

сцена

ПРОЕКТ
(или фанера)

СЕТКА

ТРОС - ДОРОГА ЗАКАВЕСКИ

ТРОС - ДОРОГА ЗАКАВЕСКИ

la scène
the stage

№1
(105)
2017

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm. ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

Редакционный Совет:
Сергей Бархин
Станислав Бенедиктов
Юлия Большакова
Александр Боровский
Сергей Гнедовский
Лев Додин
Ирина Драчевская
Елена Древалёва
Сергей Женовач
Евгений Ибрагимов
Дамир Исмагилов
Евгений Каменькович
Алексей Кондратьев
Эдуард Кочергин
Наталья Макарова
Зиновий Марголин
Борис Мессерер
Владимир Мишарин
Любовь Овэс
Анаит Оганесян
Катажина Осиньска
(Польша)
Беатрис Пикон-Валлен
(Франция)
Алексей Порай-Кошиц
Власта Смолакова (Чехия)
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», №1 (105) 2017

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

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 20.02.2017

сцена

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

The Stage

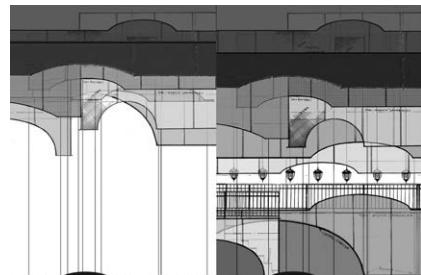
Magazine on questions
of scenography, scenic technics
and technology, architecture,
education and management
in the field of performing arts.

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
Виктор Шилькрот

На 2 стр. обложки:



► Нико Пиросмани. Брат и сестра
Сцена из пьесы В. Гунья



► Художник Д.Боровский
Эскиз костюма
«Король Лир» В. Шекспира
Режиссёр Л.Додин
Малый драматический
театр - Театр Европы
2006

▶ ДИАЛОГИ	3	Дмитрий Родионов. Юрий Норштейн. О земных и воздушных путях в искусстве
▶ СПЕКТАКЛЬ	8	Наталья Каминская. К вам вызывает Таймыр
	10	Елена Омеличкина. Полёты во сне не повторяются
	12	Ирина Алпатова. Любить дракона
	14	Елизавета Юдина. Трагедия любовного треугольника
	15	Дмитрий Родионов. Пожалеть Гоголя или горький смех Дмитрия Крымова
	19	Наталья Каминская. Жизнь и труба
	20	Рауза Султанова. «Ходжа Насреддин»: новая версия татарского театра
	23	Елизавета Ронгинская. Мир, где культивируется зло
	25	Андрей Золотов мл. «Трубадур» с Анной Нетребко в акустической декорации
▶ ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ	26	Алексей Гончаренко. Методом проб и ошибок
▶ ВЫСТАВКИ	28	Александра Краско. В поисках новых форм
	33	Наталья Северина. Гость из будущего
	35	Татьяна Мартынова. Тандем. Ольга Твардовская - Владимир Макушенко
	39	Елена Широян. Солнечный и щедрый «Маленький Париж»
	41	Софья Козич. Сложить историю как пазл
	43	Андрей Золотов мл. Эра Григоровича
	46	Марина Боровская. Как Давид на рынок съездил
	47	Александр Шишкин. Театр – мегаэгоцентричная человеческая система
▶ МОНОЛОГ ХУДОЖНИКА	49	Ксения Кропотова. А. Каноппи. Ф.А. Серков. А.А. Роллер. П.А. Исаков А. Бредов. К.И. Аккерман
▶ НАУЧНЫЙ ЗАЛ	53	Наталья Северина. Адаптация кодов моды различных эпох в сценических костюмах Александра Боровского
	56	Надежда Хмелёва. Владимир Дмитриев. Начало
	61	Ольга Ахремчик: От эскиза до воплощения
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	64	Алёна Сидорина. Елена Губайдулина. Разноцветные сказки и чёрно-белая вселенная
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	69	Люба Стерликова. Американский цирк
▶ ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	70	Светлана Потемкина. Надежда Павлова: «Центральная точка сцены»
	73	Кирилл Пушкарёв. О том, как мы впервые вышли на сцену
▶ НОВЫЕ КНИГИ	74	Михаил Резникович. Об этой книге
▶ ОБРАЗОВАНИЕ	76	Татьяна Спасоломская. Начало
	78	Владимир Хаурин. Беседы о настоящем. Образование и театр
	81	Феликс Нодель. Увидеть, осмыслить, описать
▶ РУССКИЙ ТЕАТР ЗА РУБЕЖОМ	84	Анна Колесникова. Бакинская драма имени Самеда Вургуня
▶ НАСЛЕДИЕ	87	Нина Дмитриева. Из дневников
	90	Ирина Уварова. О Лидере
▶ НАШИ АВТОРЫ	97	
▶ АННОТАЦИИ	99	

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

Приобрести журнал можно:
в Москве - в Москве – в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д.10/34, м. Пушкинская, Чеховская), в Театральном музее им. А. А. Бахрушина (ул. Бахрушина, д.31/12, м. Павелецкая), в мемориальном Музее - Мастерской Давида Боровского (Б. Афанасьевский пер., д.3, м. Кропоткинская).

Редакцией в 2017 году осуществляется:

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

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

О ЗЕМНЫХ И ВОЗДУШНЫХ ПУТЯХ В ИСКУССТВЕ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ЮРИЙ НОРШТЕЙН

ДР: Мы с вами, Юрий Борисович, начинаем диалоги 2017 г., и тема наша касается не только театра, но охватывает разные сферы художественного творчества. Мы поговорим об искусстве как языке общения между людьми. Попробуем понять, что происходит сегодня с этим универсальным языком. Первое десятилетие XXI века промелькнуло, его пристрастия всё отчетливее проступают в облике культуры. Разделяете ли вы мнение, что новый век характеризуется упрощением языка и задач искусства, а также тотальной примитивизацией вкуса?

ЮН: С этим трудно спорить. То, что происходит сегодня в искусстве, что мы слишком красиво и возвышающе называем массовой культурой, на мой взгляд, просто пошлость, которая внедряется, и непонятно как она проникает и где вообще берет начало. Искусство становится пошлостью, если измеряется исключительно натуральностью изображения, за которым ничего нет. Вот эта пустота глухая ужасна. Мы это знаем, сейчас всё идет потоком. Возьмем, к примеру, детские книги, допустим, современное издание «Снежной королевы» - всё гипернатурально, всё пользуется успехом, а смотреть невозможно, в изображении нет поэзии, натуральность принимается за художественность, нет места воображению. Натуральность опасна, если не наполнена перекрывающим её глубоким смыслом. Здесь сбит не вкус, здесь сбит смысл, тот самый глубинный смысл, без которого нет искусства.

ДР: Каждый ваш фильм, Юрий Борисович, в прямом смысле осыпан премиями, которые дополняют признание на родине. В Америке «Сказка сказок» признана лучшим анимационным фильмом всех времен и народов, в Японии «Ёжик в тумане» - лучшим фильмом мультипликации. «Лиса и заяц», «Цапля и журавль» - входят в число лучших фильмов для детей. А «Шинель» воспринимается как высшее достижение художественности. Похоже, ваш индивидуальный стиль считают классическим, что самое главное для вас?

ЮН: Главное - простодушие, но это требует объяснения, слово не эстетического лексикона, вообще не термин, а значит многое. Я смотрю на любое действие - это может быть фильм, эпизод или буквально микроскопическая сцена в мультипликации - если там нет простодушного слоя, то мы много проигрываем. Слово простодушие гораздо более точное обозначение того перекрестия всех художественных нитей и образов, когда для любого зрителя происходящее на экране становится безусловным. Без сносок на то, какой у кого опыт, это может быть ребенок трехлетний, а может быть шестидесятилетний человек. Понятие простодушия входит не просто в развитие действия, это возникшая точка внутри кинокадра, внутри сцены или эпизода, точка, которая проявляет абсолютный смысл. Это не обязательно действие, это может быть какой-то изобразительный элемент. К примеру, мы делали панораму в «Сказ-

ке сказок»: сидит Волчок, качает колыбельку, а потом медленно мы от него панорамируем по лесу, медленно, и выходим на кинокадр - яблоко, омываемое дождем. Весь эпизод связан ритмически, движение камеры диктуется, прежде всего, темпоритмом. Во вторую очередь изображением действия, действие тоже подчиняется темпоритму. Калягин очень хорошо сыграл раздражение Волчка, а потом раздражение сменяется тихим напевным голосом, без слов, мотив успокаивающий, убаюкивающий. Спокойно и достаточно длительно идет панорама по лесу - это я уже ему объяснял эпизод. Панорама по лесу. Я всегда боюсь панорам, таких отвлеченных моментов, потому что я боюсь падения внимания. И я не смогу объяснить, почему здесь внимание не ослабнет, хотя мы убрали всякое действие, а, наоборот, вызовет большее внимание зрителя. Знаете, так хороший боксер не идет в атаку, а выматывает противника, отступает, в конце концов доводит того до истерики. Но это должен быть очень хороший боксер. И здесь должно быть такое отступление. А где эти точки, которые привлекут внимание? Когда я снимал панораму, вспоминал строки Пастернака: «У капель - тяжесть запонок, \ И сад спит, как плёс, \ Обрызганный, закапанный \ Мильоном синих слёз»¹. Тяжесть запонок... спит... почему тяжесть... Поэт в поэтической строке соединяет каплю с тактильным чувством холодной округлости, наполняя её формой и тяжестью. Нужно почти на абстрактном уровне это

сделать, чтобы создавалось ощущение одушевления, хотя никакого ни-где одушевления нет. Извините, что я так долго рассказываю. Этот принцип я вообще считаю для себя едва ли не основополагающим. Буквально на абстрактном уровне создать тональный гул, куда входит реальность ветвей, а потом туда впечатать капли, которые собираются на ветках, от реальности капли к абстрактному последнему слою пейзажа. Знаете, как на ветках капли собираются... Бежит-бежит, на конце повисает, а потом – кап: «Ужасный! – Капнет и вслушается»² – капель пять-шесть на всю панораму и вот вам настроение. Следующая точка – яблоко, лежащее в лесу. Мы даём крупный план яблока, почти физиологически, с блеском. Там мои детские впечатления: когда мама с тёткой привозили с базара яблоки, а дело было в одном из городков Белоруссии, яблоки как планеты, по полкило, я обожал смотреть в кратер, откуда торчит веточка. Это необыкновенно красиво. Потом вспоминаешь адамово яблоко, понимаешь, почему яблоко. Так впечатление семилетнего мальчика пришло сюда: в маленьком кратере яблока собирается дождь, и когда переполняется, оттуда капля «буль!». Буквально так резким движением. И это является своеобразной драматургией. Потом мне многие говорили: слушай, как ты это сделал. Когда я рассказываю про мультипликацию, получается так просто, боже, так просто! Самым простейшим образом мне что-то пришло в голову и всеми силами души захотелось это сделать – и всё.

ДР: И вот это вы называете простодушием.

ЮН: Да, простодушной точкой, которая понятна и ребенку. Простодушие – это вятская игрушка, народная живопись... Простодушие там, где в одном движении невероятное содержание пережитого.

В каждой сцене я ищу жест, который должен связать целиком всю сцену. Пусть эта сцена всего три секунды, чем короче сцена, тем точнее надо искать жест. Есть слои, достижимые только через опыт человеческий. Ребенок в четыре года не будет знать,

что такое война, что такое смерть, но переживания он знает. Я убедился на своих детях. Вспоминаю, как у меня на руках сидела дочка, ей было тогда шесть лет, я что-то рисовал для «Сказки сказок», и про себя напевал, поскольку фильм связан с войной, напевал «Враги сожгли родную хату...», и вдруг я почувствовал, что Катя окаменела, и мне на руку упала слеза. Я говорю, Катенька, что? Как она разрыдалась... Какой у человека опыт по поводу смерти близкого человека? Ну никакого, хотя все дети переживают боязнь потери родителей. Значит, это великая песня, понимаете... Строй её прост до невероятности. Как у поэмы Твардовского «Василий Тёркин» – проще не бывает. Там нет сложности стиха, но это действительно великая поэма. Вот это простодушие! Для меня обязательное простодушие. Мне кажется, если его нет, если мы переходим на «химию», по-другому не назовешь, на математический расчет, это поймут, конечно, люди, которые поднаторели в поэзии, но это не всеобщее, не объединяющее искусство.

ДР: Вы сказали про ритм эпизодов, что движение камеры диктуется, прежде всего, темпоритмом, действие тоже подчиняется темпоритму. Станиславский считал, что «между ритмом и чувством есть связь, можно даже внешним ритмом вызвать чувство». В самом деле, «есть ритм дыхания и ритм в строю, есть ритм моря и ритм леса, а ещё ритм любовного объяснения». Ритм ведь понятие для всех искусств. Как вы считаете, можно говорить о ритмах времени, ведь ритмы жизни в начале нового столетия изменились?

ЮН: Мне иногда коллеги напоминают, что сегодня другие темпы, другой ритм жизни. Конечно, машины едут быстрее, чем тяжеловоз с огромными тюками. Но где больше содержания? Машиной человек восхитится, а впечатление получит от тяжелого битья, который тяжелыми копытами будет бить мостовую и тащить воз, каждый поймет, как же ему тяжело. Тут мы можем вспомнить и Некрасова, и Маяковского. Поэтому мне кажется, что в разговорах о ритмах времени есть не-

кая искусственность. Я на это обычно отвечаю: если темп изменился, может нам и Бетховена поставить на 76 оборотов? И дерево растет быстрее? Нет, дерево не растет быстрее. Рубят его быстрее. Если говорить о времени, то время стало отвратительно, темп устремлений корыстных и мелких не может радовать. Что касается темпоритма, для меня это едва ли не основополагающее понятие в искусстве после психологических разработок театральные деятели. Для меня мультипликация в гораздо большей степени связана именно с театром, чем с игровым кино, связана с клоунадой, с пантомимой, здесь я нахожу подсказку новых синкоп для мультипликации. В этом смысле, наверное, мы можем говорить о времени. Да, появилось более проработанное, более быстрое восприятие развития действия, понимание синкопированности микроскопических поступков, микроскопического движения, в том смысле, что нам не нужно зрителю давать всю поступательность действия, достаточно дать намеки на начало и финал, остальное воображение дорисует. Если мы живем в физически направляемом времени, то мы, в конце концов, входим в ту же самую натуральность без смысла, как, допустим, в живописи натуральное изображение, которое никакого смысла не несет. И если мы всё время подчиняемся натуральной физике, мы омертвляем наше произведение. Хотя я не театрал, я мало спектаклей видел, и мне не важно, удачный спектакль или нет, но, если я в театре вижу вот эту синкопированную смену действия, которая убирает физику действия, оставляя её в моем сознании, я беру этот опыт. Потому что там, где ты своим опытом активно участвуешь в действии, твой опыт меняет и темпоритм, несмотря на то, что темпоритм создается режиссёром, в данном случае ты являешься, по существу, его соавтором.

ДР: Так в театре работает Дмитрий Крымов, его постановки блестяще подтверждают то, о чём вы говорите.

ЮН: Не удивительно, у Крымова большой театральный опыт, можно

сказать, с детства, кроме того он занимался живописью, поэтому не прошёл мимо достижений авангарда.

ДР: Авангард – это был скачок на другой уровень осмысления всего происходящего, и до сих пор, мне кажется, серьёзно не изучен. Авангард 20-х годов оказывал влияние на всё искусство, даже когда был под запретом.

ЮН: Не знаю, довелось ли вам видеть книгу Ольги Ройтенберг, она написала о художниках 30 –х годов. Когда она ходила (начиная с 1960-х годов до конца жизни в 2001 году) по мастерским тех, кто ещё продолжал работать, кто-то из художников с горечью сказал: «неужели кто-то вспомнил, что мы были». Эти горькие слова она вынесла в заголовок своей фантастической по объёму и по содержанию книги. Сколько новых имён в прибавлении к известным классикам авангарда. К известным: Д.Штеренбергу, Н.Гончаровой, М.Ларионову, Малевичу, Матюшину, Поповой и т.д. – список длинный, имена других известных и многих неизвестных. Любой из художников 30-х годов в большей или меньшей степени коснулся авангарда: Дейнека, Пименов, Петров-Водкин, и рядом имена менее известные, но не менее значительные – Г. Рублёв, Мих. Соколов, С. Адливанкин, Т. Маврина, А. Сафронова, Лучишкин, Лабас, Древин, Б. Рыбченков, Э. Визин – огромный список художников, дождёмся ли мы когда-нибудь большой выставки этих мастеров?

ДР: Андеграунд тоже ждет изучения, самое важное сохранять контекст культуры, ничего не упустить. А вообще ведь все впечатления бесценны, даже если не сразу это понимаешь. Помню свои первые эстетические впечатления, это оренбургские степи... Малыши лет пяти-шести убегали в степь, которая была везде и начиналась прямо за домами, потом нас хвостом оттуда отец выгонял, родители боялись, что мы в каком-нибудь овраге утонем в половодье... И там весной я увидел первый раз в жизни природный шедевр: такой есть цветок – рябчик русский, фантастически бархатно-шоколадного цвета. Я его, естественно, никогда не мог видеть, и ког-

да в первый раз увидел, остолбенел от совершенства и красоты, не понимая, конечно, что это.

ЮН: А это был шедевр, подготовленный природой.

ДР: Да, безусловно, сильнейшее визуальное впечатление. Это Вы меня вернули в то счастливое время вашими белорусскими яблоками. Здесь же сразу выплывают и кадры из фильма «Уроки французского» по рассказу Валентина Распутина. В связи с этим хочу спросить: визуальный образ сильнее слова? Сейчас многие так считают. Интересно, что Вы по этому поводу думаете, как художник, который практически обходится без слов?

ЮН: Вот интересная история. Сравнение слова и изображения требует специального труда. Я не знаю, мало кто занимался этим, к сожалению.

ДР: Есть исследование Нины Александровны Дмитриевой «Изображение и слово» 1962 года. Важно понять сегодняшнее отношение к проблеме.

ЮН: Всё время об этом думаю, поскольку в «Шинели» я связан словом – не то, что меня Гоголь спеленал, но я соединен абсолютно со словом. Особенность в том, что, работая, я должен быть убежден, что ... «Шинель» написал я. Вы понимаете, как я люблю Гоголя! Для меня это обожание жизни, вообще я не знаю более великого музыканта в литературе, он один из тех великих, кто, конечно, пересоздал вообще понятие слова. Наверное, в силу того, что он с Украины, писатель прививал украинизмы в русский язык и соединял их таким образом, что он менял направление глаголов. Гоголь абсолютно неподражаем. И, естественно, проблема соотношения между словом и изображением, соотносительность их друг к другу меня постоянно занимает. Я об этом размышляю, но, правда, стараюсь не переводить на строго вербальный уровень, потому что, знаете, если ты работаешь, то размышлять не надо, надо работать, потом можно поразмышлять, но в процессе, если начинаешь переводить на уровень логики, ничего хорошего не жди. Силы есть там и там, но только если слово разливает в нашем сознании изобра-

жение, то изображение навязывается нам физически. Принципиальная разница. Всякое правдоподобие опасно. Неслучайно поэтому я говорю о простодушии, в котором есть невидимая энергия. Великий текст, но я все время говорю, мне не текст важен, а мне важно, что между строчками, в буквальном смысле пустоты важны. Я говорил о синкопах, здесь мне надо знать, что там в пустотах происходит? Для этого я, конечно, залезал в черновики Гоголя, но и они мало что дают, хотя иногда охватывает ужас: как он вообще мог выбросить такие гениальные куски. Как и Пушкин – в черновиках убирает стихи, которые совершенно небесные по красоте, или как Маяковский, помните: «Я хочу быть понят своей страной, а не буду понят, что ж...». Так вот здесь нужно, чтобы изображение приобрело характер игры, неопределенности, и при этом имело прямое отношение лично к твоей жизни. В кино закреплена физическая реальность, мультипликация в этом смысле находится в более благополучном поле, потому что само изображение сфантазировано, оно может быть таким или другим, более того, по мере движения фильма, оно может менять свой первоначальный смысл.

В «Шинели» я понял, что движение прямо по проспекту приведет, в лучшем случае, к развитию действия, но не больше. В нём не отыщешь глубины. Поэтому изображение в фильме находится всё время в состоянии изменчивости. Это не должно зрителем восприниматься ни в коем случае, но в итоге изображение, с которого началось, будет прямо противоположно тому, к которому придём. Говорят, в компьютере миллион цветов. Допустим, там пять тысяч цветов. И вот здесь одна пятитысячная и рядом ещё одна пятитысячная, практически только прибор может зафиксировать их отличие. Но одна пятитысячная и пять пятитысячных это два разных цвета. Нужно прибавлять цвет к изображению, чтобы оно, в конце концов, стало образом, перешло в метафору, перешло в другое состояние. И это не просто проблема, а мучение до зубовного скрежета.

ДР: Можно ли это назвать борьбой с неизвестностью, с незнанием и с изменчивостью?

ЮН: Думаю, и то и другое. Как самолет набирает скоростной режим, так и здесь.

ДР: Существует множество объяснений, что такое интуиция. Кажется, она обитает в этих полях между строчками, белом пространстве или пустотах, как Вы называете. Что это для вас?

ЮН: Я так скажу: сядут пять человек, прочитают один и тот же текст, и пять человек сделают на это разные раскадровки. Или даже пять человек поставят пять камер на одну и ту же точку, и получат разные изображения. Выбор диктует личность: один возьмет более крупный план, другой - общий, т.е. каждый найдет то, что отвечает его интуитивному восприятию этой самой физической реальности. Даже если каждый возьмёт одну и ту же крупность плана, всё равно результаты у всех будут разные и в силу диалектики (нельзя даже один раз войти в одну и ту же реку) и по отзывчивости изображения на твои на него притязания. Возвратимся к Николаю Васильевичу, у него в «Шинели», когда всюду бушует привидение, есть маленький эпизодик, на который мало обращают внимания. Одному будочнику как-то даже довелось схватить привидение, которое пыталось сорвать шинель с одного чиновника, музыканта, свиставшего когда-то в оркестре. Именно вот это: «свиставшего». Мне это страшно понравилось. Это слово для меня стало ключевым. Вообразите, оркестр шумит-шумит в течении тридцати минут, наконец, свистун достигает своего... Всё! Тот же самый Акакий Акакиевич. Допустим, эпизод: идет некий музыкант, в него вцепляется привидение, он оглядывается, и мы видим черты Акакия. Он маленький, он точно такой же. Понимаете? И тогда вся система замыкается. И ей даётся уже совсем другой смысл. Хотя у Гоголя ничего этого нет, но возможен намёк - наклон головы, ракурс. Совсем необязательно я должен нажимать на это, видите, какой я умный, до какой мысли дошёл? Не дай бог попасть в это состояние, сразу летишь в фальшивку. Но намёк, очень далекий намёк может быть. У Гоголя ведь тоже везде сказано

со слов кого-то. Прибежал чиновник в департамент и всем рассказывает, что где-то там узнал Акакия Акакиевича, ну, у страха глаза велики. Ведь главное пустить слух... В этом эпизоде то же самое: будочник схватил привидение и одновременно захотел попотчевать нос табаком, но, видно, табак был крепкий, привидение так чихнуло, что залепило будочнику глаза, а когда он их протёр, привидения уже и след простыл. Как дальше пишет Гоголь: «С тех пор будочники получили такой страх к мертвецам, что опасались хватать и живых». А дальше действие, которое Гоголь не написал. Это уже мне надо «залезть под строку». Хитрое дело - нырнуть под событие (парафраз Маяковского).

ДР: Задача почти невозможная. Ваш рассказ о топологическом множестве, которое есть в любом великом произведении, близок так называемой теории фрактального множества...

ЮН: Да, да.

ДР: Для меня это было сначала terra incognita, я не мог понять, что же это такое фрактал, если не математический термин. Оказывается, фрактал - это объекты природы - облака, кроны деревьев и мы сами. Ещё одно открытие XX века, который принес много принципиально нового в культуру человечества. Возникло киноискусство и заняло место новатора литератур, как заметил ещё Маяковский, во всяком случае, подтолкнуло к обновлению все искусства. Наконец, противостояние абстрактного искусства и фигуративного приобрело отчаянный характер, привело к политике упрощения образной структуры, художественного языка. И процессы эти идут до настоящего времени.

ЮН: На самом деле соотношения абстрактного и реального начались задолго до нашего века, даже до тысячелетия, в Китае, например. У китайцев, есть классическое изображение дракона, потом дракон становится более насыщенный, более нагруженный, более, еще более, пока нагружать уже некуда. И когда это оказывается вне восприятия, на его место ставят белый прямоугольник. Это у них знак. О подобном замечательно писал Лессинг в своей работе «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». Он писал

о способности художника изобразить мучения, предел мучения. А следующая стадия - любое прикрытое изображение, те же синкопы, лакуны, которые художник отдает нам - нашему сознанию, нашему воображению. Если посмотреть на искусство авангарда, там разрыв с реальностью происходил вначале медленно, но в какой-то момент реальность себя исчерпала и наступил резкий разрыв, переход в иную изобразительную систему дал способность отыскивать тайны бытия в иных формах - ведь квадрат Малевича появился не сразу, и, в конце концов, черный квадрат сценичен по своей природе. Из черного квадрата выходили актеры, и вновь растворялись в его черноте в спектакле Юрия Любимова.

ДР: Сама коробка сценическая и есть черный квадрат...

ЮН: Сама коробка сцены? Конечно. И вот, если посмотреть на начало XX века, там были выдающиеся русские художники: Сомов, Добужинский, Бенуа. Они развивали своё изобразительное мастерство и двигались в одном направлении. Я очень люблю «Мир искусства», но я всё время думаю, боже мой, смерть Серова не позволила пройти дальше художникам, потому что Серов в этом смысле был абсолютный гений, мысль у него была гораздо более объёмной, более мощной. Эта его «Ида Рубинштейн», которую Репин разругал вдребезги - ведь это новая эпоха художества.

ДР: Может быть, в нём больше простодушия?

ЮН: Да, конечно, больше простодушия. Другие заикнулись на красоте, ушли в дворцы и парки... А дальше уже некуда было уходить. Еще одна тысячная секунды. А всё равно - некуда, они упирались в тупик. Я не могу сказать, что Малевич, допустим, или авангард открыли дверь в совершенно другие темпоритмические моменты, в другое понимание психологии цвета и прочее, что является абсолютным. Если опять по этому пути пойдут художники, произойдет повтор и ничего более. Почему я и говорю, что 30-е годы, когда появился Древин и другие, например, Маврина или Юрий Васнецов, то есть художники, которые, осмыслив тот период, взяли другое содержание для своей живописи. Живопись стала иной,

обновлённой, художнику не надо было подробно рисовать изображение, всякие внешние качества, они могли обойтись сильной внутренней энергией, смысловым движением. Древин своей размашистой мастихинной живописью открывал иные миры. И вот здесь, мне кажется, проходит нерв, почему мы не можем отдать предпочтение одному Кандинскому или кому-то из его школы. Восхищение безгранично, я очень многое люблю в нём, но многое не люблю. За схему. За то, что он пытался создать твердые правила. Но они – правила – только в период учёбы, пока не сталкиваются с драмой жизни. Правила истребляют слух на само бытие. В этом смысле театр находится на гораздо более стремительном направлении, и театр во многом сильнее, хотя бы потому, что там есть драматургия.

ДР: Первые авангардисты – художники театра. Именно в театре проявились новые возможности, а из театра уже...

ЮН: Конечно, из театра пошло, и произошел этот великий обмен.

ДР: Сначала станковисты пришли в театр, а уже потом из театра...

ЮН: Тут можем говорить и о кино, можем вспомнить Френсиса Бейкона, который питался в своей эстетике «Броненосцем Потёмкиным». Он просто брал кадры и целый цикл живописи сделал на основе фильма.

ДР: Гениальные кинокадры Эйзенштейна и примеры взаимодействия искусств возвращают нас к ещё одному трудному вопросу. Как вам кажется, существует ли сегодня в мире искусства интеллектуальное художественное братство? Знаток МХТ и Булгакова Смелянский писал о «воздушных путях», по которым распространяются художественные идеи, и Станиславский отметил после встречи с Крэгом и Дункан: «Я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно возникающих творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей». Это в

замечательной книжке Черкасского³. Так есть ли основания говорить о подобной общности и родстве идей в современном мире? Ощущаете вы это или нет?

ЮН: «На воздушных путях двух голосов перекличка» – это возможно. К сожалению, не могу привести достойных примеров, к сожалению... Я начал ездить преподавать в 1986 году, моя первая поездка была в Финляндию, пригласили провести занятия со студентами. И тогда уже меня поразили один момент, и с каждой поездкой по миру он все более и более укоренялся: это момент их одиночества. Я видел перед собой 30 человек, и все они были одиноки, каждый сам по себе, не потому, что они такие личности, а в силу неспособности соединяться друг с другом. Дело даже дошло до того, что в Японии после довольно напряженных занятий (там 40 студентов и 70 вольнослушателей, вопросы имели право задавать только студенты) я заметил не просто замкнутость и одиночество, но их боязнь соотнестись как-то друг с другом. И я сказал об этом организатору курсов. В этот же день он организовал общий ужин, и картина немного поменялась. Задания я им давал через каждые полчаса, и спустя десять дней они говорят: странно, Вы такой свежий, а мы все уставшие. И тогда я попросил каждого сделать рисунок на тему наших взаимоотношений. Было несколько замечательных рисунков, один такой: меня нарисовали жонглирующим шарами, а себя – как они катают шары, не могут их поднять. Хороший образ.

С тех пор замечаю, что призрак одиночества распространяется всюду. Это коснулось и нас, нашей страны, нашей общности. Новое время, идеологию которого я не приемлю, привело к разрушению того, что мы называли братством. Но ваш вопрос и о другом, об одновременности того, что происходит в разных точках. Одновременно зазеленели деревья, и они не подозревают друг о друге... Например, я думаю, что вряд ли Рембрандт, который вторую половину жизни бедствовал, хорошо мог знать Веласкеса, который

жил во дворце, кто его вообще видел, тогда же не было понятия выставка. Два великих живописца, живших почти в одно время, порознь, один через свою жизнь, другой – не знаю, кто ему нашептал в уши, но оба были несравненные новаторы в живописи. Тут следует задаться и другим вопросом: чем живут сегодня творческие личности? Что касается нашей страны, могу совершенно твердо сказать, что этим властью не озабочена, и потому уходит наше умственное товарищество. И это горько. Конечно, сохраняется братство общей выпивки, и у нас, и на фестивалях, все рады друг другу, но подлинной глубины общения нет. Шестидесятые-семидесятые годы на «Союзмультфильме» были несравненно содержательнее и в развитии мысли, и в развитии различных творческих почерков, а ведь сегодня, казалось бы, больше простора.

Вспоминаю Федора Хитрука, который работал день и ночь, в невероятном напряжении и обязательно приходил к открытию. Он приходил к простым вещам, а простые вещи даются ещё более сложным путем, чем сложные. Всё меньше таких людей. Мне кажется, не хватает творческим людям бесстрашия. Мужества противостояния.

Мне кажется, пока не придёт на место внешней пудры подлинное умственное благородство, мы никуда не двинемся. И в этом драматизм современного состояния искусства, наша общая драма. Художественная мысль, задача должны быть на грани невыполнимости, тогда мы попадаем в мучительное осознание необходимости сделать, совершить. Эта задача должна быть на всех – «мы за ценой не постоим».

Нынешние денежные мешки, шевеля в кармане золотыми, обладают простодушием разве что Буратино и скорее зароят их в землю в ожидании урожая. Возвышенная истина даётся дорого, но государство до этого пока неросло. Деньги надо вкладывать в мысль, а не уничтожать живое ради прибыли. ■

¹ «Сестра моя – жизнь». Сборник 1922 г., стихи написаны в 1917 г.

² «Плачущий сад». 1917 год.

³ Сергей Черкасский. «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг».

–СПб.: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2016

К ВАМ ВЗЫВАЕТ ТАЙМЫР

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Жди меня... и я вернусь». Автор спектакля Владимир Зуев. Режиссер **Анна Бабанова**. Художник **Фемистокл Ахмадзас**. Режиссёр по пластике **Николай Реутов**. Художник по костюмам **Ольга Ахмадзас**. Художник по свету **Тарас Михалевский**. Композитор **Андрей Федоськин**. Норильский заполярный театр драмы им. Вл. Маяковского. Премьера **18 ноября 2016**



Сцена из спектакля «Жди меня... и я вернусь» ◀

Этот спектакль должен был родиться в Норильске. В городе с, прямо скажем, не иерусалимским климатом, где, тем не менее, есть своя Голгофа, и от театра до неё совсем недалеко ехать. На гору Голгофу шли со всей страны узники ГУЛАГа, чтобы там, в нечеловеческих условиях освоить никелевое месторождение, построить для страны Комбинат. Именно здесь возник и театр – местные энквэздешники любили искусство. Артисты, музыканты, писатели и поэты спали тут в бараках, долбили мёрзлую землю, терпели голод и побои, болели и умирали. Но они играли, пели, сочиняли, дирижировали... Невиданная концентрация боли и сопротивления.

Спектакль «Жди меня... и я вернусь» основан на документальном материале жизни узников Норильлага. У нескольких действующих лиц есть реальные прототипы: астрофизик Николай Козырев (Роман Лесик), композитор и дирижёр (автор музыки песни «Взвейтесь кострами, синие ночи») Сергей Кайдан-Дешкин (Николай Каверин), поэт Лев Гумилев (Павел Авдеев). Но в этом сложносочинённом, многослойном действии фигурирует ещё состав лагерного оркестра, хористки, конференсье, следователи и вертухаи. А стержень спектакля – реальный новогодний концерт 1944-1945 года, обернувшийся для его участников-заключённых жестоким наказанием.

Скрупулезно собранный документальный материал режиссёр Анна Бабанова доверила опытному драматургу Владимиру Зуеву. Вместе они задумали некую фантазмагорию, зрелище большой формы, вместившее разные жанры, стили, эпохи и краски. На лихих парных диалогах и куплетах артистов-эзков (Сергей Ребрий, Александр Носырев), на блистательно фальшивом концерте (Александр Глушков) зрители смеются, и этот смех не позволяет впасть в чёрное уныние, но ещё и звучит гимном Художнику как таковому, даже если он прикован цепями к обледенелой тачке.

Действие стремительно несётся, то взмывая до романтических высот (оркестр, хор, вальсирующие на «гражданской» жизни нарядные молодые пары), то падая в мрачные лагерные ямы, где, иногда даже чересчур натурально, бьют, трясут, травят собаками. Возникают и метафизические философские разговоры. Полуживой от нечеловеческих условий существования знаменитый астрофизик Козырев делится с сокамерником своей «теорией зеркал», идеей концентрации времён в одной этой гибельной точке, откуда есть ход в прошлое и будущее. Собственно, козыревскую научную идею создатели норильского спектакля превращают в художественную. Они-то как раз свободно «путешествуют» из лагерного «здесь» в благополучное цивилизован-

ное прошлое своих героев и в их фее-рическое лагерное актёрство. Они не заботятся о строгих пропорциях, то выдают встык несколько концертных номеров, то надолго отправляют действие в мир вертухаев и эзков. Здесь соседствуют и частушка, и хорал, и скетч и документ, и фантастика – всему находится место.

Происходящее на сцене напоминает путешествие через порталы времени. Один такой портал в буквальном смысле выстраивает художник Фемистокл Атамадзас. В большой сценической коробке

высится некий остов то ли театрального здания, то ли врат в сопредельный мир. Плохо пригнанные друг к другу пласты старого заржавленного железа образуют большую раму, в проёме которой клубится дым. Морозный пар, преисподняя, райские облачные дали? Туда отправляются и оттуда появляются фигуры, окутанные туманом времени. По подмосткам перпендикуляром к рампе тянется железнодорожная колея. Пространство сцены пронизано острыми лучами, будто идущими от заледневших лагерных фонарей. А впереди, на месте оркестровой ямы расположен кабинет лагерного начальства, и здесь свет тёплый, уютный, а мебель и аксессуары подлинные: настольные лампы, телефон, чернильный прибор, стаканы, ложки... Именно тут следователи и охранники общаются между собой, тут допрашивают и бьют заключённых. Станный метафизический портал и подлинный кабинет находятся в постоянном диалоге. Всё, что происходит там, в глубине, либо осталось в памяти узников, и оттого утратило реальные очертания, либо это норильлаговские будни, столь чудовищные, что не могут быть натуральными и узнаваемыми. Зато помещение для энквэдешников дышит вполне земной жизнью. Диалог пространств выходит и на иной уровень, где обитают музыка, стихи и театральная игра, непостижимо морозоустойчивые и живучие. Раз оркестровая яма занята палачами, то оркестр переместится на продуваемые ветрами подмостки, уйдёт в портал, но музыка всё равно не умрет. И



► Выставка в фойе театра. Экспонаты предоставлены Музеем Норильска

вот оркестр под управлением Кайдана-Дешкина играет фрагмент из «Фауста», и выходят из туманного проёма фигуры-призраки в сером тряпье, но в руках у них весело и нахально блестят музыкальные инструменты.

Ищут вертухаи дирижёра на концерт, а его, оказывается, отправили в расстрельный барак. Вернуть дирижёра! Начинается небывальщина, голевская чертовщина. Дирижёр этот уже практически труп, его судорожная реанимация по идее не может дать результатов, но обвисшая тряпичная фигура взмахивает руками, перебитые, забинтованные кисти вызывают к жизни музыку. А вдали стоит человек во фраке, смотрит на брэнную оболочку самого себя, выхваченного из расстрельной ямы и приставленного к оркестру себе подобных.

Выходят на сцену хористки в концертных платьях, поют, после чего с них сдирают платья и в лагерном тряпье гонят в «новую жизнь». В основе эпизода – реальная история, когда любящему искусству начальству понадобился в лагере хор, и были арестованы ни в чём не повинные певички.

«Закадровый» голос читает биографию очередного заключённого, и на заржавленных листах портала проступают фотографии. В фойе те-

атра расположилась выставка: фотографии, документы, письма. На одной стене «иконостас» из портретов заключённых, и это сплошь лица умных, образованных, интеллигентных людей. «Пришельцы» - написано поверху. И выставка, и спектакль заставляя испытать сильное эмоциональное потрясение.

Театр, построенный в своё время в ГУЛАге, и зрительный зал этого театра, в котором потомки заключённых сидят рядом с потомками палачей, и сама наша многострадальная история, и Голгофа, до которой рукой подать, и непостижимая уму энергия творчества и выживания – вся эта мощная полифония звучит со сцены в набегующих друг на друга разножанровых эпизодах. Частные сюжеты складываются в общую биографию страны. Сквозной «концерт» лагерников пропевает, прошучивает, талантливо трагедизирует чудовищную национальную травму. Бабанова, Зуев и Атамадзас сочинили сложный, многоплановый сценический мир без деклараций и проповедей. Свободно и как бы играючи они вычерчивают линию глобального преступления государства перед собственным народом. Преступления, которое так и осталось практически без наказания. И без покаяния. ■

Фото предоставлено пресс-службой театра

ПОЛЕТЫ ВО СНЕ НЕ ПОВТОРЯЮТСЯ

ЕЛЕНА ОМЕЛИЧКИНА

«Комната Шекспира» по пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Режиссер-постановщик **Юрий Бутусов**. Режиссер **Роман Кочержевский**. Художники **Мария Лукка и Александр Мохов**. Театр им. Ленсовета, СПб. Премьера **23 декабря 2016**

10

Это Шекспир, мрачный, концентрированный, приправленный кошмарными сновидениями в духе Фрейда, с обостренными и по-достоевски амбивалентными чувствами, доведенными до точки кипения. Главный режиссер театра Юрий Бутусов и его молодой коллега и последователь Роман Кочержевский заперли своих персонажей в герметичном пространстве, оголили их тайные страхи и очевидные пороки. Персонажи заблудились даже не в трех соснах, а в одной комнате, так напоминающей зрителю сумрачные петербургские квартиры.

Квадрат здесь не что иное, как выстроенная режиссером модель мира, рамки, за которые любой артист мечтает выйти. Комната-декорация на глазах трансформируется в пространство для игры, репетиционный зал для отработки этюдов и импровизации. Почти все актеры в черном: черные костюмы, платья, лосины. Выкрашенные в черный цвет стены, несколько дверей и окон, вырезанных на скорую руку, необработанный реквизит, который давно не бывал в бутафорском цехе, — так художники Мария Лукка и Александр

Мохов создают атмосферу актерской мастерской. Здесь все условно. Этюды повторяются и наслаиваются, музыка обрывается — окантовочные «швы» выполнены наружу. Именно из этих на первый взгляд разрозненных и распадающихся сценок соберется спектакль «Комната Шекспира» — квадрат, как известно, архетип порядка и целостности.

