикой придумал художник-постановщик Валентин Андриевич. Сделана она руками, предположительно, Андрея Барта. Образ Конферансье был портретным. Кукла пародировала сценическую манеру популярного в те годы эстрадного конферансье Михаила Гаркави (текст Алексея Бонди). Узнаваемой была и декорация Андриевича. Она представляла собой «театр в театре», сцену с пышным занавесом, лепниной и ложами в красном бархате. Конферансье был обаятелен в своем комизме, так играл первый исполнитель роли Семён Самодур. Однако Гаркави обиделся, обиделся и художественный руководитель Академического народного хора Александр Свешников на сатирический номер Хоровая капелла. Не хватило чувства юмора и московским цыганам, хотя хор Заполяной филармонии пародировал лжецыган. «Концерт» удостоился особого внимания со стороны Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. От его председателя Михаила Храпченко Образцов получил обширную программу «доработки». В результате спектакль сменил свое название, перестав быть «Обыкновенным концертом», так он назывался до 1949 г., и на три сезона превратился в одноактное представление под названием «Концерт кукол». Этот «Концерт» лишился Конферансье и Хоровой капеллы. Остались такие пародийные куклы, как поэт Никодим Золотушный и дряхлый виолончелист Переделкин, сопрано Вероника Несмыкальская и баритон Сидоров-Сидорини, ресторанный хор под управлением Паши Пашина, чечеточники братья Баклушины, опереточный дуэт «Букет моей бабушки» и еще несколько чисто юмористических номеров. Помимо этого сценического варианта «Концерта кукол», в котором Образцов сам выходил к публике в роли Конферансье, усиливая «позитивное» звучание спектакля, был и второй вариант. В нем первое отделение спектакля представляло собой концертную программу Образцова, а второе включало пять номеров «Концерта». Оба варианта продолжали идти на аншлагах.

Общий мрачный фон литературной и театральной жизни тех лет определили два постановления ЦК КПСС 1946 г.: «О журналах «Звезда» и «Ленинград» и «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Политических гонений не избежали и куклы. Спектакль трижды менял свое название, по причинам, так сказать, паратеатральным. «Необыкновенным концертом» вновь стал в 1952 г. и тогда же восстановил все сатирические номера. А его главный персонаж менялся органически по ходу времени. Свое имя Аркадий и говорящую фамилию Апломбов Конферансье получил довольно поздно, в конце 60-х, ему было уже около двадцати лет. В 1973 году, сохранив фамилию, он «взял» другое имя – Эдуард. Так он именуется и ныне – конферансье Эдуард Апломбов. Здесь, вероятно, сказалась «память жанра». Ведь главная кукла русского народного театра – Петрушка, тоже имела имя, фамилию да еще и отчество, и звалась Петром Ивановичем Уксусовым.

В 2001 году Эдуард Апломбов стал действующим лицом спектакля «Великий пересмешник», поставленного по мотивам книги Образцова «По ступенькам памяти»: режиссер – Екатерина Образцова, художник-постановщик Сергей Алимов, художник Владимир Гарбузов; куклу Конферансье сделала Вера Конюхова; мастера играли с куклами Чарли Чаплина и Лидии Руслановой, Клементы Ворошилова и Екатерины Фурцевой и иных исторических лиц XX века.

А наш главный герой Конферансье менял не только имя и фамилию, у него менялась конструкция рта, получившего большую подвижность, он менял голоса. Менялся и рисунок роли. У Самодура это мягкий шарж на разбитного туповатого балагура, отдельные шутки которого звучали не так уж и глупо. Самодур, игравший Конферансье до 1968 года, был и режиссером спектакля, и постановщиком танцев.

Евгений Сперанский – он играл Апломбова до середины 70-х – подчеркивал псевдоинтеллигентность Конферансье, мягкую обтекаемость, умение держать «умную» паузу.

Тридцать пять лет (с 1947) в роли Конферансье выступал Зиновий Гердт. Поначалу в юмористическом ключе, но чем дальше, тем острее и сарка-

стичнее. Его Апломбов – это эстрадная звезда, самодовольная до наглости, победоносная в своей пошлости, до самозабвения купавшаяся в своем «идиотском» остроумии. Вот когда Андриевичу, Образцову и Гердту пригодился опыт хлестких сатирических памфлетов времен войны. Андриевич тогда поставил и оформил несколько программ и даже сам сыграл фюрера. Образцов выступал с куклой Муссолини в костюме Пьеро. Гердт пользовался славой лучшего Гитлера 2-го Белорусского фронта.

Кукла Конферансье, трудная в управлении из-за сложной механики, а также несколько других кукол нуждались в том, чтобы у главного исполнителя были помощники. Самодуру помогали актрисы Лелия Кярт-Кусова и Екатерина Сипавина, Сперанскому – Алла Сироткина и Светлана Шеполова, Гердту – Нина Меркулова.

Помимо трех первых исполнителей, параллельно с ними роль Конферансье в разные годы играли Николай Алексахин, Леонид Хаит, Григорий Толчинский, Леонид Бунин, позднее Владимир Михитаров, Григорий Большаков и другие.

Причудливой оказалась и судьба куклы Поэта, ставшей «сатирическим гвоздем» «Концерта» первых сезонов. Кукла по эскизу Андриевича, в своей острой характерности обладала сочной бытовой пластикой. Первым и основным исполнителем роли Поэта был Зиновий Гердт. Он же был автором текста, а также песни и финальных куплетов спектакля. На ура шла пошлая безграмотная поэма «Муся», в которой Никодим Золотушный говорил о себе: «Я красивый и лигантиный» и о том, что войну он доблестно провел в самом пекле... в Ашхабаде». Второй облик Поэта появился на следующий сезон после премьеры. Эскиз куклы и ее чертеж Андриевич сделал уже специально в расчете на Гердта и по его просьбе. Новая кукла Поэта, более сложная по механике, стала более обобщенной и графичной, она отличалась от других кукол спектакля тем, что ее гротескный образ определяла геометрия шара. Эту куклу сделал конструктор Виктор Кузанов, костюм – Нина Мейер. Гердт сочинил новые стихи. Шарж на поэта-фронтовика Алексея Суркова был сдержанной пародией на вошед-

шие в моду выступления поэтов на эстраде с пространными пафосными текстами. Сурков, бывший еще и ответственным редактором журнала «Огонек», в свою очередь, пополнил число обиженных. Знаменитая поэма «Муся» продолжала звучать в спектакле до начала 60-х, но уже только по просьбам зрителей, как отдельный номер, так сказать на «бис». Вернувшись в спектакль после трехлетнего отлучения от сцены, Поэт прожил в нем до 1968 года, в новый вариант «Концерта» он не вошел.

Зиновий Гердт, помимо Конферансье и Поэта, сыграл в «Концерте» еще три мужские роли и две женские – Баритона, Старого цыгана, Дирижера и Зою Майонез и Старую цыганку Венеру Пуговкину.

Представление «Обыкновенного концерта» начиналось мощной сатирой – выступлением Хоровой капеллы. Ее коллективный портрет по эскизу Веры Тереховой, при его портретной узнаваемости, был решен подчеркнуто гротесково. Худрук, хормейстер и концертмейстер капеллы носили одну и ту же фамилию, хор был семейным делом. По всем правилам вокального искусства исполнялась «Кантата о метро». Ее текст в две строки и сейчас звучит актуально: «У нас прекрасное метро, Но как попасть в его нутро». Драматические приключения выпали на долю Частушечниц, трех кукол художника Веры Тереховой. Частушечницы, одетые в русские народные костюмы в стиле Лидии Руслановой, пели под баян, один голос был мужской. Актуальные тексты, в

основном А. Бонди и З. Гердта, время от времени менялись, каждый раз проходя через бдительную цензуру. Актеры иногда позволяли себе вольности, что очень беспокоило Образцова. Вмешался случай. 1953 год, большие гастроли в Пермь, Свердловск, Челябинск. Самолет с куклами, подлетая к Москве, терпит аварию. Ящики с куклами вместе с остальным грузом при падении выбрасывали. Отдельные куклы пострадали, Частушечницы остались невредимыми, хотя и лишились по воле местных жителей своих украшений. Образцов не стал испытывать судьбу и снял этот номер.

В музее Театра имени Образцова, который располагает одним из самых больших собраний театральных кукол, хранится изрядная коллекция кукол из «Концерта». Они теперь живут своей второй, выставочной, жизнью. На многих выставках в России и по всему миру знают куклу Конферансье и другие куклы «Необыкновенного концерта». Коллекция кукол, разнообразные архивные материалы, а также живая память старейших работников театра: художника-конструктора Веры Конюховой, автора превосходной книги «Зарисовки театрального художника», и заведующей объемным фондом музея Натальи Костровой, дают возможность воссоздать историю кукол «Концерта» во многих существенных подробностях.

В 1968 году Сергей Образцов поставил «Концерт» заново в расчете на большую сцену нового здания театра на Садово-Самотечной, 3. Это был уже другой по тональности спектакль, бо-

лее жесткий. В. Андриевич добавил всем куклам гротескной обобщенности, подчеркнул автоматизм движений глаз и ртов. Кукла Конферансье увеличилась в размерах, стала более обобщенной и графичной, в ее основу Андриевич положил облюбованную им геометрию шара, подчеркнув механистическую бездушность персонажа. Оставив взор куклы из под приспущенных ресниц, художник добавил новую краску – у куклы появилась кривая усмешка (художник-исполнитель Петр Кузнецов, костюм – Наталья Шнайдер). По эскизам Андриевича были сделаны все куклы нового «Концерта». Художник придумал много новых комедийно-метафорических трюков: вытягивающаяся, как телескоп, шея куклы Колоратурного сопрано, пляшущие шляпы мексиканцев и другие.

«Необыкновенный концерт», по давней традиции, начинает и завершает каждый сезон, всякий раз собирая полный зал. Роль Конферансье Эдуарда Апломбова исполняют ныне народные артисты России Роберт Ляпидевский и Федор Виолин, заслуженный артист России Роман Богомольный. У каждого свой рисунок этой труднейшей роли. Им помогают Александра Горбунова и Вера Черкинская. Спектакль сохраняет импровизационность, и это во многом заслуга Конферансье.

Не одно поколение любителей театра в России и за ее пределами смеется над Апломбовым и его эстрадной программой. Прививка от соблазна жить штампами по-прежнему востребована. ■

БАЛАГАН ДЛЯ ЗНАТОКОВ ШЕКСПИРА

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

Спектакль испанца Давида Эспинозы «Много шума из ничего», показанный на нынешнем фестивале NET (Новый европейский театр), побил сразу несколько рекордов. Оказался самым маленьким по продолжительности (всего сорок минут), самым объемным по идеям (ни больше, ни меньше – все пьесы Шекспира в одном сценарии), а по форме и способу изложения – самым парадоксальным.

64

«Много шума из ничего» – спектакль статичный и подвижный одновременно, многонаселенный, но играемый всего одним актером. Как все это удастся? Ответ прост – Давид Эспиноза представляет театр кукол и предметов, театр знаков и ассоциаций, где в мгновение вмещается целая вечность. В сорокаминутном представлении – вся галактика шекспировских страстей, глобальных противоречий, все страхи перед загадками мироздания и людскими странностями. Давид Эспиноза ничего не рассказывает и не пересказывает. Для создания многозначных образов достаточно беглых обозначений, точных скупых жестов и тонкого луча карманного фонарика.