Сцена окажется рингом, на котором Деметрий (Н. Волков) и Лизандр (А. Крымов) забыв о красавице Гермии (В. Фаворская), бьются за любовь Елены (С. Никифорова). И, наконец, любовный четырехугольник неизбежно образует замкнутое на себе пространство, в котором на фоне взаимного мучительства быстро загораются, но долго не гаснут яркие и разрушительные вспышки страсти.

Реальность уплывает из-под ног, растворяется в темноте, и ты медленно погружаешься в тревожный сон. По воле режиссера-мистификатора сновидения, как часто бывает, сначала успокаивают обманчивым правдоподобием, а потом увлекают тебя в нескончаемые лабиринты абсурдистской игры. Отныне мир живет по законам сна. Актеры (Г. Субботина, Е. Филатов, А. Новиков) готовят спектакль к свадьбе Тезея (М. Ханжов) и Ипполиты (Г. Журавлёва), но оказывается, что от текстов остались только бессвязные фразы. Служители Мельпомены



► Сцена из спектакля «Комната Шекспира». Фото Юлии Кудряшовой

взбунтовались, им подавай роли героев. Это один из тех кошмаров, когда человек не принадлежит себе, он исполняет чужой, неизвестный ему сценарий, а тому, что задумал он, никак не суждено случиться.

Страх замкнутого пространства становится нестерпимым. Двери закрыты, но ни один ключ не подходит, заколоченные окна лишь изредка выпускают свет (значит, за пределами комнаты уже наступило утро?) и вездесущего чертика Пака (С. Волков), которому позволено изящно балансировать между двумя мирами. От волшебного шекспировского леса остались только засохшие ветки, охраняющие выход из зловещей комнаты. Одежда проиграна в карты. Зеркало предательски отражает обнаженное тело. Ты бежишь, но остаешься на месте, не успевая за стремительно развивающимися событиями. Они только отдаляют тебя от предмета страсти. Грохочет музыка Rammstein и утяжеляет твою поступь. Ты окончательно провалился в воронку сна.

В «Комнате Шекспира» любовь — игра, примеряющая разные маски. Она по-театральному красива, но как любая стихия несет в себе хаос и разрушения. Спектакль начинается с короткого пролога — убийства птицы-Ипполиты (Г. Журавлёва) стрелой Амура (М. Ханжов). Из граммофона льется нежный романс, а прекрасный мучитель в белом костюме ангелочка наслаждается страданиями умирающей жертвы. Так и остальные герои петебургской трагедии (в отличие от шекспировской комедии) не упускают возможности истязать друг друга любовью. В спектакле выстроены, по сути, параллельный Шекспиру безысходный мир.

Тезей (М. Ханжов) и Ипполита считают дни до свадьбы и придумы-



► Сцена из спектакля «Комната Шекспира». Фото Юлии Кудряшовой

вают новые способы изощренных пыток. И вот, подвенечное платье в ключья, а свадьба так и не состоится.

Жертвы любовной путаницы, которую срежиссировал Оберон (И. Батарев) и воплотил в жизнь пронырливый эльф Пак, преследуют друг друга, впечатываются в стены, теряют человеческий облик, ползают, даже лают. Но случаются и редкие минуты затишья перед новой бурей. Оберон и Лизандр, устроив перекур прямо на авансцене, соревнуются в остроумии — кто знает больше цитат из классиков о любви. Мудрый Фёдор Михайлович быстро пресекает наивные разглагольствования — любовь без страдания невозможна.

Пак появляется то тут, то там в тяжелом черном сюртуке, с комически большими картонными рогами на голове и в круглых очках прилежного школьника. Ему тоже не чуждо насилие. Он вливает зелье в рот влюбленным, иногда душит их букетами

роз, упиваясь своей властью над слабыми человеческими созданиями. Амстительный Оберон тем временем хитростью выманивает у Титании (Л. Шевченко) мальчика-пажа и бросает супругу в объятия человека с головой осла (М. Овчинников). Хорошо, что это только сон. И волшебным образом все возвращается на круги своя.

На сцену все чаще падают крупные хлопья снега, напоминая, что сновидения совсем не в летнюю, а в промозглую зимнюю ночь. Контраст получается замечательный. Страсти постепенно затухают. Запорошенные снегом персонажи успокаиваются, и мучительный сон переходит в новую стадию, после которой наступит долгожданное пробуждение. Но и тогда не отпускает страх не проснуться и одновременно жгучее желание вернуться в ту же комнату и посмотреть этот сон с самого начала. Хотя полеты во сне никогда не повторяются. Впрочем, как и наяву. ■

ЛЮБИТЬ ДРАКОНА

ИРИНА АЛПАТОВА

«Дракон» Евгения Шварца. Режиссер **Татьяна Казакова**. Художник **Эмиль Капелюш**. Художник по костюмам **Стефания Граурогкайте**. Композитор **Фаустас Латенас**. Санкт-Петербургский Театр комедии имени Николая Акимова. Премьера **9 декабря 2016**

«Дракон» Евгения Шварца для Санкт-Петербургского Театра комедии имени Николая Акимова – не просто очередная пьеса в репертуаре. Но дань памяти знаменитому режиссеру и художнику, который дважды ставил ее в этом театре, еще не носившем его имени. Дважды спектакль запрещался, хотя времена были разные – 1940-е и 1960-е годы. Сегодня это вряд ли случится, несмотря на пристальное внимание культурных властей к тому, что происходит в современном театре. Об этом, кстати, тоже внятно говорит премьерный спектакль художественного руководителя Театра комедии Татьяны Казаковой.

Он получился не столько про тиранина и город, сколько про время, в котором парадоксальным образом синтезирована самая актуальная современность и тягучая безвременность. Его визуальная метафора – часы без стрелок, нависающие над этим безымянным городком (сценография Эмиля Капелюша). Да и живут обитатели-обыватели в каком-то странном пространстве, словно заключенном внутри сломанного часового механизма. Сломанные детали гипертрофированных размеров, разные колесики и шестеренки заключают этот мирок в казематы выморочного времени.

Но нашего, зомбированного телевизиком, привыкшего к бесконечным шоу, с которыми намертво срослась жизнь обитателей-обывателей городка. Кажется, в ином режиме они просто и не могут существовать: мозги размяклились, а то и расплавились вовсе, привычные жизненные координаты сбиты, очень простые и ясные белое и черное потонули в буйстве красок и огней очередного бессмысленного праздника.

Сегодня Татьяна Казакова увидела в этой знаменитой пьесе Шварца сказку, написанную по-хорошему наивным человеком. И это вовсе не отрицает ума и глубины прозрений автора, определенной трагедийности его сказочных мотивов. Но любой сказочник верит в финальное торжество справедливости, пусть трудное, не без потерь, но оно непременно приходит. Или хотя бы дает надежду на свой скорый приход. В спектакле Казаковой этой надежды нет, как, кажется, нет ее и в нашей с вами жизни. Да, конечно, зритель, сидящий в креслах Театра комедии, рад бы отделить себя от шварцевских персонажей: мол, мы и умнее, и грамотнее и вообще знаем, как со всем этим справиться. Только вот не очень получается. С драконами, какими бы они ни были, в человеческом или метафорическом смысле, надо бороться. Надо слушать Чехова, предлагавшего «выдавливать из себя раба по капле». Да все как-то лень, хоть и каплет над тобой, да, видно, не сильно. А если вернуться к жителям шварцевского города, вынужденным ежегодно жертвовать дракону одну из девушек (дочерей, сестер, невест), так ведь и с этим можно смириться. Вдруг пронесет на этот раз, а если нет, так поплачем, да и забудем. Зато привычная обывательская жизнь продолжится.

В спектакле Татьяны Казаковой сам Дракон в исполнении Юрия Лазарева на лицо, конечно, ужасный, но внутри не столько добрый, сколько вполне очеловеченный. Его резиденцией является какой-то шумный и модный бар со светящейся вывеской «У Дракона», куда каждый может зайти скоротать вечерок. Над этим сооружением своеобразной «крышей» висают» неоно-

вые трубки, в нужное время вспыхивающие красным светом. Когда случится знаменитая битва Дракона с Ланцелотом – Денисом Зайцевым, трубки эти поочередно будут падать на землю, символизируя каждую из отрубленных трех голов. Да и сам «тиран» похож на престарелого рокера или шоумена в своем длинном плаще и черных перчатках-крагах (художник по костюмам Стефания Граурогкайте). Жил Дракон долго, возможно, представлял в разных обликах, но сегодня именно в таком. Включите телевизор, обязательно пару-тройку подобных персон обнаружите без труда.

Впрочем, не для устрашения, а, скорее, для постоянного напоминания об истинном властителе города, Эмиль Капелюш справа выставляет темную металлическую статую, напоминающую чудовище поистине сказочное. Вряд ли здесь она кого пугает, но забываться тоже не позволяет.

На фоне столь яркого и жизнелюбивого Дракона Ланцелот Дениса Зайцева – фигура куда более скромная и обычная. Он совсем не похож на сказочного рыцаря, скорее, на вечного странника, бродящего по городам и весям, даже без явного желания кого-то спасти. Да и городок, в который он попадает, совсем и не страшный поначалу, даже забавный. Присел Ланцелот на какую-то меховую шкурку, а она вдруг издает мяуканье и оборачивается Котом (Виталий Куклин) с парадоксальным именем Машка. Ну, когда-то так нарекли, потом ждали потомства, не дождались, да и махнули рукой. Кот, впрочем, в отличие от многих людей, обладает здоровыми мозгами и даже порой способен к философствованию. Правда, услышать это может только Ланцелот – Зайцев.

На место временного управления этим городком назначен Бургомистр – Сергей Кузнецов. Этакий комический хозяин жизни, явно сошедший с современных телеэкранов с их «гомерически» смешными и столь же безвкусными юмористическими шоу. Он ни минуты не постоит на месте, его руки-ноги похожи на неуправляемые шарниры, лицевые мышцы словно бы существуют сами по себе, придавая лицу немыслимые гримасы. А уж что он говорит, подчас добавляя «отсебятинки», вообще лучше не слушать умному человеку. Да где вы такого тут найдете, в этом гротесковом городишке? Где чуть что – начинаются песни и пляски, причем совершенно независимые от повода, по которому начались. Девушки пляшут, извиваясь телами совсем «по-современному», не забываясь вовремя стрельнуть глазками или сделать какой-нибудь модный «книксен» в сторону настоящего или временного правителя. И ни одной мысли о том, что завтра или через год одна из них должна будет отправиться не в пасть, но в этих условиях, скорее в постель Дракона.

И даже Эльза – Любовь Виролайн – напоминает комическую «жанну д'арк», именно что с маленькой буквы. Она вроде бы готова на жертву, ведь пришел ее черед, но почти ни единой нотки протеста вы в ее речах не услышите. Разве что потом, когда внезапно на ее пути встречается Ланцелот, и приходит понимание, что жизнь может быть и другой. Да и е отец, архивариус Шарлемань – Владимир Миронов, только потом, ближе к финалу действия, обретет мысль и голос, попробует робко протестовать, что в условиях подобного архи современного городка даже покажется по-хорошему удивительным.

Битва Дракона, который в этот момент становится невидимым, с Ланцелотом и вовсе превращается в захватывающее шоу. Жители городка, прихватив с собой еду и напитки (вот только попкорна с колой на хватает), наблюдают смертельную схватку словно бы на экране телевизора, с комментариями, хохотом и порой наплывающим страхом. А красные трубки-головы, одна за другой, падают на землю и гаснут.



► Сцена из спектакля «Дракон»

И вроде бы все, победа, и можно начать жить по-другому, свободно и без страха. Только этих слов здесь, увы, никто не знает. А «лучший способ победить дракона – иметь своего собственного». Цитата из пьесы Шварца приведена в театральной программке, но эта фраза действительно «программирует» обитателей спектакля Татьяны Казаковой на дальнейшую жизнь.

А кто будет новым Драконом, и гадать не надо. Бургомистр – Кузнецов, разом избавившийся от трясущихся членов и неуправляемой мимики, наряжается в парадный белый «маршальский» китель, увешанный разными «погремушками»-наградами за несуществующие заслуги и готовится к свадьбе все с той же Эльзой – Виролайн. А всего-то год прошел, не изменилось ничего. Разве что вместо статуи Дракона появляется роскошный портрет нового лидера, которому точно также стоит хотя бы мысленно поклониться. Ну, или принести свежие цветы, как делает Садовник в очень точном и сдержанном исполнении Сергея Русскина.

Меняет ли что-то в сознании горожан возвращение Ланцелота – Зайцева, повзрослевшего, понявшего, что такое несправедливость, не сдавшие-

гося. Очень мало. Но все-таки: прозревает и возвышает голос Шарлемань – Миронов, смелее становится Эльза – Виролайн. В финале они сидят, обнявшись, в центре сцены и, кажется, преисполнены решимости многое изменить в себе и окружающих. Это утопия, конечно, но это и шаг вперед. Маленький, почти незаметный, но без которого дальнейшее движение вперед в принципе невозможно.

Этой финальной мизансценой Татьяна Казакова отдает дань великому мечтателю, сказочнику и вынужденному утописту Евгению Шварцу. Этим очень современным спектаклем – дань режиссеру Николаю Акимову, остро чувствующавшему время. «Дракон»-2016 очень смешон, намеренно гротесков, откровенен и прям. Но в этой гротесковой комичности кроется жутковатое ощущение, которое передается современному зрителю, по-прежнему находящемуся под властью собственных больших или маленьких «драконов». Эти переходы смешного к страшному, от сказки к прозрению, возможно, к попытке что-то изменить уже в своей жизни или бытии современного города и мира – главная заслуга спектакля Татьяны Казаковой. ■

Фото предоставлено пресс-службой театра

ТРАГЕДИЯ ЛЮБОВНОГО ТРЕУГОЛЬНИКА

ЕЛИЗАВЕТА ЮДИНА

«В день свадьбы» Виктора Розова. Постановка **Семен Спивак, Антон Гриценко**. Сценография и костюмы **Александр Храмцов**. Художник по свету **Денис Дьяченко**. Музыкальное оформление **Сергей Патраманский**. Молодежный театр на Фонтанке. Санкт-Петербург. Премьера **17 февраля 2016**

В спектакле Семена Спивака и Антона Гриценко ощущение времени настолько реально, что кажется, выйдешь на улицу, а там совсем другие люди, другой Питер. Редкий по нынешним временам случай, когда зрители старшего возраста получают возможность вернуться в свою молодость, а дети и внуки увидеть и понять их.

Визуальный ряд выстроен художником Александром Храмцовым с кинематографической точностью. Еще не прошло двадцати лет после окончания войны. «Хорошая», мирная жизнь в самом начале. Деревенский двор и дом Ильи Григорьевича Салова (В. Волков) благоустраивается, старое постепенно заменяется новым. Такие дворы-хозяйства, где поскрипывают ворота и крыльцо, и чуть покосился забор, были в каждом пригороде, провинциальном городе.

Точны и детали быта, и костюмы героев. Вот Михаил и Нюра (А. Зарубин

и А. Варова). Он - в старенькой ковбойке и рабочих брюках, она - в скромном платье-халатике и косынке. Майя Мухина (К. Ирхина) в ярком дорогом платье, с новеньким приемником в руках... Костюм – визитная карточка героя, настроение, характер.

Пьесы Виктора Розова называли подростковыми, прямолинейными, любовными. Однако более точным было бы определение - атмосферные. Любая из розовских пьес передает ощущение времени, его вкус, цвет и запах. Их легко почувствовать, но трудно сыграть. Как говорят кинорежиссеры, есть три способа продемонстрировать переживания героя: экскурс в прошлое, субтитры, закадровый текст. В спектакле эту роль выполняют песни. Те самые, которые «тогда» пели в студенческих общежитиях, во дворах, в парках. Под гитару и просто так. Только начинались Окуджава, Высоцкий, Галич...

Под хорошую песню, хорошо думается о самом главном, о том, что будет завтра, послезавтра, всегда. Будет свадьба... и две разбитые жизни Михаила и Клавды (А. Зарубин и А. Тюнина).

Спонтанная вечеринка перед свадьбой превращается в прощание с любовью, которая была слишком юной, чтобы понять, что она-то и была той самой, которая встречается только один единственный раз – все остальное суррогат, как

у Николая Салова и Риты (Н. Иванов и Н. Третьякова).

А, как же быть с Нюрой, которая дождалась, заслужила свое счастье?..

Незатейливый любовный треугольник внезапно обретает черты высокой трагедии. Герои поставлены перед выбором: остаться человеком, или выбрать компромисс в угоду общественному мнению.

«Сквозняк и ветрогон» Вася Заболотный (С. Яценюк) кидается отовоевывать счастье друга. Злая, стервозная Рита (Н. Третьякова), наделенная бабьей мудростью, не жалеет, а предостерегает. Михаил готов принести жертву, потому что не хочет оскорбить такую верную и самоотверженную любовь, которую готова отдать ему Нюра.

Нюра мечется в свете прожекторов, заливших резким, до боли в глазах, белым светом маленький двор Саловых. Сдвигает столы, грохает лавками: Нет уж, он пойдет, нет уж, не отдам его!

И уставшая, выдохшаяся после такой неожиданной вспышки, Нюра засыпает прямо за завтрашним свадебным столом. И во сне к ней приходит желанное будущее: Михаил входит во двор с детьми, их детьми. Фигуры светятся, кажется, что за плечами у девочки, которую Михаил держит на руках, вот-вот развернутся крылья.

Утро, пора в загс, но Нюра не хочет расставаться со сном, в котором счастлива. Она знает, что скажет в день свадьбы, именно скажет, а не крикнет: «Иди, Миша. Отпускаю!»

И свадебная фата останется висеть на гвозде перед входом в дом Саловых, как счастье-несчастье. ■

14



► Сцена из спектакля. Вася - Сергей Яценюк. Майя - Ксения Ирхина

ПОЖАЛЕТЬ ГОГОЛЯ ИЛИ ГОРЬКИЙ СМЕХ ДМИТРИЯ КРЫМОВА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

«Своими словами. Н. Гоголь «Мертвые души» (История подарка)». Лаборатория Дмитрия Крымова. Идея, композиция и постановка: **Дмитрий Крымов.** Художник **А. Кострикова.** Помощник А. Костриковой **К. Муханов.** Помощник К. Муханова **Э. Фрибург.** Композитор **К. Бодров.** Художник по гриму **Т. Шмыкова.** Художник по свету **О. Раввич.** Реквизит: **И. Горбачева, М. Уварова, Н. Урвачева.** Костюмы: **И. Бакулина, О. Терлеева.** Свет: **И. Ерышев, А. Морозов, О. Раввич.** Звук **С. Александров.** Черепа **С. Костриков.** Взрыв **П. Горбунов.** Драгоценности и технический выпуск спектакля **Кирилл Федоров.** Костюмы для спектакля изготовлены в **«Творческой мастерской Глеба Винокурова».** Парики изготовлены Фабрикой париков **«Жан Люк».** Премьера **23 декабря 2016**

Новый спектакль Дмитрия Крымова и его команды обустроен вокруг гения Гоголя, точнее, вокруг легенды о том, что сюжет «Мертвых душ» Гоголю подарил Пушкин. В самой фабуле сразу заявлена коллизия, исследуемая режиссером: что собственно считать подарком? Может быть, Гоголь все-таки украл сюжет у Пушкина (способы воровства также подробно и с замысловатым обаянием предстают перед зрителем). Это мистификация самого Крымова, спектакль совсем о другом.

И Гоголь, и Пушкин вначале представлены полу-куклами: головы - живых актеров, все остальное - кукольные тельца, забавно реагирующие на внешние раздражители. Вот Пушкин недовольно морщит лоб, что он оказался одного роста с Гоголем, хотя выше последнего на 6 см, а по современным меркам оба - крайне малого роста. Пушкину услужливо подставляют стул, на который кукольная часть Пушкина поспешно забирается, а голова с удовлетворением озирается вокруг. Из таких кунштюков соткано действие, известно умение Крымова соединять рукодельное мастерство обстановки и безудержную фантазию её использования.

В данном случае этот метод необычайно близок по сути к творчеству Параджанова, создававшего свои коллажи из всякой ерунды, каковая только по обстоятельствам оказыва-

лась у него под руками. Ну, что может быть под руками, например, в тюрьме: какие-то клочки бумаги, фольги, перышки, осколки стекла. А создавал Параджанов фантастической красоты натюрморты. У Крымова возможностей больше, и он из всякой мелочи и разных предметов создает красоту фантазмагии, мир смешной и страшный одновременно. Предметный мир в спектакле подробен и даже порой, кажется, избыточен, но без него жизнь персонажей Крымова невозможна. Вот гостиная Пушкиных: пустой накрытый белой скатертью обеденный стол. На реплику, что в доме всегда был беспорядок, выносятся мешок и вот он бытовой хаос наяву: горы игрушек, бумаг, здесь же надкушенная половинка груши, яблоки, посуда и прочая...

Крымов с тщательностью психоаналитика изучает абберации нашей памяти, в том числе исторической. Некоторые апокрифы, даже самые абсурдные, переживают гениев, благодаря которым, собственно, они и обрели свою ползучую жизнь. Одной из таких легенд спектакль и начинается: о том, что череп Гоголя был украден основателем первого в России Литературно-театрального музея А.А. Бахрушиным при перезахоронении праха писателя в 1909 году. Инспирированный кем-то из «заинтересованных лиц» этот слух был вновь актуализирован рядом СМИ в 2009 году. (Перезахоронение праха Го-

голя на Новодевичье кладбище на самом деле было произведено в 1931 году после закрытия Данилова монастыря и ликвидации его некрополя.)

Гению, как никому другому, дано испытание познать нравственные границы человеческой природы. Смерти Пушкина посвящено множество исследований, известно, что полученная поэтом оскорбительная анонимка, светские интриги Идалии Полетики, Дантеса, Геккерн и родственников им по нравам современников стали той вирусной атакой, которая и убила поэта. Вирусов оказалось слишком много. Даже настоятель Исаакиевского собора отказался отпевать поэта, как самоубийцу. А один высокопоставленный российско-подданный был возмущен некрологом, в котором поэт был назван «Солнцем русской поэзии». Гоголю выпала не менее трагическая судьба. После публикации «Выбранных мест из переписки с друзьями» писатель оказался непонятым и друзьями, и врагами. Его позиция одинаково возмутила и славянофилов, и западников. Гоголь говорил о духовном совершенствовании, а это во все времена далеко от задач текущего момента. Мучительная работа и размышления над вторым томом «Мертвых душ» ускорили его смерть. Помощи и поддержки, которые ему были так нужны, Гоголь ни от кого не получил. Протоирей Матфей Константиновский, знакомый Гоголя с



► Сцена из спектакля «Своими словами. Н. Гоголь «Мертвые души»

16

1849 года, требовал «отречься от Пушкина», а став единственным прижизненным читателем рукописи второго тома «Мертвых душ», просил писателя ряд глав уничтожить. Вирусная атака опять стала победоносной.

В спектакле Крымова таких подробностей нет, режиссёр доверяет публике, и его «ликбез» (разговор о Гоголе, как и предыдущий спектакль о Пушкине, идёт в цикле «Спектакли для детей. Пересказываем классику») прост: гений всегда нравственно сильнее и выше всех вирусов, даже тех, что живут, кажется, вечно. И в спектакле: с нарастанием апокрифического абсурда герои лишаются своих кукольных половинок, обретая полностью человеческий облик.

Гоголь в исполнении Натальи Горчаковой и Алины Ходжевановой с накладным «гоголевским» носом и в чёрном парике, повторяющем причёску на типологических портретах Гоголя, висящих в каждом школьном заведении, трогателен, смешон, капризен, непредсказуем. Посмотрите, с каким наслаждением он ест в гостях у Пушкина свои любимые макароны, как сладострастно затягивает макаронину в рот; как лихо отплясывает кавказский танец, застигнутый в каком-то странном наряде; как страшно вопиет о Пушки-

не: «И для кого я теперь буду писать?!». Каждый апокриф преподнесён через увеличительное стекло, придуманное ещё Свифтом. И так же, как и Свифт в «Путешествиях Гулливера», Крымов предъявляет нам и физиологический аспект такого увеличения, не всегда приятный, и аспект психологический: вот вам ваш апокриф в максимальном рассмотрении. Смешно?

Дети и взрослые смеются, да и как не смеяться, когда видишь тщедушную фигуру Гоголя, который прячась, следует за гуляющим по Тверскому бульвару со своим семейством Пушкиным и бросается поднимать брошенную поэтом бумажку, ведь на ней тот самый сюжет. Цирковой номер для коверных. Пушкин в исполнении Сергея Мелконяна сделан в такой же стилистике и также выразителен своей типологической харизматичностью поэта и бытовой характерностью: «Что же, Наташа, опять макароны недоварены?!». В финале Гоголей уже несколько, визуализация простой мысли: каждому по своему Гоголю. Финский литературовед Максима Мамина с дотошной настырностью европейского ученого начинает исследование в самом начале спектакля, не смотря на неблагоприятные обстоятельства – коллеги из других стран не приехали, и привлекает к

процессу закулисных служителей. Эти служители делают всяческие перестановки, приносят и уносят реквизит, помогают действовать куклам, исполняют отдельные номера, как, например, одна из сотрудниц с величественной фигурой и мощным контральто (Ольга Надеждина) вдруг разрывает атмосферу Тау-зала, где идет спектакль, арией вагнеровской Эрды, богини земли и мудрости из «Золота Рейна»: «Wie alles war, weiß ich - Всё, что прошло, я знаю!». В общем, от каждого по способностям.

Аллюзию вневременности происходящего Крымов подчеркивает не только фотографиями в полный рост современных деятелей культуры, выстраивающихся парами в очередь то ли на церковную службу, то ли на тот свет... И себя режиссёр делает персонажем расследования – двойник Крымова делится впечатлениями от посещения квартиры Пушкина на Мойке. А бумажный макет - Русь-птица-тройка, который Гоголь держит в своих руках, вдруг взлетает к софитным прожекторам беспилотным дроном и взрывается.

На могиле Гоголя на чёрном надгробном камне, названном «Голгофа», была высечена надпись «Горьким словом моим посмеюся», - слова пророка Иереми. В 1931 году «Голгофа» вместе с останками писателя была перенесена на Новодевичье кладбище. После того, как в 1952 году на могиле был установлен постамент с бюстом Гоголя скульптора Н.Томского, камень оказался в мастерских кладбища. Е.С.Булгакова выкупила «Голгофу» и установила на могиле М.А.Булгакова. И об этой истории вспоминают в спектакле Крымова.

P.S. Ещё об одной детали обязан упомянуть. Дело в том, что в той части спектакля, где идёт рассказ о черепе Гоголя, якобы похищенном Бахрушиным, появляется нынешний директор Бахрушинского музея, т.е. я, конечно, это не я, а актриса Алина Ходжеванова, которой моя признательность за воплощение типологического образа музейного работника на современной сцене (белые перчатки, трепет перед артефактом, будь то череп неандертальца или рыбья кость, поднятая из земных глубин, несколько странное, не от мира сего существо), да еще в такой компании: Пушкин, Гоголь, Крымов, какие имена! ■



► Сцены из спектакля
«Своими словами»
Н. Гоголь «Мертвые души»



► Сцена из спектакля «День опричника». Реж. Марк Захаров. Худ. Алексей Кондратьев. Театр «Ленком»



► Сцена из спектакля «Ходжа Насретдин». Реж. Фарид Бикчантаев. Худ. Сергей Скоморохов. Татарский государственный, академический театр им. Г. Камала

Ж И З Н Ь И Т Р У Б А

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«День опричника» по произведениям Владимира Сорокина «Теллурия» и «День опричника». Режиссер **Марк Захаров**. Художник **Алексей Кондратьев**. Художник по костюмам **Ирэна Белоусова**. Художник по свету **Евгений Виноградов**. Хореограф **Сергей Грицай**. Композитор **Сергей Рудницкий**. Театр Ленком. Премьера **30 ноября 2016**

«Аще взыщет Государев топ-менеджер во славу КПСС и всех святых для счастья народа и токмо по воле Божьей, по велению мирового империализма, по хотению просвещенного сатанизма...». Эту проповедь, взятую из «Теллурии», эту дьявольскую ахинею, в которой церковная лексика смешана с обывательской, с текстами реклам, пресс-релизов и политических речей, артист Иван Агапов произносит в начале каждого акта, обращаясь прямо в зал. Одет он при этом в нечто среднее между праздничным облачением архиерея и балаганным костюмом.

Антиутопия Сорокина «Дань опричника», написанная десять лет назад, помечена авторской ремаркой «действие происходит в 2027 году». Захаров же отправляет события спектакля в совсем далекое будущее – «спустя сто лет после премьеры». И еще вопрос, становится ли от этого легче?

Сто лет спустя в стране, отгороженной от всего остального вражеского мира высокой стеной, свирепствуют опричники. Здесь нещадно эксплуатируют природные ресурсы и жгут книги, здесь воруют по-черному, практикуют казни и пытки, неистово молятся, грабят, убивают и произносят патриотические речи.

Марк Захаров изрядно переписывает сорокинский текст. Он читает его сегодня (и не без оснований) не столько как страшную антиутопию, сколько как острую политическую сатиру. Литературный материал, казалось бы, мало похожий на притчевые сочинения Григория Горина, с которым режиссер создал не один яркий спектакль, вновь подается в фирменном ленкомовском стиле: злободневность

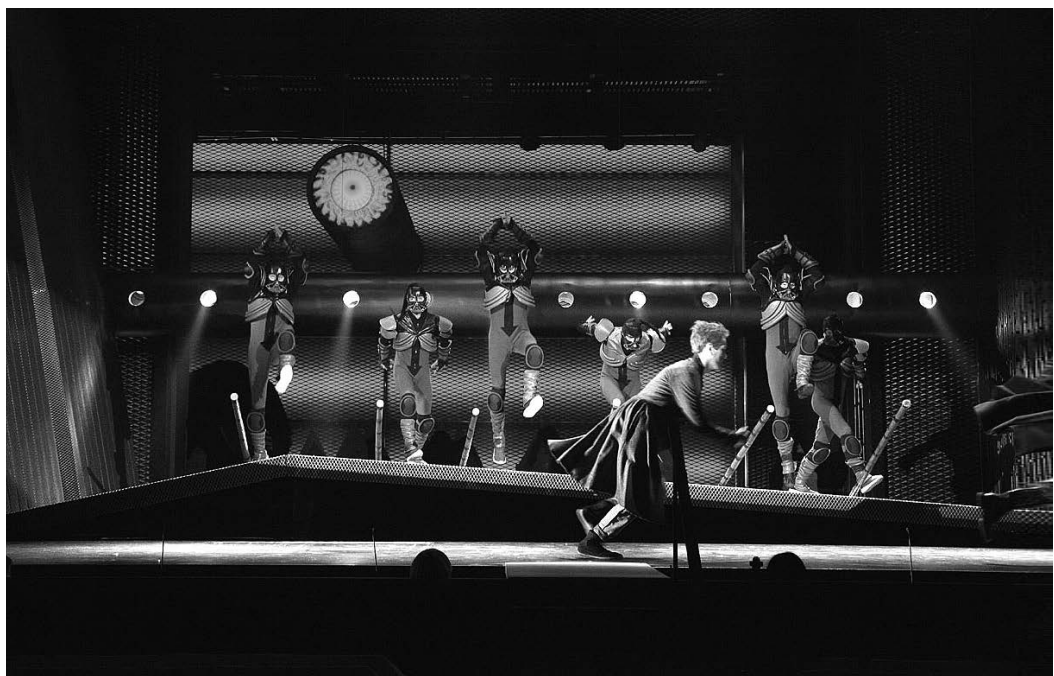
плюс «концертная» актерская подача, плюс тугая сюжетная пружина, плюс горькая ирония, плюс романтический свет в финале.

Было бы странно, если бы Марк Захаров с его невероятным социальным чутьем прошел нынче мимо произведений Владимира Сорокина. Но не менее странно было бы, если бы он изменил художественным принципам своего театра, принялся бы следовать каким-то иным. И вот опричник Комяга, в оригинале лютый зверь и верный служака, превращается в спектакле в усталого и даже интеллигентно рефлексизирующего персонажа – таким его играет Виктор Раков. И вот эпизодическая история с вдовой опального политика Куницыной, которую попросту

изнасиловали «слуги народа», вырастает в щемящую романтическую тему. Актриса Александра Захарова в этой роли выводит вечную мелодию отца-режиссера: женщина как соломинка для утопающего, как свет и уют в конце тяжелых странствий. В финале спектакля опричник Комяга вместе со своим верным помощником (Антон Шагин) спасают вдову с ее ребенком и вместе пытаются убежать в светлое будущее. Правда, бегут они по движущейся ленте, оставаясь при этом на одном месте. И чего в этом образе больше – надежды или беспросветной тоски? – опять же вопрос.

Актерские выходы в спектакле выпуклы и смачны, подаются в фирменном ленкомовском стиле и читаются почти как репризы, благо тексту

19



► Сцена из спектакля «День опричника»

альные возможности инсценировки это вполне позволяют. Один только Раков играет своего Комягу интеллигентно и мягко. Царь же Дмитрий Певцов здесь явный оборотень, то манерничает и эстетствует, то ведет себя, как заправский пахан-беспредельщик. Глава опричников-Сергей Степанченко полностью оправдывает свою кличку «Батя» – типичный криминальный отец родной. Сексуально распушенный граф Урусов-Александр Сирин напропалую юродствует. Ясновидящая Прасковья Мамонтова-Татьяна Кравченко – комическая разбитная бабенка, просто классика жанра. Орудует на сцене и банда откровенных головорезов в черном, исполняющих любые криминальные поручения, и один из бандитов, как водится, говорит с кавказским акцентом. Великолепному Леониду Броневому и вовсе придумана роль, отсутствующая в первоисточнике, – он обаятельно играет некоего князя Собакина, старого охранника, этакого Агасфера всех тоталитарных режимов и их тайных хранилищ.

Однако фирменные ленкомовские актерские блюда помещены в сложное метафорическое пространство, намекающее и на политический, и на культурный контекст той страны, где разворачивается соро-

кинско-захаровская антиутопия. По бокам портала торчат собачьи головы с оскаленными мордами. Задник скрыт большим бамбуковым занавесом, этой излюбленной восточной перегородкой, которая успешно отвоевывает свое место в европейском интерьере. Центральный же элемент декорации – огромная труба, внутри которой, очевидно, течет в запредельные королевства родное сырье. По поверхности трубы ползут в режиме видеопроекции китайские иероглифы, и тут вам уже не невинный бамбук, а вполне прозрачные экономические связи. Подле трубы, принимающей разные положения в пространстве сцены, и живут действующие лица этой истории. В эпизоде у ясновидящей Прасковьи возникает огромный, уродливый светящийся шар, обвитый проволочными орбитами. Эта, в разы увеличенная модель милых оккультных безделушек выглядит и смешно, и устрашающе. Мрачная сценическая среда, где дисплей и бегущая строка соседствуют с грубой трубой, не оструганные доски с белоснежной звериной шкурой, а мистический шар с подполом, в который, как в преисподнюю, ныряют герои, чем-то напоминает среду фильма «Кин-дза-дза», еще одной выдающейся отечествен-

ной антиутопии, только родившейся на несколько десятков лет раньше «Опричника».

Впрочем, «перспективный» портрет страны в этом спектакле складывается, разумеется, из всех его составляющих. Выпуклая, репризная актерская игра в варварской среде, где новейшие технологии врастают в дику, не окультуренную почву, а, возможно, неким непостижимым образом из нее и вырастают, видимо, радует неискушенную публику. Но на самом деле она читается как защитная реакция театра. Она понятна, легко воспринимается и даже поднимает настроение. А все же эта лихая, тотальная игра будто заговаривает и засмеивает то, что отчетливо, беспощадно проговаривается со сцены и оказывается до озноба узнаваемым.

Под принявшей вертикальное положение сырьевой трубой обнаруживается вмонтированная в сцену движущаяся дорожка. Это уже не полезное ископаемое. Это скрытое движение родной почвы. Это, пусть призрачная, но все же хоть какая-то надежда на выход. Надеяться же имеют право и создатели спектакля, и его зрители. ■

Фото предоставлено пресс-службой театра

«ХОДЖА НАСРЕТДИН»: НОВАЯ ВЕРСИЯ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

РАУЗА СУЛТАНОВА

«Ходжа Насретдин» Наки Исанбет, Саадулла Ваннус. Режиссер **Фарид Бикчантаев**. Сценограф **Сергей Скоморохов**. Композитор **Эльмир Низамов**. Татарский государственный академический театр им. Г. Камала. Премьера **6 февраля 2015**

Не традиционной и не канонической получилась постановка комедии «Ходжа Насретдин» Наки Исанбета, соединенная с текстом пьесы сирийского драматурга Саадуллы Ваннуса «Слон, Ваше величество».

Жизнь спектакля началась задолго до премьеры: Ходжу (Ф. Зиганшин) с осликом вывели на улицы

Казани, отсняв видеоролик с новостным репортажем о его завершающем турне по мировым столицам. Игровой флешмоб шутиливо оформили логотипом Би-би-си. Так публика была заинтригована возвращением Ходжи на родину. Непосредственное появление Ходжи и его ослика в зрительном зале – начало серьезного

разговора театра со зрителем.

Тот, кто жаждал услышать шутки-мэээки Ходжи Насретдина и увидеть спектакль в привычном «татарском» формате – восточную сказку с обилием орнамента, вышивки, – явно пребывал в культурном шоке: постановщикам удалось разрушить стереотипы, создать ёмкий, сложно синте-

зированной образ. Новые интонации, переживания современной ситуации в мире, пронизанные сатирой, самоиронией. Своеобразный минимализм средств, позволяет укрупнить масштаб картин, сделать акцент на монументальные аллегорические сцены.

Здесь каждая деталь символична и способна вызывать множество ассоциаций, как, например, яблоко, подаренное молодым Ходжой Насретдином, становится символом счастья, выражающим силу любви и жажду жизни.

Многозначный смысл приобретает и башня – жилище странника (дервиша, учителя), некий мост между небом и землей – инсталляция треугольной формы из металлических прутьев, внутри которой помещен игрушечный макет одного из символов древнего Булгара – Соборной мечети. По ходу действия это и минарет, откуда Ахун произносит молитву, и трибуна вожака-литератора для манифестации о чистоте литературной речи (своевременно звучит в Год литературы). И, наконец, сидя на её вершине, Ходжа, обращается к толпе и зрителям одновременно

Надувной слон¹ со стальным покрытием, со спины которого устрашающе торчат «съеденные» им когда-то купола дворцов и минареты мечетей, в финале уверенно надвигается на человеческий род, прямо лицом к зрителям, – призрак большой беды. Прозрачные пузыри – колонны во дворце Джигангира (прообразом которых послужили для художника стеклянные болгарские бусы) – звучат как метафора неустойчивости, зыбкости и хрупкости мира власть имущих. А движущаяся монолитная толпа народа, воспринимающаяся вначале спектакля как центр Вселенной, главная сила общества, demiург истории, жаждущий истины, в финале выглядит бессильной и безвольной, аморфной массой, не могущей жить без слона и ждущей очередного поводыря.

Художник воссоздает не сказку, а философскую картину вселенского масштаба. Апокалиптическое настраивание создают не только опасно

накренившиеся стены домов, подпираемые лишь изнутри, но и общий свето-колористический строй и музыкальное оформление спектакля. (Движения толпы народа, выходящей из глубины сцены плавно и медленно раскачиваясь, под музыку «Наотампа» норвежского джазового пианиста и композитора Джона Болка (Jon Balke), выполнены с той мерой углубленной сосредоточенности и музыкальности, что становятся похожи на ритуальные.) Это живое пульсирующее пространство, а не просто красочные пятна или световые линии.

Красочный слой задника, вертикально вздыбившегося свода большой глиняной Вселенной со следами останков древней архитектуры Булгар перекликается с костюмами Ходжи Насретдина и народа, сшитыми из натуральных тканей (ватина, ситца, войлока). Они простеганы, подчеркнута апплицированы заплатами, декорированы шнурами. Костюм Ходжи – татарский (рубашка туникообразного покроя почти до колен с нагрудным разрезом, воротником-стойкой, штаны в полоску, на голове вязаная тюбетейка полусферической формы с торчащими перьями, на ногах современные из мягкой кожи башмаки), сшит швами наружу (очень современный крой!).

Если ремесленники (народ) и Ходжа решены в едином теплом, мягком мерцающем живописном колорите, то хан (Ильдар Хайруллин) и его окружение сознательно выделены локальным декоративным пятном: Джигангир в стилизованном историческом костюме ультрамаринового цвета с украшениями из камней, визирь (Искандер Хайруллин) в военном костюме цвета мундира, а многочисленная свита окрашена в бордовый цвет. В облике многих персонажей есть место и гротеску, и эксцентризму. Цирюльник с малиновой шевелюрой (Ф. Мухаметзянов) – как современный модный стилист с разноцветными пятнами от краски на волосах. Жена Ходжи – Гульбану (М. Шайхутдинова) в дворцовом платье с длинным шлейфом, в большой шапке выглядит тряпичной куколкой-апельсинкой, способной подпрыгивать. Огромный тюрбан на голове худого Ахуна «висит» как некое гнездо на деревянном колу. А «матрешки-девушки» в национальном костюме, во дворце поющие хором «Туган ил» («Родной край»), – пародия на формальные массовки, переделка на татарский лад сцены из комедии «Иван Васильевич меняет профессию». Едкой сатирой на чиновничий мир выглядят картины, когда визири с пла-



► С. Скоморохов. Макет спектакля «Ходжа Насретдин». Н. Исанбет, С. Ваннус. 2015

стиковыми папками-конвертами в руках семенящей походкой выходят на совещание к хану и выстраиваются в одну шеренгу, пряча от него свои взоры.

Сценограф Сергей Скоморохов, по меткому выражению рецензента Е.Черемных, «соединил низовой народный театр с каким-то условно-символистским наивом, в то же время соединил рукодельное и рисованное с почти что трэшевым».²

Нужно отметить, что художник при создании костюмных образов использует художественные приемы, найденные П. Сперанским при постановке фольклорных произведений («Идегей», «Ходжа Насретдин») в 1940-е годы. В основе его метода лежит стилизация, которая состоит в подчеркивании особенно характерных черт (деталей) эпохи, в некотором упрощении и свободном варьировании. Так, С. Скоморохов обращается к искусству Волжской Булгарии и костюмам золотоордынского периода, Казанского ханства (XVI в.), традиционному костюму XVIII – середины XIX в., а также к общенациональному костюму рубежа XX в., тщательно изучает опыт прежних постановок в татарском театре. Костюмы знати (хана, его окруже-

ния), жителей Кузнечной слободы он моделирует на основе средневекового булгаро-татарского костюма, избрательно используя современные технологии и крой. Платья по мусульманской традиции туникообразного покроя, с широкими рукавами, ворот – стойка. Кафтан хана – монгольского типа, до колен, с короткими рукавами. Исходя из особенностей тюрко-монгольских форм рубахи богато отделан низ рукавов. До локтя – манжета вроде обшлага-браслета, известная и в средневековом костюме казанских татар. Высокий статус подчеркивает широкий пояс, сшитый из богатой парчи, с застежкой, украшенной разноцветными камнями (стеклярусом).

В женских костюмах (у невольниц, также у Гульбану в первой картине) сохранены основные элементы татарского костюма (штаны, рубаха, камзол, традиционные украшения: бусы, браслет). По пропорциям и крою они тяготеют к костюмам рубежа XX в. (платья со стоячим воротником, с широкими рукавами, подол украшен рядами воланов).

Шапка Салихи с оторочкой из меха, со стороны висков прикреплены характерные для тюрко-монгольских этносов шейно-височные

украшения (сырга), упрощенные до театральной условности. На ней прилаженный камзол с полочками встык, с поясной застежкой (каптырма). Если странник в начале спектакля в длинном, до пола бедуинском халате трапециевидной формы с капюшоном, то во второй картине – в черном строгом казакине городского фасона начала XX в., в узких брюках, на голове плоская тибетейка.

У дочери Насретдина костюм выглядит очень современно: на короткое платье с воротником-стойкой, с широкими воланами на подоле надета свободная прямоспинная стеганая туника с широкой круглой проймой, поэтому одно плечо кокетливо оголено. На ногах кожаные орнаментированные полусапожки на каблуках, шаровары заправлены в сапоги. Зато на голове маленький калфак, надетый свисающей лопастью набок, как в начале XX в. Из украшений – висячие серьги, браслеты.

По иерархии персонажей обувь разных типов: у простолюдина – однотонная (из войлока), у хана и его окружения – полихромная из кожаной мозаики, согласно тюрко-монгольским традициям, со слегка поднятым носком. Как видим, приметы костюмов различных эпох соединились в одном театральном пространстве.

Таким образом, в постановке Фариды Бикчентаева комедия Н. Исанбета об одном из широко распространенных уже с XIII в. героев устного творчества народов Востока, начиненная текстом арабского драматурга Саадуддун Ваннуса, вдохновленного идеей «театра политизации», предстала перед зрителем в обновленном виде, эстетически и содержательно современной. ■

Фото Ф. Гарифуллина



► Сцена из спектакля «Ходжа Насретдин»

¹ Надувной слон сделан по эскизам С. Скоморохова на производственной фирме «Гринсбон» в Казани (существует с 2008 года) из ПВХ-пленки (0,2 мм). Роспись, приклеивание щетины, элементов бутафории осуществлены в цехах театра. Размеры слона: высота – 4,5 м, ширина – 3 м, длина с хоботом и хвостом – 5,5 м, общий вес – 23 кг. Перед каждым спектаклем надувают гелем. Для заправки уходит 5 баллонов (по 4,5 кубов газа).

² Черемных Е. Фарид Бикчентаев поселил Ходжу Насретдина в глиняную Вселенную [Электронный ресурс] // Бизнес-Online. URL: <http://www.business-gazeta.ru/article/125319/> (дата обращения: 12.10.2016).

МИР, ГДЕ КУЛЬТИВИРУЕТСЯ ЗЛО

Е Л И ЗА В Е Т А Р О Н Г И Н С К А Я

«Кентервильское привидение» Оскара Уайльда. Инсценировка, художественное оформление и постановка **Виктор Крамер**. Композитор **Сергей Ушаков**. Автор текстов музыкальных номеров **Сергей Маковский**. Театр юного зрителя им. А.А. Брянцева, СПб. Премьера **21 января 2017**

Никто не сыграет ребенка лучше самого ребенка - такого девиза придерживалась постановочная труппа мюзикла «Кентервильское привидение». Именно поэтому в сентябре 2016 года в кастинге на роли детей семейства Отис принимало участие более 100 человек. В результате спектакль играют несколько составов. Педагогом по актерскому мастерству в работе с детьми была выбрана народная артистка Антонина Введенская. В этой постановке ТЮЗ воплощает свою педагогическую функцию напрямую: дети учатся мастерству, вплотную работая с артистами театра и Альбертом Асадуллиным, приглашенном на роль Кентервильского привидения.

Мистический романтизм призывает все уровни сценического действия. Мрачные костюмы «любителей ужасов», готический грим, затемненная сцена с каменными развалинами, таинственная музыка и завывания вместо звонков к спектаклю - все это провоцирует эмоции.

Силы зла представлены гиперреалистично: в зачине спектакля звучит цитата про Сад Смерти, о котором мечтает Привидение, а затем появляется лорд Кентервиль (в исполнении Артемия Веселова), находящийся в сумасшедшем доме. Он, в окружение каких-то фантастических личностей, висит в белом коконе, словно эта защитная скорлупа поможет ему спастись от посещений привидения.

Художники по свету Игорь Фомин и Павел Змунчила создали образ потусторонней вселенной, используя все оттенки синего и серого. Загадочный мир, где царит волшебство, окутан туманной мглой,

таящей темное начало. На сцене - исполненный в человеческий рост замок Кентервилей, за который идет борьба. Общий план местности живописуется с помощью массивной каменной гряды и видеопроекций сада, в котором высятся деревья с засохшими ветвями. Но здесь есть и противоположное, созидательное начало: справа от дома - спортивная зона, где стоят беговые велосипеды, являющиеся метафорой здорового образа жизни, который ведут трезво-мыслящие американцы. Постепенно картинка укрупняется, и зритель попадает в замок лорда Кентервиля, где самым любопытным объектом оказывается кровавое пятно, отгороженное барьерами, выполненными в виде костлявых человеческих кистей.

Оживающие портреты на стенах, ярко-красное пятно крови на авансцене - не только главные доказательства паранормальности замка

Кентервиль, но и главные предметы экспозиции. Режиссер укрупнил мысль Уайльда о том, что замок посещается экскурсантами. Миссис Амни (в исполнении Марии Сосняковой) и дворецкие открыли хороший бизнес, используя дурную славу замка. Они проводят экскурсионные программы и даже продают футболки с изображением кровавого пятна. Последнее - дань современности и возможность увидеть себя, человека-потребителя, не относящегося серьезно к истории.

Отисам, конечно, не хочется, чтобы в их доме проводили экскурсии, но по условиям договора они не должны ничего менять в замке. Лишь прожив месяц, они могут подписать бумаги и купить замок: «в пять утра, с первым криком петуха». В каком-то роде это напоминает сделку с дьяволом, но бесстрашных героев это не настораживает. Только когда пропадает Вирджиния, они всерьез

23



► Сцена из спектакля «Кентервильское привидение»



► Сцена из спектакля «Кентервильское привидение»

24

осознают, что Кентервильское привидение существует, и у него есть душа. Так, в жизни, многие люди не замечают живых людей в других, не способны поменять свою точку зрения, взглянуть на ситуацию как-то иначе.

Александр Иванов, исполняющий роль мистера Отиса, решает образ в эмористических тонах. Так, в одной из самых удачных сцен, он сам ведет экскурсию и объясняет удивленным иностранцем, почему пятно поменяло облик и перестало быть красного цвета. Он начинает говорить на таком языке, который понятен любителям мистики, включается в их правила игры, проявляя при этом не только смекалку, но и гибкость.

Светлое начало спектакля представляют юная Вирджиния (в исполнении Ксении Корнеевой) и влюбленный в нее герцог Чеширский (в исполнении Павла Маркова). Их внешние образы нежны и светлы, а совместные сцены этюдны. Они скачут на лошадках и напевают песню, как дети радуясь совместной игре и еще не представляя всей серьезности любви.

Все остальные члены семьи Отис несколько комичны. Положительные и энергичные герои шаржево однотипны, все одеты в ковбойские костюмы. Чтобы сделать

зримым их хронотоп жизни, режиссер использует «игрушечные», картонные декорации: маленький дом и машину. Теза «вся жизнь - игра» взрывает действие новеллы Оскара Уайльда и смещает смысловые акценты. Спектакль не о противопоставлении прагматичного подхода жизни и творческого начала, а о чистоте восприятия жизни и любви.

В качестве сказочников выбраны Камень (Кирилл Таскин) и Миндальное дерево (Владимир Чернышов). Именно эти природные материи (как в «Синей птице» Метерлинка) становятся персонажами, связывающими сюжетные звенья. Чудо возрождения души Кентервильского привидения напрямую связано с расцветом Миндального дерева, наверное, поэтому между этими персонажами высвечивается определенная взаимосвязь. Скованный цепями призрак оказывается прототипом заключенного в инвалидное кресло Миндального дерева.

Сэра Симона де Кентервиля играет Альберт Асаддулин. Впервые он появляется в абсолютно человеческом облике и не производит должного впечатления на домоправительницу и дворецких. Через минуту он перевоплощается: над его головой возникает нимб, развевающиеся локутья делают его похожим на привидение, но даже и в этом костюме

он скорее напоминает отчаявшегося ангела, чем черта. Он – устал, это заметно в каждом жесте, интонации, фразе. Сцена у туалетного столика раскрывает образ с трагической стороны. Привидение страдает от того, что никто не хочет принимать его таким, какой он есть. Как писал Чехов: «Никто не хочет любить в нас обыкновенного человека». Сэру Симону приходится придумывать различные сценические образы, чтобы люди ценили его. Он идет на преступления, потому что этого жаждет публика, таков способ привлечь к себе внимание. Но люди ценят в нем привидение, а не человека, поэтому он не видит смысла доказывать миру, кто он такой. Теперь ему нужно прощение, нужен чистый человек, который сможет понять и оплакать его.

Дуэтная сцена с Вирджинией у старинного клавесина - кульминация спектакля. Они играют вдвоем на чудесном инструменте, и музыка объединяет их сердца и души. Девочка решает помочь привидению и отправляется с ним в сюрреальное пространство. Это фантастическое спасение души «последнего романтика», каким себя называет привидение, показано с помощью видеоизображения и театра теней. Освобождение сэра Симона позволяет воцариться миру и спокойствию и учит людей пониманию другого Я.

Второй сильной пластической сценой оказывается чудо, происходящее с Миндальным деревом. Пластический танец обретения души и свободы, исполненный Владимиром Чернышовым, зримо являет метаморфозу, случившуюся с персонажем. Всем даруется спасение, а кровавые события остаются в прошлом.

Спектакль этот подлинно авторское высказывание - Виктор Крамер и постановщик, и художник. Искушение, умение отпускать прошлое и не населять землю живыми призраками – вот чего так не хватает миру, считает он. Конечно, сказочное начало превалирует в спектакле, но подспудно мюзикл задает глобальные вопросы, ведь мир, где зло культивируется и становится источником дохода – это нашла реальность... ■

«ТРУБАДУР» С АННОЙ НЕТРЕБКО В АКУСТИЧЕСКОЙ ДЕКОРАЦИИ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ МЛ.

«Трубадур» Джузеппе Верди. Дирижер **Марко Армильято**. Режиссер **Даниэль Аббадо**
Художник **Гранциано Грегори**. Венская государственная опера. Премьера **5 февраля 2017**

Новая постановка «Трубадура» в Вене побила все рекорды популярности у зрителей. Благодаря звездному составу во главе с Анной Нетребко в партии Леоноры, билеты были или давно распроданы. Очередь на стоячие места выстраивается за несколько часов до спектакля, а после публика устраивает артистам долгую овацию стоя, вызывая на поклоны до десятка раз. Критика тоже не скупится на похвалы певцам.

В том же, что касается постановки итальянского режиссера Даниэля Аббадо и художника Гранциано Грегори, то здесь сложилась любопытная ситуация. По не лучшей венской традиции, на премьере постановочную

группу встретили возгласами неодобрения «бу», и большинство венских газет также вышли с разномыслием, недостаточно выразительной, как показало критикам, постановки. Однако сама Нетребко еще до премьеры выступила с благодарностью в адрес режиссера и сценографа за то, что они создали акустически выверенную, удобную для певцов сцену со сводом.

Действие этой оперы Верди, известной запутанностью и нескладностью своего либретто, в центре которого лежит тема братоубийства, перенесено из Испании XV века в испанскую гражданскую войну 1930-х годов. И происходит все под одним и тем же сводом, у которого меняется

лишь задник. Здесь и дворец «франкиста» ди Луны, и казарма его бойцов, и лагерь «республиканцев», в которых превращаются войска Манрико вместе с цыганами, и церковь, в которой «республиканцы» прячут свое оружие. Под этим же сводом почти все герои находят в финале свою смерть.

Критики пишут о статичности действия, называют спектакль «концертом в костюмах», что не кажется мне справедливым. Спектакль ясный, декорация без лишних деталей, а перенос в ситуацию испанской гражданской войны драматургически оправдан. Анна Нетребко говорит на встрече со слушателями перед премьерой: «Я хочу сказать спасибо за

25



► Сцена из оперы «Трубадур». Фото: Michael Pöhn/Wiener Staatsoper



► Анна Нетребко - Леонора в опере «Трубадур». Фото: Michael Pöhn/Wiener Staatsoper

то, что нам сделали такую прекрасную акустическую декорацию, в которой так хорошо петь! Иногда мы выступаем в театрах, в которых плохая акустика и декорации настолько ужасные, что мы можем только рассердиться, но все равно надо петь. Я продолжаю спрашивать у режиссеров и сценографов, почему? Почему декорации открытые, почему они строятся так, что певцам очень сложно доносить голос до аудитории, но все остается по-прежнему».

Нетребко уже несколько лет не готовила премьер в Венской опере, выступая лишь в освоенных спектаклях. И успех ее здесь феноменален. Австрийская телерадиокомпания ORF сразу после премьеры охарактеризовала спектакль как бенефис певицы, «подтвердившей свое исключитель-

ное положение на мировой оперной сцене», и в газетах было не счесть восторгов по поводу ее Леоноры.

Выступая на приеме после премьеры, директор Венской оперы Доминик Мейер вспомнил приписываемую Артуро Тосканини фразу, что поставить «Трубадура» на самом деле несложно – надо просто заполучить четырех лучших в мире певцов. Вене это по существу удалось. Театр собрал на спектакль выдающийся квартет звезд первой величины. Помимо Нетребко, это Роберто Аланья (Манрико), Людовик Тезье (граф ди Луна) и Лучиана Д'Интино (Азучена). А судя по восторженной реакции публики и критиков, для тридцатилетнего лауреата конкурса имени Чайковского из Кореи Жонгмина Парка партия Феррандо наверняка станет важной новой ступенькой в карьере.

А 16 февраля на торжественной церемонии в бывшем императорском салоне театра Нетребко было присвоено австрийское почетное звание *Kammersängerin*. Традиция таких званий восходит к имперской эпохе, когда император присваивал звание придворных певцов. После церемонии имя дивы в программах будет обозначаться как KS Anna Netrebko.

Первый раз она спела эту вершинную по вокальным требованиям для лирико-драматического сопрано партию почти четыре года назад в Берлине. С тех пор были Зальцбург, Нью-Йорк и Париж. И вот теперь Вена, где зал, казалось, задерживал дыхание на ее пианиссимо, а после арии *D'amor sull'ali rose* устроил среди действия овацию на несколько минут. ■

МЕТОДОМ ПРОБ И ОШИБОК

А Л Е К С Е Й Г О Н Ч А Р Е Н К О

Лаборатория «Давайте знакомиться!» прошла в Тверском ТЮЗе. Участниками стали не просто молодые режиссеры, а четыре студента выпускного курса, которым в Российском институте сценических искусств Санкт-Петербурга руководит профессор Юрий Красовский. Лаборатория спровоцировала поиск новых решений в репертуаре театра для детей.

Предоставить такой шанс со стороны организаторов – ответственно и гуманно, получить право на дипломный спектакль новичку, привычному к небольшой знакомой аудитории, в настоящем театре сейчас непросто. Трое режиссеров из приехавшего в Тверь «квартета» выбрали современные пьесы, двое показали свои эскизы на большой сцене, почти все поставили задачи на сопротивление. Первые шаги в реальную профессию оказались в меру робкими и простительно сбивчивыми, но все финишировали, не растеряв дыхание и не упав без сил, пересекая черту.

Мария Лычковская импровизировала на тему пьесы Алексея Якимовича «Улыбка Шерлока Холмса». В его

сюжете, как это ни парадоксально, но вполне возможно с помощью привычной в подобных случаях графомании, встретились на лесной полянке по воле драматурга Заяц, Волк Володя, Баба-Яга, Шерлок Холмс и Смайлик. Смайлик – персонаж абстрактный, это символ хорошего настроения, в эскизе – рыжий клоун с повадками ребенка. По сюжету кто-то украл конфеты, предназначавшиеся заболевшим пушистым друзьям, а знаменитый сыщик обнаружил правду. Режиссера именно детективная линия заинтересовала менее всего. Она сочинила несколько собственных прологов. В первом вереница детей,

возглавляемых Холмсом, проходит запутанные закулисные пространства театра, чтобы оказаться на камерной сцене, но популярный сегодня жанр «квеста», т.е. путешествия и приключения, так и остался только заявкой. Лычковскую уже увлекала другая история. На камерной сцене маленьких зрителей ждут четыре актера, которые сыграют семью, преобразующуюся во сне мальчика без всяких хвостиков и ушек в заявленных драматургом персонажей: мама станет заботливым Зайцем, папа, конечно, волком, а сестра в силу своего характера получит имя Бабы Яги. И эти отношения будут важнее, чем перепалки болтливых лесных

жителей по поводу конфет. Ведь не существенно в итоге, кто их украл в сказке, главное, что в семье появится необходимое для малыша взаимопонимание. А так и не встроившийся в сюжет на момент финала Шерлок, наверняка, станет мудрым примирителем-дедушкой.

Олег Христюбский взялся за «Фею Теккерее» Натальи Скороход. В тексте, пропитанном Шекспиром больше, чем Теккереем, он нашел повод для современных шуток и ярких театральных метафор. Персонажи со странными сказочными именами увлекаются селфи и носят футболки, на которых крупным планом дан принт того или иного жеста, в одном даже угадывается довольно неприличный. Это много говорит о пубертатных героях и беспокоит школьную аудиторию, заметившую на сцене что-то табуированное в их повседневной учебной жизни. Александр Романов в роли опытного короля Храбруса играет квинтэссенцию шекспировского зла и такого же масштаба чувство вины. Его персонаж сюжетно пародирует Клавдия, а Христюбский просит его еще постоянно тереть руки. Этот жест леди Макбет и заканчивает эскиз, оставаясь самой сильной многообещающей сценой.

Адольф Шапиро на одном из своих мастер-классов, цитируя реплику Маши из чеховской «Чайки» о том, как она «отсидела ногу», обратил внимание слушателей на то, что, например, Гертруда из «Гамлета» этого бы никогда не сделала. Христюбский с помощью Скороход делает первый, эскизно-робкий, шаг в сторону от Гертруды к Маше, пытается найти в сказочно-шекспировских героях и ситуациях человеческие мотивы и человеческую же боль, не снижая при этом накал волшебных страстей.

«Моя большая меховая папа» Екатерины Шумаковой по пьесе Ксении Драгунской стала примером театра для детей и про детей без «тюзовских штампов», для краткости «тюзятины». Не подвели молодые силы труппы. Важно, что во всех трех отрывках режиссеры говорили о ровесниках тех, кто собрался в зрительном зале, находя их в не бытовом репертуаре. Шумакова



► Сцена из спектакля «Мюнхгаузен»

так же, как и однокурсники, не прошла мимо старшего поколения, а именно родителей и учителей. Убедительная и свободная актриса Марина Федотенкова по воле режиссера сыграла три взрослых роли, представив в трех образах – учительницы, мамы и колдуньи – три вариации одной женской судьбы в мире, где нет мужчин. В отличие от Натальи Скороход, Ксения Драгунская цитирует не Шекспира, а Володина, поэтому и ирония в представленном эскизе – не страстная и порывистая, а сочувствующая, сдобренная воздушными шариками.

Отдельным по теме выглядел в программе лаборатории, сжатый, как пружина, в 10 минут эскиз Анны Бычковой по мотивам «Барона Мюнхгаузена» Распэ в переводе Корнея Чуковского, где зрители и актеры расположились вместе на сцене. В этом контексте нельзя не вспомнить одноименный спектакль Кировского ТЮЗа и не отметить, как знаменитый немецкий фаентазер выходит на российские сцены. Мюнхгаузен в контексте репертуара ТЮЗа попадает в одно поле сравнения с одноименным советским мультфильмом более, чем с подзабытой пьесой Григория Горина. Театр для детей больше увлекает демонстрация приключений, чем философское обо-

снование «вранья» этого героя. Но как представить и прокомментировать сегодня все эти невероятные истории неподобие «самоспасения» из болота или полета из пушки в небо?

Режиссер заявляет спектакль как диалог двух протагонистов – Барона и Скептика. Последний считает, что выдумки нам не нужны. На лацкане серого пиджака Скептика (Михаил Хомченко) – российский триколор, сигнализирующий о его причастности к власти. Барона играет Андрей Иванов, не случайно ставший главным исполнителем в заметной премьере Тверского ТЮЗа «Пустота» (сразу после лаборатории артист узнал, что выбран номинантом на «Золотую Маску» за роль крупного бизнесмена Димы в спектакле режиссера Талгата Баталова). Иванову к лицу и по силам современные герои – принципиальные и свободные, с легкой наглостью, но без глупой самоуверенности. А рядом ведущий актер старшего поколения Александр Евдокимов увлеченно играет Болото и Медведя, его гэги смешны, но они лишь создают «детский» фон для борьбы двух социальных начал. «Кто победит?» – частый, наивный нетерпеливый вопрос оставляет у Бычковой возможность ответить исключительно взрослому и по-взрослому. ■

В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ

А Л Е К С А Н Д Р А К Р А С К О

С 9 по 15 декабря 2016 года в Боярских палатах СТД РФ прошла ежегодная выставка молодых художников театра и кино КЛИН 11. В ней приняли участие студенты и выпускники постановочных и театрально-декорационных отделений Школы-студии МХАТ, ГИТИСа, МГАХИ им. В.И. Сурикова. Впервые в экспозиции участвовали выпускники Британской высшей школы дизайна.

28

Театральные художники представили свои дипломные работы, авторские проекты, эскизы, макеты к спектаклям, замыслы к будущим постановкам, инсталляции и эскизы костюмов. В этом году в рамках КЛИНа состоялась насыщенная вечерняя программа, включающая перформансы, видеопоказы, встречи с молодыми художниками, актерами и режиссерами. Это дало возможность художникам и режиссерам встретиться на свободной территории, вместе реализовать задуманные идеи на практике.

Пространство Боярских палат, где проходила выставка, позволило провести эксперименты, импровизации с самим пространством, «оживить» его, сотворить среди традиционных макетов и эскизов другие миры.

Так, режиссер Иван Комаров вместе с художником Натали-Кейт Пангилинан (Мастерская С. Бенедиктова) показали футуристическое эссе «Кусты Хайдеггера» – историю двух кустов, которые захотели совершить революцию; Натали-Кейт Пангилинан соединила образ революции, элементы биомеханики Мейерхольда и мир будущего, в котором существуют роботы в костюмах инопланетян.

Еще одной интересной работой стал совместный перформанс режиссера Павла Пронина, художника Ольги Галицкой и студентов III курса актерского факультета ГИТИСа (мастерская П.Хомского и С.Голомазова) по трагедии Еврипида «Троянки». Актеры показали эскиз будущего спектакля, в центре которого – размышление о феномене войны и о возможности избежать ее.

Ольга Галицкая с помощью прозрачной пленки разделила пространство Боярских палат на несколько «комнат», в каждой из которых происходило определенное действие. Зритель мог наблюдать как за одной конкретной историей, так и свободно перемещаться по всему пространству, одновременно прислушиваясь ко всем этюдам. Перед входом в античный мир пировали ахейцы, далее же зритель наблюдал личные истории пленных троянок, которые зывали о помощи. В финале перформанса все голоса сплелись в общее хоровое песнопение.

Одна из тенденций выставки этого года – поиск новых форм. Обращение к инсталляциям, сочетание макетов спектакля с видеофрагментами, выход за пределы сценической коробки – свидетельства тому, что молодой художник прислушивается к изменениям современного театрального процесса. Театральные художники обращаются к пьесам Ивана Вырыпаева, Михаила Дурненкова, вечными темами остаются и классические произведения – пьесы Шекспира, Чехова, маленькие трагедии Пушкина, произведения Гоголя и Андрея Белого. Придумывая тот или иной образ спектакля, сценографы обращаются к актуальным темам современного театра, используя в своих работах метод коллажа, сочетание разных стилей и направлений, стремятся к диалогу между своим видением образа спектакля и замыслом режиссера.

Одна из линий выставки – сочетание эстетики сюрреализма и фантастических сюжетов. Так, Екатерина Галактионова, выпускница факультета

сценографии и театральной технологии школы-студии МХАТ (Мастерская А. Кондратьева и В. Шилькрота) представила несколько проектов, связанных между собой мотивами смерти, сна, космических существ и визуальными фантазиями будущего.

Первый проект – композиции по пьесе Ивана Вырыпаева «Летние осы кусают нас даже в ноябре». Уже в самом названии пьесы заложен оксюморон, художник же в своих вариациях подчеркивает абсурдность выдуманного мира. Ведущий цвет эскизов – едко желтый, в ядовитых цветах существуют и гротескные персонажи постмодернистского мира Вырыпаева: бесформенный мужчина, поедающий странных рыб, мать, держащая в руках блюдо с чем-то красным; ребенок, качающийся на лошади; наконец, большая белая оса, которая придавливает серого человека к самой земле.

Всё это – лишь миражи в воспаленном сознании у героев, театр абсурда в отражении абсурда жизни.

Екатерина Галактионова оформила спектакль Вячеслава Тыщука «Васса» (Театр на Малой Бронной). На выставке она представила эскиз к спектаклю, представляющий апокалиптический мир матери-тирана, которая мертвой хваткой обнимает своих детей, а у последних вместо лиц – голые черепа.

С остальными эскизами резко контрастирует эскиз Юлии Ветровой, выпускницы школы-студии МХАТ (Мастерская А. Кондратьева и В. Шилькрота) по пьесе Чехова «Дядя Ваня». На белой доске в виде открыток представлены в стиле модерн образы главных героев пьесы. Среди них можно легко узнать

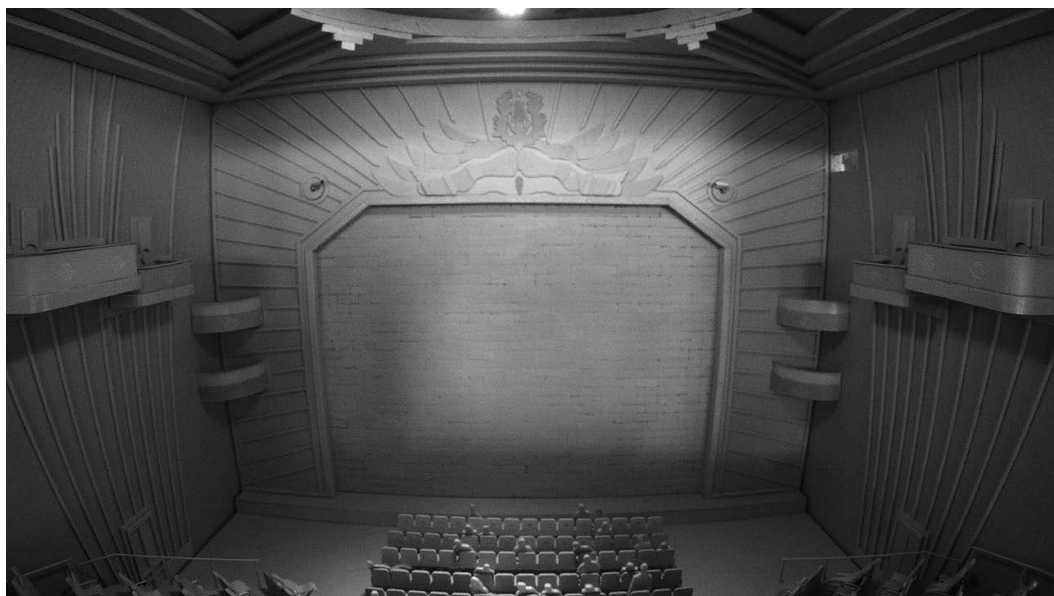
Войницкого в белом костюме, Серебрякова в широкополой шляпе и сигарой во рту, Елену Андреевну в одеянии, похожем на японское кимоно и тоже в черной шляпке.

Рядом с галереей чеховских персонажей на табуретке представлена картина в действии – две одинокие картонные фигурки существуют среди спиралевидных белых фигур, вероятно, обозначающих лес. Композицию усадебной деревенской жизни дополняет висящая рядом полочка, где собран весь реквизит пьесы: маленький белый фотоаппарат, чашки для чая, белое пианино, разного рода склянки, банки. Сопоставляя все три элемента, которые представлены в работе, можно по кусочкам сложить образ пьесы.

К другой пьесе Чехова обратилась выпускница Британской высшей школы дизайна (Мастерская П. Бахтиной и Г. Солодовниковой) Юлия Староверова. На выставке она представила макет и эскизы спектакля «Чайка. Фрагменты» – совместный проект инклюзивной школы «Со-единение» и Школы-студии МХАТ, мастерская Дмитрия Брусникина.

По длине классической коробки сцены растянут стол, уставленный тарелками, по столу и по планшету сцены разбросаны засохшие цветы, посреди этого оставленного гостями пространства, не глядя друг на друга стоят Маша и Сорин. Декорация похожа на ожившую картину, стоит только актерам войти в это пространство – как тут же оно оживет и задышит. На эскизах крупным планом в коллажной технике изображены чеховские персонажи: Маша в черно-белых брюках с красным веером в руках, Нина в коротком черном платье, Аркадина-актриса в белом костюме с нарисованными на нем красными цветами, исполняющая какой-то изящный танец, Тригорин в полосатой рубашке, некий образ молодого пажона. Староверова в своем видении известной пьесы сталкивает два времени: модерн начала прошлого века и постмодерн настоящего.

Линию классики продолжает дипломный проект выпускника факультета сценографии ГИТИСа (Мастерская В. Архипова) Геннадия Скоморохова, который представил макет декорации



► Анна Аматауни. «Палата №6»

к «Гамлету» Шекспира. Трагедия всех времен и народов здесь предстает как постапокалипсис: в пространстве из металлических прутьев существует только один объект – застрявшая в веках полуразвалившаяся заржавленная машина. Что это, как не распавшаяся связь времен, конец концов, время постмодернизма. Безжизненное пространство макета скорее напоминает пьесу «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера.

Надежда Скоморохова, выпускница Мастерской Архипова тоже решила с помощью классики обратиться к постмодернизму. Взяв за основу дипломного проекта маленькую трагедию Пушкина, а именно «Пир во время чумы», Надежда с помощью одного макета дала четкую оценку нашему негероическому времени.

Действие трагедии перенесено в один из обычных московских дворов, замусоренных окурками. Посреди этой грязи на перевернутых лавочках «пируют» пьяницы, бездомные, дворники и люди без определенного места жительства. Вальсингам в дубленке и Мэри в поношенной куртке пьют пиво вместе с чернокожим дворником, гонят голубей и прожигают жизнь. И не только священник, но даже, кажется, человек в полицейской форме не сможет наставить их на верный путь.

Ютта Роттэ, выпускница ГИТИСа (Мастерская С.Морозова) перенесла

зрителей в пространство фантазий на тему «Гамлета».

Эскизы мизансцен и персонажей «Гамлет. Оркестр», были реализованы на перформансе «Митинг идей» Андрея Могучего (режиссер А. Галушин), на выставке же мы видим картины в стилистике самого Могучего – зарисовки в черно-красных тонах, выполненные в стиле театра художника.

Перед большим футляром от скрипки по диагонали выстроились участники оркестра – маленькая Офелия, рядом с ней музыканты: сутулый пожилой старик с нотами, девушка с флейтой в черном, король с королевой, на заднем плане стоят пюпитры с нотными партитурами, музыканты играют на скрипке и тромбоне, а в футляре лежит сам Гамлет-старший в смокинге. Это не что иное, как смерть достойного правителя Гамлета, которая впоследствии перевернула весь мир Дании. Церемония похорон больше похожа на грустную клоунаду.

Еще одна работа Ютты обращает нас к современной драматургии, пьесе Михаила Дурненкова «Хлам». Эскиз спектакля по ней был поставлен в театре на Таганке молодым режиссером Хуго Эрикссоном. На эскизах художника запечатлены некоторые мизансцены. Молодой человек и девушка сидят на скамейке в парке, молодой человек



► Натали - Кейт Пангилинан. «Бродский»

30

лежит на мокрой земле под проливным дождем, около него валяются письма, бумажки. Общая атмосфера эскизов – опустошенность, мрачная безысходность, хлам внешний, соединенный с хламом и безвыходностью внутренне-го мира персонажей.

Еще одна интересная работа – макет Варвары Тимофеевой (выпускница Британской высшей школы дизайна, Мастерская П. Бахтиной и Г. Солодовниковой) «Пятно на стене» по новелле Вирджинии Вульф для премьерного спектакля в Электротheaterе Станиславский. Декорация Тимофеевой минималистична – это всего лишь ширма, напоминающая древесную кору со спиралевидным узором и зеленая скамья из камня тоже со спиралью. Но в спектакле декорация становится точкой отсчета в угадывании режиссерского замысла. Ширма служит некоей дверью, порталом в мир подсознания героини; пятно на стене оказывается всего лишь улиткой, эмблема которой запечатлена в сценографическом образе.

Одним из самых больших дипломных проектов на выставке стал макет декораций к «Гамлету» Шекспира вы-

пускницы Мастерской Е. Каменьковича и Д. Крымова Юлианы Лайковой. Она создала макет театра, который по размерам можно сравнить с Александринской, императорской сценой, и поместила маленькую фигурку Гамлета между двумя мирами: миром сцены и жизни.

Зрители могут наблюдать действие, как находясь в самом партере, так и заглядывая за кулисы. Мир в макете Лайковой предстал согласно шекспировской логике, а на эскизах к макету в коллажной технике возникли множественные мизансцены трагедии, шекспировские персонажи превратились в актеров и бродячих музыкантов, которые путешествуют по свету, разрывая театр в театре.

В последнем зале выставки друг напротив друга расположились две работы, поднимающие актуальную тему безумия, раздвоенности и закрытости современного человека. Выпускница Мастерской Е. Каменьковича и Д. Крымова Анна Аматауни представила свой дипломный проект – макет декорации по рассказу Чехова «Палата №6», как всегда сопроводив макет небольшим текстом, объясняющий замысел. И интересно,

что из этого объяснения само собой возникает маленький спектакль. Макет представляет небольшой зрительный зал с амфитеатром и партером, в котором сидят зрители, ожидая начало представления. Но представления не будет, сцена замурована непроницаемой стеной. «Вообщем-то сцена – это мы. Мы и есть Палата», – пишет Анна.

Среди серых зрителей выделяются двое Недовольных, отмеченных желтой краской. Завязывается диалог между врачом и больным, спектакль возникает не на сцене, а в зале, «здесь и сейчас». И именно установление этого диалога, ожидание чуда – важнее всего. В этом есть надежда, что серое пространство зала и серость жизни вспыхнут новыми красками.

Выставка завершается уже не просто макетом, но инсталляцией. Художник Натали-Кейт Пангилинан сотворила целое пространство, посвященное Иосифу Бродскому, а именно его поэме «Горбунов и Горчаков». Свой проект она реализовала с выпускниками мастерской Леонида Хейфеца (режиссер С. Шомин), здесь же Натали представила фантазии, поиски решения сценографии мира психиатрической лечебницы, где и происходит диалог Горбунова с Горчаковым.

Всё пространство обклеено газетами, раскадровками, афишами, выписками из истории болезни героев, а также зарисовками на тему безумия. На столе лежит толстая папка с эскизами, в ней можно найти и образы персонажей поэмы, диалоги героев, изображенные большими буквами. Также на столе лежит старая телефонная трубка, из которой звучит голос самого Бродского, «Конец прекрасной эпохи», откуда-то доносится и музыка Шнитке. Словом, инсталляция Пангилинан призывает зрителя стать соучастником, пациентом, которого, возможно, вылечат об безумия и хандры.