Вместо сцены – письменный стол. Предмет не простой, разно уровневый.

Середина – столешница. В спектакле это поверхность Земли, битком набитая людьми, зверьем и фантастическими существами. В ролях – игрушки, дешевые сувениры, фигурки из киндер-сюрпризов и множество мелкой чепухи, достойной мусорной свалки. Но весь этот пластиковый китч Эспиноза превращает в коллекцию, выстраивая из предметов сложные концептуальные лабиринты. В чудовищном нагромождении видятся апокалиптические картины – макбетовские пейзажи после жестокой битвы, по-гамлетовски «вывихнутый век», изуродованная планета. Но лучик света или объектив видеокамеры выделяют то один, то другой островок, «расчищают» пути и дорожки, реанимируя умерший мир. На несколько мгновений свет падает

на пол, под стол, озаряя корону, упавшую в адское подземелье. Нижний уровень, подстолье – страшное место, источник земных бед, греховных искушений. Символ власти, упавший на дно – начало длинной цепочки ассоциаций. Всего один «кадр», а вспоминаются сразу несколько шекспировских томов с историческими хрониками, великими трагедиями.

Драматургия представления – сложный поток сознания шекспиромана. Воспоминания о пьесах – пляска теней на стене. Кукловод с фонариком направляет свет на идолов и демонов, королей и рыцарей, палачей и их жертв. На стене растет то одна тень, то другая, претендуя на всевластие. Но игра отражений – призрачная иллюзия. Жизнь кажется сном, а смерть,



► Сцена из спектакля «Много шума из ничего». Режиссёр Давид Эспиноза

наоборот, материальна. Под барабанную дробь заводного зайчика слетает голова Микки Мауса. Снег из пшеничной муки засыпает холмик с крестом возле пластикового замка.

Тени, взлетающие над пластмассовой толпой, стремятся ввысь. Верхний, бесплотный уровень выстроенного Эпинозой спектакля, – пристанище духов. Там вздыхают ведьмы из «Макбета», суется эльфы из «Сна в летнюю ночь», Ариэль из «Бури» властвует над стихиями. Тема бури – ведущая в спектакле. Свое «Много шума из ничего» Эпиноза начинает с настоящего шума ветра, дождя и грома, несколько минут испытывая терпение зрителей кромешной тьмой. На остров-стол падают яркие молнии, на стенах мечутся тени парусных кораблей. Сам Эпиноза, лавирующий в океане шекспировских тем, видится волшебником Просперо, разгребающим свалку истории. Сувенирные модели греческих статуй и шедевров Микеланджело, игрушечные города из «Икеи» и пупсы из «Ашана» – пародия на мир, фальшивые обломки чего-то настоящего, заброшенные житейски-

ми бурями на стол кукольника. Героическая музыка Вагнера поддерживает масштаб происходящего. Современные электронные звучания, необходимые для контраста, снижают пафос игрушечных баталий. Намеки, знаки, ключи к пониманию шекспировских пьес, как пазлы, складываются в причудливую картину. Так, в кукле Барби, зацепившейся ногой за балкон пластмассового дворца, угадывается Джульетта. А вертящийся глобус, высвечивающийся из темноты, напоминает и о разорении Лира, и о захватнических амбициях властных особ, которым в пьесах Шекспира несть числа.

Но Эпиноза не намерен играть со зрителями в угадку. Его спектакль занимателен и для тех, кто совсем не читал Шекспира. Настольное представление «Много шума из ничего» – и ловкий аттракцион, и интеллектуальное зрелище одновременно. Естественно и ненатурно Давид Эпиноза совмещает два полюса кукольного театра – его балаганную сущность, уходящую к древним истокам, и элитарную направленность, устремленную в будущее. ■



► Сцена из спектакля «Много шума из ничего». Режиссёр Давид Эпиноза

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЮ НАДО НАПРАВЛЯТЬ В «МИРНОЕ РУСЛО»

ОЛЬГА-МАРИЯ ТУМАКОВА – ВАДИМ ВОЛЯ
ИНТЕРВЬЮ АЛЕКСАНДР ФЕШИН

Ольга-Мария Тумакова: Свою творческую деятельность начала, сотрудничая с театром им. Евг. Вахтангова и «Мастерской Петра Фоменко» (дебют — спектакль «Приключение» реж. Ивана Поповски). Параллельно с театром Ольга-Мария занимается дизайном интерьеров на телевидении. Вместе со своим мужем, Вадимом Волей, работает в качестве художника над анимационными проектами. В 2010 г. — сценограф спектакля «Алиса в Зазеркалье». В 2011 г. — художник по костюмам в мюзикле «Обыкновенное чудо». В 2013 г. — художник по костюмам в шоу «Фикси-Карнавал».

Вадим Воля: Художник театральных постановок «Алиса в Зазеркалье» (Театр «Мастерская Петра Фоменко», 2010) и «Обыкновенное чудо» (мюзикл, 2011). С 2012 г. — автор и продюсер анимационного сериала «Аркадий Паровозов спешит на помощь». В 2013 г. — художник церемонии открытия Универсиады в Казани.

66

На афише многих спектаклей сейчас пишут «3D», и по факту зрелище получается печальное: артисты играют на фоне экрана, на котором показывается кино, одно отвлекает от другого. Но в случае со спектаклем «Все о Золушке» с помощью проекционных технологий и светодиодных панелей на сцене создано реально объемное фантастическое пространство. Причем дело здесь вовсе не в технологиях, а в контенте. Прорисовано все так, будто мультфильмы Диснея становятся реальностью, в которую погружается зритель. Как вам пришло в голову такое сценографическое решение и какие цели оно преследует?

Ольга: Важный момент: спектакль создавался в крайне сжатые сроки, не было времени на производство сложных декораций, а необходимость волшебным образом менять пространство была. В этой ситуации без видеопроекций нам было просто не обойтись.

Вадим: Видеопроекцией в театре сейчас действительно мало кого удивишь. Но этим средством нужно пользоваться очень деликатно. «Убить» актерскую игру, даже самую талантливую, при помощи проекции — дело не хитрое, с этим может спра-

виться любой производитель видеоконтента. Это и понятно, ведь площадь поверхности экрана на много больше площади поверхности самого великого актера. Поэтому очень важно помнить, что проекция в театре играет фоновую, а никак не главную и не самодостаточную роль. Но на практике часто случается, что видео создают люди, далекие от театра и, стремясь сделать заметную видеоинсталляцию, забывают о цельности художественной задачи. А важно, как известно, не то, что хорошо, а «что к чему идет» (цитата из Мумми-тролля). Конечно, исключительно важно, что я лично участвую в создании видео и имею в этом ремесле немалый опыт. Вместе с тем, возможности видеоинсталляций можно и нужно направлять в «мирное русло». Они могут преобразить любое пространство, убедительно и мгновенно перенести актеров, а вместе с ними и зрителей, в любое место, в любой интерьер. Грех не пользоваться этим, особенно когда создаешь на сцене сказку.

Если почитать отзывы о спектакле, практически в каждом зрители отмечают невероятные костюмы. И это действительно нельзя не отметить: костюмы необычайно яркие и

запоминающиеся. Чем вы вдохновлялись при их создании?

Ольга: Я думаю, что зрители в первую очередь обращают внимание на неожиданность прочтения образов. Золушка с бесконечно длинными рыжими волосами, безумный желтый Лесничий, Принц, весь с головы до ног в клеточку и в темных очках, Король с короной в виде канделябра... Меня они тоже завораживают. И здесь главный маг и волшебник Вадим. Его идеи всегда парадоксальны, свежи и остроумны. А я с радостью подхватываю эти его безумные идеи, развиваю и довожу до готового костюма.

Вадим: Надо признаться, что при создании костюмов работа над пьесой была еще далека от завершения, поэтому мы не могли наверняка сказать, куда, в какие декорации уведут наших героев хитросплетения сюжета. Для нас было ясно, что костюмы будут главным компонентом сценографии. И постарались. Важно было придумать удачных персонажей — ярких, не банальных, обаятельных, а одеть их в костюм — дело техники.

Ольга: Также для нас важным моментом было создание монохром-

ных персонажей, как бы залитых одним цветом и выполненных как бы из одного вида материала. А яркий грим должен был подчеркнуть их картонность и масочность. Если же говорить об источниках вдохновения, то их, конечно, довольно много — это и эстетика викторианской эпохи, и японская манга, и фильмы Тима Бертон, и костюмы Леди Гага. И, конечно, видение готового результата режиссером Олегом Глушковым.

Зачастую эскизы художника сильно отличаются от финальной реализации, от того, что зритель видит в итоге на сцене. В вашем случае сходство эскизов и готовых костюмов — просто потрясающее. Легко ли было воплотить все это в жизнь? Или от каких-то идей пришлось отказаться?

Вадим: Для нас сходство эскизов и готовых костюмов — вещь обычная. Мы всегда делаем эскизы фотореалистичными, чтобы они давали максимально точное представление о конечном изделии. Это важно не только для мастерских, но и для нас самих — когда эскиз готов, он становится документом, которому нужно

следовать максимально точно, не поддаваясь минутным настроениям типа «Ой, какая красивая тряпочка, может, из нее что-нибудь сошьем?».

Ольга: Гораздо проще все подводные камни обойти на стадии эскиза, чем наткнуться на них в процессе производства. Благодаря такой стратегии, отказываться от идей не приходится.

Один из костюмов — Лесничего — особенно запоминается зрителям. Все дело в шарфе, который во время арии этого героя опутывает всю сцену, и, таким образом, становится едва ли не главным составляющим эффектного номера. В одном из интервью вы упоминали об особой любви именно к этому персонажу, не могли бы вы рассказать про это подробнее?

Вадим: Лесничий, действительно, наш любимчик. И дело тут даже не в костюме. Нам удалось придумать персонажа, который выглядит логичным в контексте сюжета сказки. Меня лично поведение отца Золушки в сказке всегда очень раздражало. Я и ребенком не мог понять его поведение, а, будучи отцом, тем более.

Ольга: Выставлять отца Золушки трусом или предателем не хотелось, а потому мы придумали Золушке «нового» отца — заколдованного. Нам хотелось, чтобы любовь к Золушке, ум, доброта, аристократизм уживались с его бесхребетно-подкаблучным поведением обоснованно. Когда был придуман персонаж, родился и костюм. Трогательный, официальный, нелепый, солнечный...

Ольга, Вадим, часто ли вы работаете над спектаклями в паре, или у каждого из вас бывают персональные проекты?

Вадим: В этой жизни у нас очень много общего — спектакли, дом, сын... В театре работаем в паре, хотя некоторое разделение функций здесь имеется. Помимо театральных проектов, я занимаюсь мультипликацией и литературой, а Ольга-Мария графическим дизайном и дизайном интерьеров.

Ольга: Есть большое желание заниматься разными вещами, чтобы сохранять и свежесть восприятия, и радость от встречи, чтобы любимое дело не превращалось в рутину. ■

ГЕЛИКОН-ОПЕРА: ВОЗРОЖДЕНИЕ УСАДЬБЫ

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

Московский музыкальный театр «Геликон-опера» открыл 26-й сезон в своем родном доме на Большой Никитской улице. На сегодняшний день это самый яркий пример полной смены пространства, развернутого, тем не менее, на прежнем лоскутке земли, где раньше располагалась городская усадьба Глебовых-Стрешневых-Шаховских. Причем сама усадьба сохранила свой брутальный купеческий облик из массивного красного кирпича.