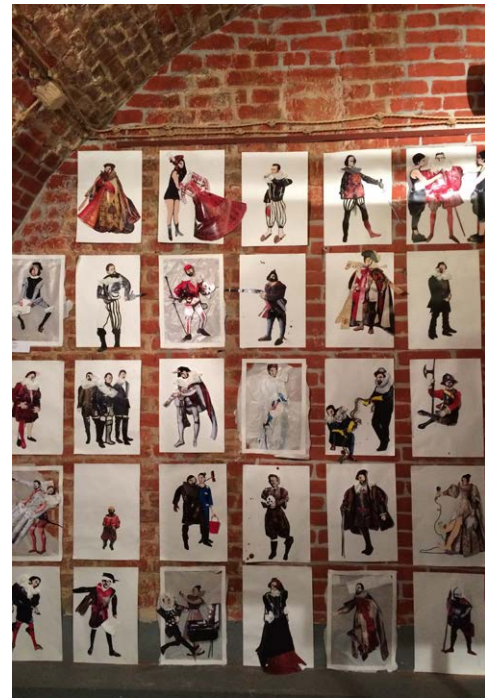
В завершение выставки Станислав Бенедиктов напомнил молодым художникам «о смелости, остроте замысла, которая должна быть поддержана серьезным, глубинным размышлением над жизнью, над драматургией. Самое главное – желание объединяться на искреннем начале». ■



► Надежда Скоморохова. «Гамлет»



► Екатерина Галактионова
«Летние осы кусают нас даже в ноябре»



► Юлиана Лайкова. «Гамлет»



► Юлия Ветрова. «Дядя Ваня»



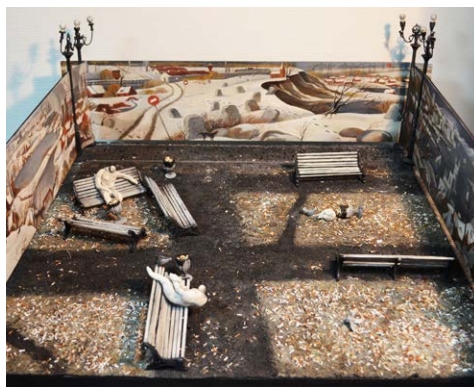
► Ютта Роттз. «Гамлет-оркестр»



► Варвара Тимофеева. Макет «Пятно на стене»



► Геннадий Скоморохов. «Гамлет»



► Надежда Скоморохова. Макет «Пир»



► Юлия Староверова. «Чайка». Фрагменты



► Мариано Фортунни. Плащ с капюшоном 1920–1930. Венеция. Бархат, набойка. Длина 101,6



► Мариано Фортунни. Пальто коричневого цвета с узором «Персеполис». 1920–1930. Венеция. Шелковый бархат, набойка. Длина 101,6



► Мариано Фортунни. Пальто-кимоно голубого цвета с набивным узором 1920–1930. Венеция. Шелковый бархат; набойка. Длина 92,0



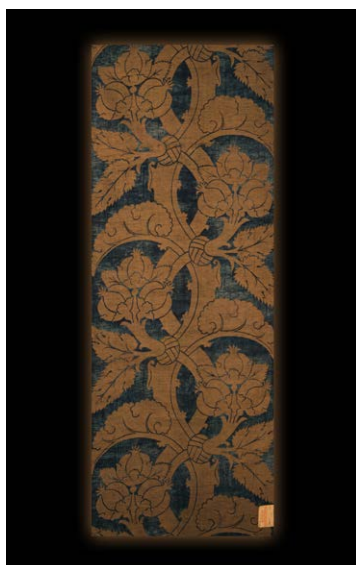
► Мариано Фортунни. Платье-дельфос красного цвета с поясом. После 1909. Венеция. Шелковая тафта, стеклянные пуговицы; пояс: шелк; набойка. Длина 112,0



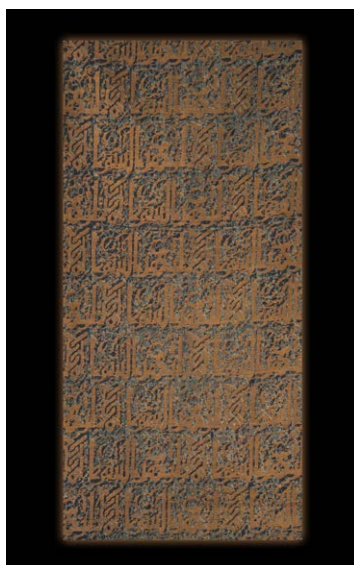
► Мариано Фортунни. Фрагмент ткани с пурпурно-золотым гранатовым узором. После 1910. Венеция. Хлопок; набойка. 142,0 . 61,0



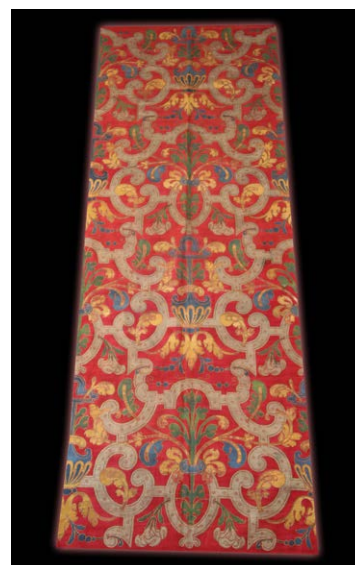
► Мариано Фортунни. Платье-дельфос синего цвета с поясом. После 1909. Венеция. Шелковая тафта, стеклянные пуговицы; плиссировка; пояс: шелк; набойка. Длина 112,0



► Фрагмент ткани с сине-золотым гранатовым узором. После 1910. Венеция. Хлопок; набойка. 145,0 . 61,0



► Мариано Фортунни. Фрагмент ткани с узором в виде арабской надписи. После 1910. Венеция. Хлопок; набойка. 101,6 . 66,0



► Мариано Фортунни. Фрагмент ткани с ренессансным узором по красному фону. После 1910. Венеция. Хлопок; набойка, роспись. 218,0 × 51,0

ГОСТЬ ИЗ БУДУЩЕГО

НАТАЛЬЯ СИВЕРИНА

«Волшебник из Венеции». Мариано Фортун. Коллекционер. Художник. Кутюрье». Государственный Эрмитаж, Главный штаб. 12 декабря 2016 - 13 марта 2017

Биография Мариано Фортун так и просится в сценарий роскошного голливудского байопика или сериала, который мог бы снять, например, Паоло Соррентино. И персонаж бы получился очень ярким. Человек, наделенный великим множеством талантов – художник, дизайнер, фотограф, создатель моды, сценограф, инженер, предприниматель и коммуникатор, наконец, настоящий визионер. В этой удивительной биографии было все: творчество, путешествия, светские рауты, звезды первой величины, успешный бизнес, изобретения, дружба с гениями. Так что, и сюжет был бы совершенно захватывающий.

Кураторы выставки в Эрмитаже, возможно, даже и держали в голове такой вот сценарий, потому что экспозиция получилась одновременно и завораживающе красивой и динамичной. Мариано Фортун-и-Мадрасо (1871 Гранада – 1949 Венеция) – сын знаменитого испанского живописца Мариано Фортун-и-Марсала, остался без отца, когда мальчику было всего три года, и с его эстетическим наследием познакомился через собранную родителями коллекцию персидских ковров, восточных тканей, испано-мавританской керамики и старинного оружия. Знаменитая альгамбрская ваза, датируемая второй половиной XIV века, находящаяся в коллекции Эрмитажа с 1885 года, считается одной из красивейших в мире вещей в этом стиле и носит официальное название «ваза Фортун». В Эрмитаже подчеркивают, что для музея важно обозначить тот факт, что ваза происходит из коллекции семьи Фортун, хотя и поступила в музей в составе собрания антиквара Базилевского.

Такое уважаемое издание, как энциклопедия Britannica, называет Фортун художником мультимедиа

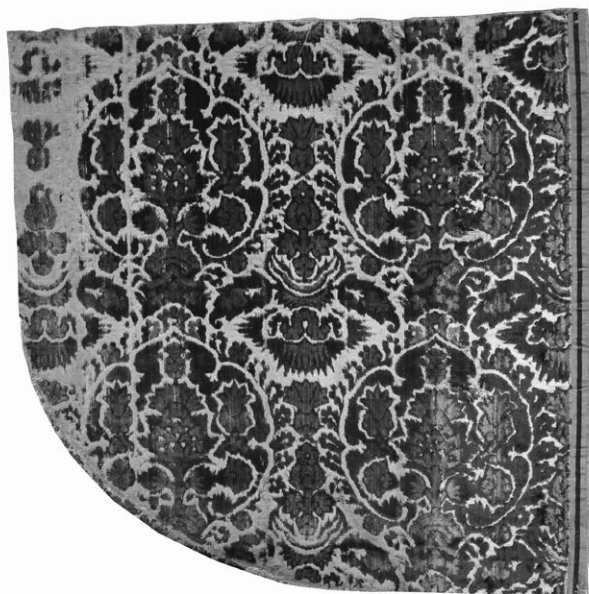
(multimedia artist), используя определение, появившееся почти через 20 лет после смерти дизайнера, в 1966 году, а прочно вошедшее в обиход уже ближе к XXI столетию. Особый взгляд художника на вещи и сбедавшая его на протяжении всей жизни жажда знаний и впечатлений, внимательное отношение к тому, что теперь называется «материальной культурой», всё это черты, свойственные дизайнерам XX столетия. А Фортун с его умением превращать этническое в модное, переплавляя материал в собственный оригинальный стиль, конечно же, слегка опередил свое время. Но, при этом, судьба ему благоволила, и он был сразу и сполна оценен современниками из того круга, для которого работал, и оставался успешным, когда эпоха «догнала» его. Более того, организованное им производство прекрасно работает и сегодня.

Наиболее прославленные достижения Фортун – знаменитые набойки на ткани, которые «умеют» выглядеть как драгоценная парча, рытый бархат и вышивки, платья «дельфосы» и разработанная им система рассеянного света для театральной сцены. И еще, конечно, стиль оформления интерьера, с роскошными тканями, и мягкими диванами со множеством пестрых подушек с затейливым орнаментом. Да, идею дивана, как вальяжного ложа, заваленного подушками, подарил современному миру именно Фортун. Выставка в Главном штабе Эрмитажа не только представляет легендарные дельфосы, орнаменты, ткани, фотографии и чертежи (а чертежи Фортун тоже выглядят произведениями искусства), она отправляет нас в путешествие по странам и эпохам, в искусстве которых он черпал свои идеи. Античные барельефы, ренессансные ткани и живопись, коптские хлопки, восточные одеяния

– материализовавшиеся маршруты путешествий художника, замороженного прошлым.

Десять лет назад параллельно с 52-й Биеннале современного искусства в Венеции была организована выставка «Artempo. Как время становится искусством», проходившая непосредственно в палаццо, принадлежавшем Мариано Фортун, и конечно во-много вдохновленная его творческим методом. На выставке произведения современных художников экспонировались так, что их не сразу можно было отличить от артефактов прошлого, произведений народного искусства или предметов интерьера, это была выставка искусств, ремесел и наук, прошлого и будущего, объектов подлинных и стилизованных, но одинаково ценных.

Конечно, плиссированные платья-туники дельфос, – идеальный образец таких вещей «вне времени». Принято считать, что художник вдохновлялся искусством античной Греции, но до нас дошли лишь мраморные барельефы и изваяния, сам материал которых фиксировал складки одежд. Технологии, позволявшей фиксировать складки на ткани, так, чтобы они не распускались, когда живое тело начинает двигаться, в античности не было. Египетские же фрески, с изображением такого рода одежд одномерны, а фигуры на них статичны. Фортун сделал так, чтобы аккуратные складочки египтян начали двигаться и «играть» в такт движению, точь в точь как на античных барельефах, в покое неизменно возвращаясь в первоначальное состояние. Для этого понадобилась не только специально изобретенная технология плиссировки и фокус со стеклянными бусинами, пришитыми на подол и своей тяжестью дополнительно фиксирующие складки (патент 1909 года). Для



► Фрагмент бархатной ткани. Первая половина XV в. Италия
Шелковый разрезной бархат 40,5 . 41,5. Государственный Эрмитаж



► Фрагмент ткани зеленого цвета с изображением герба, увенчанного короной XVI в.
Утрехт Шерстяной разрезной бархат 60,0 . 50,0. Государственный Эрмитаж

этого понадобилось реформировать женское тело, и, освободив его от фиксирующего плена корсета, заменить статичную осанку подвижной пластикой, а искусственную форму естественной. Цвет плиссированной ткани в движении воспринимается глазом по-особому. Недаром Марсель Пруст, увековечивший дельфосы Фортини в своих романах (20 упоминаний только в романе «В поисках утраченного времени»), так тщательно описывал оттенок платья, сравнивая то с играющей водой в венецианских каналах,

то с тончащими переходами цвета на полотнах Тьеполо. Конечно же, дельфосы первыми оценили актрисы, усмотревшие в дизайне Фортини потрясающий потенциал: Сара Бернар, Габриэль Режан, Элеонора Дузе, Лилиан Гиш и Айседора Дункан были среди его постоянных клиентов, также как и легендарная маркиза Касати, которая первая появилась на публике в дельфосе. Айседора Дункан, Ида Рубинштейн и великая Марта Грэм танцевали на сцене с шальями в стиле «Кносос», первым продуктом мастерской по набив-

ке тканей, которую Фортини открыл, переехав с женой Анриэттой Негрин в Венецию в 1902 году.

Не стоит видеть в Фортини лишь внимательного этнографа, наделенного талантом интерпретатора. Круг его профессиональных интересов был гораздо шире. Недаром сам он, говоря о самых сильных впечатлениях детства, упоминал электрическую динамо-машину компании Siemens, увиденную на выставке в Париже. На Фортини большое влияние оказали теоретические работы Рихарда Вагнера о тотальном произведении искусства (Gesamtkunstwerk), о возрождении греческой трагедии в новой форме, о величии архаичных форм. Его причисляют к художникам «вагнерианцам» — на протяжении нескольких лет он работал над циклом картин по вагнеровским сюжетам. Работы Вагнера в той части, где он говорит о сценографии спектакля и освещении, подвигли Фортини на эксперименты в этой области. В 1901 году Фортини запатентовал свою систему сценического света, основанную на принципе отражения, и включавшую в себя один из первых в мире реостатов для регулировки интенсивности освещения, то есть то, что мы сегодня называем диммером. Есть сведения, что диммер Фортини впервые был опробован не кем-нибудь, а самим Габриэле д'Аннунцио в постановке оперы Риккардо Дзандонаи «Франческа да Римини» по его же сюжету. Музейное освещение тоже занимало художника, и в 1937 именно Фортини создал систему света для большой выставки работ Тинторетто в Венеции в Скуола Сан-Рокко. Таким образом, дизайнеры, специализирующиеся на освещении, справедливо считают Фортини «своим».

Новейшие исследователи называют Фортини «блистательным средиземноморцем» (Luminous Mediterranean), подчеркивая, таким образом, что истоки его творчества лежат во многих культурах средиземноморья. Это определение далеко не полностью отражает широту интересов художника, и возможно, придумано для того, чтобы сгладить соперничество между Италией и Испанией за право называть Фортини своим национальным гением, но это вполне подходящий титул для «Волшебника из Венеции». ■

ТАНДЕМ. ОЛЬГА ТВАРДОВСКАЯ – ВЛАДИМИР МАКУШЕНКО

ТАТЬЯНА МАРТЫНОВА

«Тандем. Ольга Твардовская и Владимир Макушенко», из цикла «В гостях у Давида»

Музей-мастерская Давида Боровского. Вернисаж **13 января 2017**

На выставке представлены произведения художников, деливших мастерские с Давидом Боровским с 70-х годов XX века.

На выставке экспонировались макеты и эскизы к разным спектаклям из творческого наследия художников, хранящегося в фондах ГЦТМ имени А. А. Бахрушина и в домашнем собрании Ольги Александровны Твардовской.

Творческий союз О. Твардовской с В. Макушенко продлился более чем сорок лет. Муж и жена, художники работали всегда вместе. Было загадкой, что конкретно придумывал Макушенко, а что – Твардовская. Их творчество было не просто совместным, а единым.

Художникам довелось быть у истоков будущего Ленкома, когда он назывался ещё театром имени Ленинского комсомола. Вместе с Григорием Гориным и Марком Захаровым они сочинили удивительного «Тиля», который как и неожиданный «Иванов» с Евгением Леоновым в главной роли, вошел историю театра.

Макет к спектаклю «Иванов» представлен на выставке. Неожиданно безликий, бесцветно скромный интерьер дома чеховского Иванова зеркально повторяет интерьер дома Лебедевых, куда Иванов, надеясь на обновление чувств, так стремится к юной Шуручке. Не нарушив поэтики произведения А. Чехова, и режиссерского замысла Марка Захарова, художники внесли ноту сурового драматизма душевных переживаний героя, показали тщетность его иллю-

зий. Можно долго рассматривать макет чеховского спектакля, где обшарпанный интерьер усадьбы Иванова зеркально отражен в параллельном месте действия – доме Лебедевых – сценическая метафора тупика героя, из которого ему не выбраться.

«Ольга Твардовская и Владимир Макушенко обладают, на мой взгляд, счастливым сочетанием такта и отчаянной сценографической агрессивности. Они умеют, не заслоняя актёров, не отвлекая на себя излишнее внимание, не превращая своё искусство в самодовлеющий визуальный аттракцион, сформировать его диалектику, его постановочный принцип» - писал М. Захаров.

Для Валерия Фокина встреча с художниками была принципиальной и очень плодотворной. На выставке макеты спектаклей в «Современнике» - «Любовь и голуби» (1980) и «Ревизор» (1984). Приняв Ермоловский театр, Фокин пригласил в соавторы Твардовскую и Макушенко. Вместе создавались нашумевшие «Говори» по «Районным будням» Овечкина, «Спортивные игры 1981 года» Радзинского, «Приглашение на казнь» Набокова, «Второй год свободы» Буравского. Увиденный в экспозиции эскиз декораций «Прошлым летом в Чулимске» Вампилова (поставлен в Токийском театре «Хайюдза») Юрий Норштейн назвал образцом цветовой драматургии, гармонии и внутреннего действия.

После перестройки, когда театр переживал непростой период, Ольга Твардовская и Владимир Макушен-

ко связали свою творческую жизнь с Липецким театром имени Л. Н. Толстого и режиссером Владимиром Пахомовым. На протяжении двадцати лет этого плодотворного союза возник чеховский цикл, с интересными сценическими решениями. Можно долго вглядываться в детали общего решения их «Вишневого сада» (1992).

Твардовская и Макушенко обладали множеством замечательных качеств как художники, – говорила Анаит Оганесян, – но всегда были слишком щепетильны и не умели себя продвигать, заявлять о себе громко. Их голос был тих, но внятен. Сейчас особенно отчетливо понимаешь, что их работы – произведения не только театрального, но и изобразительного искусства. Школа, которую они прошли – школа М. И. Курилко, М. Н. Пожарской, В. Ф. Рындина, научила их быть точными в самых разных жанрах».

Виктор Архипов подчеркнул, что в Музее-мастерской состоялась первая персональная выставка прекрасных художников: «Я думаю о том, как важно время, в которое формируется художник. Искусство сценографов 70–80-х годов становится классикой. Я люблю макеты, в них душа передается через руку художника. Они все теплые, сердечные. Спектакли представлены макетами, эскизами декораций и костюмов. У Твардовской и Макушенко – абсолютное единство: переход макета в эскиз по уровню исполнения нельзя отличить друг от друга. Вспоминаю, что каждую работу Ольги и Володи на «Итогах сезона» ждали как сверхноваторство».

После вернисажа мне удалось побеседовать с Ольгой Александровной.

ОЛЬГА ТВАРДОВСКАЯ:

Персональная выставка - большое событие в жизни любого художника, а тем более театрально-го. Я очень благодарна Александру Боровскому, Анаит Оганесян и Дине Васильевой за то, что они взяли воплощение этой идеи на себя и, конечно, Бахрушинскому музею.

Работа сценографа в театре, как невидимые миру слезы, является подготовительным, черновым трудом. Черновики, почеркушки, макеты, заготовки, бумажные человечки... Образы героев из текста благодаря художникам переходят в краски, линии и пластику. Они рисуют и строят мир, в котором предстоит жить и действовать героям. Свет, костюмы, грим, все, что на сцене, замысел художника, чуткого к режиссерской идее и авторскому смыслу произведения. Театральный художник присутствует во всем, что видит зритель, начиная с занавеса. Но это как само собой разумеющееся.

Жизнь энергично стремится к комфорту. И мир искусства в том числе. Часто театральное действо вырождается в шутовские перевертыши, рассчитанные на удивление неискушенной публики. Внимание зрителя держит не глубинное течение пьесы, а эпатажность и дина-

мизм в смене картинок. Поэтическое пространство постановки, которое передается через детали, цвет, форму, фактуру порою опускается, нивелируется. Наверное, поэтому имена художников нынче не всегда указывают в программках, а порою обходятся и без сценографа. Минимализм сценографии может быть художественно оправдан текстом пьесы, режиссерским решением, но порою, современные постановки похожи на «театр у микрофона», где визуальное не имеет значение. Мир театра от этого оскудевает. Границы художественного размываются, сливаются с повседневностью. Отказываясь от сценографии, театр теряет свое предназначение преобразовать повседневный мир бытования, изменять акценты нашей суетной жизни. Повседневное захлестывает мир искусства, человек оказывается внутри собственного котлована, не может разглядеть окружающее и себя со стороны.

Театр без художника бледен и не выразителен. Раньше мы ломали голову над тем, как визуализировать суть, зерно роли, пространства. Сейчас позволительно водружать на сцену и на актера что-то необычное, эдакое, безотносительное к тексту, идеи. Главным становится зрелищность и динамика.

К сожалению, стиль работы над спектаклем изменился. Сейчас при-

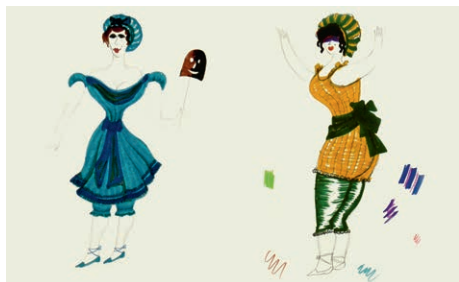
глашают специалистов-индивидуалистов, но в театре нужна команда, семья, оркестр, хор, где голос каждого важен.

Сценографу сейчас нелегко преодолевать абстрактное, хаотичное, клиповое мышление современного человека, который погружен как бы в пустоту, беспмятство. У него нет памяти, хранящей опыт поколений, историю, культуру, литературу. Шквал информации и жизнь в условиях быстротекущей, стремительной смены событий и впечатлений, выбивают из-под ног человека всякую укорененность в вечности. А жить и трудиться в театре без этого совершенно не возможно, не удаётся. Создатели спектакля должны быть внимательны к словам и образам, к деталям и подробностям, что составляет суть жизни, в которой существуют не только герои пьес, но и все мы.

Мы с Володиёвым много работали с классикой. Очень важно сохранить тонкую, но очень значительную грань целомудрия во всех интерпретациях классики. Осовременить героев Чехова, Островского, Достоевского, это не значит опошлить! Новые идеи раскрываются в глубине бытия героя, а не в шумихе текущих интриг. Пошлость навязана извне нашей культуре, это стремление заглушить вечность. Соппротивление пошлости – единственное новаторство, в котором нуждается современность. ■

▼ Эскизы костюмов к спектаклю «Вор» В. Мысливского. Реж. М. Захаров





► Эскизы костюмов к спектаклю «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. Шаховского. Реж. В. Пахомов



► Эскизы костюмов к спектаклю «Жорж Данден, или Одураченный муж», Ж.-Б. Мольер. Реж. В. Пахомов



► Эскизы костюмов к спектаклю «Любовь и голуби» Реж. В. Фокин



► Эскизы костюмов к спектаклю «Тиль» Г. Горина Реж. М. Захаров



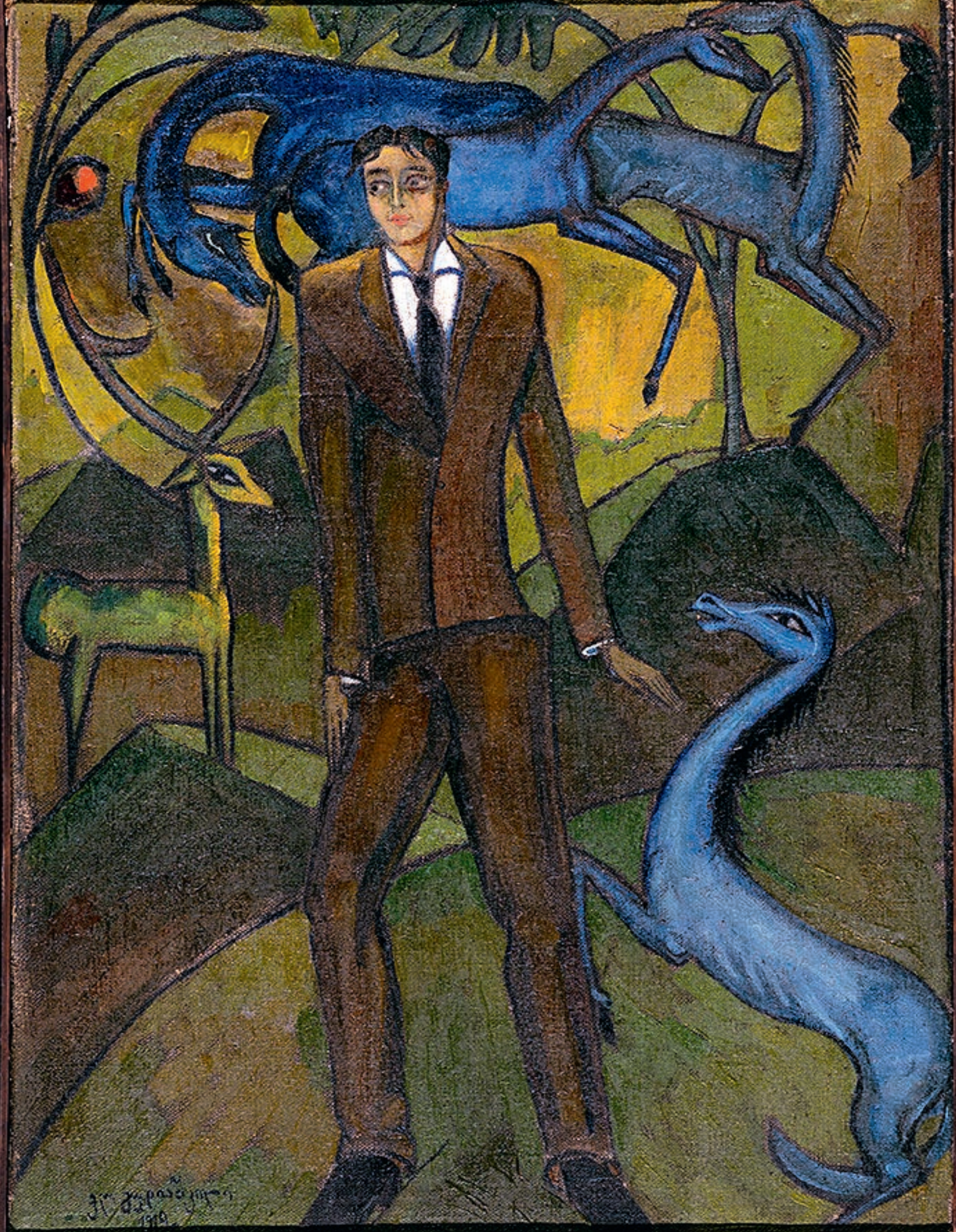
► Эскизы декорации к спектаклю «Картина» А. Ремеза, Л. Хейфеца. Реж. Л. Хейфец



► Макет к спектаклю «Любовь и голуби» В. Гуркина. Реж. В. Фокин



► Макет к спектаклю «Ревизор» Н. Гоголя. Реж. В. Фокин



СОЛНЕЧНЫЙ И ЩЕДРЫЙ «МАЛЕНЬКИЙ ПАРИЖ»

ЕЛЕНА ШИРОЯН

«Грузинский авангард: 1900–1930-е. Пиросмани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники»

Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина. Вернисаж **8 декабря 2016**

С единодушным энтузиазмом избалованная московская публика смотрит в ГМИИ им. Пушкина наследие грузинских мастеров первой трети XX века. В Отделе личных коллекций вольготно раскинулась выставка «Грузинский авангард: 1900–1930-е. Пиросмани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники». «Целый этаж Пиросмани – счастье!» – написала в соцсети знакомая галеристка. Но главное счастье в том, что воссоздана удивительная атмосфера Тифлиса вековой давности – города вольного, гостеприимного, чуткого к новым веяниям. Потому в Грузии зерна авангарда, занесенные с севера, упали в благодатную почву. Приверженцами новаторского искусства, помимо упомянутых в названии проекта Какабадзе и Гудиашвили, стали братья Зданевичи – Кирилл и Илья (по прозвищу «Ильязд»), Александр Бажбеук-Меликян и Елена Ахвледiani, Сигизмунд Валишевский и другие. Многие в 1910-е годы уехали учиться в Санкт-Петербург и Москву – и с жаром включились в художественную жизнь столиц. Этот арт-интернационал тесно сотрудничал с «единоверцами» – символистами и авангардистами всех мастей – на выставках и диспутах, в манифестах и рукописной «книге художника». Таковы «Кавказский альбом» Михаила Ледантю, павшего в Мировой войне, и раритетный альманах футуристов «1918», вылуценные в Тифлисе.

Как и в России, наследие авангарда Грузии отличается невероятное разнообразие форм. словно бегом по веренице стилей проносятся картины и рисунки пером, коллажи и ассамбляжи, фотоснимки вкупе с арт-манифестами. В зале Давида Какабадзе создан макет уличного павильона со скамьями, откуда можно разглядывать его находки

абстракциониста – биоморфные полотна и ассамбляжи с металлическими деталями, пришедшие на смену красочным гористым ландшафтам. А за стеною крутят фрагменты киноленты Калатозова «Соль Сванетии», где художником-постановщиком выступил сам Какабадзе. Над фильмом Чиаурели «Саба» с ним вместе работал и Гудиашвили. Дух захватывает от таких имен, а ведь это лишь начало экспозиции.

К слову, основатель грузинского кубизма Давид Какабадзе – младший сын бедного паромщика из Кутаиси, окончивший гимназию и Петербургский университет, а затем учившийся в Париже, – стал и одним из изобретателей стереокино. В 1923 году математик запатентовал пленочный киноаппарат, дающий иллюзию рельефного изображения.

Висящая этажом выше гуашь петербуржца Сергея Судейкина «В тифлисском кафе» (1919) переносит нас, возможно, в «Фантастический кабачок» – в него футуристы превратили мастерскую столяра. Там, по воспоминаниям Алексея Крученых, пни заменяли стулья, и на них саживали поэты всех направлений и «всех языков – вплоть до заумного и даже эсперанто!». И у Судейкина мы видим настоящий пламенный котел: Сергей Городецкий и Василий Каменский напротив Савелия Сорина и Григола Робакидзе – первого грузинского символиста, по словам Тициана Табидз, принесшего «Евангелие модернизма». Фигуры и лица – в вихре, в отражении зеркал, в кружении времени, которое особенно быстро побежало в Грузии после революции-1917. Тифлис – «открытый город» на полпути в Константинополь из пылающей России – стал и в жизни, и на картинах почти «фантастическим городом», со-

тканым из грез символистов и причуд футуристов. Впрочем, как и на севере, тут сверкал весь спектр: от акмеистов до экспрессионистов и дадаистов. Особенно в чести были поэты. Ну а стены кабачков отдавали художникам – свои фантазии в зеленом и голубом там воплощал изнеженный Ладо Гудиашвили, но нашлось место и дерзкому Ильязду, еще в 11 лет рискнувшему завязать переписку с грозным Маринетти – лидером итальянских футуристов. Сам же Робакидзе так передал настроения 1919 года: «Мы верим в новый интернационал. Здесь в Тифлисе должно быть положено основание его здания».

Держу пари: благодаря полифонию, радостному многоцветью, щедро источаемым флюидам оптимизма эта выставка может соперничать с самыми громкими проектами «высокого сезона» – скажем, «Roma Aeterna» (шедевры из Ватикана) в Третьяковке или «Боги и герои Древней Греции» в Историческом музее. А открытие выпало на день св. Екатерины, и дата поминовения одной из первых христианских святых – возможная точка отсчета в разговоре о связях России с Закавказьем, где *genius loci* связан с раннехристианскими государствами. Хотя исторически эта религия пришла на Русь иным путем, исходным пунктом была Византия, а именно в ее орбиту издревле входила и Грузия. Трудно отрицать этот фактор общей культурной идентичности, размышляя о том, что сближает наши страны и наше искусство. Почти два столетия мы прожили не просто как соседи, но в границах единой империи – Российской, затем советской. В XIX веке (вспомним хотя бы «Мцыри» Лермонтова) и особенно в первой трети XX-го, прежде всего благодаря поэтам Крученых, Маяковскому и

39

Мандельштаму, в глазах «внутренней» России Закавказье приобрело стойкий оттенок романтизма. Позже эту ауру в нашем сознании закрепило грузинское кино с его неизбывным юмором, подчас маскирующим трагическое мироощущение. Этот вид искусства тактично вплетен в экспозицию: на мониторах рядом с рисунками и картинами, в проекциях на стены и даже нитяные занавеси в переходах между залами – фрагменты из фильмов, оформленных героями выставки.

Всё это многообразие сил художников четко доносит меседж из Тифлиса 1910-х: как Москва авангардистов или Киев, он был многовекторным, стилистически неоднородным, смешавшим интерес к народному творчеству и к достижениям техники, так влекущих футуристов.

Чуть позже, в начале 1920-х годов, тифлисцы в своем познании художественного мира добрались до Парижа. Там их знакомцами стали Марке и Модильяни, Дерен и Леже, равно как русские эмигранты Гончарова и Ларионов. Во Франции грузины выставались наряду с мастерами Парижской школы, а позже, по возвращении на родину, не прекращали авангардный эксперимент вплоть до 1930-х годов. Увы, в СССР авангард был «остановлен на бегу»...

С трагедиями Грузии в эпоху сталинизма мы неизбежно столкнемся на выставке. Причем в самом интересном разделе, посвященном национальному театру – уникальному явлению на мировой сцене. Одно имя стало главным открытием выставки даже для ее куратора Елены Каменской. Здесь помимо эскизов декораций и от маститого сценографа Ираклия Гамрекели, работавшего даже у Таирова в Камерном театре, висят работы Петрэ Оцхели. Талантливейший юноша, вундеркинд Тифлиса, уже с 20 лет он оформлял спектакли Котэ Марджанишвили — в Кутаиси, Тифлисе, Москве. В пространстве сцены Оцхели смело экспериментировал, связывая воедино конструктивные элементы декораций и сценические костюмы. Это видно в концептуальном эскизе декорации к спектаклю «Строитель Солнечес» по пьесе Ибсена, с успехом показанному в 1931 году в московском Театре Корша.

Эскизы Оцхели заслужили «золото» на выставке театральных художников 1939 года в Лондоне. Однако он не узнал о своем триумфе. Еще в 1937-м он бежал от вероятного ареста в Москву к другу-режиссеру. Они оба были арестованы там и расстреляны. Оцхели не дожил до 30-ти...

Симптоматично, что от восхищения героизмом горной страны, присущего эпохе романтизма, в наше время победившего прагматизма осталось лишь подражание ее кулинарам... Но есть надежда, что консюмеристские штампы посрамит и опрокинет проект Пушкинского музея, сорвав завесу с той волны романтики, которую привнес в искусство всей Европы авангард.

Однако авангард от Какабадзе, Гудиашвили и их товарищей выступает не в гордом одиночестве, а будто вырастает из исконно тифлисского контекста, из наследия художника, чье имя знают все от мала до велика. Главный герой проекта – доживший лишь до 1918 года гениальный самоучка (сегодня сказали бы – наивный художник) Нико Пиросмани. Неслучайно его миниперсоналка торжественно завершает экспозицию.

Ныне символ грузинского искусства, век с небольшим назад этот бедняк из простонародья слыл человеком со странностями. Почти постоянно он жил в нищете, ночуя в подвалах. Нико не сразу взял в руки палитру, хотя еще в юности был поражен, как странствующие мастера «малевали» вывески для лавок и духанов, и перенял их навыки. Все его попытки стать солидным торговцем успехом не увенчались – и к сорока годам он забросил поиск фортуны, чтобы посвятить себя живописи. Создавал все те же вывески для лавочников и ремесленников. За неимением холста Нико писал свои декоративные панно на дешевой клеенке, нередко снятой со стола. И это подстегнуло слагаемые о нем легенды, как история его отвергнутой любви к актрисе Маргарите, взятая за основу сюжета песни «Миллион алых роз»...

А в 50 лет Пиросмани обретет славу, правда, мало изменившую его жизнь: в 1912 году его «откроют» петербуржец Михаил Ле-Дантю и поэт-футурист из Тифлиса Кирилл Зда-невич. И проведут параллель между

Пиросмани и французским примитивом «Таможенником» Руссо, поразившим Матисса и Пикассо. Ильязд будет страстно пропагандировать творчество «грузинского Джотто» дома и за границей.

Картины Пиросмани на верхнем этаже музея словно венчают пирамиду. И справедливо: здесь кульминация проекта, подлинный дух Грузии – страны солнечного света, дружеских застолий и ярких красок, какой она предстает в воображении россиянина. Но прежде чем причаститься этих святынь, зритель проходит всё обширное пространство выставки, которая на фоне клеенок Пиросмани кажется местами «заумной» (от любимого футуриста слова «заумь»). Бурная жизнь тифлисских авангардистов передана сквозь 200 картин и графических листов, тщательно собранных по музейным и частным собраниям в России и Грузии. Немало обнаружилось в фондах Российской государственной библиотеки и Росгосархива литературы и искусства. Множество работ поступило из известных частных коллекций – Ираклия Андроникова, Арчила Геловани, Игоря Сановича, Валентина Шустера, а также Иветы и Тамаза Манашеровых. И все-таки, по мнению знатоков грузинской живописи, некоторые экспонаты могли бы скорее служить дополнением к «основному тексту» – панораме искусства Грузии, которую дает собрание главного художественного музея страны. Без шедевров из Тбилиси историю грузинского искусства приходится «читать» с пробелами.

И тут вопросы за рамками истории искусства. Увы, отношения двух стран прерваны. Именно по «недипломатическим» причинам в залах выставки развешены картины из разнообразных престижных музеев: Русского и Бахрушинского, Третьяковской галереи и Музея Востока. Но только не из главного «профильного» собрания – Национального музея Грузии им. Ш. Амиранашвили. Правда, музей открыл свои архивы кураторам выставки. Навстречу организаторам крупнейшего показа грузинских мастеров в России пошел также киноконцерт «Грузия-фильм», а тбилисские коллекционеры дали свои вещи для театрального раздела. И это добрая примета. ■

СЛОЖИТЬ ИСТОРИЮ КАК ПАЗЛ

С О Ф Ы Я К О З И Ч

Мир - театр. Архитектура и сценография в России. Музей архитектуры им. А. В. Щусева совместно с Государственным центральным театральным музеем имени А.А. Бахрушина и Благотворительным фондом поддержки и реализации программ в сфере культуры AVC Charity. **21 декабря 2016 - 19 марта 2017**

История русского театра представлена в рисунках, чертежах и макетах зданий, эскизах и макетах декораций. Выставка позволяет не только проследить изменения функционального наполнения зданий для театра, но и посмотреть, что в этот момент было на сцене. По словам куратора Александры Степиной, эта идея реализована впервые.

В первом зале хронологический принцип не соблюдается: здесь собраны экспонаты разных эпох, словно рассыпаны пазлы большой картины. Копия вдохновлявшего русских архитекторов театра Олимпико в Винченце 1585 года постройки, выполненная учениками Московского дворцового архитектурного училища в 1854 году, соседствует с большим макетом к спектаклю Мейерхольда «Мистерия-буфф» 1921 года и страницей журнала «TATLIN MONO. Андрей Некрасов и студенты» с проектом театрального пространства «КОКОН» 2012 года. Ключевым предметом первого зала становится экран, на котором посетитель видит всё, что включено в подробный каталог выставки. История театральной архитектуры и сценографии прослежена вплоть до сегодняшнего дня благодаря великолепной подборке искусствоведческих и театроведческих статей. Однако нас интересует именно выставка и подлинные предметы, поэтому переходим во второй зал под названием «Русский театр от Алексея Михайловича до Екатерины II».

Историю театра принято отсчитывать от указа царя Алексея Михайловича «иноземцу Иоганну Готфриду учинить комедию» по случаю рож-

дения сына, Петра I. Тогда театр был частью придворного церемониала, и был доступен только для ближайшего окружения царя. Пётр I, увеличив количество официальных праздников, положил начало придворному театру. Его дело завершила Екатерина II, при которой была создана Дирекция императорских театров. Именно поэтому в зале представлены виды и обмеры придворного театра – Эрмитажного. Он отличается особенным устройством зрительного зала – очень маленького амфитеатра, в котором каждый придворный мог видеть другого из любой точки. Для сравнения представлена картина, на которой Екатерина II принимает послов в тронном зале Зимнего дворца – в ту эпоху жизнь высокопоставленных особ была пронизана театральностью.

Стиль оформления спектаклей, соответствующий богатому убранству зрительного зала представлен эскизами декораций Джузеппе Валериани и Джузеппе Бибиены, создававших аллегорические картины с богами и явлениями небесных сфер.

Вслед за правителями и дворяне стали строить домашние театры и приглашать иностранных архитекторов и педагогов. Проект «Дворца искусств» Шереметьева на Никольской улице в Москве и вид Головинского оперного дома на Яузе готовят нас к особенной странице в истории – усадебным, или крепостным театрам, которым посвящён третий зал.