Один из прежних архитекторов усадьбы Константин Терский (1851-1905) явно находился под влиянием рококовского стиля и создавал свой помпезный дворец как некую каменную сказку в духе русского декора под дерево.

Решение о реконструкции и реставрации театра было принято еще в 2002 году, строительство началось в 2007-ом, затем работы были заморожены и возобновлены лишь в 2014 году. Проект разработан группой архитекторов «Моспроекта» (главные авторы — архитектор Андрей Боков и руководитель архитектурно-проектной мастерской №6 института «Моспроект-4» Дмитрий Буш). В новом формате постреконструкции площадь театра за счет присоединения соседних строений увеличилась с исходных 4 тыс. кв.м до 13 тыс. кв.м. Специалистам, наверное, можно и посочувствовать, настолько архаичный облик усадьбы сопротивлялся новым ракурсам прочтения и, тем не менее — строения с исключительной грацией вписаны в новое продолжение — театр. А сердцевинной решения стал прежний двор, над которым воздвигли новую крышу и выстроили амфитеатр на 500 мест, обращенный к ультрасовременной сцене, где красное крыльцо внутреннего усадебного двора стало царской ложей для почетных гостей. Вся эта архитектурная смелость получила название зал «Стравинский».

Что ж, И.Ф. Стравинский в этом контексте звучит очень органично, вспомним хотя бы его балет «Петрушка», где композитор взял за

основу авангардной музыки русскую ярмарку (аналог усадьбы в духе кукареку) и придал национальному мелосу стремительный темп авангардной лексики. Аналогом этой линии проекта стали явные акценты на геометрию внутренних помещений, которые исполнены в духе визуальных мутаций Вазарели. Этот геометрический контекст превращает новый театр в один из самых удачных проектов европейского уровня.

Стоит добавить, что новый театр не уступит по акустике, комфорту и техническому оснащению лучшим оперным сценам, что рабочая команда провела огромную работу по восстановлению Главного дома усадьбы Глебовых-Стрешневых-Шаховских. По сохранившимся образцам XIX века в историческом здании воссоздан малый Белоколонный зал, рассчитанный на 227 зрительских мест, восстановлены купол, колонны, люстры, канделябры, отреставрированы кессонированные потолки, карнизы, лепное убранство. Зал получил имя княгини Шаховской. В «Геликоне» каждый зал именной: камерный «Образцова», историческое фойе ведет в светлое пространство «Покровский», по соседству небольшой зал «Тихонов», увековечивающий память первого главного дирижера и музыкального руководителя Кирилла Тихонова (1921-1998).

Театр использовал новейшие достижения свето- и акустических технологий: на каждом софите сделан световой занавес, позволяющий менять ракурс наклона на 180 градусов; в

потолок вмонтирована светодиодная сетка, создающая мерцание «звездного неба», подвешены специально сконструированные звукоотражающие сферы для эффекта объемного звучания. Сама сцена из 26 подвижных платформ, в глубине которой шесть колоколов (вес самого большого 260 кг), отлитых специально для театра в Воронеже, способна перемещаться в двух плоскостях круга.

Пол в парадных залах и вестибюле выложен инкрустированным редкой древесиной французским паркетом. Фойе гардероба и нижний холл объединяет «шахматное поле», неожиданно напомнив о том, что в России шахматный пол появился после того, как Петр I побывал в Европе. Многие гравюры 1-й половины XVIII-го века (Ян Каспар Филипп «Брачный пир с пляшущими карликами при дворе Петре I», Иван Соколов «Бал-маскарад»), живописное полотно Станислава Хлебковского «Ассамблея при Петре I» из собрания Русского музея напоминают нам об этом в своих работах о балах и ассамблеях, одновременно перенося и в современные шахматные фантазии Джима Тодда.

Шик работы безупречен. Неожиданность сочетания двух интонаций — теплый русский орнамент и холодный симметричный узор — завораживает. Если учесть, что сосед геликоновцев — Московский академический театр им. Владимира Маяковского, то столица получила на углу двух центральных улиц нечто в духе театрального Василия Блаженного, нарядного, скомого, сказочного. ■

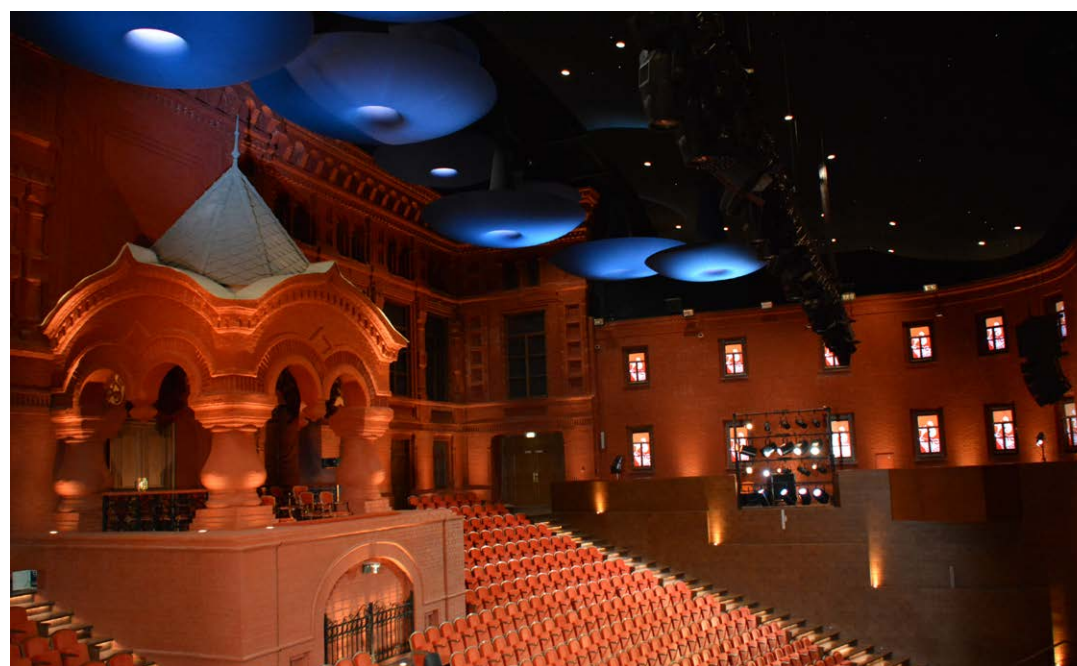
Фото предоставлены театром



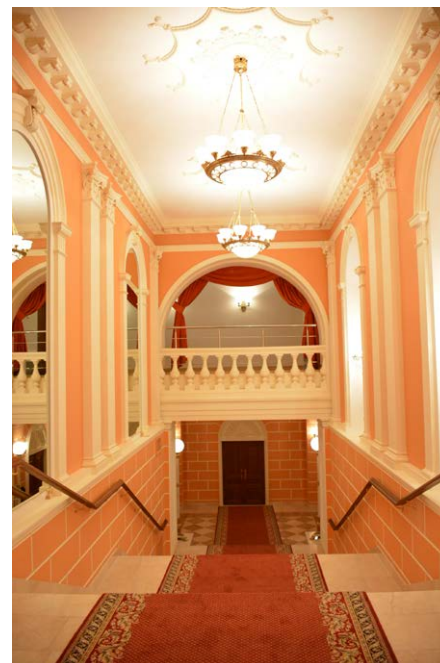
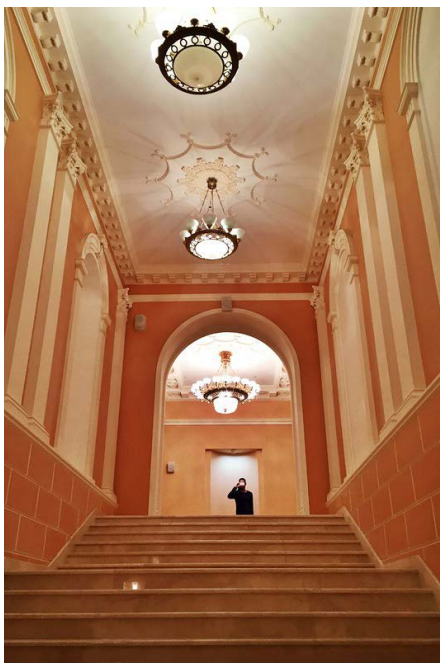
► Главный фасад
«Геликон-оперы»
со стороны
ул. Б. Никитская



► Зрительный
зал до начала
установки кресел



► Зрительный
зал с централь-
ной ложей
«Царское крыльцо»



► Атриум и парадная лестница «Геликон-оперы»



► Зал «Тихонов»



► Зал «Образцова»



► В кулуарах зрительской части



► Фойе главного входа

СУЕТА ВОКРУГ ФЛАКОНА

ЕЛЕНА СЕЛЕСТИН

Есть вид прикладного искусства который - как червонец - нравится всем. Это флаконы. Не надо быть большим эстетом, не надо «хорошо в этом разбираться», - достаточно кинуть взгляд, чтобы убедиться, что это красиво. Флаконы специально придуманы и продуманы так, чтобы хотелось взять в руки и любоваться. Это маленькие зеркала эпохи, отражающие общие тенденции человеческих грез с точностью до десятилетия, и даже точнее. Спустя годы после рождения флаконы становятся воплощением дорогих воспоминаний, при этом сами - еще одно их достоинство - почти не стареют.

Небольшие емкости для духов люди коллекционируют, украшают ими интерьеры квартир, ресторанов и кафе. Серьезные галереи проводят выставки флаконов, музеи включают их в концептуальные экспозиции: вспомните юбилейную выставку Диора в Пушкинском, именно флаконы диоровских парфюмов стали её «энергетическими центрами». Так же и в Третьяковке, на выставке Марка Шагала, два флакона времен детства художника дали яркие штрихи к убедительному портрету среды, в которой он вырос.

Растет число желающих присвоить эту красоту, и цены на аукционах раритетных флаконов бьют рекорды: в 2006 году на проводившемся в городе Ламбертвилле (штат Нью-Джерси, США) аукционе флакон Tresor de la mer («Сокровище моря»), дизайн которого разработан Рене Лаликом, был продан за 216 тысяч долларов. Известно, что он был приобретен в нью-йоркском магазине в 1939 году за 50 долларов. Потому жалостливые строки Бодлера: «Останусь я тогда, надтреснут, запы-

лен, несчастный, никому не надобный флакон...» сегодня не актуальны; найдут, отмоют и выставят на продажу. Но бывают флаконы для духов - и флаконы от духов. А чем они отличаются?

ДУХИ В РАЗЛИВ

Еще до античных времен из разных материалов пытались сделать что-нибудь герметичное и красивое, чтобы хранить снадобья. Выдавливали полудрагоценные камни, сверлили крупные жемчужины, зубы носорогов, мастерили из слоновой кости и цветной слюды. Наливали туда не обязательно благовония, могли и яду накапать - тоже дорогая и почитаемая элитой субстанция. Иногда не наливали, а засыпали - нюхательную соль, например.

Китайские императоры в специальные флаконы с лопаточками под крышкой засыпали нюхательный табак. Табакерки им с их длинными ногтями было неудобно открывать, так что богатые китайские использовали флаконы, которые делали из нефрита, расписного фарфора или украшали эмалью по меди. Недавно на аукционе в Гонконге бутылочка из стекла императора Цяньлуна (1736-1796), расписанная цветами лотоса по золотому фону, была продана за 732,9 тыс. английских фунтов. Самый дорогой флакон в мире на том же аукционе «потянул» на 821 тысячу фунтов.

Производство миниатюрных емкостей не обходилось без драм. В Европе с конца XIII вплоть до XVI века производство цветного стекла являлось венецианской монополией, мастерские размещались в Венеции на острове Мурано. Стеклодувы Мурано были богаты, передавали свои секре-

ЛАБИРИНТ ПАРФЭРИУМ

ВИКТОР ДЕЛОГ

Татьяна Спасоломская. «ЛАБИРИНТ ПАРФЭРИУМ: живопись, графика, инсталляции». ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Театральный салон на Тверском бульваре. 6-27 марта 2015

Замысел выставки «ЛАБИРИНТ ПАРФЭРИУМ» возник у Татьяны Спасоломской и писателя Елены Мунтян. Однажды в разговоре они открыли для себя то, что картины «источают» аромат парфюма и можно провести ассоциации между живописными работами и духами.

Театральное волшебство кураторы выставки «ЛАБИРИНТ ПАРФЭРИУМ» решили передать её посетителям, чтобы каждый из них сам смог убедиться в том, что сочетание живописи и парфюма открывает в искусстве новые смыслы. «Вышедшие» из картин ароматы авторы выставки материализовали в куклы-флаконы, которые, по словам художника, являются хранителями музея.

«Я делаю выставки о своей жизни. «ЛАБИРИНТ ПАРФЭРИУМ» больше всего напоминает кусочек мастерской художника», - говорит Татьяна Спасоломская, собравшая около 65 картин и портретов для юбилейной и третьей персональной выставки в Бахрушинском музее.

Её герои - персонажи времени, появившиеся в лабиринт весеннего, летнего или осеннего сада. На выставке посетители не увидят зиму, только её отголосок - белый холст речки Серебрянки. «Зимой кисточка примерзает к холсту», - признаётся Татьяна, изобразившая на своих работах учителей, коллег, учеников, друзей. Людей, так или иначе связанных с театром.

Над наполнением выставки Татьяны Спасоломской работала команда друзей-единомышленников: писатель и соавтор идеи Елена Мунтян, дизайнер Виктор Дёлог, художник Вера Сажина, коллекционер парфюмерных флаконов Елена

Подкладок. Куклы-флаконы изготовлены «Мануфактурой Lenitive».

На выставке представлены несколько десятков антикварных духов начала-середины XX века: «Cuir de russie», «Cabochar», «Vent vert», «Cinnabar», «Shalimar», «Mitsouko», последними Сергей Дягилев пропитывал театральный занавес... Этот занавес, напечатанный на ткани «вуаль» и расписанный текстами, Татьяна воплотила в картине «Корабль Дураков» в лабиринте сада» [1996]. Это инсталляция, соединяющая темы живописи и аромата.



► Фрагмент экспозиции: кукла-флакон

Лабиринт, что это? Сооружение, сквозь которое проходит путь от внешнего к внутреннему. Возможно, художник это путешественник по лабиринту. Он видит, проходит время, и он же видит по-другому...

Эфирное составляющее снов... Запахи во сне... Тончайшее послевкусие... А может быть предвкушение чего-то целого, чего-то большего, чем часть...

Текст может быть построен как лабиринт, много ли надо? Чуть-чуть. Клубок Ариадны, нити которой пахнут её духами, пропитаны её духом. Театр, как нечто меньшее в большом.

Как пахла Федра? Как пахла Антигона? Как Чио Чио Сан? Никто не даёт волю фантазиям на эту тему. Тем не менее, живопись даёт ответ на вопрос как пахло мгновение, запечатленное на холсте. Холст без красок холст...

ты от отца к сыну, их изделия расходились по всему миру. Но если кто-то из мастеров пытался покинуть остров – его убивали, так охранялись корпоративные секреты. Лишь в XVII столетии германский алхимик Иоганн Кункель смог получить «золотой рубин» – красное стекло. Но перед смертью алхимик уперся и унес тайну с собой, он написал: «Так как этот секрет стоил мне больших трудов, стараний и забот, то пусть никто не сочтёт дурным, что я не делаю его сейчас достоянием всех». Живите как знаете. Михаилу Ломоносову только спустя сто лет, проделав тысячи опытов, удалось разгадать секрет получения «золотого рубина» путем вкрапления коллоидных частиц золота в сырьё. Ломоносов положил на это четыре года своей научной деятельности!

К тому времени при дворах Европы стало модным брызгаться духами и натираться туалетным уксусом (что служило профилактическим средством от эпидемий). Флаконы того времени – это украшения, драгоценности. На их отделку ювелиры не жалели золота и серебра, жемчужин, драгоценных камней, вкрапляя их в яшму и горный хрусталь. Стекло и хрусталь в XVIII веке уже производятся во Франции, на заводах «Баккара» и «Сен-Луи», развиваются стекольные заводы и в России. Немцы, австрийцы и англичане специализировались на производстве парфюмерных сосудов из фарфора. Самым знаменитым был завод «Мейсен» в Германии, ароматические флаконы там украшались изображениями жизнерадостных пейзажков и пастушков в окружении цветов и фруктов, а также орнаментами в восточном стиле.

Дама XVIII века шла в аптеку и покупала там душистую (чаще моноароматную) воду «Жасмин», «Лаванда» или «Вода венгерской королевы» в никакой бутылке. Придя домой она переливала эту жидкость в нарядные флаконы, которыми был украшен её будуар. К богатым и знатым парфюмеры приходили сами, с большими емкостями. Надо отметить, что составы тогда не были стойкими – пахучие вещества еще не научились закреплять. Поэтому так впечатляет цифра потребления Наполеоном душистой воды, это десятки литров в месяц. Для императора-парфманыяка придумали особую форму флакона, в виде

валика, чтобы можно было засунуть за сапог. Дабы подушиться, значит, во время боя.

Так что до поры до времени благоуханные жидкости существовали сами по себе, а красивые пузырьки для духов – отдельно. Они, разумеется, были созданы друг для друга, и встречались в конце концов, но встречи их были случайны.

ПАСПОРТ И ШЛЯПА ДЛЯ ПАРФЮМА

В 1828 году Пьер-Франсуа-Паскаль Герлен открыл магазин на улице Риволи в Париже, где продавал мыло, английское и собственного производства, а в подвале сочинял свои первые парфюмы – Senteurs des Champs (Полевые тропинки), Bouquet du Roi d'Angleterre (Букет короля Англии), Esprit de Fleurs (Аромат цветов) и другие, больше десяти наименований. Герлен-основоположник стал на пузырьки приклеивать этикетки не только с поэтическим названием состава, но и своей фамилией. Так зародилось серийное производство парфюмерной продукции.

В 1870 году француз Брийя-Саварен придумал конструкцию, состоящую из эластичной трубки с грушей на конце, она соединялась с отверстием в крышке флакона. Душистые облачка теперь извлекались под давлением сжатого воздуха, орошение одеколоном стало веселым ритуалом: можно побрызгать себя и мужа, заодно собаку. Чарли Чаплин, например, так любил духи «Мицук», что обрызгивал всю свою мебель. Кроме непосредственно игривости пульверизатор выполнял другие функции – духи стали подаваться дозировано, что экономичнее и, кроме того, флакон стал герметичным. Вплоть до 60-х годов XX века клиентам в парикмахерских предлагали «освежиться» из пульверизатора. В наше время опять стало модным ставить пульверизаторы – «груши» на дорогие флаконы в винтажном стиле.

Наконец, в начале XX века в истории парфюмерии появился гений маркетинга – Франсуа Коти. Его называли «Наполеоном духов», и не только за достижения в бизнесе: Франсуа был уроженцем Корсики и утверждал, что состоит в родстве с императором Наполеоном Бонапартом через двоюродную или троюродную бабушку. Талантливый парфюмер Коти, составив

первые волшебные духи «Роза Жакмино», сформулировал собственную концепцию маркетинга: «Дайте женщине самую лучшую композицию ароматов. Представьте аромат во флаконе, выполненном просто, но с безупречным вкусом, назначьте за это разумную цену, и возникнет бизнес, которого мир прежде не видел». Бизнес послушно возник, он процветает по сей день. Сам Коти последовательно действовал по этому рецепту и быстро стал миллионером. Первые партии духов фирмы оформляла жена парфюмера Ивонна, бывшая модистка, вышивая розочки на обтянутых шелком коробках для флаконов.

В 1908 году Коти начинает сотрудничать с прославленным ювелиром Рене Лаликом, который к тому времени как раз увлекся работой со стеклом. За несколько лет Лалик разработал для фирмы Коти 16 флаконов. Для первого опыта - одеколона L'Effleurt («Прикосновение») был выбран дизайн в древнеегипетском стиле: массивная крышка флакона изображала священного жука скарабея. На флаконе парфюма Ambre Antique («Античный янтарь») в 1910 году появляются женские силуэты. А в создании «одеяния» для духов Sussamen Лалик впервые использует матовое «опаловое» стекло, украсив флакон порхающими нимфами. Шедевры парфюмерии и дизайна – в одном флаконе! - были внедрены на рынок, как и обещал Коти, по вменяемым ценам. С легкой руки Франсуа Коти все известные парфюмерные фирмы, прежде просто закупавшие емкости по каталогам стекольных заводов, стали искать талантливых дизайнеров.

Еще одно новшество преобразовало флакон: в 50-е годы XX века Петер Флорьянчич, изобретатель из Словении, придумал механический распылитель который и сегодня повсеместно используется в парфюмерии и косметической промышленности. Знакомая всем «пшикалка» правильно называется Atomizer или Natural Spray. Это удобно и уже очень привычно. Но удобство – не самый весомый аргумент на рынке предметов роскоши, в элитной и нишевой парфюмерии сейчас снова модно закрывать флаконы притертыми пробками – «сплэш» (традиционно их притирают с помощью углеродной пудры) или завинчивающимися крышечками. «Мне кажется, что такой флакон более сексуален, нежели удоб-

ный спрей. Ведь из флакона с пробкой духи можно пролить – это опасно и возбуждает», - сказала дизайнер Стелла Маккартни, выбрав для парфюма имени себя емкость с пробкой. Если быть откровенным, духи во флаконе с пробкой могут не только пролиться, но и испортиться.

ТЮРЬМА В СТИЛЕ БЭЛЬ ЭПОК

Шекспир назвал флакон «стеклянной тюрьмой» для аромата. Действительно, отношения между благовониями, субстанциями загадочными, и емкостями, произведениями самодостаточными, - это отношения непростые. Но и собиратели-обожатели флаконов и любители собственно духов, «парфманьяки», редко становятся единомышленниками, ведь способ познания мира и интересы у них, - разные. Парфманьяк готов вдыхать вожденный аромат из банальной пробирки, а флаконы с любимыми духами задвинет в темный шкаф, подальше от губительных солнечных лучей.