Театры с крепостными артистами устраиваются подобно придворным: сцена занимает гораздо большее пространство, чем зрительный зал, и оснащается наилучшей машинери-

ей, позволяющей создавать большие «спектакли декораций» со сложнейшими спецэффектами того времени. По планам театра Шереметьева в Останкино, где выступала Прасковья Жемчугова, плану и декорациям театра в Архангельском кисти Петра Гонзаго, а также его макету видно, насколько влиял художник на происходящее на сцене и на архитектуру и оформление театров.

Четвёртый зал посвящён истории императорских театров, созданных при Екатерине II. Театр по-прежнему остаётся местом, куда приходят не только насладиться зрелищем, но и показать себя. Однако сюда приглашаются уже не только дворяне, но и обычная публика. Устройство государства отражено в зрительном зале: в центре – царская ложа, существует деление на ярусы согласно рангам. Историю создания и перестроек императорских театров, выполненных в стиле классицизма можно проследить полностью: здесь есть изображения Большого каменного театра в Петербурге, много лет спустя превратившегося в Консерваторию; театра-цирка, ставшего Мариинским; чертежи и проекты оформления Александринского театра; макет Петровского театра в Москве и этапы перестроек Большого; макет Малого театра. О сценографии можно судить по нескольким неожиданно помещённым в этот зал эскизам Петрова-Водкина к спектаклю «Безумный день, или Женитьба Фигаро» 1935 года, созданным им для Александринского театра (тогда – Театр драмы).

В трех следующих залах, посвященных концу XIX – началу XX века, ►



► Т. Дмитриев. Лист из альбома «Обстоятельное описание... коронавания имп. Екатерины II». Прием Джунгарского посольства в аудиенц-зале Зимнего дворца 14 октября 1762 г. Копия по оригиналу А. Казачинского. 1857 г. Бумага, гравюра резцом. 57,8х78,2 см.

искусству сценографии уделяется большее внимание. В Императорские театры приходят художники «Мира искусства», следующие новым принципам оформления спектаклей в старом архитектурном пространстве. На выставке можно увидеть эскизы Константина Коровина, Сергея Сапунова, Александра Головина, Мстислава Добужинского, Александра Бенуа, Николая Рериха и др. После отмены Александром II монополии на театры в столице и других городах появляется множество театров, удовлетворяющих разнообразные запросы публики: клубы с театрами и помещениями для игры в карты, театры-чайные, театры при магазинах, как у купца Елисеева в Петербурге. Особенное внимание уделено, конечно, Московскому художественному театру, построенному архитектором Шехтелем в стиле модерн, а также проекту театра в доме Гирш для студии МХТ Вс. Мейерхольда.

Революция в стране порождает и революцию в театральной архитектуре и сценографии. Теперь требуются дома культуры, театры массового действия, вмещающие до 6000 зрителей. Архитектор Михаил Бархин сформулировал основные идеи для нового типа театра так: отсутствие сценической коробки, сплошной амфитеатр, без ярусов, сцена-стадион, доступ в

зал транспорта и демонстраций. Он участвовал в конкурсе на строительство государственного театра им. Вс. Мейерхольда, однако из-за ареста режиссёра был взят проект Дмитрия Чечулина, ученика Алексея Щусева. На выставке представлен неосуществленный проект театра оперы и балета в Ростове-на-Дону, придуманный Михаилом Бархиным совместно с отцом, Григорием Бархиным. Те же принципы легли в основу конкурсных проектов театров на 4000 мест: Синтетического театра в Свердловске бригады АСНОВА и театра массового действия в Харькове Михаила Минкуса и Виктора Муйжиля.

Театральные художники-авангардисты создают функциональное пространство для игры актеров, отказываются от изобразительности. Эскизы Александра Веснина, Любови Поповой, Сергея Эйзенштейна, Александра Родченко и др. показывают, как они трансформировали сцену, создавали кинетические установки, выстраивали ряды декораций по вертикали, оперируя контрастными тонами и несимметричными композициями.

1940-1970 годы связаны с утверждением типовых театральных зданий, где могли проходить официальные мероприятия. Своеобразным символом эпохи стал Центральный театр Красной армии, выполненный в фор-

ме пятиконечной звезды. Конец XX века показан на выставке как постмодернистский период, обращение архитекторов к истории, как, например, проект нового здания МХАТа на Тверском бульваре архитектора Владимира Кубасова. Новаторские решения в сценографии представлены экспериментальными работами Эдуарда Штейнберга, Бориса Мессерера и Сергея Бархина.

Дальнейшее развитие театральной архитектуры и сценографии остается за кадром выставки, в то время как в конце XX – начале XXI века происходит важный переворот. Идеи авангардистов 1920-1930-х годов в сценографии словно нашли свое продолжение в архитектуре. В 2001 году открывается театр «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева, в котором нет сцены в привычном смысле слова, а есть разные пространства, которые каждый раз по-новому осваиваются постановочной группой. Театр отказывается от сценической коробки, теперь ему требуется многофункциональное, трансформирующееся пространство. К примеру, Новая сцена Александринского театра оснащена даже «зеленой комнатой» для работы с видео и выходом на крышу. Подобно дополнительным, связанным с досугом функциям, которые возникали у театров конца XIX века, у недавно открытых театральных зданий есть зоны для лекций, помещения для мастер-классов, книжные лавки и работающие целый день кафе, открытые для посетителей целый день вне зависимости от того, купили они билет или нет. В старых архитектурных формах театру тесно, и это отражается на сценографии. Сергей Бархин, к примеру, переносит действие спектакля «Черный монах» Камы Гинкаса в МТЮЗе на балкон, используя пустое пространство сзади как элемент сценографии. К счастью, о современных поисках театральных архитекторов и художников можно узнать в блестяще изданном, очень подробном каталоге, а выставку стоит посетить ради того, чтобы увидеть не электронные копии, а подлинные свидетельства истории русского театра. ■

ЭРА ГРИГОРОВИЧА

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ М.Л.

«Эра Григоровича». Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина.
27 декабря 2016 – 26 февраля 2017

Изящный, лёгкий мужчина ходил по залам Театрального музея имени Бахрушина в окружении телевизионных камер, друзей, журналистов, и всматривался в свои фотографии и афиши 30-летней, 50-летней и даже 60-летней давности. Назвать этого мужчину стариком не образуется даже мысль – настолько внутренне энергична и внешне подтянута была вся его фигура.

Перед девяностолетним великим балетмейстером, театральным Мастером, народным артистом СССР Юрием Николаевичем Григоровичем разворачивалась «Эра Григоровича» - масштабная выставка, организованная к юбилею столичным театральным музеем. Эра в искусстве, простершаяся на почти целый век жизни.

В одном из залов стояла красиво наряженная рождественская елка, так живо напоявша о «Щелкунчике» Григоровича и наполнявшая всю выставку атмосферой праздника, - благо открытие происходило в рождественские дни, 27 декабря. В другом – балетный станок вдоль белых стен, за которым, вместо зеркала, фотографии Григоровича в балетном классе. Вот он на репетициях, тут вдохновенно что-то показывающий артистам, а тут - угрюмо-разочарованный. Или, в два человеческих роста, радостно приветствующий нас с балкона на Манхэттене. Третий зал посвящен союзу балетмейстера с выдающейся балериной Натальей Бессмертной.

«Это большое счастье, что можно увидеть часть своей жизни – в афишах, фотографиях. Огромное счастье!», – сказал потом хореограф, сидя под собственным портретом работы (фотографа?), и искренне благодаря организовавших эту юбилейную выставку. Среди них кураторы Дмитрий Родионов, Ирина

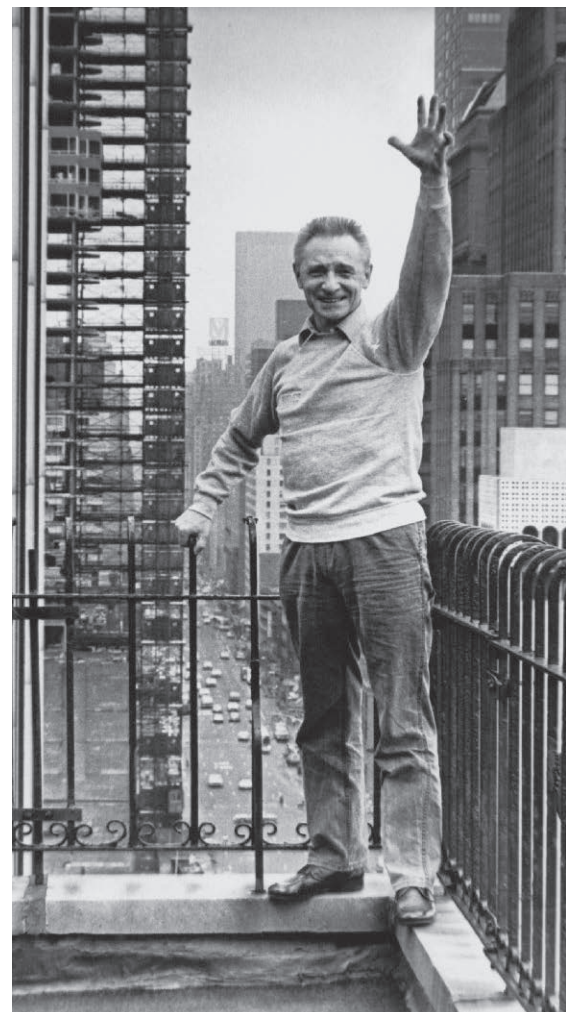
Гамула, консультант Александр Колесников, художник Василина Овчинникова. Выступающие говорили, что искусство Григоровича оказало влияние не только на балет, но и на весь театр XX и начала XXI веков.

А после церемонии открытия директор музея Дмитрий Романов пригласил Юрия Николаевича, вместе с уже узким кругом организаторов выставки и друзей музея, в свой кабинет. В разговоре за этим дружеским столом Юрий Николаевич рассказывал о том, как в 1947 году его, молодого танцовщика Кировского театра, пригласили поставить его первый балет – «Аистенок», во Дворце культуры имени Горького. Не раз возвращался он в разговоре к Петербургу-Ленинграду своей молодости.

И вспомнилось, что в уже не близком 2001 году довелось мне провести вечер у Григоровича - в его квартире, в роскошном, с арками и башенками, доме на Сретенском бульваре, известном в Москве как «дом общества Россия».

Маэстро редко принимает у себя гостей, тем более – журналистов. Мы сидели на неудобных, с вертикальными спинками, стульях Петровской эпохи. На одной стене, таинственно взирая из вечности, висели африканские, японские и тайские маски, на другой – портрет жены Григоровича, балерины Натальи Бессмертной, работы Бориса Шаляпина. Телевизор надежно укрыт изящным покрывалом. Домашний кабинет Григоровича – не музей, скорее - башня из слоновой кости, в которой ему хорошо. И я попросил балетмейстера мысленно прогуляться – по городу, по жизни, по искусству...

Предлагаю читателям фрагменты той незабываемой беседы. ►



► Юрий Григорович. Фото Нины Аловерт

ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ

«Я мало знаю Москву, потому что моя жизнь в Москве – это квартира и театр, театр и квартира. Ну а Петербург я очень люблю и хорошо знаю.

Самое, наверное, моё интересное место в Петербурге – квартира на Мойке рядом с квартирой Александра Сергеевича Пушкина. Напротив меня, кстати говоря, поселился тогда Барышников Миша – через реку. Когда я выходил из ворот, каждый раз попадал сразу на Дворцовую площадь. Ах, как она каждый раз другая, такая красивая! Мой двор выходил прямо на Лизину Зимнюю Канавку. Выходишь из подворотни – и тут же делаешь: ах!

Помню прогулки домой после репетиции, когда я поздно шел пешком по Невскому, особенно зимой, когда падал снег... Одно слово - Невский проспект! Потом поворачиваешь на Мойку. Квартира была во флигеле дома князей Волконских. Последний представитель рода, композитор Андрей Волконский, который ещё был в Советском Союзе, появлялся у меня одно время очень часто. Этого флигеля сейчас нет, там асфальт. Стерли следы..

Так вот однажды ко мне из Москвы приехал приятель, и мы долго с ним путешествовали по городу, начиная с Эрмитажа, а потом где-то сильно выпили. Часов в 10 вечера, - а у него «Стрела» в 12 часов – он говорит: «Слушай, так мы же не были на квартире Пушкина!» Я говорю : «Как?!» Помчались туда. Пьяному в голову не может прийти мысль, что квартира Пушкина закрыта в 10 часов вечера. Вошли во двор. Зима, холодно. Я говорю: сделай снежок и кинь в оконную раму.. Вдруг там зажгётся свет, открылась форточка и какая-то тетя Маша говорит: « Вот я вам, хулиганы, сейчас задам!»

Тут мы начали юморить. Я кричу: «Приехал иностранец!» Он сразу стал говорить на каком-то странном языке. Я говорю: «Уезжаем в Москву, через час поезд!» Она говорит: «Да пошли вы, знаем мы этих иностранцев!» Я вытащил какой-то документ – Кировский театр – и в окно ей. Говорю: «Мы не хулиганы.» она так посмотрела, видимо, произвело некоторое впечатление. И говорит: «Ну ладно, только чтобы тихо!»

Она открыла ту самую дверь, в которую вносили после дуэли Александра Сергеевича – когдаходишь, она сразу налево. По ступенькам в маленькой прихожей прошли наверх. Полная темнота. Я говорю: «Надо зажечь свет.» Она говорит: «Да вы что, с ума сошли? Сейчас милиция сюда сбегится. Я вам свечку дам.» ..

Представьте себе - мы взяли свечки, и ночью, в полной тишине, даже без сопровождения тети Маши, прошли по всей квартире: в спальню, затем в кабинет.. этот стол, эти полки, эта знаменитая чернильница с арапами.. И тут мелькнула тень около столика!.. Я вспомнил пьесу булгаковскую – «Последние дни». Пушкина нет в пьесе. Мы только видим, как в прихожей тень вошедшего человека снимает цилиндр, сбрасывает шинель, бросает перчатки и говорит: «А Натали дома?» И проходит тень...

И вот я, в его доме, на свидании с Александром Сергеевичем, почти ночью, со свечой...

Я родился в 1927 году в угловом доме на Моховой улице. Во дворе был шикарный дом, где жили многие старые министры. Все они оттуда бежали за границу, с небольшими чемоданчиками, как мне рассказывали дедушка и бабушка. Дедушка был там в революционные годы вроде мажордома. Вообще –то он был смотрителем конных заводов. Он попал в Россию случайно – его пригласили из Италии, он молодым человеком приехал, женился на моей русской бабушке и остался. А когда началась революция, к черту лошадей взяли, в армию они все ушли, заводов не стало. Тогда дедушка приехал в Петербург и стал смотрителем дома. Сейчас там ясли, я заходил...

Потом я жил в детстве на Загородном проспекте. Там были квартиры братьев Легат. Это были талантливые танцовщики и балетмейстеры. Они составляли замечательный карикатурный альбом артистов Мариинского театра, начиная с Петипа. Очень смешной. Там Дриго, Петипа, балерины все есть. Один из братьев покончил в квартире на Загородном жизнь самоубийством, перерезал себе горло. А второй уехал в Англию, открыл там школу. Она и сейчас существует – Русская школа танцев Николая Легата.

Мой отец два года учился в Технологическом институте на другом углу Загородного. Через два года был изгнан, конечно, как дворянский сын. Дальше он проходил рабочую школу и всё прочее, как полагалось. Ещё на Загородном был кинотеатр. Там я в первый раз смотрел цветной фильм – диснеевские «Три поросёнка». Это было что-то особенное...

В мою предпоследнюю квартиру – на Петровской набережной, рядом с домом Кшесинской, часто приезжал знаменитый гитарист Сергей Сорокин. Он ещё приезжал к самой Кшесинской и играл всяким великим князьям, которые там пели и веселились. Сергей Сорокин был другом моего дяди Георгия Разаева, танцовщика Мариинского театра, который рано умер. Ещё он очень дружил с Александром Александровичем Орловым, знаменитым комическим актером, который, кстати, привел меня с моей мамой в хореографическое училище, и я был принят...

В войну мои путешествия были на Урал. Вместе с хореографическим училищем я жил под Молотовым, место называлось Нижняя Курья. Потом мы переехали в сам город Молотов, теперь Пермь, в котором родился Сергей Павлович Дягелев и жил там первые годы, на Луначарской улице. Из Перми я вернулся в Ленинград – ещё шла война – в ту же квартиру на Загородном. После блокады – всё было разворовано, разбито...

Если говорить о Москве, то первым моим домом были гостиницы. Я жил в «Национале», в «Метрополе», в «Центральной», в «Украине» - во всех. Гостиницы тогда были для иностранцев. Я должен был каждый раз подписывать бумагу, что если приедет иностранец, то меня из номера

вышибут и всё. Часто я возвращался, а все мои чемоданы, бельё – всё лежало собранное в коридоре. В номере уже жил иностранец. Здесь же часто сидел Махмуд Эсамбаев. Его тоже вышибали. На этой почве мы и познакомились. Он говорил: «Ну что будем делать?» Мы шли с ним в бар и всю ночь пили и разговаривали. К утру нам давали какие-то другие номера.

Потом мне устроили маленькую квартирку в Селиверстовом переулке, в знаменитом доме КГБ, где жила охрана Бери. Напротив меня жил человек, который был главой охраны, генерал Молдорае, кажется. Он отсидел 10 лет после того, как убили Берию, и выжил. Он часто меня в гости приглашал. К этому Молдорае приезжал Василий Сталин и вся его компания. А с какими-то другими приятелями в эту квартиру приезжал Параджанов. Квартира была – «открытый дом».

Там я жил, пока первому секретарю горкома Гришину не объяснили, что, дескать, к Григоровичу приходят иностранцы, неудобно как-то. Тогда дали эту. Здесь была коммуналка, долго жителей расселяли...

Я не думаю, что настоящий художник должен думать о своём месте в истории. «Вошёл» он куда-то или «не вошёл», сделал шедевр или не сделал. Делать - и всё, и не думать об этом. Прелесть искусства заключается именно в том, что разное искусство нравится разным людям. И это прекрасно! Выбираем всё, что хотим! Нам история человечества оставила такие фантастические памятники, и это всё – наше! Бери и смотри, удивляйся и радуйся! Как сравнить, скажем, Праксителя с Джакомоцци? Ну как их сравнить? Никак. Это смешно! Я не помню, кто сказал, что в искусстве нет прогресса. Его просто не может быть!

Я считаю, что система классического танца рассчитывается, как математика, как музыка, как семь звуков. Си-

стема самая совершенная. Конечно, с момента рождения новых течений, не связанных с пальцевой техникой, не связанных с костюмом, многое изменилось. Когда у вас пачка, это одно. А когда вы в трико как голый, то возникает уже совершенно иная пластика. Конечно, надо признать, что сегодня существует не только система классического танца, но и система модерн-балета. Таких систем много. Аналогии примерно те же, что между живописью абстрактной и живописью фигуративной. Просто искусство балета более конкретно, потому что материал – человеческое тело. Человеческое тело не может быть абстрактно, оно конкретно, хочешь – не хочешь.

Самое смешное, что любой дуэт голым, или в трико, мужчиной и голой женщиной всегда воспринимается об одном и том же. Вы никак не объясните, что это вот мама, а это там сын, - никто не поймёт ничего. В этом есть большие, с моей точки зрения, сложности в современном танце.

Все свои балеты я с годами пересматриваю. Спектакль постепенно умирает: актёры забывают, всё рассыпается, декорации ветшают, идея испаряется. Мне говорят: а как вы улучшите ту или иную сцену? Отвечаю: мне очень нравится возвращаться к своим спектаклям. Я каждый раз делаю что-то ещё, ищу. Я знаю, что делать спектакль в чужой труппе – это оставлять почти всё на гибель. В Большом театре я делал спектакли, и они держались. Это был мой театр. Вот Баланчин ушел из жизни, и театра нет, всё развалилось. Механически спектакль, может быть, остаётся, а смысл его теряется. Был театр Мейерхольда, была идея Мейерхольда, и никого больше. Была идея Станиславского. Кто-то говорит теперь, что это всё ерунда, теперь надо иначе. Пожалуйста, делайте! Но театр, к сожалению, нужен свой. Всеядность театра - его погубил. Потому что у театра должно быть направление, куда ты идёшь. Как говорил Дягилев: «Почему нарезное ружьё стреляет далеко? Бьёт узко». ■

▼ Борис Мессерер приветствует Юрия Григоровича. Фото Л. Бурмистрова



▼ Юрий Григорович. Фото Л. Бурмистрова



ПОСВЯЩЕНИЕ



15 марта в Мемориальном Музее - Мастерской Давида Боровского открывается выставка «Посвящается Марине. Рисунки Давида Боровского». По инициативе Марины был создан мемориальный музей –мастерская. Она была женой, музой и верной подругой Давида Боровского. Во всех работах Давида частичка её труда. В разные годы Давид рисовал её, но рисунки никому не были известны, кроме семьи. Александр Боровский впервые решил показать эти работы отца в музее-мастерской.

Этот коротенький текст был своего рода Марининой «пробой пера». Неожиданной и удачной. Я сразу же стала ее уговаривать написать книгу, такую, какую про Давида Львовича написать может только она. И, наверное, уговорила бы. Но судьба распорядилась иначе. Марины не стало...

Публикация Риммы Кречетовой

КАК ДАВИД НА РЫНОК СЪЕЗДИЛ

МАРИНА БОРОВСКАЯ

46

Все началось 8 ноября. В этот день Давид должен был улетать в Париж. Я, будучи всегда шофером, должна была отвезти его в аэропорт. В это время (3 часа дня) на дорогах Москвы страшные пробки, особенно по пути в Шереметьево.

Но добрались мы быстро, и, высадив Давида в аэропорту, я тут же пустилась в обратный путь.

Видя, что бензин уже на исходе, я заехала зарядить машину, тем более, что желающих заправиться на станции не было. Решила на обратном пути заглянуть к детям, была свободна и не обременена никакими заботами, что бывает очень редко. Но вдруг почувствовала себя плохо, решила вернуться сразу домой.

Как ни странно, почти всегда заблеваю при отъезде Давида. Видно, подсознательно не хочу напрягать его неудобствами.

Но тут получилось совсем нехотать. Болезнь затянулась. Саше, пришлось встречать отца из поездки, а я все болею и болею! Кашель и слабость совсем замучили.

Время идет, на улицу из-за простуды не выхожу за покупками, и все мои запасы, которые всегда делаю, и над чем смеются мои близкие, подошли к концу.

Если бы я, будучи больной, оста-

валась одна, мне было бы легче, но когда в доме мужчина, который привык кушать только приготовленную еду, то естественно нужны исходные продукты. Холодильник пуст!

Вот и пришлось мне попросить Дэвика съездить на рынок. Правда, чего греха таить, если на любую мою просьбу я слышу: «потом» или «зачем, не надо», - то на этот раз ответ был положительный и без проволочек. Видно, и он заметил, что в доме продуктов совсем нет.

Я понимала, что задание сложное для такого неискушенного человека, и чтобы как-то облегчить задачу, написала список и поставила приблизительные цены. Вот теперь ему будет легче понять, что к чему.

С большим нетерпением ждала его. Представляла его возбуждение, ведь это было его первое самостоятельное плавание в мире нынешних торговых отношений.

Но «возбуждение» случилось не у него, а у меня. Как только он начал выкладывать продукты и называть цены, я стала возмущаться продавцами, понимая, что они, как цыгане, его дурили. Небольшую курицу грамм на 800 он купил за 165 рублей при том, что кг курятины стоит 60 рублей. Огурцы стоили 70 рублей, но если бы это были огурцы, а то овощ, которым можно

забивать гвозди (видимо, сорт, который сохраняется до весны). О цене на кислую капусту не говорю, но рассола - половина веса. При этом, говорит, спросили: не нужно ли еще?. Хорошо, что Давид отказался, наверное, продащица была очень удивлена.

Сначала я очень огорчилась, а потом мне стало просто смешно: вот что значит человек абсолютно не приспособлен к быту.

Вспомнился случай в Киеве: моя подруга Марта попросила своего мужа выкрутить после стирки огромный шарф, он не отказался от этой работы, тем более, что это занимало полминуты, но когда она его развернула, то ужас и обида перекосили ее лицо. Я не могла понять, в чем дело. Взглянув на шарф, я увидела, что состоит он из одних полосочек. И Марточка мне объяснила: «больше никогда не буду его (т.е. Марка) ни о чем просить».

Я не хочу думать, что и Давид прибегнул к такой уловке, тем более, что я точно знаю, когда он шел на рынок, все мысли его были в театре, в спектакле – какая проблема могла его затронуть с капустой, птицей, да и вообще с мирскими делами.

Мы прожили вместе более 45 лет, на рынок он пошел первый и последний раз. ■

«ТЕАТР – МЕГАЭГОЦЕНТРИЧНАЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ СИСТЕМА»

А Л Е К С А Н Д Р Ш И Ш К И Н

Мой год делится на два сезона: с сентября по май, и с мая по сентябрь. Летнее время – это мой личный период, когда я стараюсь отойти ото всей общественной жизни. В какой-то мере это разделение на сезоны связано со студенческим ритмом жизни: я никогда не работал на ставке, у меня не было регламентированного отпуска. Поэтому, как я учился, как был школьником, затем студентом, так все и продолжается. В этом сезоне неожиданно набралось большое количество театральных работ – за полугодие почти сделаны два спектакля: «Губернатор» Андрея Могучего и «Барабаны в ночи» Юрия Бутусова. В планах на это полугодие – работа еще над двумя спектаклями.

Сейчас я веду авторские занятия по «Визуальной режиссуре» на курсе Андрея Могучего. Я очень доволен студентами, их подвижностью и готовностью ко многим вещам. Мне кажется, режиссеры восприимчивей художников. Режиссеры не воспитаны визуально, в ремесленном смысле – им приходится изобретать собственные технологии, способы решения пластических задач. Со студентами мы пытаемся найти способ перевода из одного языка в другой: с вербального в графический. Режиссеры, в отличие от художников, больше связаны с прямым действием, они экстраверты и легче вступают в контакт.

Сверхзадача, которая стоит перед преподавателями на этом режиссерском курсе, можно сказать, возрожденческого характера: мы пытаемся воспитать людей Возрождения, воспитать другое поколение. С одной стороны, в нас есть микроб девяностых, некое революционное, авангардистское самочувствие: мы помним смену эпох. Но с другой стороны, генетическая память сохранилась, а процесс остановился, застыл, и сейчас мы

находимся в ситуации агрессивного застоя. Андрей Могучий пытается раскрутить ситуацию, приглашает мастеров неакадемического направления. Мы не пытаемся создать универсального режиссера, хотя перед нами стоит задача, чтобы на втором курсе ребята сделали полноценный спектакль. Все зависит от конкретного человека: некоторые студенты делают все сами, а некоторые начинают делегировать какие-то обязанности своим людям, что тоже входит в момент образования. Конечно, мы хотим научить прямому творческому контакту, а не организаторскому, объяснить как важно всё пропускать через себя.

Театр – это колоссальная машина по созданию коммуникативных связей, здесь рождается уникальное партнерство – творческое соавторство. В театре существует жесткая вертикальная власть, подчиненная не выбранному президенту, а некому сверххудожнику. С одной стороны, остальные художники должны обладать неким мужеством, чтобы удерживать свою собственную художественную линию, а это очень сложно. Но с другой стороны, они не могут идти поперек, потому что должны усиливать общую сверххудожественную волю. Возникает некая ницшеанская система. Художники (под художниками я понимаю большую команду – от гримеров до художников по свету) становятся частью театрального организма, и ничего с этим невозможно сделать. Независимые художники живут совершенно иначе. Нашим художникам не свойственен культ индивидуальной свободы, в них воспитывают пиетет перед сверхличностью. Поэтому общий срез сценариев консервативен. Но когда художники, музыканты, писатели, не используя рычагов влияния, формируют вокруг себя естественным, природным обра-

зом некое сообщество, которое хочет им чем-то помогать и чему-то учиться, тогда можно говорить о независимом художнике.

Театр – это модель общества, где есть главный режиссер-президент, особо приближенные, которые имеют какие-то преимущества перед более подчиненными группами. Наш театральный президент зависим от публики, от критики и общего мнения. Если режиссер неуспешен, структура рассыпается. Театр – пространство для альтруистов, люди работают несмотря на низкие зарплаты. Наркотический интерес, который вызывает театр, дает возможность сравнить его с сектой, но такой сектой, которая нуждается в успехе.

Сверххудожник в театре не может сформировать свободную рыночную ситуацию, создать штат разных художников, он вытаскивает одну эстетическую и поэтическую категорию. Могучий и Бутусов – это два разных государства, в которых совершенно разные системы координат. У них разные взгляды на жизнь, и от этого совершенно разные критерии формирования команд. Конечно, есть очень сильные артисты, которые в состоянии сохранять свое поле, оставаться собой в любой ситуации. Такие артисты становятся авторами, природными явлениями: их личность, их творческая фактура является определенной ценностью, которую бессмысленно менять. Такой артист в театре имеет совершенно особый статус. Недавно, летом 2016 года, было официально объявлено, что режиссеры будут иметь авторские права. Наконец признано, что режиссеры являются авторами, а не организаторами собрания авторов. Следующим шагом должно стать признание авторства актеров, которые работают этюдным методом, придумывают некий язык, мизансцены, а режиссер составляет из

них тело спектакля, а не сочиняет спектакль, наклеивая замысел на артистов.

Любой макет, любая мизансцена, любое препятствие – это модульная система, связанная с человеком. Человек дико эгоцентричен, и все выстраивается исключительно для этого биоробота. Можно сказать, человечество изучает человека, и театр в этом смысле – мегоэгоцентричная человеческая система, где препарируется все, от моторики до психологии. Мы все время рассматриваем человека как центр Вселенной, это религиозный момент, поэтому Бог – человекообразный. Визуальный мир отказался от этого, ещё в начале XX века возникла абстракция как попытка уйти от фигуративности. Появление кино и фото открыли возможность наблюдать человека во вре-

мени, от рождения до умирания. Но есть ощущение, что человечество устало от попытки создать супер-человека, впрочем, может быть, эта усталость принадлежит лично мне. Стоит только выйти из индустриального пространства в природное, как начинаешь существовать совершенно в другом ритме. Человек перестает быть центром – им становится дерево, небо, река.

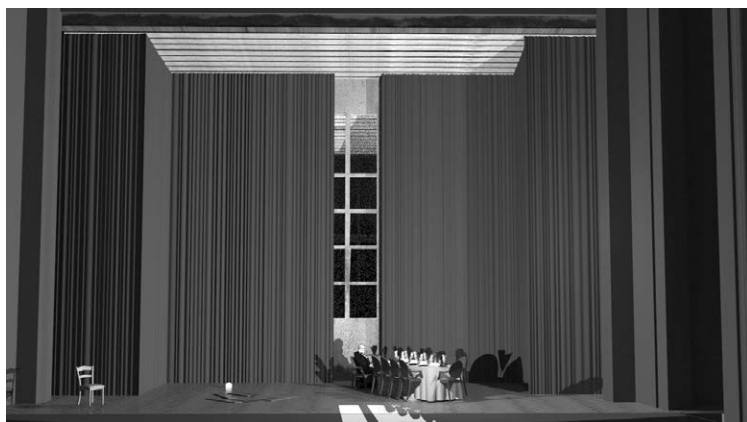
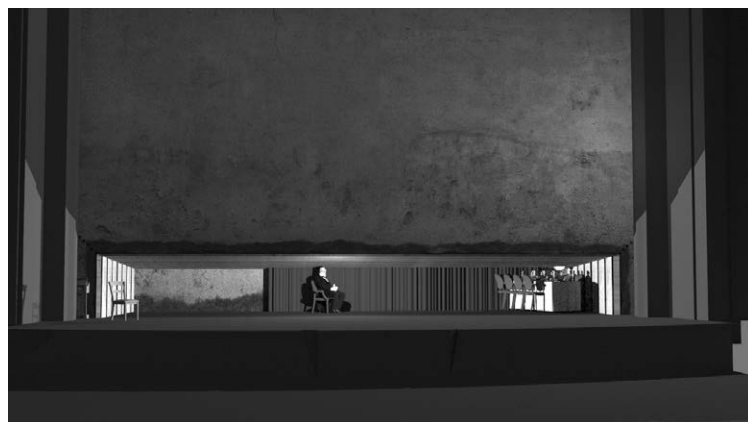
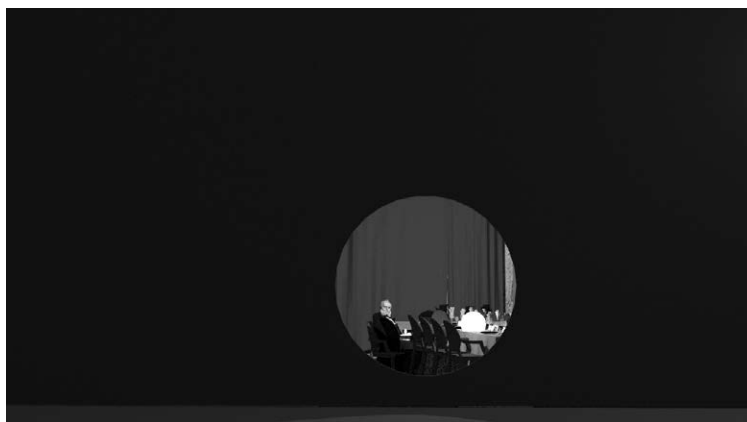
Современная скульптура стала движущейся, существует во времени. Человек не статичен, он не может находиться в неподвижном состоянии, это болезненная ситуация или смерть. Около 20 лет назад я видел балет, танцевали две пары: одна пара – люди, вторая – роботы, которые повторяли человеческие действия. Балет был построен на синхронизации архаичного и

нового человека. Архаичный человек, который сейчас существует в театре, исчерпал себя, поэтому во множестве современных постановок используют видеозаписи, меняют речевой аппарат актера... Зрители наблюдают уже не человека, а его «перевод» в иную придуманную реальность. Создается такая аппликация: человек режется и перекомпоновывается, как в кино.

Наблюдая всё это, я пытаюсь отделить театр от искусства. Это два разных компонента, и как только они соединяются, сразу начинают входить в конфликт. Но стоит мне сформировать между ними границу, как они стремятся прорваться сквозь стену... ■

Подготовила Елизавета Ронгинская

▼ А. Шишкин. Макеты декораций для спектакля «Губернатор». Реж. А. Мозучий. БДТ им. Г. Товстоногова. 2017



А.КАНОППИ. Ф.А. СЕРКОВ. А.А. РОЛЛЕР П.А. ИСАКОВ. А.БРЕДОВ. К.И. АККЕРМАН

КСЕНИЯ КРОПОТОВА

Журнал «Сцена» продолжает знакомить читателя с фрагментами из Словаря петербургских театральных художников. Издание готовится Российским институтом истории искусств (составитель и ответственный редактор Л.С. Овэс). В номере шесть за 2016 год мы публиковали справки петербургского автора Т.В. Загорской, посвященные Мазонески, Сабату и Гропиусу. В этом номере мы предлагаем вашему вниманию статьи московского искусствоведа К.А. Кропотовой. Иллюстративный ряд предоставлен ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Все материалы публикуются с согласия авторов.

Каноппи Антонио

(1774, Модена—19.4(1.5)1832
Петербург), театральный
художник, архитектор.

Учился в Италии у А. Кановы. В качестве декоратора работал в миланском «Театро Феличе». Участвовал в движении против наполеоновского нашествия, был приговорен к смертной казни, бежал в Вену. В 1805 был приглашен гр. А.К. Разумовским в Россию. Расписал Большой зал Дворянского собрания в Москве. В 1813 получил звание академика АХ. Член Академий изящных искусств Болоньи и Милана.

С 1815 — декоратор Петербургских Императорских театров. Большая часть декорационных работ Каноппи относится к оперным и балетным постановкам (балет «Месть и торжество Амура» (1828), опера «Олимпия» (1829) и др.). Исполнил занавес «Нарвские ворота, сооруженные в честь возвращения из Парижа российских войск» для Большого театра в Петербурге. Автор трактата о театральной архитектуре.

Творчество К. ознаменовало окончательный переход от классицизма к романтизму в театрально-декорационном искусстве. Для его декораций характерна свобода композиционных построений, эскизы отличаются легкостью и живописностью письма, мягкостью светотеневой нюансировки.

Для петербургской драматической сцены выполнил декорацию последнего акта мелодрамы «30 лет, или Жизнь игрока» (1827), являющуюся образцом романтической трактовки бытового интерьера.

(Лит.: Давыдова М.В. Очерки истории театрально-декорационного искусства XVIII - начала XX века. М., 1974; Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978; Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751-1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974

Соч.: *Opinion d'Antonio Kanoppi sur l'Architecture en général et en spéctaclité sur la construction des téâtres modernes*, St. Petersbourg, 1830.)

Серков Федор Андреевич

(2(14).6.1809, Петербург)
театральный художник

Сын придворного музыканта. Учился в Петербургском театральном училище у декоратора Мазонески. С 1829 работал в Санкт-Петербургских театрах, одновременно был вольноприходящим в Академии художеств. Исполнял декорации для спектаклей Большого и Петергофского театров и для «живых картин».

В 1843 был переведен в Москву. С 1852 по 1865 снова работал в петербургских театрах.

Художник круга А. Роллера, специализировался на архитектурных декорациях.

Для СПб драматической сцены исполнил декорации к комедии «Федор Григорьевич Волков». Участвовал в оформлении спектаклей на сцене Александринского театра, среди них драматическое представление «Елена Глинская», драма «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (оба в сезон 1841/42 гг.) Автор эскизов типовых архитектурных декораций для драматических спектаклей.

(Лит.: Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974; Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978; Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956.)

Роллер Андреас Леонгард

(Андрей Адамович) (8.01.1805,
Регенсбург—8(20)6.1891,
Петербург), театральный
художник и машинист.

Учился в Венской академии художеств, одновременно слушал лекции в университете по математике и физике, в политехническом училище по механике, учился у отца постройке сценических машин. В качестве театрального художника и машиниста работал с 1821 г. – в Вене, Мюнхене, Берлине. Проектировал театральные здания. В конце 1833 г. приехал в Россию. С 1834 по 1879 — декоратор и главный машинист Санкт-Петербургских Императорских театров. Академик Петербургской Академии Художеств (1839), профессор перспективной живописи (1856).

Мастер театральных феерий. Ведущий художник романтического направления в русском театрально-декорационном искусстве 30–50-х гг., последователь ведущих берлинских декораторов К.Ф. Шинкеля и К. Гропиуса. Среди его учеников — ведущие декораторы и машинисты русской сцены 1840–1860-х гг. Ф. Вальц, П. Исаков, Н. Федоров, Ф. Шеньян. ►

Участвовал в перестройке петербургского Большого театра (1836) и Зимнего дворца (1838) и Большого театра в Москве, переоборудовал по собственному проекту Эрмитажный театр. В основном оформлял оперные и балетные постановки.

На сцене Александринского театра были поставлены оперные и балетные спектакли в его декорациях — «Кесарь в Египте» (1835), «Восстание в серале» (1835), «Капулетти и Монтеки» (1837), «Эдинбургская темница» (1836).

Среди работ для петербургской драматической сцены — «Мелюзина и Лузиньян, или Освобожденный Иерусалим» (1851).

Похоронен на Волковом лютеранском кладбище.

(Лит.: Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974; Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978; Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956; Столпянский П.Н. Маг и чудодей Санкт-Петербургской сцены Андрей Адамович Роллер. Санкт-Петербург, 2002.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 1, № 6462, 11289.)

Исаков Павел Александрович

(17(29).8.1823—20.1(1.2).1881, Москва), театральный художник.

В 1838–1843 — учился декорационной живописи у А. Роллера. С 1843 по 1855 работал помощником декоратора в Петербургских Императорских театрах, с 1855 там же исполнял обязанности живописца. В 1856 был переведен в Москву, с 1865 стал декоратором Малого театра.

Автор занавесов «Вид дворца в Ораниенбауме» (1852) для Михайловского театра, «Вид Царскосельского дворца» (1853) для Красносельского театра.

Специалист по архитектурной декорации.

В 1840–1850-е гг. был одним из крупнейших представителей романтизма в русском театрально-декорационном искусстве. Впоследствии стал одним из первых мастеров русской реалистической декорации, соз-

давал достоверную обстановку для пьес отечественных драматургов.

Эскизы декораций Исакова отличаются легкостью и свободой рисунка, знанием перспективы и гармоничным колористическим решением.