Другое дело коллекционеры флаконов. Они стремятся отмыть сокровище от липкой полуиспарившейся жидкости, подсветить поярче, могут залить внутрь подкрашенную воду: часто им все равно, что туда налито. Например, немецкая коллекционерша фрау Франкл, чье 5-тысячное собрание флаконов регулярно выставляется в Мюнхенском музее, говорит что духи, флаконы которых ей нравятся, она никогда не открывает, ни разу. Не выпускает аромат на волю.

В дизайне флаконов отразились основные направления искусства XX века: модерн, конструктивизм, супрематизм, сюрреализм, поп-арт и хайтек. К их созданию «прикладывали руку» известные художники - Казимир Малевич, Поль Ириб, Сальвадор Дали. Малевичу принадлежит эскиз дизайна российского одеколона «Северный» (1911). Флаконы парфюмерной марки «Сальвадор Дали» изготавливались по эскизам художника или с использованием его идей.

В начале XX века в стиле ар нуво и ар деко успешно работали дизайнеры Жульен Виар и Люсьен Гайар. Их флаконы, чаще всего выполненные на фабрике Баккара, разнообразны и изобретательны. Виар прославился крупными стеклянными пробками в форме тщательно выполненных фи-

Холст – запах выделанного льна, запах льняного масла, запах цветных пигментов...Что бы написать послание в будущее, о том как пахло мгновение в природе, нужно столкнуться с запахами пинена, пигментов, ворса кистей, холодным запахом мастехина. Так рождается лабиринт. От внешнего к внутреннему, от проходящего к вечному. От пишущего ждут озарений, прозрений, оправданий. Каждый вычеркивает сам несущественное из этого списка. Так можно прийти к чистой странице, чистому холсту, пахнущему сегодняшним днём. Звёзды состоят из пыли, краски из пигментов, изображение рассыпается на точки, но запахи каждой молекулы на рецепторе дают понимание целого, что есть надежда как не стремление к чему-то целому? ■



► Фрагмент экспозиции



► Инсталляция «Шахматный стол – игра судьбы»



► Легендарные духи «Красная Москва» и куклы-флаконы



► Вера Сажина



► Фрагмент экспозиции: будуар мыши

гурок ангелов, эльфов, прекрасных фей. Его творения хрупки, их осталось мало, поэтому они особенно ценятся на аукционах.

Но самый яркий и плодотворный художник стиля ар нуво, разумеется, - Рене Лалик. Помимо Коти его заказчиками были почти все известные парфюмерные фирмы того времени: «Роже&Галле», «Ворт», «Молинар», «Герлен», «Убиган». С Лаликом выгодно было сотрудничать еще и потому, что у него был собственный стекольный завод, получался идеально лаконичный производственный цикл. Всего маэстро оформил более 250 ароматов, большинство флаконов воистину прекрасны, и все они очень разные. Рене Лалик не повторялся, он специально разбивал формы своих творений, чтобы не повторяться. Современников поразил утонченный эротизм в оформлении духов Le Baiser du Faune («Поцелуй фавна») для фирмы Molinard (1928), работая над которым Лалик вдохновлялся образом Нижинского в балете «Послеполуденный отдых фавна». Сын Рене - Марк Лалик тоже прославился, выполнив знаменитый флакон для духов L'Air du Temps Нины Ричи, с двумя хрустальными голубками на пробке.

В 1921 году, в разгар флаконной моды на ангелов, русалок и восточные тадж-махалы, буйству форм и поводом аллегорий неожиданно веско возразила Шанель. Свой парфюмерный хит всех времен и народов она выпустила в простом прямоугольном пузырьке - чистый конструктивизм! Кто-то усмотрел в таком дизайне указание на штоф русской водки, кто-то - на простую склянку из-под лекарства из дореволюционной Санкт-Петербургской аптеки, мол, у мадемуазель накануне утверждения эскиза болела голова. В любом случае, русские мотивы тогда волновали Шанель, это был период её романа с великим князем Дмитрием Павловичем. Похожий «конструктивистский» дизайн выбрал Жан Пату, запуская в 30-е годы самые дорогие духи периода великой депрессии - «Joy».

МУЖСКАЯ ТЕМА

Среди знаменитых парфюмеров есть и женщины, а вот почти все выдающиеся флаконы для духов придумали мужчины. Специалисты говорят, что в мире восемьдесят процентов известных коллекционеров флаконов

тоже мужчины. Визуалы!

И так повелось со времен крестовосцев. В «Песне о Роланде» упоминается о сундуке, полном экзотических духов с Востока, благовония названы «сладкими», без нюансов и восторгов, зато очень подробно описываются «многоцветные лона» флаконов, закупоренных серебром и драгоценными камнями и совершенство форм керамических сосудов с притираниями. По словам эксперта парижского аукциона раритетных флаконов «в былые времена сами женщины никогда не покупали себе ни меха, ни жемчуг, ни духи. И дизайн флаконов для духов разрабатывался так, чтобы привлекать внимание мужчин. Запах духов не имел для мужчины никакого значения, главным для него было увидеть восторженную реакцию его избранницы на сам флакон, еще до того, как она ощутит аромат подаренных духов».

Недаром Юрий Олеша назвал модных красивых девушек - «флаконы», видимо, в мужском восприятии эти образы каким-то образом переплетаются: привлекательно, продуманно, в определенном смысле недоступно. Дизайнеры пузырьков для духов вдохновлялись женскими образами и линиями женского тела, а также стихами, операми и архитектурными шедеврами. Но нередко флакон также рифмовался с прелестями роскошного автомобиля - культового мужского предмета (хотя в наши дни потребление и духов, и автомобилей уже лишено гендерных разграничений). Рене Лалик вовсе от флаконов в 20-е годы плавно перешел к украшениям для автомобилей, делал стеклянные скульптуры-талисманы, так называемые «маскоты», которые крепились на радиатор машины (на нашей старой «Волге» это был вздыбленный олень, уву, почти точно скопированный с «Форда»). У Лалика маскоты были также красивы, как и пробки для его флаконов.

А вот знаменитому дизайнеру флаконов Пьеру Динану и его заказчикам не давал покоя «ролс роис». Именно Динан разрабатывал дизайн для первого мужского парфюма Диора Eau sauvage, и картонная коробка парфюма была стилизована под внутреннюю отделку «ролс роиса». Продукт удался: Аллен Делон - лицо рекламной кампании, великий парфюмер Рудницка автор аромата, коробка с дизайном роскошного

автомобиля, флакон ребристый с серебряным ободком; все поняли, что Eau sauvage – это ролс ройс среди мужских парфюмов.

Оценив чужой успех, Пако Рабанн в 1969 году тоже попросил Пьера Динана сделать нечто ассоциирующееся с «ролс-ройсом», и при этом эротичное. Дизайнер придумал флакон, заключенный в решетку, напоминающую радиатор авто. На рекламном плакате этого парфюма, который так и называется Calandre (от фр. calandre-решетка) в честь радиаторной решетки «ролс-ройса», женщина застыла словно скульптура-маскот. И это правда эротично.

«Автомобильный» ряд флаконов можно продолжить: дизайн флакона парфюма Ferrari Uomo (2009), выполненный дизайнером Тьерри де Башмакофф, в деталях копирует отделку салона автомобилей этой марки. Ювелирная фирма Картье выпустила парфюм во флаконе, копирующем форму скоростного болида.

Дизайнер Пьер Динан известен еще и тем, что в своих работах – а он оформил в том числе знаменитые «Мажи-нуар» и «Опиум» – он впервые соединил пластик и стекло. Флакон для скандального «Опиума» Динан создал, вспомнив молодость. Он служил в Индокитае и видел там шкатулки «инро» - плоские, с закругленными боками, покрытые красным лаком, в которых японские самураи хранили специи, лекарства и опий. Аксессуар воинов превратился во флакон для одного из самых популярных дамских парфюмов. Он выполнен из матового пластика, на фоне которого стеклянный фрагмент горит как золотой цветочка-галлюцинация, как ночной фонарь на железнодорожном полотне.

Техно и гламур объединились в XXI веке: культовый французский дизайнер флаконов Серж Мансо (он еще в 60-е годы придумал флаконы для «Клима» и «Фиджи»), - в 2008 году спроектировал для парфюма Play от Живанши флакон, стилизованный под MP3-плеер. Это миниатюрный предмет с мягкими округлыми линиями и изысканными серебряными фрагментами, типичный продвинутый хай-тек.

И СБОКУ БАНТИК

На рынке парфюмерной продукции ежегодно появляется 400-500 наименований - и новых духов, и

фланкеров (это варианты, «переиздания» популярных ароматов). Духи от известных парфюмерных фирм, духи от ювелиров и дизайнеров одежды, деятелей эстрады и футбола. Рекламная кампания очередного аромата сопровождается презентацией или даже балом, клипом, серией плакатов, вокруг каждого парфюма - целый хоровод образов и смыслов. На аромат производители обращают внимание не в первую очередь, вкладывая в его разработку и производство от силы 15-20 процентов стоимости продукта. Маркетологам подчас важнее задуманный цвет духов во флаконе, часто «химозный» - зеленый, розовый, ярко-голубой - чем его «звучание». Разумеется, оформление аромата, то есть флакон и коробку, стараются использовать как средство привлечения клиентов. Уже были флаконы в виде золотого слитка, мужского кулака, гранаты, бутылочки для сакэ, гантели. Флаконами с бриллиантами, а также в виде разнообразных магических кристаллов давно не удивишь. Потребители устали от мишуры вокруг парфюма.

20 лет назад рынок отреагировал на эту усталость, тогда появилась «нишевая» парфюмерия, где главным в продукте все же является качество аромата. Фирмы нишевой парфюмерии часто используют однотипные флаконы («выполненные просто, но с безупречным вкусом» - как завещал Франсуа Коти), наливая в них свои концептуальные жидкости. То есть вернулись в XIX век.

Другие производители пытаются использовать усталость покупателей от рекламы в рекламных целях, выпуская новые бренды с концепцией «скромно и загадочно». Например, появились духи под названием «Без названия» («Untitled») в лаконичном флаконе словно облитом белой краской. Осталось налить туда духи без запаха.

Да, они крепкая пара - аромат и флакон. Объясняют, дополняют друг друга как текст и иллюстрация. Хотя вроде и нет такого, что друг без друга никуда, - могут предоставить свободу партнеру. И все же вдвоем, да еще именно с тем единственным, кто был предназначен судьбой изначально, - жизнь и аромата, и его флакона становится более гармоничной и полноценной, их мелодия лучше слышна и запоминается ярче. ■



► Ирина Акимова и Юрий Устинов на открытии выставки



► Татьяна Спасоломская



► Т. Спасоломская. Пион. 2015



Алексеева Елена, театральный исследователь, театальный критик, директор издательского дома «Балтийские сезоны», кандидат наук.

Контакты: e.alex@mail.ru

Балатова Наталья Робертовна, кандидат искусствоведения, заведующая рукописным отделом Центральной научной библиотеки СТД РФ.

Контакты: nbalatova@mail.ru

Бархин Сергей Михайлович, российский сценограф, художник, художник книги, архитектор, народный художник РФ, лауреат Государственных премий РФ.

Контакты: barkhin@yandex.ru

Бодянская Татьяна, специальный корреспондент журнала «Сцена», Автор статей в российской и зарубежной печати, профессиональный переводчик на русский, английский, немецкий и финский языки, сипендиат Шведского культурного фонда.

Контакты: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Гончаренко Алексей Николаевич, театровед, сотрудник Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ, кандидат искусствоведения

Контакты: padu@rambler.ru

Губайдуллина Елена Рашидовна, театровед, театальный критик, автор статей о театре в российской периодической печати и научных сборниках, кандидат искусствоведения.

Контакты: rondo4428@mail.ru

Дмитриев Олег Георгиевич, режиссер, актер Малого драматического театра-Театра Европы, художественный руководитель «Авторского театра» в Санкт-Петербурге.

Контакты: dmitr-34@mail.ru

Женовач Сергей Васильевич, театальный режиссер, педагог, основатель и художественный руководитель Театра «Студия театального искусства», руководитель актерско-режиссерской мастерской, профессор ГИТИС, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии РФ.

Контакты: teatr@sti.ru

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театальный критик, редактор-составитель журнала «Сцена», автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.

Контакты: 4irivili@mail.ru

Кречетова Римма Павловна, театальный критик, член редакционной коллегии московского журнала «Театральная жизнь», кандидат искусствоведения, автор книг и статей о театре в российской периодической печати, член жюри фестиваля «Золотая маска - 2016».

Контакты: rkrechetova@mail.ru

Никольская Алиса Валерьевна, театальный критик, автор статей о театре в российской периодической печати, так же занимается продюсированием

театральных постановок, фотовыставок и других проектов.

Контакты: alisic@inbox.ru

Нурмухамбетова Любовь, художник-постановщик театра кукол, студентка первого курса магистратуры театроведческого факультета СПбГАТИ, специализация «исследование сценографии».

Контакты: rajkumar@inbox.ru

Оганджанова Каринэ Грантовна, искусствовед, заместитель заведующего Домом-музеем А. Н. Островского.

Контакты: gctm@gctm.ru

Решетникова Ирина Леонидовна, искусствовед, критик, автор статей о живописи, сценографии, театре в научных сборниках и российской периодической печати, кандидат искусствоведения.

Контакты: motronenko@rambler.ru

Ронгинская Елизавета, театальный критик, кандидат филологических наук.

Контакты: zorra4@yandex.ru

Родионов Дмитрий Викторович, театровед, главный редактор журнала «Сцена», генеральный директор ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, секретарь СТД РФ, доцент РУТИ-ГИТИС, куратор выставочных проектов, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати.

Контакты: chief_director@gctm.ru

Рубцов Александр Михайлович, заместитель генерального директора по научно-просветительской работе ГЦТМ им. А.А.Бахрушина.

Контакты: a.rubtsov@bk.ru

Селестин Елена, писатель, сценарист, журналист.

Контакты: elena-selestin.com

Сельвинская Татьяна Ильинична, театальный художник, живописец, поэт, педагог.

Контакты: tat-selvyandex.ru

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, читает лекции по истории плаката.

Контакты: luba@rcn.com

Хачатуров Сергей, арт-критик, обозреватель газеты «Время новостей», сотрудник радио «Культура», научным сотрудником Государственного института искусствознания Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ.

Контакты: schachaturov@mail.ru

Членова Светлана Федоровна, филолог, лингвист, специализирующийся по восточноиндонезийским языкам.

Контакты: Svetlana.chlenova@gmail.com

Шеховцев Владимир Андреевич, театровед, заведовал редакцией «Культура» в издательстве «Наука», театальной редакцией в издательстве «Искусство». Редактор журнала «Театр чудес», автор статей о театре в книгах и периодической печати.

Контакты: teatr-chudes@yandex.ru

Elena Alekseeva, theatre researcher, theatre critic, Director of the publishing house «Baltic Seasons», PhD.

Contact: e.alex@mail.ru

Natalya Balatova, Ph.D., head of the manuscript department of the Central Scientific Library, Theatre Union of Russia.

Contact: nbalatova@mail.ru

Sergey Barkhin, Russian set designer, painter, illustrator, architect, People's Artist of Russia, laureate of State Prize of the Russian Federation.

Contact: barkhin@yandex.ru

Bodjansky Tanja, special correspondent, The Stage magazine; journalist for various Russian and international media; Swedish Cultural Foundation scholarship receiver; member of the Journalist Union of Finland.

Contact: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Alexey Goncharenko, theatre researcher, employee of the Department of children's and puppet theatre, Theatre Union of Russia, Ph.D

Contact: padu@rambler.ru

Elena Gubaidullina, theatre researcher and critic, author of articles on theatre in Russian periodicals and scientific collections, Ph.D.

Contact: rondo4428@mail.ru

Oleg Dmitriev, director, actor of Maly Drama Theatre - Theatre of Europe, art director of the "Author's theatre", St. Petersburg.

Contact: dmitr-34@mail.ru

Sergey Zhenovach, theatre director, teacher, founder and art director of the «Studio of Theatrical Art», head of acting and directing workshop, GITIS Professor, Honoured Artist of Russia, laureate of the State Prize of the Russian Federation

Contact: teatr@sti.ru

Natalia Kaminskaya, theatre researcher and critic, contributing editor of the Stage magazine, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.

Contact: 4irivili@mail.ru

Rimma Krechetova, theatre critic, member of the editorial board of «Theatre Life» magazine, Moscow, PhD, author of books and articles on theatre in the Russian press, member of the jury of the «Golden Mask - 2016» Festival.

Contact: rkrechetova@mail.ru

Alisa Nikolskaya, theatre critic and author of articles on theatre in the Russian periodical press, also engaged in producing theatre performances, photo exhibitions and other projects.

Contact: alisic@inbox.ru

Lyubov Nurmuhaimbetova, art director of the puppet theatre, first-year graduate student, Theatre Study Faculty, St. Petersburg Theatre Academy, specialization «study set research.»

Contact: rajkumar@inbox.ru

Karine Ogandzhanova, art researcher, deputy director of the House-Museum of Alexander Ostrovsky.
Contact: gctm@gctm.ru

Irina Reshetnikova, art historian, critic and author of articles on painting, set design, theatre in scientific collections and Russian periodicals, PhD.
Contact: motronenko@rambler.ru

Elizaveta Ronginskaya, theatre critic, PhD, Philology.
Contact: zorra4@yandex.ru

Dmitry Rodionov, theatre critic, Chief Editor of the Stage Magazine, CEO of Bakhrushin Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of Russian University of Theatre Art (GITIS), curator of exhibitions, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
Contact: chief_director@gctm.ru

Alexander Rubtsov, Deputy General Director for scientific and educational work, Bakhrushin Theatre Museum.
Contact: a.rubtsov@bk.ru

Elena Selestin, writer, scriptwriter and journalist.
Contact: elena-selestin.com

Tatyana Selvinskaya, theatre artist, painter, poet, teacher.
Contact: tat-selv.yandex.ru

Lyubov Sterlikova, artist, art critic, based in Washington, USA, lectures on history of the poster.
Contact: luba@rcn.com

Sergey Khachaturov, art critic, columnist for «Vremya Novosti» newspaper, radio «Culture» employee, researcher at the State Institute of Art of the Federal Agency for

Culture and Cinematography of the Russian Federation.
Contact: schachaturov@mail.ru

Svetlana Chlenova, philologist, linguist, specializing in East Indonesian languages
Contact: Svetlana.chlenova@gmail.com

Vladimir Shekhovtsev, theatre researcher, headed the «Culture» editorial in «Science» Publishing House, theatre editorial in «Art» Publishing House. Editor of «Theatre of Miracles» magazine, author of articles on theatre in books and periodicals
Contact: teatr-chudes@yandex.ru

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов – Сергей Женовач «Драматический театр тренирует чувства». Участники диалога размышляют о природе драматического театра, о театре, родившемся из студии учеников, о репертуарной модели, воспитании актеров и зрителей, о жизни спектакля и его созвучии времени.

Ключевые слова: СТИ, Театр на Малой Бронной, Гордеев, А. Боровский, «Дни Турбиных», «Вишневый сад».

СПЕКТАКЛЬ

Елена Алексеева «Крестный путь Степаныча». Рецензия на спектакль БДТ им. Г. А. Товстоногова «Крещенные крестами» по книге Э. Кочернина. Автор рассматривает способы переноса качественной прозы на сцену, в камерное театральное пространство.

Ключевые слова: «Крещенные крестами», Э. Кочергин, В. Фильштинский, «Ангелова кукла», БДТ им. Г. А. Товстоногова.

Наталья Каминская «Миф о лишнем человеке». Рецензия на спектакль Московского театра «Et cetera» «Утиная Охота» по Александру Вампилову. Автор рассказывает о новом прочтении режиссером Владимиром Панковым знаменитой пьесы, о роли его студии SoundDrama в образной структуре постановки, о неожиданном звучании главного героя Зилова в исполнении артиста Антона Пахомова.

Ключевые слова: SoundDrama, «Et cetera», «Утиная Охота», Владимир Панков, Антон Пахомов, «Ильхом», Сэсэг Хапсасова, Максим Обрезков.

Елизавета Ронгинская «Переплетаю судьбы современников». Рецензия на спектакль «Авторского театра» Санкт-Петербурга

«Tate modern» в постановке актера и режиссера МДТ-Театра Европы Олега Дмитриева. Автор анализирует историю трех современных героев, максимально приближенную к зрителю самим камерным пространством сцены.

Ключевые слова: «Tate modern», Юлия Савиловская, Олег Дмитриев, Камерная сцена, Сергей Власов, Ливанов.

Елизавета Ронгинская, Олег Дмитриев «Камерная сцена в критериях правды». Интервью с режиссером спектакля «Tate modern» Олегом Дмитриевым, размышление о задачах и возможности Камерной сцены, о способе контакта со зрителем.
Ключевые слова: «Tate modern», МДТ-Театр Европы, Лев Додин, В. Сомов, С. Каргин.

Алиса Никольская «Вы уверены, что знаете эту историю?». Рецензия на спектакль Московского театра мюзикла «Все о Золушке», где автор рассматривает один из лучших отечественных мюзиклов последних лет с точки зрения, оригинального либретто, сценографии и костюмов, а также актерского исполнения.
Ключевые слова: Московский театр мюзикла, «Все о Золушке», Д. Быков, С. Плотов, Раймонд Паулс, О. Глушков, Вадим Воля, Ольга-Мария Тумакова, Е. Головин, А. Сиваев.

ВЫСТАВКИ

Карина Оганджанова «Человек театра Даниила Корогодский». Статья анализирует выставку театрального художника, руководителя Санкт-Петербургского «Театра поколений» Даниила Корогодского, прошедшую в одном из филиалов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина на Малой Ордынке. Более ста макетов и эскизов, выполненных в самой разной манере, были представлены на экспозиции.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Даниила Корогодский, Петербургский «Театр поколений», Зиновий Корогодский, ленинградский ТЮЗ, Молодежный театр Голулулу. Питсбургская опера, Оперный театр Нанта. Ануй, Уильямс.