Исполнил декорации к спектаклям Александринского театра: «Мелюзина и Лузиньян» («Внутренность Иерусалима с разрушениями») (1851), «За веру, царя и отечество» (Русская изба) (1851), «Денщик» («Ассамблея») (1851), «Тридцать лет, или жизнь игрока» («Хижина с пожаром») (1852).

Похоронен на Ваганьковском кладбище

(Лит.: Давыдова М.В. Очерки истории театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974; Опись памятников русского театра их собрания Л.И. Жевержеева. С приложением опыта словаря декораторов, составленного В.Я. Степановым. Пг., 1915; Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978; Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 1, № 9337. Дело конторы Санкт-Петербургских императорских театров о службе декоратора Павла Исакова.)

Бредов Альберт

(1828, Дармштадт—23.4.(5.5).1899, Москва (?)), театральный художник, акварелист, живописец.

С 1856 в России: 1856–1862 — декоратор московских, 1862–1871 — петербургских Императорских театров.

Работал в жанре акварели и станковой живописи, выставлялся на Академических выставках. Специалист по пейзажной декорации, последователь позднего романтизма в театрально-декорационном искусстве. В основном оформлял оперные и балетные постановки.

По свидетельству К.Ф. Вальца, он был лучшим ландшафтным декоратором 1860-х гг., его палитра «считалась наиболее яркой и дерзновенной; с его воздушными горизонтами никто не мог конкурировать». (К.Ф. Вальц. 65 лет в театре. Л., 1928. С. 31). Однако характер дарования Бредова не отвечал сложившимся во второй полови-

не века требованиям к сценическому оформлению русских спектаклей. Его декорации к спектаклям отечественного репертуара не соответствовали исторической достоверности.

Исполнял типовые ландшафтные декорации для Александринского театра. Был художником-исполнителем при постановке трагедии «Борис Годунов» (1870).

(Лит.: Вальц К.Ф. 65 лет в театре. Л., 1928; Опись памятников русского театра их собрания Л.И. Жевержеева. С приложением опыта словаря декораторов, составленного В.Я. Степановым. Пг., 1915; Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956; Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978.)

Аккерман Карл Иванович

(Карл Рейнгольд) (1837—29.02 (12.03) 1884, Москва), театральный художник.

Ученик А. Бредова. С 1856 по 1881 — в московских Императорских театрах: сначала на должности помощника машиниста и чертежника, затем декоратора. В основном оформлял пьесы отечественных драматургов, специализировался на интерьерных декорациях.

Аккерман являлся представителем историко-бытового направления в театрально-декорационном искусстве. Работая, в основном, над спектаклями драматического репертуара, создавал приближенные к достоверности, насыщенные подлинными бытовыми деталями композиции. Его эскизы отличаются тщательным и доскональным исполнением. Большая часть работ не датирована.

В 1881 был назначен декоратором Александринского театра. Исполнял павильонные типовые декорации для различных спектаклей Александринского театра.

(Лит.: Опись памятников русского театра из собрания Л.И. Жевержеева с приложением опыта словаря декораторов, составленного В.Я. Степановым. Пг., 1915; Собко Н.П. Словарь русских художников. Спб., 1899; Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство II половины XIX века. М., 1956.) ■



► П.А. Исаков. Балет. «Наяда и рыбак» Ц. Пуни, Ж.Ж. Перро. Эскиз декорации Интерьер рыбацкой хижины. Бумага, калька, акварель, тушь, гуашь, перо, кисть. 19,5х27,3. ГЦТМ. КП 62009



► Ф. Серков. «Федор Григорьевич Волков». Эскиз декорации. Задний двор Полушкина Бумага, акварель. 34,9х41. ГЦТМ. КП 64436



► А. Бредов. «Жизнь за царя» Е.Ф. Розен, М.И. Глинка. Эскиз декорации Окрестности Москвы. Санкт-Петербург, Императорский Мариинский театр. 1868 г. Бумага, литография. 45,1х58,5. ГЦТМ. КП 101899/7а



► А. Канопи. «30 лет или жизнь игрока». Эскиз декорации. Интерьер. 1827 г. Бумага, тушь, сепия. 61х48,7. ГЦТМ. КП 103074



► А. Роллер. «Руслан и Людмила» Глинка М.И., Ширков В.Ф. (Первая постановка оперы; дирижер К. Ф. Альбрехт, балетмейстер А. Титюс). Эскиз декорации. Сады Черномора. Санкт-Петербург, Большой театр. 1842 г. Бумага, акварель, тушь. 31,3х43,8. ГЦТМ. КП 121561



► К.И. Аккерман. Неустановленный спектакль. Эскиз декорации Комната с каменными стенами и деревянным потолком. 1860-е гг Бумага, акварель, карандаш. 20,5х28,6. ГЦТМ. КП 64405



► А. Боровский. Эскизы костюмов к спектаклю «Самоубийца»: Мария, Отец Елпидий, Серафима Ильинична. Реж. С. Женовач. СТИ. 2015



► А. Боровский. Эскизы костюмов к спектаклю «Вишнёвый сад»: Варя, Лопахин, Раневская. Реж. Л. Додин. МДТ - Театр Европы. 2014



► А. Боровский. Эскизы костюмов к спектаклю «Три сестры»: Маша, Солёный, Тузенбах. Реж. Л. Додин. МДТ - Театр Европы. 2010

АДАПТАЦИЯ КОДОВ МОДЫ РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ В СЦЕНИЧЕСКИХ КОСТЮМАХ АЛЕКСАНДРА БОРОВСКОГО

НАТАЛЬЯ СИВЕРИНА

Десятые годы XXI века – время, когда закончилась эпоха великих дизайнеров моды. Художников, которые каждый в свое время создавали ставший ныне хрестоматийным образ того или иного десятилетия, его вестиментарный код. Эти коды уже давно стали материалом для создателей сценических костюмов. Но вот парадокс: сегодня мода находится в ситуации, когда на первый план выходит исследовательская работа и умение сконструировать новый язык костюма, то есть как раз техника, применяемая театральными художниками, виртуозом, которой, безусловно, является Александр Боровский.

РАЗОБРАТЬ И СОЗДАТЬ НОВОЕ

Извечное свойство одежды производить нужный эффект: активно убеждать в чем-нибудь, или намекать и подразумевать, пугать или попросту обманывать всегда активно использовалось в театре. В разные времена и в разных культурах существовали сложные системы языка одежды, такие как игра длинными рукавами в традиционной пекинской опере, по которой знатоки определяют, какие эмоции испытывает персонаж. Но, в основном такого рода коды проще, не требуют специального погружения в вопрос, и коррелируются с той модой, которая господствует в данный момент за дверями театра, просто потому,

что театр чаще всего претендует на то, чтобы быть репрезентацией реальной жизни, и зрителю требуется некоторое правдоподобие в облике персонажей. Это, конечно, не отменяет исторический костюм, в традиционном его восприятии, он никуда не ушел с театральных подмостков. Однако, на современной сцене и исторический костюм и мода разных периодов XX столетия, и часто сменяющиеся стили последнего десятилетия оказались уравненными в правах частями конструктора, которым пользуется художник, чтобы костюм персонажа сразу мог ввести зрителя в контекст происходящего.

Александр Боровский одинаково блестяще владеет и мастерством воссоздания стилей эпох, и той техникой, которой сегодня пользуются современные создатели моды, и которая состоит в том, что художник, как правило, разбирает или выворачивает наизнанку целый стиль, или конкретный предмет одежды, чтобы создать новую выразительность. Стратегии, применяемые им, разные, это может быть прием, когда, женское платье лишается практически всех примет эпохи, точнее, любых эпох, что не отменяет его традиционных форм. И, очищенное до состояния инфернальности, своим минимализмом начинает транслировать пронзительную трагическую ноту, как это происходит с одеванием Луизы в спектакле Академического

Малого драматического театра-театра Европы «Коварство и любовь» в постановке Льва Додина. Конечно, у Боровского всегда предусмотрен и другой уровень восприятия: это кроме всего прочего, идеально скроенное свадебное платье из дорогого Модного дома для девушки из хорошей семьи, прямо созданное для идеальной свадьбы, которой, однако, не суждено состояться.

Другая стратегия художника – воссоздание хрестоматийного вестиментарного облика эпохи, для чего ему обычно достаточно всего нескольких тонких штрихов. В постановке «Самоубийцы» Николая Эрдна в Студии театрального искусства Сергея Женовача, Боровский разворачивает некий символический каталог НЭПа. Тут есть все, мы знаем о быте эпохи по рассказам Зощенко и романам Ильфа и Петрова: «параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами». В большом мире, саркастично напоминают Ильф и Петров, построена Днепровская гидроэлектростанция, в маленьком брюки фасона «полпред». Боровский, одевая героев спектакля «Самоубийца», в отличие от знаменитых советских писателей, относится к этому маленькому миру без иронии, а, напротив, с большой теплотой и даже нежностью, ибо значение пресловутых

53

брюк в жизни отдельного индивидуума в этой концепции сопоставимо с размером пресловутой Днепрогэс. Вообще же все главные персонажи «Самоубийцы» - Подсекальников, его жена и теща, в основном ходят в исподнем: трусы, майки, ночные сорочки, пижамные штаны. В незамысловатости нижней рубашки героя, в простеньких кружевных прошивках и фестончиках сорочки его жены, во всей этой трогательной полураздетости и хрупкость этого мирка, и искренность переживаний, и неустроенность жизни во всех ее аспектах, и «растрепанность» чувств, и протест, и наивные мечты.

ИГРА С ФАКТУРАМИ

Боровский уделяет огромное внимание фактурам тканей. Эта тщательность скорее из арсенала художников кино, подробность как будто рассчитанная на крупный план. Но небольшие зрительные залы, такие как в Малом Драматическом театре (театре Европы) или зал Театра-студии Сергея Женовача, дают возможность в полной мере оценить роль фактуры материала в замысле художника. Один из самых знаковых для Боровского приемов – вещи из трикотажа. Фактуры от джерси до крупной «домашней вязки». В вязаные вещи одета вся семья доктора Стокмана в спектакле МДТ «Враг народа» по пьесе Генрика Ибсена в постановке Льва Додина. Мгновенно считываемое противопоставление мягких, многослойных в бежевой гамме одежд семейства идеалистов и жестких двубортных, чаще всего застегнутых на все пуговицы пиджаков пальто неопределенного цвета «перца с солью» их оппонентов. Контраст смешной бесформенной шапочки доктора Стокмана и черного твердого котелка его брата и Петра Стокмана. Но образ семейства доктора Стокмана – это не только безнадежно растянутая, вязаная «лапшой», с завернутыми рукавами кофта его главы, это еще и одежда жены и дочери. А женщин Боровский одел

в костюмы, в некоторых деталях воссоздающие модели из джерси от Коко Шанель, которая первая использовала этот считавшийся совершенно мужским материал в женской моде. И то, что получилось, было по тем временам революционным, такая одежда давала новую степень свободы и физической, так как не предполагала корсета, и социальной – потому что это был вызов господствующей эстетике женского образа. Шанель придумала эту одежду, как курортную, а действие пьесы происходит на термальном курорте, но помимо этой простой логики, художник задал еще один уровень смыслов: джерси податливый, но не мнущийся, это гибкость и прочность что-то совершенно новое, и оно, возможно, сможет в будущем противостоять миру негнущихся пальто и жестких котелков. Материал для исподнего, в который одеты женщины, это еще и овеществленная откровенность, и более того, новая искренность. Феномен, появившийся уже в наше время, новая искренность, не стыдящаяся наивности, трогательно верящая в справедливость, и за счет этого сильная и пассионарная, не только еще раз подчеркивает мучительность ситуации, в которой находятся герои Ибсена, но и превращает их в наших современников.

Точно так же «работает» и темно-серый, просторный вязаный свитер Федора Протасова в спектакле Александринского театра «Третий выбор» по пьесе Льва Толстого «Живой труп» в постановке Валерия Фокина. Остальных героев спектакля Боровский одел в костюмы эпохи модерн, со свойственной им тщательностью проработав не только фасоны дамских блузок, и детали мужских виц-мундиров, но и утонченную цветовую гамму, своего рода «орнамент» который складывается из персонажей, когда они все сходятся на площадке конструкции в стиле ар нуво, символизирующей и дом, покинутый героем, и порядок вещей,

который стал для него невыносимым. Растительный, характерного серого цвета, орнамент перил, серо-коричнево-зеленая гамма оттенков дамских костюмов, мягкий блеск шелка и тщательная продуманность ансамблей, обязательная для моды эпохи, все создает тот гармоничный строй, целостность среды, о которой, собственно, как с тонкой иронией подсказывает зрителю Боровский, и мечтали художники и мыслители эпохи. Выйдя из мастерских и кабинетов, обуржуазившись, эта система не утратила красоты, но и приобрела черты тюрьмы.

Федя Протасов в своей мягкой шапочке растянутом свитере и пальто в стиле «гранж», выброшен из системы, выброшен из дома с передовыми для своего времени металлическими конструкциями, из эстетики, так ценящий гармонию во всем, а также своим выбором образа жизни и из эпохи в другое время и даже измерение. Гранжевый стиль, родоначальницей которого мы можем считать знаменитую растянутую «мамину» кофту в катышках лидера группы Nirvana Курта Кобейна, всегда сообщает окружающим о пессимизме, подавленной агрессии, бунте против «правильной» красоты. Это одна из немногих модных стилистик, родившаяся практически на сцене, собственно придуманная как сценический костюм, и от этого очень театральная по природе. Вещи, как будто собранные в темной комнате с закрытыми глазами, в которые облачен Протасов, не только приспособлены для нового образа жизни и мыслей, в них хорошо валяться, и прятаться в их мягком коконе от окружающего мира. Они еще и чувствительны к любому движению актера, которому режиссерское решение предписывает персонажу Петра Семака практически неподвижный образ существования на сцене, поэтому столь существенной задачей для художника было сделать заметными даже самые скупые шевеления Протасова.

КРИКИ И ШЕПОТЫ

На языке костюма

Сценический костюм как средство коммуникации между персонажем и зрителем, иногда, образно говоря, может звучать «громче», чем остальные каналы взаимодействия с залом. Черный, «графичный» костюм президента фон Вальтера в «Коварстве и любви» – тот случай, когда одежда пугает, когда на первый план выходит древняя символика черного цвета, цвета непроглядной темноты ночи и цвета смерти, ничего общего не имеющего с современным черным, богемным или просто хорошо оттеняющим цвет лица или черным, создающим стройный силуэт.

Боровский всегда творчески работает с такой категорией одежды, как нижнее белье, сорочки, кальсоны и домашние халаты. Роскошный красный восточный халат Подколесина в «Женитьбе» Гоголя в постановке Валерия Фокина на сцене Александринского театра, выглядит почти сказочным одеянием. Такого изумительного халата и великолепной черной вышитой цветными нитками домашней шапочки, конечно же, не может быть у скромного служащего, и не может вечно сомнева-

ющийся Подколесин иметь такой вот гармоничный облик. Но у него, тем не менее, есть красивые фантазии и мечты, которые и символизирует его домашний наряд, и этот дивный мир он вынужден покинуть, и, скинув чудо-халат, окунуться в жестокую реальность и нелепую историю со сватовством.

Персонажи спектакля «Три сестры» в постановке Льва Додина в МДТ одеты в том стиле, который можно назвать традиционно сценическим чеховским. Таким видят облик чеховских персонажей подавляющее большинство художников во всем мире: фасоны платьев соответствуют эпохе, стиль же выдержан в духе усадебно-провинциального быта русской провинции. Но, если взглянуть в одежду сестер, то можно увидеть, что платья практически лишены какой-либо декоративной отделки. Это совсем не соответствует моде конца XIX начала XX столетия, согласно которой ставший проще силуэт дамского платья компенсировался «многодельностью» мелкого декора в виде кружевных прошив, бесчисленных мелко заложенных складочек и рюшей. Такой минимализм платья нужен, чтобы

перенести все внимание на верхнюю одежду, которая и есть визуализированная метафора неприкаянности, безнадёжного ожидания перемен и пресловутого желания героинь уехать из опустыленного городка. Персонажи спектакля практически не расстаются с пальто и шинелями, еще и потому, что в трактовке Додина и Боровского дома как такового у них уже нет, и вот они кутаются в пальто и шинели на почти ощутимом из зрительного зала сквозняке.

Для Александра Боровского свойственно рассматривать костюм персонажа не как вспомогательный материал в деле создания образа, но как важнейшее связующее звено между актером и зрителем. Он стоит в ряду художников, для которых символический язык моды – это не просто комбинации ткани и кроя, зависящие от текущих эстетических вкусов эпохи и социальной иерархии в том или ином обществе. Язык моды в его интерпретации – тонко настроенная постоянно развивающаяся художественная система, чувствительная к любым изменениям, уникальная и ценная для современного театрального искусства тем, что доступна для прочтения очень многим людям. ■

55



ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ. НАЧАЛО

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Продолжение цикла об учениках и последователях Кузьмы Петрова-Водкина
Начало см. № 4 (102), стр.81; № 5(103), стр.76; № 6(104), стр.65

56

В 1916 году Владимир Дмитриев одновременно поступает в школу Е.Званцевой, где преподавал К.Петров-Водкин и театральную студию на Бородинской, организованную В.Мейерхольдом. А в 1918 году Дмитриев уже студент Свободных мастерских (бывшей Академии художеств) у Петрова-Водкина и слушатель курсов мастерства сценических постановок (знаменитый Курмасцеп Мейерхольда).

Однако в 1920 году декорации к «Зорям» Э.Верхарна (театр РСФСР 1-й) Владимира Дмитриева – работа общего ученика живописца и режиссёра проявила расхождения между ними. Как покажет будущее, эти несовпадения оказались временными и в дальнейшем были преодолены, но тогда, в 1920 году, Мейерхольд делал ставку на авангардную беспредметность и в организованном им новом театре в Москве заказал Дмитриеву декорацию в духе контррельефов Татлина. «Для нас фактура значительнее узорчиков, разводов и красочек», – провозгласил режиссёр новую концепцию современной декорации. И Дмитриев построил на пустой сцене декорацию в духе контррельефов, состоящую из абстрактных форм. Но трудность заключалась в том, что до него контррельефы на сцену не переносил никто, включая самого Татлина. Ведь и К.Малевич в «Победе над солнцем» писал беспредметные композиции на большом холсте – завесе, не ра-

ботая с пространством сцены. Как из бескомпромиссной станковой композиции сделать новаторскую декорацию, еще невиданную в театре, предстояло решать двадцатилетнему художнику. Он установил композицию из абстрактных татлиновских форм в центр сцены, переформатируя таким образом традиционное сценическое пространство, запертое в кулисный периметр сцены-коробки. Но как придать огромной вертикальной композиции игровые функции, как выдвинуть вперёд на зрителя, как не превратить в ультрасовременный, но безучастный к действию заспинник? Разъять контррельефную композицию Дмитриев не решился и окружил её отдельно стоящими кубами. Их как театральный эквивалент живописного кубизма за несколько лет до этого привела на сцену А.Экстер.

Фактурные требования Татлина – Мейерхольда сначала Дмитриев выполнял неукоснительно: плоские и объёмные абстрактные формы из дерева и металла соединялись натуральными верёвками и проволокой. Но чувство цвета, воспитанное Петровым-Водкиным, в какой-то момент заставило уйти от авангардного бесцветия. На фоне жести и верёвок выросла красная колонна, кубы окрасились в синий цвет, а фоном всей установки стал огромный круг из золотой бумаги. Так из татлиновского контррельефа проросла знаменитая петров-водкинская

трёхцветка. Это нарушение чистоты авангардного мышления в тот момент Мейерхольду было не близко, он начинал путь к сценическому конструктивизму и поэтому публично открестился и от Петрова-Водкина, и от его-своего ученика: «В деле ре-визии традиционных сценических оформлений Дмитриев остановился на полпути... ученик Петрова-Водкина не хочет (или, быть может, не умеет) отойти от эстетических театральных побрякушек»². При этом отзвуки «сферической перспективы» Петрова-Водкина здесь имеют место в режиссёрских мизансценах – взгляд на сцену как будто сверху Мейерхольд осуществлял при помощи полукруга актёров, развёртывающегося у подножья контррельефа и заканчивающегося в глубинах оркестровой ямы...

Дмитриев возвращается в Петроград, заканчивает обучение у Петрова-Водкина, становится самым востребованным театральным художником в своем родном городе, от живописного мышления на сцене не отказывается, но комплекс вины перед Мейерхольдом за недостаточную авангардность будет его преследовать ещё долго. Тем не менее, в двадцатые годы он сумеет доказать, что живопись и авангардные эксперименты в театре не противники, а сотворцы.

В начале 1920-х годов, когда в Москве любая драматургия вписывалась в новейшие формы мейер-

хольдовской конструктивистской декорации, Ленинград захватила волна острого интереса к экспрессионизму. Разумеется, «кризисному сознанию» экспрессионизма оптимистичный конструктивизм был абсолютно не близок, как не был он близок и Петрову-Водкину с его «положительным принятием жизни». А Дмитриев конфликт человека с миром, психологические надрывы, драматизм урбанизма сумел почувствовать и передать невероятно тонко. С немецкой экспрессионистической драматургией и оперой Дмитриев был связан на протяжении почти всех 1920-х годов. Причём, молодой художник не выработал какого-то единого приёма, в каждом спектакле он искал и находил остро индивидуальное решение, используя и живопись, и натуральные фактуры, и пространственные новации конструктивизма, и кинетические ритмы современности. Какой выбрать инструмент, подсказывали драматургия или музыка, их слушать и слышать, Дмитриев мог, как никто.

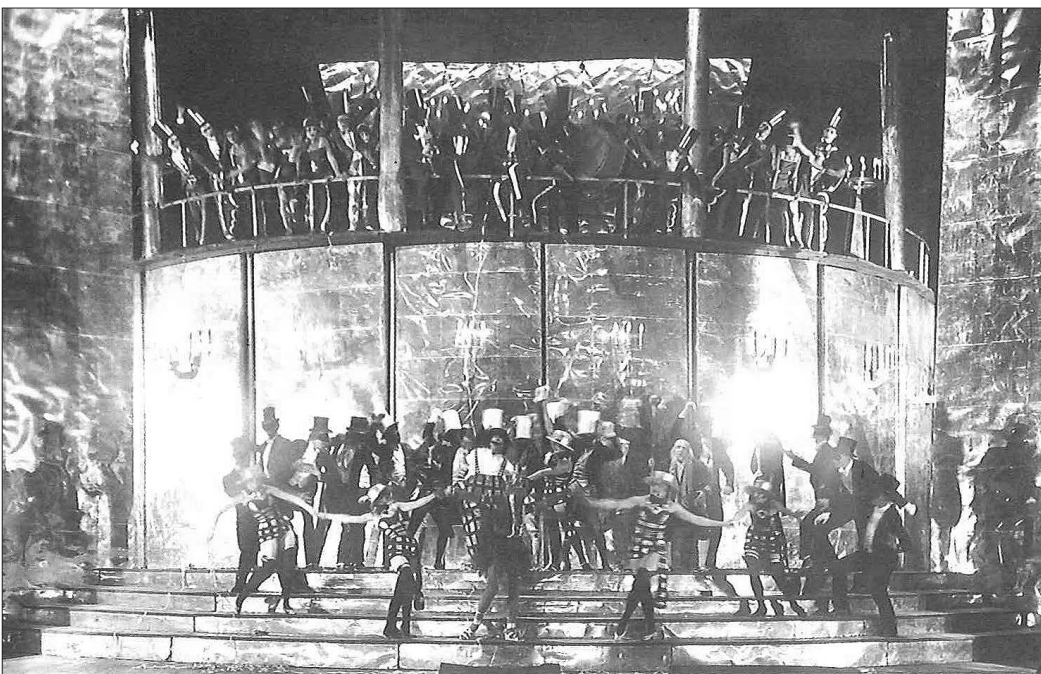
В «Эугене Несчастном» Э.Толлера (Акдрама, 1923) ракурс сверху Петрова-Водкина переосмыслен Дмитриевым до неузнаваемости. Чердачный мир вернувшегося с проигранной войны Эугена, разламывается на куски, как будто после взрыва. Углы, диагонали, ломающиеся линии нарушают нормальное взаимодействие форм и строят вовсе не жилище, а искажённое видение мира его обречённым обитателем. Но не только разрывами плоскостей передаёт художник душевную смуту, оголенные стены он также наделяет обостренными чувствами. Очеловечивает голые стены отрешенная от реальности метафизическая живописная материя, и её содрогания являют портрет ранимой души героя. А экзатичность разломов форм – это не он, это трагическая неотвратимость судьбы.

В декорациях к опере Э.Кшенека «Прыжок через тень» (Малый оперный театр. 1927), Дмитриев неожиданно строит театральный экспрессионизм из форм и материалов конструктивизма. Установленная в центре сцены вращающаяся башня, ведущие к ней ступени и колонны по бокам были покрыты полированной жемчужной. И никакой живописи и цвета. Но здесь явилась новая театральная живопись – живопись фактур. Художник «увидел» музыку, по его словам, как «скользящий по поверхности воды свет» и попытался импрессионистическую мимолетность превратить в жёсткую и тревожную мифификацию. «Формы этой конструкции являются как бы зеркалом, отражающим малейшее движение света, фигур актёров, предметов»³, - писал о своей работе художник. На сцене шёл диалог двух жизней – реальной и фантомной, переплавленной фактурой жести в гротескную жуть.

Удивительным образом вновь соединились оба учителя Дмитриева в двух его декорациях к драме «Корона и плащ» Н.Никитина (БДТ.1924) и опере «Дальний звон» Ф.Шрекера (ГАТОБ. 1925). Мейерхольд в 1924 году поставил свой знаменитый «Лес» А.Островского и впервые отошёл от открытой им же конструктивистской декорации. Режиссёр сам нарисовал установку в виде выпуклой сферической поверхности. Кривая линия моста, начинавшаяся от планшета и мягко поднимающаяся в глубину сцены, весьма напоминала «сферическую перспективу» Петрова-Водкина. Эта тема дороги, принявшая форму округлости земли, с разной степенью условности прошла через многие театральные декорации 1920-х годов (и учеников Петрова-Водкина в первую очередь). Дмитриев насыщает эту абстрагированную форму живописью и даже психологизмом. В опере «Дальний звон» параболы дороги становятся траги-

ческим образом спектакля. Вернее, две дороги – они в экспрессивном порыве движутся навстречу друг другу, но им не суждено пересечься, ведь в них зашифрована безнадежность судеб героев оперы Франца и Греты. Но Дмитриеву недостаточно эмоционально насыщенной формы, он вводит в декорацию цвет, только в нём не оказывается экспрессионистической экзатичности. Это трёхцветие «красный-синий-жёлтый» - колористический метод Петрова-Водкина, которому он обучал своих учеников. Дмитриеву в этом спектакле «трёхцветие» необходимо как символ гармонии мира. В эскизах трагические виражи дорог врезаются в красоту красных венецианских домов, синих и жёлтых парусов, в дыхание пространства лагуны. Декорация говорит, что окружающий мир не всегда может быть пленником судьбы человека. Дмитриев не боится интерпретации экспрессионизма, конструктивных форм, живописной декорации, избегает однозначных решений и даже в разгар авангардной дерзости стремится к образной сложности.

Практически одновременно с экспрессионистическими спектаклями Дмитриев делает радостные, брызжущие цветом и фантазией декорации к первой постановке оперы С.Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» и балету «Пульчинелла» И.Стравинского (оба спектакля ГАТОБ. 1926), помещает «Щелкунчика» П.Чайковского (ГАТОБ.1929) на конструктивистскую установку, а для оперы «Борис Годунов» М.Мусоргского (ГАТОБ. 1929) делает живописные декорации. Воспитанное Мейерхольдом режиссёрское мышление позволяло Дмитриеву искать индивидуальное решение для каждого спектакля, обучение у Петрова-Водкина дало мощную закладку изобразительного мышления, позволившую не изменить живописи даже в период гонения на неё. ►



► «Прыжок через тень» Опера Э. Кшенека. 1927

58

В 1930-е годы Дмитриев становится ведущим художником русского театра. На смену дерзким экспериментам 1920-х приходят психологические тонкости, лирика, стремление одухотворить декорацию, сделать её равноправным с артистом героем спектакля. Дмитриев постепенно отходит от пространственных исканий с их космизмом, бесшабашной условностью. В 1930-е годы главным инструментом художника становится психологическая среда, способная порождать смыслы, чувства, эмоции, активно включаться в силовое поле спектакля. Иногда Дмитриев для создания среды использовал на-

туральные фактуры, освободив цвет и материал от привязанности к предметному миру и наделив его метафорическим смыслом. В спектакле МХАТа «Анна Каренина» по Л.Толстому (1937) синий бархат стал единой пластической средой спектакля – образом Петербурга. Но чаще художник обращался к живописной среде – он мог превратить стены тривиального павильона в напряжённую, вибрирующую материю, чтобы ею проявить, сделать зримыми человеческие чувства. Предметный мир и живописная абстракция в декорациях Дмитриева слиты в единое, нерасчленимое целое. Дмитриев первым из театраль-

ных художников вывел декорации к чеховским постановкам из точного и бесстрастного воспроизведения места действия в одухотворённую поэтическую среду, резонирующую чувствам героев.

Постановка В. Немировичем-Данченко с декорациями Дмитриева «Трёх сестёр» А.Чехова во МХАТе в 1940 году стала классикой русского театра.

Может показаться, что Дмитриев в 1930-е годы отошёл от системы своего учителя. Да, он отказался от острых пространственных решений, от локального цвета, но никуда не ушли живая пластичность, умение синтезировать формальное композиционное решение с лирикой форм предметного мира.

Часто в исследованиях, посвящённых Петрову-Водкину, пишут о системе «сферической перспективы» как о его индивидуальном методе, не получившем распространения в живописи. А вот в театре без «сферической перспективы» невозможно представить декорацию 1920-х годов. И сам мастер, и его ученики, и режиссёр Мейерхольд воссоздавали «планетарность» в реальном объёме сцены, каждый раз интерпретируя её по-своему. «Сферическая перспектива» довольно быстро нашла общий язык с театральным конструктивизмом, а живописи пришлось с ним побороться. Вхождение живописи в радикальную театральную декорацию оказалось делом не простым, но у учеников Петрова-Водкина это получилось. ■

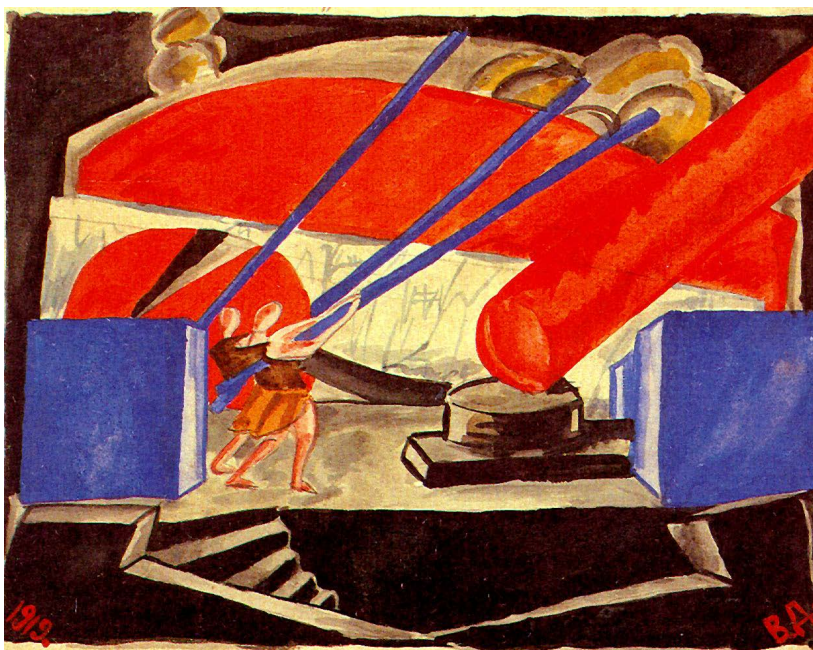
¹ Мейерхольд Вс., Бебутов В. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.2. М.: Искусство. 1968. С.16.

² Мейерхольд Вс. Об оформлении сцены в «Зорях» // Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С.18.

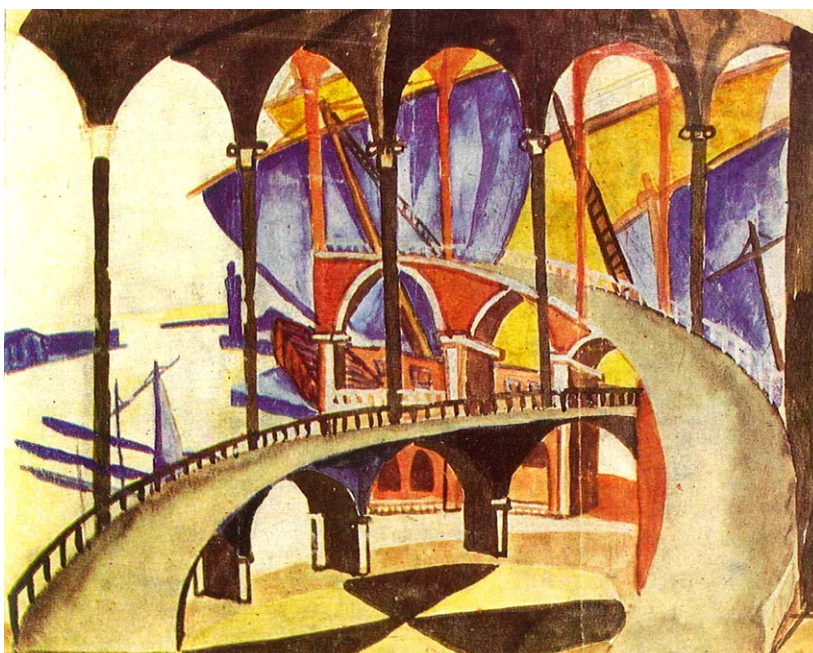
³ Дмитриев В.В. «Прыжок через тень» // Рабочий и театр. 1827. № 20. С.10.



► В. Дмитриев
Эскиз декорации к пьесе
«Эуген несчастный»
Э. Толлера. 1923



► В. Дмитриев
Эскиз декорации
к трагедии «Зори»
Э. Верхарна. 1920



► В. Дмитриев
Эскиз декорации к опере
«Дальний звон»
Ф. Шрекера. 1925



► №1. Олег Абрамов. Эскиз сценографии к спектаклю «Две стрелы» по пьесе А. Володина. Реж. В.В. Соколов. 2007



► №2. Олег Абрамов. Эскиз сценографии к спектаклю «Шутки в глухомани» по пьесе И. Муренко. Реж. В. Гордеев. 2015



► №3. Нелли Кузьмина-Подрешетникова. «Вдовы». Эскиз к спектаклю «Солдатская вдова» по пьесе А. Анкилова. Реж. В.Б. Гордеев. 2010



► №4. Нелли Кузьмина-Подрешетникова. «Недотрога». Эскиз костюма к спектаклю «Недотрога». Реж. Л. Устинов. 2007



► №5. Влада Чаптыкова. Костюм «Хуу-хат – ведьма» к спектаклю «Алып Пиль Таран». Реж. Б. Колаев. 2007



► №6. Влада Чаптыкова. Костюм «Хуу-хат – ведьма» к спектаклю «Алып Пиль Таран». Реж. Б. Колаев. 2007



► №7. Мария Максименко-Бушмина. Эскиз костюма «Невеста» Спектакль «Комната невесты» Реж. С. Ултургашева. 2007



► №8. Мария Максименко-Бушмина. Эскиз костюма «Крейтервейс – колдунья». Спектакль «Карлик Нос» Реж. Б. Колаев. 2007



► №9. Мария Чаптыкова. Эскиз костюма «Хан». Спектакль «Хызыр Тус» по мотивам «Макбет» У. Шекспира. Реж. А.А. Асочаков. 2007



► №10. Мария Чаптыкова. Эскиз костюма «Инес». Спектакль «Хызыр Тус» по мотивам «Макбет» У. Шекспира. Реж. А.А. Асочаков. 2007



► №11. Зульфия Тодыкова. «Старик» Эскиз к спектаклю «Родник» Реж. Сюзанна Ооржак. 2007



► №12. Зульфия Тодыкова. «Мальчик» Эскиз к спектаклю «Родник» Реж. Сюзанна Ооржак. 2007



► №13. Эдгард Арутюнов «Дверь бабушки» Спектакль «Красная шапочка» Реж. Д. Чернов. 2007



► №14. Эдгард Арутюнов. «Маленькая красная шапочка». Спектакль «Красная шапочка». Реж. Д. Чернов. 2007

ОТ ЭСКИЗА ДО ВОПЛОЩЕНИЯ

О Л Ь Г А А Х Р Е М Ч И К

С таким названием в ноябре 2016 года в Хакасском национальном краеведческом музее имени Л.Р.Кызласова в г. Абакане открылась выставка театральных художников. Впервые свои работы представила творческая группа, состоящая из представителей четырех ведущих театров Хакасии: Республиканского русского драматического театра имени М. Ю. Лермонтова, Хакасского национального драматического театра имени А. М. Топанова, Хакасского театра драмы и этнической музыки «Читиген» и Хакасского национального театра кукол «Сказка».

В работе театрального художника много особенностей, нюансов. Из этих деталей складывается образ всей постановки, они помогают зрителю войти в атмосферу действия, а актерам – в их роли. На выставке большое внимание уделено эскизам костюмов и сценографии. И это не случайно, ведь подход к решению эскиза целиком остается на художественной совести его автора. Художник должен аккумулировать свои усилия на демонстрации образными средствами характера персонажа, акцентировании цветом и формой его особенностей, его структуры. Такой эскиз подобен парфюмерной композиции, которая содержит в своем выражении сущность образа. В то же время в эскизе выражается художественное эго автора как живописца и графика. Авторы выставки поставили перед собой задачу – показать театрального

художника не только как участника процесса создания спектакля, а как самостоятельную творческую личность, творца, создателя.

На выставке представлены эскизы к спектаклям, театральные костюмы, макеты, куклы. Первый комплекс экспозиции содержит произведения художников Русского республиканского драматического театра имени М. Ю. Лермонтова, который был основан в 1939 году. На сегодняшний день театр им. М. Ю. Лермонтова является одним из культурных центров Республики Хакасия. Театр регулярно становится участником различных престижных фестивалей, гастролирует, принимает активное участие в мероприятиях городского и республиканского масштабов. Главный режиссёр театра с 2011 года - Евгений Ланцов. На сегодняшний день труппа театра составляет 35 человек. Главный художник РРДТ им. М. Ю. Лермонтова Абрамов Олег Васильевич (рис. 1, 2) представил на выставке эскизы декораций к спектаклям: «Блин-2» Алексея Слаповского (прошедшему в 2002 году), «Люти» Алексея Дударева, «Солдатская вдова», «Звёздный час» Кен Ладвиг, «Старый дом» Алексея Казанцева (премьера 76-го театрального сезона) и другим. Олег Васильевич начал свою службу в театре в 1983 году в должности бутафора-декоратора, с 2002 года по настоящее время – главный художник Русского драмтеатра им. М.Ю. Лермонтова. Художником – модельером театрального костюма и бутафо-

ром в этом же театре служит Нелли Анатольевна Кузьмина - Подрешетникова. (рис. 3, 4) Она начала свой творческий путь в кукольном театре «Сказка» в 1979 г. С 1991 года работает в РРДТ им. М. Ю. Лермонтова. Была реквизитором, художником-постановщиком. Первыми спектаклями, в которых Нелли стала художником по костюмам, стали спектакли «Служанки» и «Вишнёвый сад». Удивительное женское видение и тонкое художественное чутье художницы как лучшим высвечивают характерные черты персонажей этих ставших классикой спектаклей. Молодая, талантливая художница этого же театра Влада Чаптыкова - выпускница Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», выпускница VI национальной студии Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. (рис. 5, 6) Пришла в театр в 2010 г. художником-модельером театрального костюма. Оформила спектакли «Примадонны», «Оловянный солдатик», «Злая ворона», «Щелкунчик», «Чайка», «Эко-Зайка», «Райские врата», «Светофорик», «Скват». Участник выставок в России и за рубежом. На выставке представлены ее работы к спектаклям на тему хакасского эпоса «Алып Пиль Тааран», «Хан Мирген».