Сергей Хачатуров «Нос вездесущий». Автор рассказывает об уникальной выставке «Крекс, фекс, пекс. Новая история деревянного человечка». Выставка, посвященная сразу двум юбилеям: А. Н. Толстого и Карло Коллоди, точнее, их деревянному персонажу Пинокио-Буратино, чьи изображения и кукольные облики не перестают вдохновлять кукольных дел мастеров и художников.
Ключевые слова: «Крекс, фекс, пекс. Новая история деревянного человечка», А. Н. Толстой. Карло Коллоди, Пинокио, Буратино, Н. Реброва. И. Андреева, А. Колейчук. Е. Осотина.

Наталья Балатова «Первая режиссерская реформа Станиславского». Статья рассказывает о выставке «Неизвестный Станиславский», где были представлены личные альбомы Мастера с выписками, иллюстрациями, собственными зарисовками – своеобразная лаборатория режиссера по поиску образа спектакля.

Ключевые слова: «Неизвестный Станиславский», Писемский, «Самоуправцы», Врубель, «Отелло», «Много шума из ничего», Кронек, Симов.

Александр Рубцов «Татьяна Сельвинская. Живопись». Автор рассказывает о выставке работ известного театрального художника Татьяны Сельвинской, название которой взято из стихотворения ее отца, поэта Ильи Сельвинского.

Ключевые слова: «Цветные стекла», Татьяна Сельвинская, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Илья Сельвинский.



Татьяна Сельвинская «Монолог художника». Художник рассуждает о темах и образах, которые на протяжении жизни вдохновляли ее в творчестве.

Ключевые слова: Д. Родионов, Г. Полторопавлова, «Мой остров Пасхи на Марсе», С. Якунин, Н. Васильева.

Елена Губайдуллина «Театр как чудо».

Автор рассказывает о состоявшейся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина выставке «Художники театра. 100 лет театрально-декорационному искусству Саратова». Ранее, в 2013 году в Саратовском государственном художественном музее им. А. Н. Радищева была представлена экспозиция, приуроченная к 210-летию учреждения первого публичного платного театра в Саратове. Отзывы о ней были столь высоки, что вскоре возникла идея показать экспозицию в Москве.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, «Художники театра. 100 лет театрально-декорационному искусству Саратова», А. Пелевин, В. Юстицкий, Н. Глинский, И. Слонов, Ю. Киселев, В. Дьяконов.

Татьяна Бодянская «Темы с вариациями». Рассказ о выставке «Вечные темы искусства». Прошедшей в рамках традиционных музыкальных «Декабрьских вечеров». Наряду с уникальным составом музыкантов, была представлена довольно консервативная, выверенная музыкальная программа в обрамлении живописных и скульптурных шедевров из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, Эрмитажа, Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Серпуховского историко-художественного музея, Музея-усадьбы «Архангельское», Астраханской картинной галереи имени П. М. Догадина.

Ключевые слова: Декабрьские вечера, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Эрмитаж, Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Серпуховской историко-художественный музей, Музей-усадьба «Архангельское», Астраханская картинная галерея имени П. М. Догадина

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Сергей Бархин «О Давиде и макетах». Размышление по поводу книги «Давид Боровский. Макеты» об уникальном творческом методе художника, об его особом видении пьесы и пространства спектакля.

Ключевые слова: Давид Боровский. Макеты, Акимов, ЦАТСА, «Гамлет», Ю. Любимов, Л. Додин, Леонардо да Винчи, «Катерина Измайлова», Д. Шостакович.

Любовь Земцова, Любовь Нурмухамбетова «Площадка должна помогать актеру». Интервью с театральным художником Любовью Земцовой, которая размышляет о профессии сценографа, о ее «женском» аспекте, о способах работы с режиссерами, о создании образной среды спектакля.

Ключевые слова: СПбГАТИ, Мухинское училище, Моховая, БДТ, Э. Кочергин, А. Яковлев, «Смерть Тарелкина».

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Русский балет».

Статья посвящена плакатам и афишам,

созданным для выступлений знаменитого «Русского балета Дягилева» лучшими западными художниками той поры.

Ключевые слова: «Русский балет», С. Дягилев, Русские сезоны, Валентин Серов, Жан Кокто. Вацлав Нижинский, Пьер Боннар, Анна Павлова, Рихард Штраус. Год литературы

Наталья Каминская «Судьба человеческая, судьба народная». Текст о телевизионных и театральных проектах Года литературы. В частности, о четырехдневном телемарафоне по чтению романа «Война и мир».

Ключевые слова: «Война и мир», Лев Толстой, Фанни Ардан, год литературы.

Елизавета Ронгинская «Чехов жив». Автор рассказывает о первом крупном проекте года литературы, о чтении вслух текстов русских классиков, в частности о том, как прочитали Чехова артисты Малого драматического театра Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: «Чехов жив». Малый драматический театр, «Анна на шее», «Цветы запоздалые», «Крыжовник», «Ионыч».

Елизавета Ронгинская «Сохранить коридор культуры открытым». Статья и интервью с участником форума. Главным редактором журнала «Сцена» Дмитрием Родионовым посвящены IV Санкт-Петербургскому международному культурному форуму, который прошел в Санкт-Петербурге. Форум был направлен на сохранение и развитие российской культуры, поддержку культурных инициатив на региональном, федеральном и международном уровнях, развитие международного сотрудничества в сфере культуры.

Ключевые слова: IV Санкт-Петербургский международный культурный форум, Министерство культуры РФ, БДТ, Товстоногов, Рыжаков. Могучий, Фрейдлих.

ТОВСТОНОГОВ 100

Римма Кречетова «Он вернулся сюда из неведомого». Статья посвящена выдающемуся советскому, российскому режиссеру Георгию Товстоногову, его уникальным взаимоотношениям с литературным оригиналом, с артистами, которых он всегда выбирал на «сопротивление» привычному амплу, его поразительному чувству времени, болевых точек современности.

Ключевые слова: Г. А. Товстоногов, БДТ, Гога, Ефремов, Эфрос, Шатров, Любимов, «Идиот», «Лиса и виноград», Володин, Зорин, Арбузов. Смоктуновский.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Светлана Членова «Француз Астров». Материал рассказывает о спектакле Международной чеховской лаборатории «Дядя Ваня» А. П. Чехова в постановке Виктора Гульченко. Роль доктора Астрова в спектакле сыграл знаменитый французский режиссер Эрик Лакаскад.

Ключевые слова: Международная чеховская лаборатория, «Дядя Ваня», А. П. Чехов, Виктор Гульченко, Эрик Лакаскад, Музей Ермоловой

КУКЛЫ

Алексей Гончаренко «Человеческое использование нечеловеческих существ». Обзор спектаклей. Сделанных лучшими белорусскими режиссерами-кукольниками на российских сценах, рассказ об оригинальных интерпретациях серьезного материала для взрослого зрителя в кукольных театрах.

Ключевые слова: «Ромео и Джульетта», О. Жюгжда, «Ваня», А. Леявский. «Еарма-нар», М. Кулиш, «Толстая тетрадь», Агота Кристоф, А. Янушкевич, Karlsson Haus

Владимир Шеховцев. Эдуард Апломбов или политические гонения на куклу. Автор вспоминает, как знаменитый конференсье Апломбов, кукла, придуманная Сергеем Образцовым для спектакля «Необыкновенный концерт», была уличена советскими властями в неблагонадежности.

Ключевые слова: Сергей Образцов, Необыкновенный концерт, Соломон Михоэлс, Борис Норд, Борис Афонин, Олег Ефремов.

Елена Губайдуллина «Балаган для знатоков Шекспира». Рецензия на спектакль «Много шума из ничего», микст из множества шекспировских пьес, поставленный уникальным режиссером-кукольником из Испании Давидом Эспинозой.

Ключевые слова: Давид Эспиноза, фестиваль NET, «Много шума из ничего». Макбет, Ариэль.

ТЕХНОЛОГИИ

Ольга-Мария Тумакова, Вадим Воля, Александр Фешин «Видеоинсталляцию надо направлять в «мирное русло». Интервью с художниками спектакля «Все о Золушке», где рассказывается о замысле, об образах пространства и героев сказки, о широком адресате этой истории, которая предназначена и для детей, и для родителей.

Ключевые слова: «Все о Золушке», Принц. Лесничий, Олег Глушков, Леди Гага, Тим Бертон.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ

Ирина Решетникова «Геликон-опера: возрождение усадьбы». Статья посвящена масштабной реконструкции городской усадьбы Глебовых-Стрешневых. Шаховских на Большой Никитской, где работает музыкальный театр «Геликон-опера». Не меняя старинного облика здания, архитекторы вписали в него помещения, отвечающие последнему слову театральной архитектуры и технологии.

Ключевые слова: «Геликон-опера», усадьба Глебовых-Стрешневых. Шаховских, Андрей Боков, Стравинский, Образцова, Покровский. Тихонов.

ЭТЮДЫ

Елена Селестин «Суeta вокруг флакона», Виктор Делог «Лабиринт парфюрия». Статья посвящена истории дизайна флаконов для знаменитых европейских духов.

Ключевые слова: Ломоносов, Диор, Мурано, Мейсен, Мицуко, Стелла Маккартни, Рене Лалик.

DIALOGUES

Dmitry Rodionov - Sergey Zhenovach

«Drama theatre couches your feelings». The dialogue participants discuss the nature of drama theatre, a theatre born out of the students' studio, a repertory model, education of actors and the audience, the performance's life and its actuality.

Tags: Theatre Art Studio, Malaya Bronnaya Theatre, Gordeyev, A. Borovsky, «Days of Turbins», «The Cherry Orchard.»

PERFORMANCE

Alisa Nikolskaya «Are you sure you know this story?». A review on the performance at the Moscow Musical theatre «All about Cinderella», where the author considers one of the best national musicals of recent years in terms of set design, the unique libretto, costumes, as well as acting.

Tags: Moscow Musical theatre, «All about Cinderella», D. Bykov, S. Plotov, Raimonds Pauls, O. Glushkov, Vadim Volya, Olga-Maria Tumakova, E. Golovina, A. Sivayev.

Olga-Maria Tumakova, Vadim Volya, Alexander Feshin «Video installation should be directed to the» peaceful track.» Interviews with the «All about Cinderella» production designers, which tells about the plot, images of the space and the tale's characters, a wide destination of this story designed both for children and their parents.

Tags: «All about Cinderella», Prince, Woodward, Oleg Glushkov, Lady Gaga, Tim Burton.

Natalia Kaminskaya, «A myth of the superfluous man.» A review on the performance of the Moscow theatre «Etcetera», «The Duck Hunt» by Alexander Vampilov. The reviewer points out a new interpretation of the famous play by the director Vladimir Pankov, a role of his studio «SoundDrama» in the shaped structure of the production, an unexpected details in the interpretation of the main character, Zilov, presented by the actor Anton Pakhomov.

Tags: SoundDrama, «Etcetera», «The Duck Hunt», Vladimir Pankov, Anton Pakhomov, «Ilkhom», Seseg Hapsasova, Maxim Obrezkov.

Elena Alekseeva: «The Stepanovich's Way of the Cross». A review on the performance of Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre «Baptized by the Cross» based on the book E. Kochegin. The author analyzes the methods for transferring high-quality fiction to the stage in the chamber theater space.

Tags: Baptized by the cross, E. Kochergin, V. Filshtinsky, «Angel's doll», Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre.

Elizaveta Ronginskaya «Intertwining the contemporaries' destinies.» A review on the performance by «the Authors' Theatre» of St. Petersburg, «Tatemodern» directed by the actor and director of the MDT-Theatre of Europe Oleg Dmitriev. The author analyzes the history of three contemporary characters, as close to the audience as possible due to the chamber space of the stage.

Tags: «Tatemodern», Yulia Savikovskaya, Oleg Dmitriev, Chamber Stage, Sergey Vlasov, Livanov.

Elizaveta Ronginskaya, Oleg Dmitriev

«The Chamber stage in the criteria of truth.» Interview with the director of the play «Tatemodern» Oleg Dmitriev, discussing the challenges and opportunities the Chamber stage and the process of contacting with the audience.

Tags: «Tatemodern», MDT-Theatre of Europe, Lev Dodin, V. Somov, S. Kargin.

OCCUPATION: ARTIST

Sergei Barkhin «Of David and set design models.» Consideration of the book «David Borovsky. Models «and the artist's unique creative method of, his particular vision of the play and the performance's space.

Tags: David Borovsky, «Models» Akimov, TsATSA «Hamlet», Yuri Lyubimov, L. Dodin, «Leonardo da Vinci», Katerina Ismailova, Shostakovich.

Lyubov Zemtsova, Lyubov Nurmuhaimbetova

«I like drama performances.» Interview with the famous theatre set designer Lyubov Zemtsova discusses the set designer's profession, its «feminine» aspect, ways of working with directors as well as creating the imaginative play environment.

Tags: SPbGATI, Mukhina Academy, Mokhovaya, BDT, E. Kochergin, A. Yakovlev, «The Death of Tarelkin.»

TOVSTONOGOV - 100

Rimma Krechetova «He came here back from the Unknown.» The article is devoted to the outstanding Soviet and Russian director Georgy Tovstonogov, his unique relationship with the literary archetype, with the actors, whom he always chose to «resist» a familiar role, his remarkable sense of time, pain points of contemporaneity.

Tags: G. A. Tovstonogov, BDT, Gogh, Efremov, Efros, Shatrov, Lyubimov, «Idiot», «The Fox and the Grapes», Volodin, Zorin, Arbuzov, Smoktunovsky.

PUPPETRY

Alexey Goncharenko «Human use of non-human beings.» Review on the productions staged by the best Belarusian puppeteers in Russian theatres, story of a unique interpretation of the serious material for the adult audience in puppet theaters.

Tags: «Romeo and Juliet», O. Zhyugzhda, «Vanya» A. Lelyavsky, «Earmahnar» M. Kulish, «Thick Notebook» Agota Kristof, Yanushkevich, KarlssonHaus

Elena Gubaidullina «A farce for connoisseurs of Shakespeare.» Review of the play «Much Ado About Nothing», mixed from a variety of Shakespearean plays, staged by the unique puppeteer-director David Espinosa from Spain.

Tags: David Espinosa, festival NET, «Much Ado About Nothing», Macbeth, Ariel.

EXHIBITIONS

Karina Ogandzhanova «Man of Theatre, Danila Korogodsky.» The article analyzes the exhibition of the theatre set designer, head of the St. Petersburg «Theatre of Generations» Danila Korogodsky held in one of the

branches of the Bakhrushin Theatre Museum in Malaya Ordynka. More than a hundred of extremely various models and sketches were presented at the exhibition.

Tags: Bakhrushin Theatre Museum, Danila Korogodsky, St. Petersburg «Theatre of Generations», Zinovy Korogodsky, Leningrad Youth Theatre, Honolulu Theatre for Youth, Pittsburgh Opera, Opera de Nantes, Anouilh, Williams.

Sergey Khachaturov «The Nose ubiquitous.» The author tells about the unique exhibition «Kreks, Feks, Peks. A new story of the wooden man.» The exhibition is devoted to the two anniversaries: A. N. Tolstoy's and Carlo Collodi's, more precisely, their wooden character Pinocchio-Buratino, whose image and puppet guises have never ceased to inspire puppet craftsmen and artists.

Tags: «Kreks, Feks, Peks. A new story of the wooden man», Alexei Tolstoy, Carlo Collodi, Pinocchio, Buratino, N. Rebroya, I. Andreeva, A. Koleychuk, E. Osotina.

Natalia Balatova «The first directing reform of Stanislavsky.» The article tells about the exhibition «The unknown Stanislavsky», where the personal Stanislavsky's albums were displayed, with extracts, illustrations, own sketches - a kind of the director's laboratory aimed at finding the performance's image.

Tags: «The unknown Stanislavsky», Pisemsky, «Samoupravtsy», Vrubel, «Othello», «Much Ado About Nothing», Kronek, Simov.

Alexander Rubtsov «Tatiana Selvinskaya. Paintings.» The author tells about the exhibition of works by well-known theatre artist Tatiana Selvinskaya, whose title is taken from a poem by her father, the poet Ilya Selvinsky.

Tags: «Coloured Glass», Tatiana Selvinskaya, Bakhrushin Theatre Museum, Ilya Selvinsky.

Tatiana Selvinskaya «The artist's monologue at the opening of a solo exhibition.» The artist talks about the themes and images which have inspired her creative work lifelong.

Tags: D. Rodionov, G. Poltoropavlova, «My Easter island on Mars» S. Yakunin, N. Vasileva.

Elena Gubaidullina «Theatre as a miracle.» The author tells about the Bakhrushin Theatre Museum exhibition «Artists of theatre. 100 years of the theatre decorative art of Saratov. «Earlier, in 2013 in the Radishchev Saratov State Art Museum, the exhibition dedicated to the 210th anniversary of the establishment of the first public commercial theatre in Saratov was held. Responses about the exhibition were so high that soon the idea appeared to bring the exhibition in Moscow.

Tags: Bakhrushin Theatre Museum, «Artists of theater. 100 years of the theatrical decorative art of Saratov», A. Pelevin, V. Yustitsky, N. Glinsky, I. Slonov, Yu. Kiselev, V. Dyakonov.

Tanja Bodjansky «Theme with variations». The review on the exhibition «The eternal themes of art» held within the programme

of the festival «December Nights». In addition to the unique line-up of musicians, there was presented quite a conservative music program “framed” by paintings and sculpture masterpieces from the collections of the Pushkin Museum of Fine Arts, Hermitage, the Tretyakov Gallery, the State Russian Museum, Serpukhov History and Art Museum, the Museum-Estate «Arkhangelsk», the Dogadin Astrakhan Art Gallery.

Tags: «December Nights», Pushkin Museum of Fine Arts, Hermitage, the Tretyakov Gallery, the State Russian Museum, Serpukhov History and Art Museum, the Museum-Estate «Arkhangelsk», the Dogadin Astrakhan Art Gallery.

CHRONICLES OF BAKHRUSHIN MUSEUM

Svetlana Chlenova «Astrov, a Frenchman». This article tells about the play staged by International Chekhov Laboratory, «Uncle Vanya» by Anton Chekhov directed by Victor Gulchenko. Doctor Astrov was performed by the famous French director Eric Lacascade.

Tags: International Chekhov's Laboratory «Uncle Vanya» by Anton Chekhov, Victor Gulchenko, Eric Lacascade, Yermolova Museum.

Vladimir Shekhovtsov. Eduard Aplombov or political persecution of the puppet. The Author recalls 'Entertainer Aplombov', the famous puppet created by Sergei Obraztsov for «The unusual concert», was convicted in unreliability by the Soviet authorities

Tags: Sergey Obraztsov, Unusual Concert, Solomon Mikhoeles, Nord Boris, Boris Afonin, Oleg Yefremov.

THEATRE POSTER

Luba Sterlikova «Russian Ballet».

The article is devoted to posters created for the performances of the famous Diaghilev's “Russian Ballet» created by the best western artists of those times.

Tags: «Russian Ballet», Diaghilev, the Seasons Russes, Valentin Serov, Jean Cocteau, Vaclav Nijinsky, Pierre Bonnard, Anna Pavlova, Richard Strauss.

THEATRE BUILDING

Irina Reshetnikova: «Helikon-Opera: the revival of the estate». The article is dedicated to a large-scale reconstruction of Glebov-Streshnev Shakhovskiy estate located in Bolshaya Nikitskaya Street. «Helikon-Opera» theatre is located there as well. Without changing the historical building's appearance, the architects have constructed the premises that meet the newest requirements of theatre architecture and technology.

Tags: «Helikon-Opera», Glebov-Streshnev Shakhovskiy estate, Andrey Bokov, Stravinsky, Obraztsova, Pokrovsky, Tikhonov.

YEAR OF LITERATURE

Natalia Kaminskaya «Human destiny, people's destiny.» Text of television and theatre projects of the Year of Literature.

In particular, a four-day TV marathon: reading of the «War and Peace» novel.

Tags: «War and Peace», Tolstoy, Fanny Ardant, The Year of Literature.

Elizaveta Ronginskaya «Chekhov is alive «The author tells about the first major project

of the Year of Literature, about reading the Russian classics' texts aloud, in particular, about the way of reciting Chekhovian texts by the actors of Maly Drama Theatre of St. Petersburg.

Tags: «Chekhov's alive.» Maly Drama Theatre, «Anna on the Neck», «Late Flowers», «Gooseberries», «Ionych.»

Elizaveta Ronginskaya «Today and the living tradition.» The article and interview with the Forum's participant, Chief Editor of the Stage magazine Dmitry Rodionov, are devoted to the 4th St. Petersburg International Cultural Forum. The forum was focused on the preservation and development of Russian culture and supporting cultural initiatives at the regional, federal and international levels, to promote international cooperation in the field of culture.

Tags: 4th St. Petersburg International Cultural Forum, the Ministry of Culture of the Russian Federation, BDT, Tovstonogov, Ryzhakov, Moguchy, Freundlich. Sketches

Elena Selestin «Vanity around the bottle.»

The article is devoted to the history of designing bottles for renowned European perfumes.

Tags: Lomonosov, Dior, Murano, Meissen, Mitsuko, Stella McCartney, Rene Lalique.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ НА ЖУРНАЛ «СЦЕНА» НА 2016 ГОД:

Для оформления подписки Вам необходимо: оплатить стоимость подписки в любом отделении Сбербанка. Для удобства оплаты можете использовать опубликованную квитанцию (ИЗВЕЩЕНИЕ, Форма № ПД4), распечатав её с адреса:

WWW.THE-STAGE.RU

Обращаем Ваше внимание, что в извещении Вы должны обязательно указать свой почтовый адрес с индексом, иначе мы не сможем осуществить Вам доставку журналов.

СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ:

На 1 год (6 номеров) - 600 руб.

На 6 месяцев (3 номера) - 300 руб.

На 2 месяца (1 номер) - 100 руб.

Цена указана без учета комиссии Сбербанка за перевод денег.

Вы также можете заказать в архиве редакции интересующие Вас номера журнала «Сцена», оформив заказ по электронной почте: gctm@gctm.ru.

Также Вы имеете возможность ознакомиться с содержанием наших номеров в библиотеках любого из 74 отделений СТД (ВТО).

Если у Вас возникли проблемы с получением журнала “СЦЕНА”, звоните нам по тел: 8 (495) 953 48-48, 8 (495) 609-00-50 или пишите на электронный адрес: gctm@gctm.ru.