Хакасский героический эпос (Алыптых Нымах) является своеобразной летописью многовековой истории хакасского народа, его борьбы

против многочисленных врагов и угнетателей. Сказания передавались из поколения в поколение. Большинство хакасских героических сказаний по своему содержанию являются подлинно народными произведениями. В них мы находим борьбу добра и зла, рассказы о жизни и подвигах богатырей. Представленные в экспозиции эскизы художницы, а также выполненные в материале костюмы к спектаклям – это великолепные образцы понимания художником, носителем древней тюркской культуры идеологии образа, его сакральной значимости. Сегодня все чаще хакасские театры обращаются к этно - архаичным темам, которые находят отклик в душах зрителей. Хакасский национальный театр им. А. М. Топанова начинает отсчет времени в культуре Хакасии с 6 ноября 1931 года. Первый художественный руководитель театра режиссер, поэт, драматург и музыкант - А. М. Топанов. С 1991 по октябрь 2001 годы с приходом Э. М. Коковой театр начинает новый виток в осмыслении народного фольклора и эпоса. Знаменательным событием в истории театра и республики стал 1996 год, когда Хакасский театр получил статус «национального». В настоящее время – директор театра Чустеев Владимир, режиссер Баарт Колаев. На выставке представлены работы в сценографии молодого поколения художников этого театра Максименко Марии и Чаптыковой Марии. Максименко Мария (рис. 7,8), выпускница Хакасского государственного университета им. Н.Ф.Катанова, работает в театре с 2006 года художником-модельером театрального костюма. Выпустила спектакли «Волшебный чатхан», «Король Лир», «Мышка Мими», «Комната невесты», «Пыром таста чирім» (А. Гилязов), «Карлик нос» (реж. Ю. М. Майнагашев) и др. Многократный участник выставок по декоративно-прикладному искусству. Одной из выпускниц Санкт – Петербургской академии театрального искусства

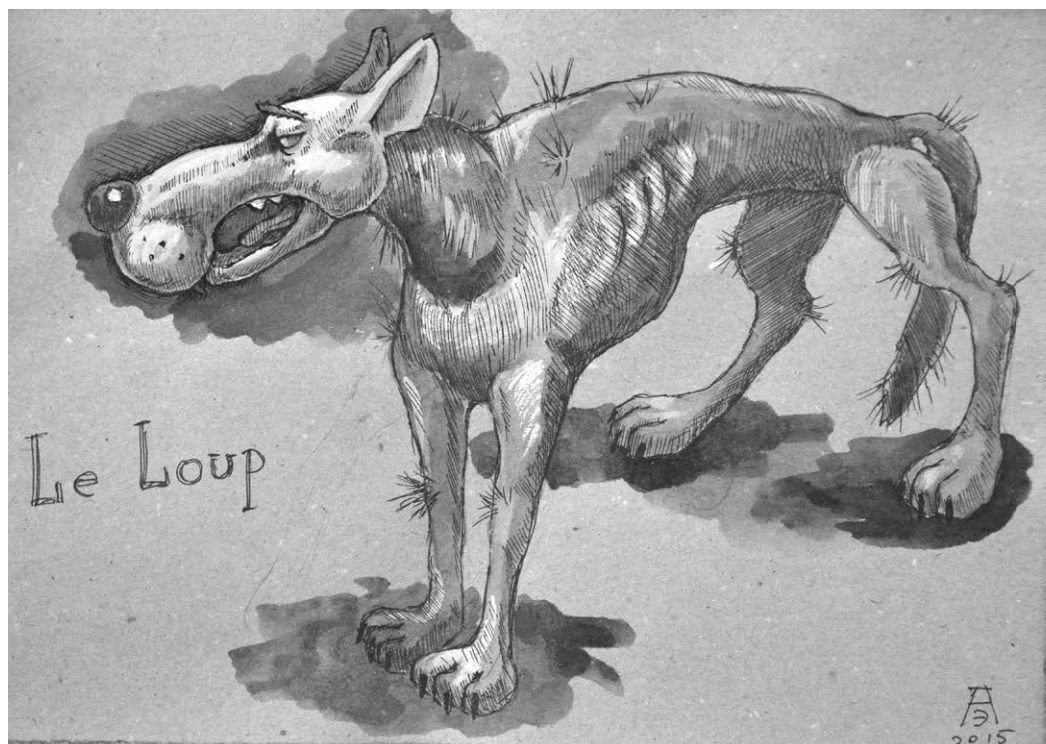
по специальности «Сценография и сценический костюм», квалификация «Художник-постановщик театра» стала художник-постановщик Чаптыкова Мария. (рис.9, 10) Начала работу в театре в 2012 г., на данный момент создала декорации и костюмы к 15-ти постановкам театра: «Хазыр Тус», «Рожденный небом» (А. Чапрай, режиссер Б. Колаев), «Хан Мирген» (В. Шулбаева, режиссер Ю. М. Майнагашев), «Самбыл-страна счастья» (реж. Б. Колаев), «Мин сині сафыпчам» (реж. С. С. Чаптыкова) и др. Через эти театральные постановки, зримым результатом которых стала работа художника – сценографа Марии Чаптыковой, происходит приобщение зрителя к хакасскому фольклору, что, в свою очередь, дает ощущение причастности к древним историческим и культурным корням, учит понимать и любить культуру хакасской земли. Традиция исполнения крупных эпических произведений, воспроизводящих страницы прошлого, всегда была составной частью духовной жизни хакасов. Особенностью театрального решения хакасского эпоса является то, что внемузыкальные элементы повествования в эпических сказаниях обязательно тесно переплетаются с музыкой, синтезируются с ней. Этот подход осуществлен в Хакасском театре драмы и этнической музыки «Читіген». Театр «Читіген» основан в 1988 г. Название театра с хакасского языка переводится как «Созвездие Большой Медведицы». На современном этапе театр «Читіген» - известный профессиональный театральный коллектив Хакасии. Художественное направление, олицетворяющее идею эпического театра - синтез драматической игры актеров и музыки хакасских народных инструментов, позволило театру вывести свое творчество на другой, более художественный уровень, что представляет принципиально качественный виток в развитии хакасского национального театрального искусства. В основе репертуара - спектакли, поставленные по пьесам

драматургов, созданным по мотивам хакасского эпоса. В творческом составе театра две группы: драматическая и фольклорная (ансамбль «Ай-ланыс»). Ведущим художественным методом и стилем театра «Читіген» является синтез драматической игры актеров с музыкальным сопровождением хакасских народных инструментов, определивший направление творчества в структуре развития эпического театра. На выставке представлены зарисовки, созданные художником - постановщиком Зульфией Владимировной Тодыковой (рис.11, 12) для предварительной работы над оформлением детских спектаклей. В костюмах для спектакля «Родник» художником выбрана стратегия тончайшей детализации костюмов. Каждый элемент, каждый узор тщательно проработан под характер персонажей, а также под замысел режиссера. В костюмах для спектакля «Проделки темных сил» присутствуют буквы, чтобы юный зритель сразу мог опознать персонажей: Л - лень, Г – глупость и т. д. Используется цветовая драматургия: красный - зло, глупость - оранжевые оттенки. Для персонажа Ложь был сделан яркий костюм, что напоминает дикую природу, где яркие, кислотные цвета означают опасность. Помимо цветовой драматургии, сам костюм обогащает персонажей своими деталями. Например, у костюма персонажа Лень пришита к шее подушка. В любой момент можно вздремнуть. Такие детали дают свободу мысли для актера, способствуют импровизации, и сам спектакль в итоге смотрится интереснее.

28 декабря 1979 года – в Международный год ребенка – Хакасский национальный театр кукол «Сказка» открыл свой первый театральный сезон спектаклем-буффонадой «Три поросенка» по пьесе С. Михалкова и В. Швембергера. Так началась славная история единственного в Хакасии и на юге Красноярского края театра кукол, репертуарный багаж которого на сегодняшний день насчитывает

более 100 постановок, основанных на произведениях русской, немецкой, французской, польской, украинской, черкесской и хакасской литературы – народной и авторской, древней и современной. Отцами театра стали главный режиссер Людвиг Устинов и главный художник Марк Живило. На сцене театра «Сказка» осуществляли постановки режиссеры: Ю. Фридман, Б. Саламчев, В. Бирюков, В. Дерягин, В. Казаков, Н. Боровков, Е. Ибрагимов. Спектакли оформляли известные театральные художники: И. Уварова, О. Гончарова, В. Пономарев, В. Никоненко. Здесь творили главный режиссер С. Столяров, главные художники: М. Живило и А. Алексеев. Театр «Сказка» — обладатель пяти Масок — Высшей Национальной Театральной премии «Золотая маска», а также конкурса «Окно в Европу» в номинации «Лучший театр года».

В экспозиции Хакасского национального краеведческого музея зрители могут увидеть эскизы, реквизит к спектаклям, кукол Арутюнова Эдгарда. (рис. 13, 14), заслуженного артиста Республики Хакасия, члена Союза театральных деятелей России, Лауреата премии Правительства Российской Федерации в области культуры за 2012 год. С 1996 года служит в театре кукол «Сказка», является автором символики и художником Международного эколого-этнического фестиваля «Чир Чайаан». Им было создано художественное оформление к таким спектаклям, как «Собачий блюз» (Данил Чернов), «Красная шапочка» (братья Гримм), «Теремок» (Самуил Маршак), «Варвара Ивановна» (Борис Шергин), «Сказка о богатырше Нениле и богатыре Даниле» (Борис Шергин) и др. Театральные специальности (художник-сценограф, художник кукольного спектакля) отличаются от специальностей чисто художественных. Первые из них предполагают умения чертить и работать с технической документацией (особенно в кукольном театре), разбираться со сценическим оборудованием и те-



► Эдгард Арутюнов. «Волк». Спектакль «Красная шапочка»
Реж. Д. Чернов. Хакасский национальный театр кукол «Сказка». 2016.

атральными материалами. Эдгард закончил художественное училище имени В.И. Сурикова (г. Красноярск) по специальности «художник-декоратор». Так как законы композиции, ритма и восприятия в искусстве едины, то суриковское училище и собственные качества художника постигать все новое помогли ему стать ведущим мастером-сценографом в Хакасии. Спектакль «Красная шапочка» задумывался как классическое прочтение произведения Шарля Перро 1697 года, впоследствии переработанное и дополненное братьями Вильгельмом и Якобом Гримм. Художник Эдгард Арутюнов, следуя режиссерскому замыслу (реж. Данила Чернов), нарядил девочку в чепчик из алого бархата. Героиня носит оригинальный головной убор времен Средневековья, а в корзинке у нее – пирожки и бутылка молока, как описывают братья Гримм. Художник трепетно относится к визуализации в эскизах деталей средневекового быта и деревенского уклада, которые интересны с точки зрения сце-

нической адаптации. В его чертежах один и тот же предмет может стать чем угодно, например, полено в руках охотника – и рычагом, и мостом через лесную речку.

Закключение

Любой театральный художник скажет, что его профессия определяется скорее понятием «призвание», нежели словом «работа». Симптомы, позволяющие установить точный «диагноз», — бескорыстная любовь к театру, способность отказаться от личных проблем во время сдачи спектакля и его премьеры. Театральные художники, работая над спектаклем, создают свой мир, который затем, воплощаясь в материале, становится реальным, в нем можно жить и трогать его руками. Характерными особенностями сценографии хакасских художников является то, что вся их работа носит несомненный отпечаток национального своеобразия, тонко прочувствованной образной выразительности содержания и рафинированного восприятия истории Хакасии. ■

РАЗНОЦВЕТНЫЕ СКАЗКИ И ЧЕРНО-БЕЛАЯ ВСЕЛЕННАЯ

АЛЁНА СИДОРИНА – ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

«Петрушка, мой друг! Pierrot, mon ami!». Театральная галерея на Малой Ордынке. Вернисаж **26 ноября 2016**

В Театральной галерее на Малой Ордынке прошла выставка Алены Сидориной «Петрушка, мой друг! Pierrot, mon ami!». Известный художник, автор костюмов и декораций к более чем шестидесяти постановкам, представила не только эскизы, но и необычные авторские текстильные панно, фигуры из стекла, авторские светильники, костюмы из своих спектаклей в московских театрах. Алена Сидорина провела своеобразную экскурсию по экспозиции специально для журнала «Сцена».

Алена, как складывалась драматургия этой выставки?

Я всегда любила маски комедии дель-арте, а из русского театра мне близки персонажи народных сказок, мотивы фольклора. Они периодически возникали в моей работе на разных этапах жизни. И я задумала обобщить сделанное через персонажей – Петрушку и Снегурочку, Пьеро и Арлекина, попытаться создать в каждом зале свой театр.

Именами этих персонажей названы залы выставки. Главные экспонаты в каждом из них – большие лоскутные панно на заданную тему. Как называется новый для Вас вид творчества? Лоскутное шитье? Фантазии из ткани?

Я сделала текстильные декорации. Выставка, посвященная только костюмам, не соответствовала бы действительности — я часто делала сценографию, да и ряды одномасштабных эскизов утомляют глаз. А готовить к экспонированию макеты нет возможности. Когда я работала над сценографией к спектаклям, конечно, у меня были макеты, в которых я искала пластическое решение, пропорциональные соответствия. Рабочий макет - не всегда арт-объект, который нужно выставлять, по большей части он понятен только профессионалам. Для зрителя нужен макет

– не «игрушка», но пространство с какими-то вещичками, с фактурами, с живописной росписью. Это отдельное занятие. И потом - сделаешь этот макет для выставки, и дальше что? Снова в коробку, в кладовку? Поэтому макеты у меня почти не сохранились, только какие-то их части. Мне хотелось показать через ткани и звучание цвета образ той сценографии, который я в себе несу. Как высокий пример вспомнился великолепный занавес Головина к «Маскараду». Конечно, это сценография, и если она появляется в экспозиции, становится доминантой. Решила – сошью эти четыре доминанты, к которым, как к магнитам, притянутся работы, образуя одну семью. К занавесу «Петрушка» - одни, к занавесу-панно «Снегурочка» - другие, в родственном колорите, в моем видении русской сказки. Вокруг «Пьеро» - komponуются черно-белые, графические работы. По аналогии с градообразующими объектами, текстильные панно - залообразующие объекты. Смысловая доминанта, формирующая мир.

Рядом с занавесом «Петрушка» несколько сказочных эскизов. Расскажите о них.

В 2000-м году музейное объединение Архангельска устраивало конкурс на лучший проект дома-музея сказочника Степана Писахова.

Был выделен специальный особняк. Я участвовала в этом конкурсе, сделала большое количество эскизов, продумав весь дом от начала до конца. Для детского театра в нём планировался лоскутный занавес – я сшила его к моей выставке по эскизу из той серии. По цветовой гамме он сделан в архангельском духе, - синие мотивы, приправленные традиционно красными фрагментами. На русском Севере основной цвет синий, преобладают набивные ткани синего цвета, традиционные костюмы - архангельские сарафаны темно-синие с мелким белым рисунком: особая красота, свой колорит.

Как ткани подбирали – в магазин пришли и все купили, или копили годами?

Все купить сразу невозможно. С тканями вообще сложно. Совсем старые материи очень плохо сочетаются с новыми, качество абсолютно разное. В больших вещах их вместе использовать проблематично. Но найти всю палитру тканей, даже в самых лучших магазинах, невозможно. Дело в том, что фабрики, американские, японские выпускают ткани для пэчворка. Но это не ткань для художников, пэчворк идет своей столбовой дорогой. Появляется новая коллекция (и у тканей есть модная коллекция). Выпускается безумное

количество тканей, но в определенной тенденции, и для художественной палитры, которая тебе нужна, может что-то и не найтись. Поэтому синие цвета мне пришлось искать в дешевых магазинах, а дешевые ткани дают усадку, плохо разглаживаются и т.п. Мой опыт лоскутного шитья начался с занавеса «Петрушка». Дойдя до определенного размера, я не очень представляла себе, что делать дальше? На обычной бытовой машинке простегать его не возможно. А таких «средств производства», как у американских квилтеров, мастерской в 20 кв. метров со специальной машиной, которая стегают растянутое между валиками полотно, у меня нет. Наши мастерицы обычно ползают по полу, растягивая и прокладывая несколько слоев. Технология лоскутного шитья довольно сложная. Единственное место, где я могла делать свои текстильные работы – дача, потому что дома они бы не поместились ни в одной из комнат.

Для музея Писахова, кроме этого занавеса, Вы придумали много интересного. Как могли бы воплотить свои Ваши эскизы?

Могло бы вырасти большое светящееся апельсиновое дерево, я планировала из стекла сделать апельсины со светодиодным шнуром дюралайт внутри. Они постепенно начинали бы переливаться и светиться. Хотела сделать музыкальный инструмент из нескольких колес, в которых бы крутились разного размера шаркунки (народные плетеные погремушки из бересты). Дети могли бы играть в звучащий крутящийся городок. Хотела сделать домик-шкатулку, в окошке которого разматывалась бы лента из детских рисунков по сказкам Писахова – такой своеобразный мультфильм, ларец с волшебными клубками, театр деревянной игрушки. Но в результате в Архангельске получился среднестатистический музей, никакой сказки там не существует. Не нашлось средств, поэтому красивая идея не осуществилась.



► Портрет Петрушки. Эскиз к спектаклю «Чудо-яблоко» по сказке Е. Честнякова
Реж. Э. Дульщикова. Новокуйбышевский театр «Грань»

Жаль. Судя по эскизам к спектаклям, Вы хорошо чувствуете природу сказки.

Около 12-ти лет я работала с режиссером Эльвирой Анатольевной Дульщиковой, с которой мы поставили довольно много сказок. Она окончила заочно режиссерский у Захарова и Гончарова, жила в городе Новокуйбышевске, руководила театром-студией «Грань». Была невероятно одаренным человеком, она ставила сказки, как спектакль для взрослых и их детей, привлекая к созданию действия таланты разных профессий, — и художников, и композиторов, и музыкантов, исполнявших живую музыку в спектаклях, и балерин, и студентов Самарской Архитектурной Академии. К сожалению, ее сейчас уже нет на свете. Мы с ней поставили много спектаклей, и не только сказочных. Одной из последних обсуждали «Снегурочку» А. Н. Островского. Я делала эскизы, на-

броски, а у Эльвиры Анатольевны не пошел этот спектакль, то ли денег не было, то ли что-то еще помешало. Но мне хотелось как-то реализовать эту тему, и я сделала трехчастное панно «Снегурочка». В центре – «Солнцеворот», древнерусский символ, по бокам – «Берендеев лес» и «Снежинка».

Вы тонко передали дух пьесы.

Она, как мне кажется, о трагической несовместимости, разъединенности противоположностей, материального и духовного мира. О том, что они встречаются ненадолго и вскоре разлетаются в разные стороны.

Зал «Пьеро» продолжает эту тему, но в другом колорите, с другой интонацией. Рядом со Снегурочкой алеет большая текстильная птица Алконост, а Пьеро «аккомпанируют» куклы из стекла, кажущиеся бесплотными.

То, что я делаю, напрямую не относится к куклам. У меня, скорее, скульптура, малая пластика. Фигура-

макет костюма Вертинского к спектаклю «Сильное чувство» (режиссёр – Э. Дульщикова), побывавшая на Квадриеннале Сценографии в Праге в 1999 году или «Золотой ангел» из стекляруса – скорее жест, движение в пространстве... Для меня они больше связаны с музыкальной фразой, с её затухающим во времени звуком. Центральная работа в этом зале – занавес «Вселенная Пьеро», формально — это вид сверху на кружащегося Пьеро. Однако Вселенная тоже вращается, опять же - инь и янь, черное и белое, охватывающие собой невообразимые пространства и времена...

С черно-белым «Пьеро» контрастирует занавес «Арлекин и Коломбина», обжигающий яркими цветовыми сочетаниями.

Это две половины одного целого, — Арлекин и Коломбина. Теплые тона - терракотовые, красные, желтые – это Арлекин. Цвет морской волны, холодноватый, фиолетовый, лиловый – Коломбина. Мужское и женское начала, огонь и вода. В создании эскиза к этому занавесу впервые для себя использовала компьютер в таком качестве: отсканировала фрагмент одного из своих эскизов и, используя его как рапорт, превратила в занавес. Мне было интересно попробовать цифровую технологию. Планировала более фактурную середину с кистями, но в процессе шитья получилось так, как получилось: часто сама вещь диктует, как она должна быть сделана, что-то в себя принимает, что-то нет. Мне стало понятно, что этот занавес должен быть объемным, стать некой «пространственной композицией». Но мог бы быть еще более объемной, если бы у меня были возможности использовать 3D моделирование и больше времени.

Эскизы на выставке – своеобразная летопись Вашего творческого пути. Интересные экспонаты – «живые» костюмы к «Скупому» в театре Армии, к «Месяцу в деревне» Мастерской П. Фоменко...

Да, за годы работы в театре сделано довольно много, - хотя, если

поделить на время, - может, и не так уж много? Что-то получалось, что-то нет. Работа художника в театре (не в своём, а во многих «чужих») — дело довольно сложное, требующее большого напряжения сил, но не всегда дающее должный художественный результат. «Пришлому» художнику даётся слишком мало времени, не везде есть нужные специалисты и мастера, очень многое надо делать самой, а самой невозможно всё успеть. Я это уже прожила и пережила: слишком небольшой процент из задуманного осуществлялся, многое искажалось так, что и не узнаешь... Атмосфера театрального творчества, сцена в какой-то мере всё ещё притягательны для меня. Но театр той культуры, которой нас учили в Школе-студии МХАТ Шейнцис и Левенталь, уходит. Раньше режиссер вместе с художником создавал мир, внутри которого существовали актеры. Сейчас часто бывает по-другому. Поменялась система координат, эстетика, взаимодействие режиссёра и художника, и восприятие художника театром.

В лоскутном шитье свободнее?

Есть люди, душевно отзывающиеся на то, что ты делаешь, ты с ними находишься в гармонии, и что-то происходит. Так в театре, так и в лоскутном шитье, так и в живописи, и в графике, и в музыке, и в литературе... Лоскутное шитьё – одно из возможных проявлений поиска. Вот послала я на Фестиваль лоскутного шитья в Суздаль птицу-Алконоста. И художник из Читы, Наталья Вихрова, получившая первое место за своё панно, восприняла всей душой мою работу. А кому-то она – что есть, что нет. Все зависит от человека. Я думаю, что, в моём случае, занятие театром, как и другие виды творчества, – способ познания мира. Происходит оно в разнообразных формах, и профессия театрального художника не исчерпывает этого познания. Когда меня спрашивали в детстве, кем я хочу быть, выбрать было трудно – хотелось стать и мультипликатором, и

книжным иллюстратором, и еще кем-то. Потом театр, безусловно, захватил, поглотил. Но в какой-то момент снова начала чувствовать свое несоответствие. В театре есть профессионалы, однажды нашедшие свой стиль, вставшие на свою колею, делающие очень много спектаклей, хорошо, качественно, прекрасно, но не ищущие новых путей. Это не плохо и не хорошо, просто есть такая данность. Есть люди, которые в каждом спектакле ищут новое – это совершенно другой путь. Я могу что-то делать, только если встречается человек, с которым у нас возникает совместный мир. Начинаешь общаться, возникает нечто третье. Такие случаи – большая редкость. Мало с кем человек может создать что-то не отдельное свое и не навязанное чужой волей, а выстроить некий совместный мост. В моей работе в театре были Эльвира Анатольевна Дульщикова и её театр-студия «Грань», был Альберт Григорьевич Буров, Александр Сергеевич Бордуков, с которым в театре «А-Я» мы сделали «Подщипу» и «Золотой горшок», в работе с Борисом Афанасьевичем Морозовым в ЦАТРА был «Скупой», в Белгороде в БГАДТ им. М. Щепкина был «Бал Воров» с Виталием Бгавиным и «Очень простая история» с Игорем Ткачёвым, было «Путешествие по ту сторону часов» с Ириной Дмитриевной Рудник в Московском детском театре «А-я», был «Месяц в деревне» в театре «Мастерская Петра Фоменко». Мы находили взаимопонимание, в совместном творчестве высекалось то, что радует до сих пор — образное единство спектакля. Однако, если не возникает этой искры, если нет радости общего образного строя — даже хорошие эскизы бывает трудно воплотить. Поэтому, если в данный момент не происходит творческой встречи, от которой возникает «внутренний звон», резонанс, наверное, лучше пока не работать в этой сфере. Вот я и сделала выставку как свой театр, где светло и радостно, поиски которого растянулись на годы. ■



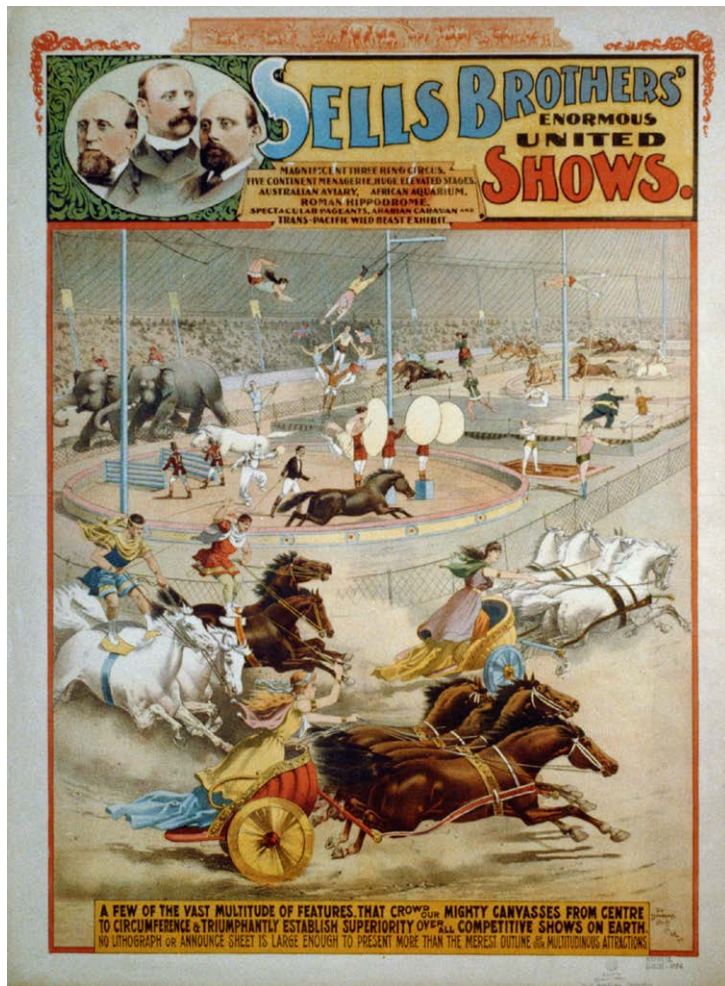
► Алена Сидорина. «Баба-Яга». Эскиз к спектаклю «Чудо-яблоко» по сказке Е. Честнякова. Реж. Э. Дульщикова. Новокуйбышевский театр «Грань»



► Алена Сидорина. «Ветер». Эскиз к спектаклю «Чудо-яблоко» по сказке Е. Честнякова. Реж. Э. Дульщикова. Новокуйбышевский театр «Грань»



► Алена Сидорина. «Петрушка». Эскиз занавеса



► Sells Brothers, Strobridge Lith. Co, 1880-e



► Cole Bros. Circus, 1938



► Barnum & Bailey, 'Колумб и открытие Америки', Strobridge Lith. Co, 1891



► Barnum and Bailey, Большой водный цирк, Strobridge Lith. Co., 1895

А М Е Р И К А Н С К И Й Ц И Р К

Л Ю Б А С Т Е Р Л И К О В А

В конце 19 века в Америке существовало большое количество передвижных цирков. Чтобы быть конкурентоспособным, необходимо было постоянно подчеркивать грандиозность зрелища, опасность и уникальность трюков. Для усиления впечатления следовало еще добавить экзотические костюмы, красивых актрис, всевозможные аномалии, типа бородатой женщины, и, конечно, цирковых животных. Именно плакаты помогали прохожему сделать все это понятным с первого взгляда.

В Америке, где уже к середине 19 века развитие литографического дела позволяло печатать большие плакаты хорошего качества, цирковые антрепренёры одними из первых стали использовать эту форму рекламы, отдавая предпочтение крупному шрифту и ярким цветам.

Изготовлением цирковых плакатов занимались крупные литографические компании, такие как Strobridge Lith. Co, Erie Lithograph Co., Courier Lithograph Co., Gibson & Co., Calvert Litho. Co.

Плакаты, как правило, изображали наиболее впечатляющий фрагмент программы. Крупным шрифтом всегда шло название цирка. Иногда указывалось имя выдающегося исполнителя. Позднее появились слоганы и более подробное описание циркового представления. Информация о месте и времени вывешивалась рядом на отдельном листе.

Уже за две недели до начала гастролей цирка специальная команда рекламщиков обклеивала плакатами буквально весь город. Они были различных размеров и в радиусе 15-20 миль плотно покрывали все возможные поверхности - от окон магазинов до специально построенных щитов, на которые вешивали гигантские яркие афиши, видимые издали.

Американским изобретением были цирковые тенты, впервые появившиеся в 1825 г. в цирке антрепренёра Джошуа Брауна (Joshuah Purdy Brown). На плакате цирка Sells Brothers уже целый городок из тентов различных размеров. Для увеличения количества мест тенты удлинялись, что привело к ограниченному обзору для части аудитории. Эта проблема была решена добавлением рингов, от двух до семи, что стало уникальной чертой американского цирка.

‘Великолепный цирк с тремя аренами’ представлен на плакате для Sells Brothers, где одновременно выступают воздушные гимнасты, наездники, клоуны, а по кругу мчатся колесницы и слоны. Всё это, хотя и не позволяло зрителям сосредоточиться на мастерстве отдельного исполнителя, создавало впечатление крупномасштабного, динамичного зрелища.

Цирки предлагали зрителям разнообразные программы, уникальность и новизна которых были обязательно отмечены на плакатах.

Плакат одного из крупнейших американских цирков Adam Forepaugh and Sells Brothers анонсирует как новшество артистов-женщин - от клоунов и наездниц до конферансье. ‘Величайшее шоу на земле’ Barnum and Bailey предлагает водный цирк. Плакат призывает зрителя обещанием невероятного зрелища с грандиозным финалом - нырянием в воду с большой высоты.

Особой популярностью пользовались различные экзотические представления.

Плакат программы ‘Колумб и открытие Америки’ в постановке одного из ведущих зрелищных режиссёров Имре Киранфи (Imre Kiralfy) показывает ‘великолепный романтический и красочный балет в исполнении трехсот танцовщиц и танцоров перед королём мавров в Альгамбре’, а цирк Barnum

and Bailey представляется как ‘самый грандиозный, большой и лучший в мире’.

Цирк не только самое яркое и динамичное зрелище, но и самое мобильное.

Цирки путешествовали как в поездах, так и по железной дороге, причём наиболее крупные имели в своём распоряжении целые поезда. Плакат для цирка Cole Bros производит впечатление на зрителя масштабностью предстоящего зрелища, анонсируя цирк как ‘три железнодорожных поезда, набитых чудесами из всех частей света’, включая зверинец с различными экзотическими животными.

Цирк, появившийся в Америке в 1785 году, стал одним из самых популярных зрелищ, постоянно поражающим зрителя различными чудесами, о чём неустанно оповещали прохожих яркие, крупномасштабные, останавливающие взгляд плакаты. ■

69



► Adam Forepaugh and Sells Brothers, Strobridge Lith. Co, 1896



► Sells Brothers, Strobridge Lith. Co., 1895

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

НАДЕЖДА ПАВЛОВА : «ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТОЧКА СЦЕНЫ»

СВЕТЛАНА ПОТЕМКИНА

В ноябре 2016 года народная артистка СССР Надежда Павлова сделала щедрый подарок театральному музею им. Бахрушина. Балерина передала музею фотографии спектаклей в Большом театре, пуанты и костюмы, специально сшитые для нее по эскизам С. Вирсаладзе и В. Зайцева. Все экспонаты, полученные из первых рук, директор музея Дмитрий Родионов назвал бесценными. И можно понять, почему.

70

Надежда Павлова - легенда Большого театра, выдающаяся балерина XX века.

Ее появление на сцене изменило эстетику балета во всем мире. В июне 1973 года на Международном конкурсе артистов балета в Москве она впервые продемонстрировала то, что для современных танцовщиц стало само собой разумеющимся: удлиненные линии, большой шаг, свободную амплитуду движений.

Высшая награда этого конкурса Гран при Надежды Павловой выразил международное признание ее неординарной исполнительской техники и феноменального артистического обаяния. В этом были единодушны балетмейстеры Джером Роббинс, Руди ванн Данциг, Биргит Кульберг, Юрий Григорович, танцовщики Константин Сергеев, Клод Бесси, Майя Плисецкая, Галина Уланова..

В 28 лет она стала народной артисткой СССР не только по официальному статусу – зрительская любовь к ней была безгранична.

Повсюду, где Надежда Павлова танцевала в следующие годы, она становилась открытием, «невероятной балериной», как продолжают называть ее на разных языках мира и сегодня. Она танцевала на безымянных сценах небольших городов, через которые по случаю пролегли гастрольные маршруты на рубеже 1990-х годов и выходила на главные сцены мира: Венскую оперу, английский Ковент-Гарден, римский Колизеум..

Надежда Васильевна, Вы побывали почти во всех театрах мира, есть ли разница, где танцевать?

Артисту в разных городах запоминается, прежде всего, не архитектура, даже не зрители, а сцена. Получая приглашения, я сразу вспоминала сцену этого театра. Иногда в голове мелькало: опять на этом скользком линолеуме танцевать? Трудно поверить, но в некоторых городах было опасно выходить на сцену.

Случалось, что Вы отказывались танцевать из-за неподходящего покрытия?

Нет, выход всегда находился. Раньше на сцене Большого театра специального покрытия не было, мы танцевали на деревянном полу и на гастроли отправлялись без линолеума. Однажды приехали в Индию с большим концертом. Прилетели утром, а сияющие администраторы говорят: мы такой пол для вас сделали! Специально всю сцену покрыли лаком, она еще свежая, но к вечеру совсем высохнет! И администрация, и артисты потеряли дар речи. По этой сцене в обычной обуви было скользко ходить, не то что танцевать.. Ни канифоль, ничто ее не брало. Тогда индусы-администраторы рассыпались по сцене, и до самого вечера соскребали каждый сантиметр, пока не показалось дерево. И все равно она была скользкой. Тогда мы полили пол кока-колой, которая, по крайней мере, прилипала, натерли пуанты канифолью – и танцевали.

А в каких театрах Вам особенно хотелось выходить на сцену?

Я люблю старинные театры с ароматом своим, духом. Это сцены, к которым не нужно привыкать – там сразу все хорошо. Это Мариинка, Одесский театр, Ковент-Гарден, Венская опера – их строили со знанием театрального дела. А вот помню, что в Линкольн-центре, где находится Метрополитен-опера, мы путались в коридорах так же, как сейчас это происходит в новом здании Большого. У театров, построенных на современный лад, своя логика. Так, Новая сцена Большого театра не стала его маленькой копией. Она другая, но есть люди, которым, наоборот, нравится именно этот театр.

В чем необыкновенность исторической сцены Большого театра, в интервью разных лет Вы не раз говорили о том, что она для Вас особенная?

Да, это лучшая сцена в мире. Не только потому, что там линолеум или деревянный пол. По ощущениям. В Большом театре есть центральная точка сцены, и всегда чувствуется, что это пространство комфортное. Выходишь на такую сцену, и сразу возникает ощущение, как будто находишься в удобной картонной коробочке для кукол – какие делают дети. Для оперных артистов важна акустика, чтобы из любой точки сцены было хорошее звучание, а для артистов балета настолько же важно пространство. Когда танцуешь, необходимо ощущать вот этот воздух, эту соразмерность между кулисами и дирижером. Бывают сцены слишком вытянутые или слишком глубокие, и там ничего подобного не возникает. Вот этой атмосферы, как в коробочке детской кукольной, нет.

Об этом ощущении пространства Вы говорите и на репетиции, а вообще есть ли разница в том, как Вы репетируете, например, с первой солисткой Большого театра Анной Тихомировой, или артистками кордебалета, которые готовят сольные партии - Ольгой Калининой, Ксенией Авериной?

Разница в том опыте, который у танцовщика уже есть. Кому-то нужно сказать: сделай так и так, не задумы-



► Надежда Павлова. Фото - Лариса Герасимчук

ваясь. Просто показать и объяснить, как это выполнить. А с кем-то можно вместе размышлять о том, что лучше и какой вариант подходит именно ему. Даже если танцовщика уже взяли в Большой театр, это не значит, что он хорошо знает себя. Очень важно танцевать много и растанцеваться, только так придет опыт. И еще очень важно почувствовать движение. Часто исполнители записывают свое исполнение на видео и смотрят на себя. Но этот поверхностный взгляд со стороны не дает главного - живой реакции, знаний. Поэтому в балете рядом с артистом всегда есть зеркало и педагог, взгляду которого доверяешь.

Откуда Вы обычно смотрите спектакли: из зала или из-за кулис?

Из зала, конечно, видно лучше, и обычно педагоги-репетиторы смотрят спектакль из директорской ложи бенуара. Но если артисты просят, конечно, стою за кулисами. Некоторым нужна такая поддержка.

Сейчас в качестве педагога Вы готовите и те партии, которые никогда сами не исполняли. Как Вы запоминаете столько разного хореографического текста?

Есть профессиональная память на движения, конечно. Так же, как драматические актеры помнят текст

роли, мы запоминаем движения, это наш главный язык. Если менять в спектакле хореографию, произойдет хаос. Когда я только пришла в театр, еще не существовало видео, и партии передавали в буквальном смысле из рук в руки. Был август месяц, многие уехали на гастроли, остальные отдыхали. А мне нужно было сразу после открытия сезона вводиться в «Спящую красавицу». И вот Алексей Николаевич Варламов, замечательный педагог Большого театра, у себя дома в маленькой комнате в коммуналке выучил со мной всю партию Авроры. Это был человек, фанатично любивший балет. К сожалению, мы встречались не так много, всего три сезона, потому что он очень рано ушел из жизни. Сейчас таких людей почти не встретишь.

Вы знаете, что Алексей Варламов собирался написать книгу «От Павловой до Павловой»?

Нет, он не рассказывал об этом. Но когда в 17 лет я впервые приехала с Большим театром на гастроли в Америку, похожие слова слышала от импресарио Сола Юрока. Он очень трогательно ко мне относился и повторял, что теперь может умереть спокойно, потому что в начале века организовал гастроли Анны Павловой и вот теперь открыл Америке вторую Павлову. ►



► Надежда Павлова. Фото из архива Н.В. Павловой

А как складывались Ваши отношения с уже известной балетной фамилией?

Как-то во время гастролей в Лондоне нас повезли в дом Анны Павловой, ее знаменитый Айви-хаус. Специально для нас даже добавили дополнительные экспонаты, хранившиеся в других коллекциях. Я ничего не почувствовала, хотя это и было прикосновение к реальным предметам и обстановке, которая ее окружала. Но было ощущение, что в этом доме нет жизни, он пустой. А для меня очень важно, чтобы жизнь продолжалась, не стояла на месте. И когда я танцевала «Лебедя», созданного специально для Анны Павловой, получилось, что этот образ стал у меня другим, начиная с костюма. Так складывалось само собой. Я читала, что у Анны Павловой был на лифе красный камушек, она придумала пришить на костюм агат. Но когда в начале 1990-х годов мнешили костюм «Лебедя», невозможно было найти ни одного красного камня. В это трудно поверить, но так было. И я выбрала синий, который даже больше соответствовал тому образу, который я представляю. Потому что «Лебедя» хотя и называют умирающим, на самом деле он вечный, он всегда будет возрождаться.

И этот долгий синий цвет здесь очень кстати.

Ваши костюмы шили мастера Большого театра, а пуанты? Доводилось ли Вам танцевать в обуви зарубежных производителей?

Раньше мы танцевали только в той обуви, которую делали в мастерских Большого театра. Сейчас многие стали покупать импортные пуанты, кому что удобно – английские, французские... К ним долго привыкают, но они не снашиваются годами. Их можно стирать, и они остаются такими же.

Я училась в школе стоять на наших, отечественных, пуантах. Привыкла к ним и уже знала про них все: когда они ломаются, когда еще послужат, когда их можно выбрасывать. Перестраивать ноги для импортной обуви только из-за того что она долго служит, мне не хотелось. Поэтому в поездку всегда везла с собой необходимое количество обуви. Туфли и костюм – это то, без чего нельзя обойтись. Поэтому когда мы ездили на гастроли, туфли и пачку ни в коем случае не сдавали в багаж, всегда брали с собой. Ответственное отношение воспитывалось с детства, и что бы ни случилось, мы всегда могли выйти на сцену.

Вы танцевали в костюмах, созданных по эскизам Валерия Левенталь, Симона Вирсаладзе. Обсуждали ли Вы с ними что-то в процессе создания?

И Левенталь, и Вирсаладзе всегда присутствовали на примерках, видели каждого исполнителя собственными глазами и лично следили за тем, чтобы линии костюма не нарушались. С ними можно было обговорить заранее какие-то нюансы, потому что пропорции у каждого танцовщика свои. Но когда у художника уже есть образ, нет смысла вмешиваться и придумывать что-то свое.

Вам доставляло удовольствие мерить костюмы?

Не могу сказать, что для меня примерки были праздником, скорее, обязательной частью создания спектакля. Когда шили новый костюм, я

ездила в мастерские столько, сколько требовалось, чтобы он «сел», стал удобным. Почувствовать костюм – это самое главное. Потому что костюм вместе с тобой или ты вместе с костюмом должен вписаться в декорации, в те, которые задуманы художником. Когда ощущаешь, что этот костюм твой, все в нем комфортно и ничего не мешает, начинается рождаться образ, который создаешь в спектакле.

Случалось так, что уже сшитый костюм заставлял что-то менять в исполнении. Не движения, конечно, а саму подачу образа. Балет – это же совокупность всего – костюма, декорации, музыки, танца. И от исполнителя требуется все это ощущать.

Как в зависимости от костюма может измениться образ?

Одни и те же движения можно произнести шепотом или прокричать, а можно найти такую интонацию, чтобы зритель понял не только эмоцию, но мысль почти дословно. Все зависит от мастерства, от таланта. Хотя даже если не подавать ничего, а просто выполнить поставленные балетмейстером движения, тоже будет неплохо. Но чтобы и самому артисту стало интересно, и зрителю, нужно сделать что-то большее.

Изменилось ли сейчас Ваше отношение к сцене?

Даже сейчас, когда выхожу на сцену только репетировать, ощущаю, что это особое место. Так же, как других людей спасает работа, которую они любят или семья, где их понимают, для артиста главное – сцена. Если в жизни танцовщика происходит что-то драматичное, говорю: танцуй, неважно какую роль, иди на сцену! Можно, конечно, воспринимать выход на сцену как работу, которая приносит заработок. Но тогда сразу видна пустота. Сцена – сокровенное место для артиста. По ней нельзя пройти в уличной обуви, на нее нельзя выйти в бытовых украшениях из жизни. Только если верить в это и так относиться, на сцене начинается происходить что-то действительно важное. ■

О ТОМ, КАК МЫ ВПЕРВЫЕ ВЫШЛИ НА СЦЕНУ

В этом году Бийскому драматическому театру отмечали 100 лет. О предстоящем событии мы узнали от нашего учителя и руководителя Бахрушинского кружка Нины Васильевны Троян. Она рассказала об известных в истории театрального искусства актёрах Павле Орленеве и , Мамонте Дальском, которые гастролировали в Бийске на рубеже 19-20 веков, о Владимире Гарденине, который работал в театре в 1920-1924 годах, и о том, что судьба Бийского театра связана с именем мецената Павла Андреевича Копылова, отдавшего все свои сбережения на строительство Народного дома, который и стал впоследствии зданием театра. Сам он совершить строительство не успел, поэтому наследство было завещано племяннику – Антону Петровичу Копылову, который все деньги использовал по назначению. Театр находится в старом архитектурном центре города Бийска, и в театре есть музей, который собирает все факты долгой жизни театра. Они попросили Нину Васильевну узнать, нет ли в собрании Бахрушинского музея старых афиш Бийского театра. Афиши нашлись, и тогда нас, кружковцев, пригласили на юбилейный вечер. Мы - Нина Васильевна, Ирина Конопляникова и я должны выступить от имени нашего любимого Бахрушинского музея. Было радостно, что мы сможем поздравить театр, в котором часто бываем на постановках и экскурсиях, но мы, конечно, волновались.

И вот мы стоим у входа. Театр заполнен именитыми гостями: актёрами, депутатами, представителями администрации Бийска, Барнаула, правительства края и Союза актёров России, почётными жителями города. Здесь гости и из соседнего региона - Министерство Культуры Республики Алтай.

В начале праздничного вечера ведущие рассказали о создании театра, затем театр получал подарки, комплименты и признания благодарных зрителей. И вот на весь зал звучат слова,



► На праздновании столетия Бийского театра

что театр поздравляет Центральный государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина, и мы поднимаемся на сцену, прожекторы направлены на нас, Нина Васильевна говорит речь, мы дарим афиши, которые созывали зрителей на спектакли давным-давно. Во время нашего выступления на сцене проецировались изображения экспозиций нашего дорогого Театрального музея.

Много интересного уже случилось в нашей жизни с тех пор, как у нас появился Бахрушинский кружок, но этот день я не забуду.

PS Конечно, я не мог запомнить, что говорила Нина Васильевна, но текст был написан, и я посылаю его в журнал, потому что он деловой и очень важный для будущих бахрушинцев. « В 2013 году по инициативе Государственного Театрального музея имени Алексея Александровича Бахрушина в нашей стране были созданы Бахрушинские кружки. Они объединили увлечённых искусством взрослых и детей, сократив расстояние между Театральным музеем и городами, сёлами, школами.

В Алтайском крае Бахрушинские кружки работают в Барнауле, Целинном и Краснощёковском районах.

В такой знаменательный час мы, члены Бахрушинского кружка Воеводской средней школы, стоим на сцене в качестве полномочных представителей Театрального музея и от имени Генерального директора Дмитрия Викторовича Родионова и научных сотрудников музея поздравляем Бийский театр с юбилеем и передаём копии афиш театра 30-40 годов.

Мы надеемся, что в нашем крае будет создан филиал Музея Бахрушина как культурный и научный центр, и Управление культурой не оставит без внимания и поддержки в том числе и Бахрушинские кружки. Это явится свидетельством того, что бесценный культурный опыт, накопленный предшествующими поколениями, будет сохраняться и приумножаться благодаря нашим общим усилиям.» ■

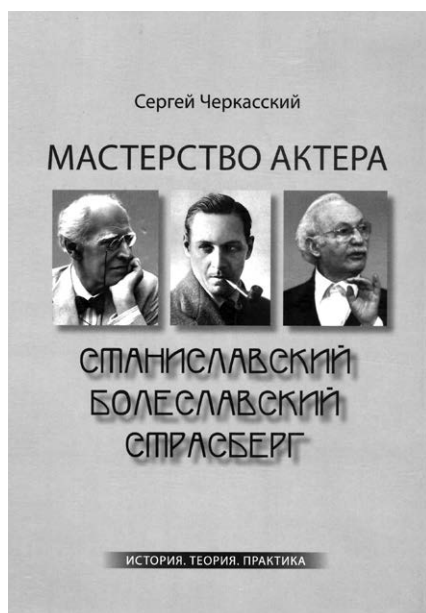
**Кирилл Пушкарёв, староста
Бахрушинского кружка,
село Воеводское, Алтайский край**

О Б Э Т О Й К Н И Г Е

М И Х А И Л Р Е З Н И К О В И Ч

Сергей Черкасский. «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг»

– СПб.: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2016



74

Непросто в нескольких словах рассказать, сколько профессиональных секретов содержится в этой книге, отмеченной премией «Театральный роман». Непросто оценить гигантскую меру труда, затраченного Сергеем Черкасским для воссоздания движения учения К.С. Станиславского от Москвы до самых до окраин. До Америки, до забытого у нас Ричарда Болеславского - «дедушки» всех выдающихся современных американских артистов, до Ли Страсберга, подхватившего эстафету Болеславского.

Как в чеховской «Чайке» - «пять пудов любви», так в этой книге - пять пудов историй об актерском искусстве, о воссоздании в трехмерном пространстве сцены, в этой «волшебной коробочке» правды жизни человеческого

духа, всего, что есть прекрасного и ужасного в глубинах души человеческой.

Полезность и даже необходимость этой замечательной книги не только в том, что она открыла нам Ричарда Болеславского и Ли Страсберга как грандиозных театральных педагогов XX века мхатовского направления, но и в том, что автор вновь заставляет нас задуматься и заново переосмыслить многие элементы вечно живого учения К.С. Станиславского, о чем мы в наших сегодняшних театральных буднях иногда забываем.

Есть азбука «системы» – цель, действие, приспособление, – основанная на законах органического, естественного поведения человека в жизни. Не играть слова. Не играть чувства. Не наяривать. Не завывать, общаться с партнером... От этого отталкивается каждый, кто стремится стать артистом психологического театра. Но суть, смысл и предназначение метода Станиславского этим не исчерпываются, – настаивает автор книги «Мастерство актера». Еще есть осознание и подробное проживание обстоятельств жизни героя на сцене, обостряемых вновь и вновь. Здесь уже многое, если не все, зависит от личности артиста, от меры его воображения, от веры в ситуацию, то есть от того, чем, каким чувством он внутренне живет.

Действия, поступки не исчерпывают всей внутренней жизни человека, в которой всегда много невысказанного, потайного, того, что мучит,

будоражит, волнует – его тайный диалог с миром, со страной, с партнером, скрывающиеся конфликты с людьми, со временем. Можно назвать это «коридором» роли. Все великие артисты стали великими именно благодаря тому, что живут этим, никому не рассказывая, в чем тайна их сценической жизни. Это тютчевский принцип: «Молчи, скрывайся и таи все чувства и мечты свои...». Очень важно сегодня обращение к внутренней технике артиста, к его духовному миру.

Постигать азы профессии – тренинг, упражнения, этюды – какое-то время интересно, увлекательно. Но наступает момент, когда режиссера начинает интересовать еще и другое – тайная внутренняя жизнь на сцене, различные ее проявления. Надо помнить, что в основе, в принципе, театр – всегда игра вдохновенных этой игрой детей! Возвращение к игровому детству взрослых людей – основа метода Станиславского, если понимать и ощущать его суть.

«...Самочувствие актера в момент, когда он стоит перед тысячной толпой противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве. При таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять, но жить, отдаваться чувству невозможно». (К.С. Станиславский в период репетиций «Доктора Штокмана», 1924 г.).

В чем прелесть и особое значение этой книги? С одной стороны в том, что она подтверждает вечную и вневременную природу «системы»,

которой подвержены все, кто, так или иначе стремится выйти на подмостки, с другой – в представленном разнообразии подходов, приемов и упражнений, направленных на реализацию тезиса: «К подсознательному через сознательное». При том, что базовым остается огромная роль целенаправленного сосредоточенного внимания. По Ричарду Болеславскому это – основа основ. Внимание – способность сознательно направлять все свои внутренние душевные и умственные силы на определенный объект. Постоянную сосредоточенность можно выработать лишь при помощи тренинга – сотни упражнений. Ритмическая гимнастика, танец, фехтование, дыхательная гимнастика, постановка голоса, дикция, пантомима – все это по два часа в день лишь для того, чтобы на артиста было «приятно смотреть».

Вторым этапом освоения профессии режиссер считал общеобразовательную культурную подготовку – освоение истории театра, живописи, музыки, исторических стилей, понятий психологии творчества, логики чувств.

Третий этап – внутренняя техника. «Упражнения души» – самая трудная часть – свобода владения всеми пятью органами чувств в любых ображаемых обстоятельствах, память чувств, память воображения, визуальная память. Театр – «жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство». Чувства артиста могут быть вызваны как строчкой автора, так и простым воспоминанием своих чувств, воображением или физическими действиями и ощущениями.

Очень важно сегодня утверждение о необходимости проживания артистом событий прошлой жизни героя и не просто прошлой, а той ее

конкретной составляющей, что сформировала его характер. Актер на сцене должен жить не чужими, а своими собственными чувствами. В книге на множестве разных примеров прослеживается учение о «сквозном действии», то есть, о главной страсти действующего участника драмы.

В полный голос сегодня встает вопрос о творческом или буквально-бессмысленном понимании и применении учения К.С. Станиславского. Кроме триединства: цель – действие – приспособление, есть еще и проблема правдивого сценического физического самочувствия, а оно достигается проживанием прошлой жизни героя, эмоциональной памятью артиста, его пониманием с каким главным событием в досценической жизни он живет в пространстве роли.

Здесь может помочь этюдный метод работы на память ощущений. Может быть, большая часть работы над ролью должна заключаться именно в этюдах, в обретении счастливого физического самочувствия, без которого артист на сцене не живой человек, а автоматический механизм, совершающий те или иные поступки, практически робот. Такой метод работы над ролью непросто освоить. Но без него не обойтись. Артисту самому необходимо проделать эту работу по освоению физического самочувствия роли, – об этом так много сказано С.Черкасским.

Именно эта часть учения К.С. Станиславского об ассоциативной памяти чувств была поднята на щит Р.Болеславским и Ли Страсбергом в методике обучения американских артистов и реализована ими. И именно этим занималась у нас ученица К.С. Станиславского Мария Осиповна Кнебель. Но все мы «ленивы и нелюбопытны»... Артисту часто лень всем этим заниматься, или он не умеет

и не стремится освоить этот метод работы, как составную часть профессии. В книге представлен широчайший увлекательный спектр движения американского драматического театра, начиная с 20-х годов прошлого века, убедительно доказывающий, что воссоздание на сцене подлинности человеческого бытия присуще не только европейскому театру. Очевидно, стремление «проверить алгеброй гармонию» – сродни практическому американскому уму, и они поставили эту логику на службу человеческой правде в конкретной ситуации.

Книга заставляет задуматься, как непросто все эти истины, выведенные Станиславским, Болеславским, Страсбергом претворить в будни нашей театральной учебы и далее – в жизнь артиста театра, как легко скатиться в схоластику, в буквальность формулировок, за которыми теряется живое биение сердца создателя и пропагандиста системы. «Слишком часто театр считается местом притворства, где изящно двигающиеся, тренированные куклы изощряются в занимательных шарадах. Это не театр. Театр – это боль и тоска, радость и смущение, любовь и ненависть...» (Р. Болеславский).

И еще несколько слов о том, о чем снова напоминает нам Сергей Черкасский в этой книге, что вытекает из всего, что сделано Ричардом Болеславским и Ли Страсбергом, и как все это сходится и с учением К.С. Станиславского, и с потребностями неангажированной театральной педагогики. Реализм Станиславского – это внутренний реализм, когда «актер стоит перед воображаемой снежной вершиной и заставляет зрителей поеживаться от холода. Это и есть суть мастерства актера и его вершина». ■

Н А Ч А Л О

ТАТЬЯНА СПАСОЛОМСКАЯ

Продолжение. Начало см. в № 4 (104) стр.65, № 5 (105) стр.57, № 6 (106), стр.46, 2016

«БЕСЫ» Ф. Достоевский - А. Камю
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

М. Булгаков (телеспектакль)

РАТИ-ГИТИС дипломная работа

Екатерины Шугриной-Елфимова

Екатерина выбрала для диплома два романа, огромных по объему и сложных по содержанию.

19 век и 20 век.

Грандиозные революционные события зародились в 19 веке и свершились в начале 20.

«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли...»

Думает господин Воланд в романе «Мастер и Маргарита»

«... этот мир чарует, но он полон загадок...» так думал автор в 10 главе «Театрального романа», стоя в предбаннике театра МХТ.

Серии графических листов Екатерины, возможно, гораздо ближе к книжным иллюстрациям, к станковой графике, чем к эскизам сценографии в привычном понимании.

В эскизах к «Бесам» перо тонко и изящно прорисовывает формы, ткани, лица, прорисовывает далекий мир интеллигенции 19 века. И все же это театр.

Екатерина создает образ полуразрушенного, полустертого павильона-портала особняка - иконостаса храма, которые зависли на бездной.

Планшет сцены - пространство сложное для перемещения. Оно или застелено толстыми переплетенными ковровыми дорожками, или забито тушами огромных рыб, которые несет корабль «Дураков» неведомо куда из обустроенной жизни.

Выбранные две темы, даже просто прочтение этих романов, их сопоставление говорит о зрелом и глубоком интересе к литературе. Чудо попадания в другое измерение, которое открывает и воссоздает театр.

Как реализовать такой замысел на сцене? Это придет с опытом и возможностями новых технологий.

С. М. Бархин всегда подчеркивает в профессии сценографа умение

и дом спроектировать, и интерьер разработать, и книгу нарисовать, и в кино работать.

Что и подтверждает вторая работа Екатерины.

Благодаря своему опыту работы на съемках, художник переносит действие романа в павильон, где снимается телеспектакль- «Мастер и Маргарита».

В макете четко и графически точно по ритмам скомпонованы зоны для съемок и переноса действия из прошлого в настоящее, из Москвы в Ялту, из жизни в смерть... И обратно - в интерьеры, экстерьеры.

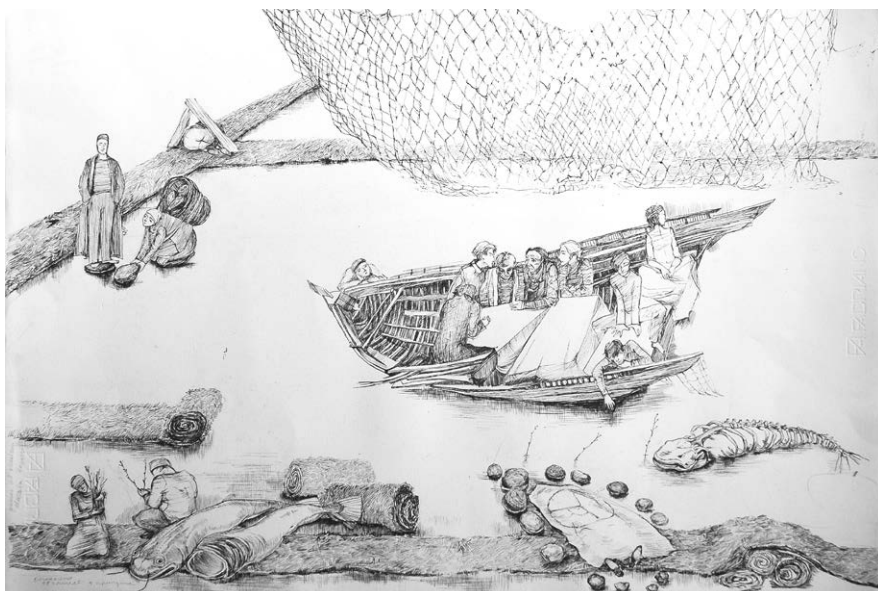
Переход совершается также и через черную дыру, в черном квадрате.

Такое решение соответствует пожеланиям художников супрематистов начала 20 века и их последователей, создавших черно-белые психоделические

76



► Екатерина Шугрина-Елфимова «Бесы»



► Екатерина Шугрина-Елфимова «Мастер и Маргарита»

композиции, где лестницы и двери, как у алхимика Эшера, ведут из ниоткуда в никуда.

Художник находит прекрасное, если не гениальное, решение Кота как элемента черного квадрата, который вбирает в себя все.

(Информация специалистов в области трансформации и алхимии:

«Кот»- это медитативный, мыслящий центр «мельница»- двигательный центр «осел»- эмоциональный центр)

Пером и кистью художника созданы графические эскизы к двум романам в соответствии с содержанием и стилем двух эпох, с разрывом почти в 100 лет.

Дипломная работа Екатерины Шугриной - Ефимовой вызывает серьезный интерес и заслуживает высокой оценки.

«АНДАНТЕ» Л. Петрушевской

«ПЕР ГЮНТ» Э. Грига (балет)

РАТИ-ГИТИС. Дипломная работа Анастасии Межовой

Некие диалоги на странном языке. Такова пьеса Петрушевской, написанная в 1975г. Что бы это могло значить? Абсурд? Не совсем, хотя и воспринимается как абсурд.

В 21 веке Петрушевская взялась за сказку - язык иносказания многое позволяет автору.

Читать и смотреть «Анданте» довольно не просто, т.к. надо сразу и безоговорочно принять предлагаемые обстоятельства и сам язык коммуникации.

Мне подумалось, что возможно это попытка проникновения в мир ЛСД, наркотического воздействия на психику, что в то время стало доступно советским людям, съездившим на Запад... Так что решение поместить действие на лестничную площадку не удивляет. Наслоение «западного мира» и другого сознания, затерянность среди решеток из картин Мондриана, наиболее точно и правдиво передает это состояние для зрителей.

Все же театр для зрителей?

А сценография - это некая прослойка между драматургом режиссером и зрителем.

Задача сценографа - научиться создавать образные театральные пространства в предлагаемых обстоятельствах.

В короткой пьесе Петрушевская показывает, как любая жизненная ситуация может перейти в свою противоположность.

Абсурдизм в реальности - интересная тема. Художник Анастасия Межова умело и со вкусом берется за такие решения.

Театральный художник прежде всего художник со своей манерой и пониманием мироустройства.

Работа заслуживает высокой оценки.

Пьеса Генриха Ибсена «Пер Гюнт», созданная в 19 веке, дает богатейший материал для художников театра и кино, и для живописцев.

Для постановки во МХТе декорации были заказаны живописцу Рериху.

Эскизы Анастасии Межовой к балету Грига близки современной американской живописи Энди Уорхола.

Вспоминаются и мастер - живописец Сутин, который искал закономерности в расчлененных тушах животных. Созданные образы показывают страсти, которые зарождаются не где иначе, как внутри человеческого тела - в его разных частях и многое - в животе.

Автор 19 в. отправляет Пер Гюнта в мистическое путешествие для поиска реализации и самоопределения.

В 21 веке композитор Шнитке написал свою версию музыки, и эскизы молодой художницы по накалу страстей и темпераменту скорее близки к его музыкальным композициям и поискам.

В позапрошлом веке Эдвард Григ написал прекрасную музыку, наполненную фольклором и поэзией норвежской природы. Но надо сказать, что дом-вилла Грига называется Трольхаузен, а похоронен он в скале, в пещере в виде дольмена, так что они сами были гораздо ближе к тайнам природы человека.

Те путешествия и встречи, которые описаны в поэме, в наше время земляне совершают в реальности, испытывают свои человеческие способности. Но искусство дает другие возможности.

Художникам театральные технологии отрывают огромный простор для перемещения в фантастические миры с помощью проекций и компьютерной графики. Особенно в таком жанре, как балет.

Макет, представленный Анастасией в 50 масштабе, скорее является заявкой на решение пространства, т.к. при переводе форм в реальные размеры сцены могут возникнуть непредвиденные сюрпризы, которые и предстоит преодолевать художнику всю жизнь на своем пути.

Работа задумана интересно и своеобразно, что еще раз открывает возможности школы и индивидуального пути развития в ее рамках. Заслуживает положительной оценки. ■



► Анастасия Межова «Анданте»



► Анастасия Межова «Пер Гюнт»

БЕСЕДЫ О НАСТОЯЩЕМ. ОБРАЗОВАНИЕ И ТЕАТР

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВЛАДИМИР ХАУНИН

В беседе принимают участие ректор Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ), профессор, доктор искусствоведения **А.А. Чепуров**, художественный руководитель Студии «Шоу Консалтинг», лауреат Национальных театральных премий «Золотая маска» **Г.В. Фильштинский**, руководитель учебных программ Школы «Шоу Консалтинг», заслуженный работник культуры РФ **Е.Л. Ганзбург**, руководитель службы проректора по учебной работе РГИСИ, главный методист Школы «Шоу Консалтинг» **А.М. Берман**, директор Школы «Шоу Консалтинг» **О.А. Соловьева**. Беседу ведет исследователь театра и кино, автор-составитель книги-альбома «Свет для театра с Глебом Фильштинским» **Владимир Хаунин**.

78

Владимир Хаунин. Александр Анатольевич! Первый вопрос к вам как к ректору: видите ли вы целесообразность и как оцениваете перспективы развития дополнительного образования в сфере подготовки театрально-технических специалистов?

Александр Чепуров. Если говорить о системе образования, не только театрально-технического, но и вообще театрального, то она, конечно, многоступенчатая, многоуровневая. В театрах есть специалисты, составляющие так называемое среднее техническое звено, которым также требуются элементарные гуманитарные знания. В условный театр N может прийти человек с улицы, и ему будет нужно время, а иногда и значительное, чтобы включиться в суть театральной работы, и есть вероятность, что он просто выпадет из этого механизма, потому что не понимает театра, не чувствует его.

Глеб Фильштинский. Мне кажется, то, о чем вы говорите, очень точно описывает современную ситуацию. Я видел много театров, где люди, работающие там по двадцать лет, с горящими глазами занимаются чем-то, что им интересно исключительно с технической точки зрения. А потом они же выходят в зал, смотрят на сцену, и у них глаз тухнет – они не по-

нимают того, что на самом деле происходит в театре. И как раз это обнажает проблему отсутствия у этих работников «базового» театрального образования.

А.Ч. Безусловно, в дополнительном образовании, в повышении квалификации мы даем им то, чего они не получили. А среднее профессиональное образование как раз направлено на то, чтобы людей готовить для исполнительской работы в театре. И поэтому сейчас мы совместно со Школой «Шоу Консалтинг» начали разрабатывать эту проблему с разных ракурсов, на начальном этапе – со стороны дополнительного профессионального образования. Этот вид образования, с одной стороны, как раз для тех людей, которые уже работают или только собираются прийти в театр. С другой стороны, таким инструментом мы обеспечиваем повышение квалификации тех, кто уже полноправно существует в профессии и нуждается в расширении своих компетенций. Должен сказать, мы активно взаимодействуем с нашим учредителем, Министерством культуры РФ, и там постоянно нас спрашивают: «Вы будете это направление развивать?», на что мы отвечаем: «Да, будем развивать, именно по части технического театрального

персонала, потому что в Питере в этом есть особая необходимость».

В.Х. Глеб! А как начиналась Школа, и какие цели вы ставили с Евгением Леонидовичем?

Г.Ф. Это была идея, которая основывалась на постулате «за державу обидно», без шуток. Появление школы было непростым решением, мы понимали, что это потребует сил, затрат, финансовых вложений. Старт был в 2011 году, и как раз в это время в России наблюдались бешеные темпы технического перевооружения театров и шоу-бизнеса. Этот процесс шел параллельно кадровому развитию театров. А мы, занимаясь в нашей компании «Шоу Консалтинг» театральными, концертными, музейными проектами собирали коллектив людей, который эту проблему осознал. Нам было по-человечески неуютно от такого положения вещей в театральном хозяйстве. И мы начали методично двигаться, шаг за шагом. Появился прекрасный человек, будущий директор Школы Ольга Соловьева, потом мы встретились и долго говорили с Александром Анатольевичем, он нас поддержал, и это стал уже совместный проект с Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства (теперь РГИСИ). Надо отметить, что

сначала мы проводили наши курсы без участия РГИСИ, и нам не хватало, в первую очередь, академической гуманитарной составляющей, да и что там говорить, не доставало поддержки, высокого статуса, который позднее дал Институт.

На данный момент Школа выполняет свои образовательную и просветительскую функции, но не так эффективно, как бы нам хотелось. В наших первоначальных планах мы рассчитывали, что Школа может хоть как-то самоокупаться.

Увы, на сегодняшний день этот процесс окупается не полностью. И, тем не менее, работа идет очень позитивно, у нас образовался устойчивый баланс между практиками – техническими специалистами и представителями «общетеатрального» гуманитарного знания из РГИСИ. И в целом, конечно, чувствуешь огромное удовольствие от уверенного поступательного движения.

Евгений Ганзбург. Понимаете, в чем для меня проблема очень серьезная, с которой я все время сталкиваюсь? На своем театральном пути я встречаю много знающих людей, но их знание, как правило, сугубо фрагментарное, ограничивается одним или несколькими узкими вопросами. Получается, как у Гоголя в «Женитьбе»: если бы нос одного приставить к голове другого, то все было бы идеально. Обучением в нашей Школе мы пытаемся в какой-то степени заполнить эти пробелы.

Г.Ф. Чтобы мозаика собралась.

Е.Г. Именно, собрать пазл. Театр – это очень сложный механизм, в котором масса шестеренок. И очень верно поэтому поднимается вопрос о среднем профессиональном образовании в Санкт-Петербурге. В России кроме училища для театральных специалистов в Москве есть еще техникум в Казани. По общению с его выпускниками я понимаю, как это здорово, что он есть: туда приезжают люди из других городов – из Самары, Нижнего Новгорода, например. Но не все можно взять из программ обу-



► Е.Л. Ганзбург, О.А. Соловьева, А.М. Берман

чения техникума, и не все в этих программах учитывается. Я «открываю глаза» этим специалистам и говорю: приходите к нам на курсы, ведь они по своей сути созданы специально для вас. Мы стремимся, заполняя эти лакуны, очень оперативно и быстро реагировать на нужды, потребности театрального рынка труда.

В.Х. Как это происходит? Проводится мониторинг?

Г.Ф. Мы много работаем в разных театрах, фактически, это и есть самый главный мониторинг.

В.Х. Вопрос по поводу стратегии и тактики формирования программ: по какому принципу они выстраиваются?

Е.Г. Стратегия состоит из заполнения «дыр». А тактика – это, то, что нам кажется особенно актуальным, то, что является наиболее животрепещущим. Очень важен системный подход в театре – театр, как единое целое, как социально-культурный феномен, который проявляет себя и в технике, и в технологии, и во всех остальных своих направлениях.

Г.Ф. Объясню, как строятся наши семинары и курсы повышения квалификации. Первая лекция обязательно вводная, в которой Евгений Леонидович или я рассказываем о

том, как вообще работает современный театр, какие задачи перед ним стоят. Например, о том, как функция компьютерного управления театра встраивается в общую систему руководства процессами, и какое влияние она оказывает на современное театральное искусство. Эта система выстраивания взаимосвязей явлений искусства с простыми и сложными техническими компонентами, о которой говорит Евгений Леонидович, мне кажется, очень важна.

А.Ч. И это очень правильно – освещать место техники в художественном процессе.

Ольга Соловьева. Еще немного о стратегии и тактике обучения. Основной источник наших идей – это наши студенты. За прошедшие пять лет у нас обучилось почти 600 человек. После каждого курса мы обязательно проводим анкетирование – новые идеи для семинаров и мастер-классов мы берем из обратной связи, которую получаем. А это гигантское количество предложений, и все слушатели, как правило, сотрудники, специалисты театров. Вот, например, сейчас был замечательный курс, который пользуется большой популярностью – «Звук в театре и шоу. Программное обеспечение».



► Г.В. Фильштинский и А.А. Чепуров

80

Ведет этот курс наш немецкий коллега и друг Школы Карстен Кюммель. По окончании курса мы со всех ребят собрали анкеты (группа была большая – 14 человек), и несколько человек написали про то, что они бы очень хотели, чтобы в каком-нибудь городе России прошел семинар для звукорежиссеров по программе Max-MSP, которую используют в театрах. На сегодняшний день работникам театра самостоятельно нужно за этим следить, тратить деньги и ехать куда-то за границу. Для того чтобы курс был полноценным, мы, конечно же, включим в этот семинар один – два вводных дня, которые помогут слушателям понять, для чего они вообще необходима это программное обеспечение. В ближайшее время мы планируем провести этот семинар на базе Школы.

В.Х. Вы готовы проводить выездные курсы в разных городах?

О.С. Конечно, у нас есть разработанные программы, которые решают проблемы индивидуального заказчика – конкретного театра. Пока что это

было ограничено только территорией Санкт-Петербурга, но в планах существует расширение границ.

В.Х. Возможно, стоит подумать о том, чтобы привлекать преподавателей Школы и к другим видам обучения – участвовать в обучении студентов Института, повышать квалификацию самих преподавателей РГИСИ?

А.Ч. Внедрение опыта Школы «Шоу Консалтинг» в наши образовательные программы идет постепенно, безусловно, сотрудничество будет развиваться дальше.

Александр Берман. Наверное, важной тенденцией сотрудничества РГИСИ и Школы сейчас являются две программы профессиональной переподготовки, которые мы запускаем. Первая программа – «Руководитель художественно-постановочной части театра», в проведении этой программы принимает участие Мариинский театр. Вторая программа – «Руководитель службы художественного света в театре», курировать этот проект будет как раз Евгений Леонидович.

Проект является пилотным, реализуя его, мы пытаемся достичь сразу несколько целей. Во-первых, безусловно, это ликвидация тех пробелов в знаниях, которые есть у современных работников театров – эти программы рассчитаны в первую очередь на них. Во-вторых, это движение в сторону среднего профессионального образования, как еще одного необходимого вида образования в отрасли. В-третьих, это развитие сетевой формы образования в театральной сфере. Именно эта цель для нас сейчас является особенно важной, поскольку сетевая форма предполагает объединение заказчика и исполнителя обучения, то есть театров, РГИСИ и Школы, и, естественно, тех, кто, эту образовательную услугу получает – конечных пользователей, собственно. На самом деле, все реализуемые нами совместно со Школой образовательные программы – повышение квалификации, профессиональная переподготовка, а также то, к чему мы стремимся – среднее профессиональное образование, служат одной большой цели – всестороннему и всеуровневому развитию и укреплению кадров в театрально-технической сфере.

В.Х. Александр Анатольевич, чего вы ждете от Школы «Шоу Консалтинг»?

А.Ч. «Шоу Консалтинг» – прекрасный партнер, глубоко с нами взаимодействующий по всем направлениям. Это практикующая компания, не только обучающая, здесь есть непосредственная связь с реальным театром, то, что, сейчас определяется одной из главных задач нашего образования. Вот в этом отношении я вижу наше сотрудничество чрезвычайно плодотворным. Чего я жду от Школы? Претворения всех идей непосредственно в жизнь, в нашу повседневную реальность. ■

УВИДЕТЬ, ОСМЫСЛИТЬ, ОПИСАТЬ

Ф Е Л И К С Н О Д Е Л Ь

Педагог **Феликс Абрамович Нодель**, преподающий литературу в школе, еще в 60-е годы прошлого века заразил своих учеников театром и практиковал письменные работы на основе увиденного. Казалось бы, что в этом особенного? Однако педагогу и его ученикам (а это были и сельские школы, и школы рабочей молодежи) посчастливилось видеть выдающиеся спектакли, которые впоследствии вошли в историю отечественной сцены. Да и само отношение учителя и учащихся к изучаемому предмету было отмечено той степенью увлеченности и серьезности, которая кажется ныне недостижимой. Школьные «сочинения о просмотренных спектаклях» небезуспешно пытаются дотянуться до уровня серьезных рецензий. Кем бы потом ни стали эти школяры, но они, несомненно, вошли во взрослую жизнь не невеждами, не ханжами и не догматиками, напротив, людьми, чуткими к новому и талантливому в искусстве.

«Идите в театр смотреть «Горе от ума», - призывала словесников известный методист 20-х годов XX века М. Рыбникова, предполагая, что работа над произведением начнется уже в театре, а на уроке лишь завершится. Ровно полвека назад я имел возможность убедиться в плодотворности такой методики, особенно если посещению театра предшествует лекция в театральном музее. Мне с моими учениками посчастливилось послушать в Театральном музее имени Бахрушина такого блистательного лектора, как Михаил Соковнин, после первой же встречи с которым будущий автор сочинения о спектакле «Горе от ума» в БДТ в своём дневнике написал: «Работа режиссёра в театре не представлялась мне трудной... Я был уверен, что пьеса, которую видит на сцене зритель, ничем существенным не отличается от той, что была в своё время прочитана коллективу. Я не мог представить, что одного и того же персонажа можно рассматривать по-разному, не мог представить, что его эмоции поддаются различным трактовкам..., не знал, что и в театре можно спорить,

спорить со всей остротой... Теперь я впервые приду в театр, чтобы постараться уловить какие-то... мысли героя, которые раньше не замечал. Я буду ждать от театра обогащения..., постараюсь оценить труд режиссёра и артистов».

И вот, раззадоренные рассказом М. Соковнина о вызывающем бурные споры спектакле «Горе от ума» в ленинградском БДТ, мы с трудом попадаем на него, и впечатления, испытанные во время просмотра, излагаются так, что их считает возможным опубликовать журнал «Театр» («Что думают мои ученики», 1966, № 10). Привожу то, что, собственно, и вызывало все споры – словесная дуэль Чацкого с Молчалиным:

«И вот Чацкий (его играет С. Юрский). Но – странное дело – Чацкий без монологов. Все свои монологи он произносит так, как будто просто беседует (то со зрителем, то с Молчалиным, Софьей, Фамусовым). Он не кричит, заложив руку за руку.

Он просто, по-человечески выступает против того, что отравляет ему жизнь. И этот Чацкий нам близок и понятен. Не важно, кто Чац-

кий сегодня – писатель, врач или учёный. Этот Чацкий, выступающий против всего тёмного и в то же время понимающий свою беспомощность, вызванную одиночеством, действительно говорит сегодня.

Совершенно неожиданно маленькая фигурка карьериста Молчалина (артист К. Лавров) в этой постановке перерастает в грозную фигуру сильного мира сего. Этот Молчалин – самый умный из всех действующих лиц комедии. Он умней даже Чацкого. На Чацкого он смотрит как на ребёнка, который тянется к свече, чтобы потрогать огонь, несмотря на советы старших не делать этого. И, кажется, режиссер (Г. Товстоногов – Ф.Н.) хочет сказать: «Вот эти Молчалины, сначала незаметные, потом всё выше поднимающиеся к власти, пока что сегодня портят нам жизнь. Надо выступать против этих Молчалиных, иначе они задушат в нас самих голос совести, разума и человеколюбие».

«Этот спектакль – спор (режиссёр определял его как «спектакль – диспут» - Ф.Н.). Спор двух мировоззрений. С одной стороны – Чацкий, с другой – Молчалин. Чацкий

– человек, не нашедший себя, не сумевший определить своё место в жизни. Он мечется... бежит прочь от России, от её нравов, возвращается, не вынеся разлуки, чтобы снова уйти непонятым, осмеянным и духовно разбитым. Чацкий не связан ни со своим временем, ни с людьми, окружающими его. Никому не нужны ни его ум, ни его знания, ни его любовь. Таков Чацкий, сыгранный Юрским, не Чацкий – будущий декабрист, а Чацкий – обыкновенный человек, легко ранимый и очень несчастный.

Образ, созданный Лавровым, так же поражает, как и Чацкий Юрского. Молчалин Лаврова – не «проходная пешка», не пустяшный человечиска, а умный, хитрый и осторожный хищник. Этот Молчалин не просто существует. Он живёт. Живёт, имея определённую цель в жизни и стремясь к ней. Молчалин, в отличие от Чацкого, нашёл своё место в жизни. И ему смешно этот сердитый, самонадеянный мальчишка, смотрящий на всё исподлобья. В продолжении всего спектакля Молчалин смеётся над Чацким. Бросает фразу и смотрит с насмешкой: «Ну-ка, молодой человек, а на это что вы скажете?»

Кажется, что Молчалин специально выставляет напоказ все свои «таланты»: он просто издевается. Молчалин чувствует себя выше Чацкого и может себе позволить поиграть с ним, как кот с мышью. Что ему Чацкий? Пусть себе думает, что ему угодно. Пусть тешится надеждой, что он стоит выше всех... Всё равно ему не выжить... Такие, как Чацкий, не способны нести бремя жизни. Куда им до Молчалина! Да, Чацкому до Молчалина далеко. Чацкий умрёт, исчезнет из этого мира, а Молчалин выживет и ещё покажет себя. Так было, так есть и так будет. Молчалины побеждают Чацких. «Карету мне, карету!» Уезжайте, юноша, уезжайте. Это единственное, на что вы

способны! И поле боя остаётся за Молчалиным».

Замечено авторами сочинений также своеобразие «горя от любви»: «Первая часть монолога (финального – Ф.Н.) произносится голосом человека, который ещё не может оправиться после оскорбления, нанесённого ему любимой. А потом Чацкий начинает... утешать Софью. Он не бросает ей в лицо насмешливые упрёки, он почти что гладит её по голове. И, мучительно расставаясь со своей любовью, заставляет себя сказать: «Довольно, с вами я горжусь своим разрывом».

Для такого сложного, противоречивого и к тому же изначально не для сцены предназначенного произведения, как «Мёртвые души» Гоголя, да ещё решенного Театром киноактёра в жанре пантомимы, мало было знать текст поэмы и даже посмотреть разнообразные иллюстрации к ней. Надо было познакомиться со знаменитым мхатовским спектаклем (пусть – в экранизации), с телевизионной и оперной версиями. На спектакль Большого театра даже мне удалось попасть с трудом. В пантомиме ребятам надо было осознать своеобразие спектакля. Вот что написала ученица, увлекающаяся изобразительным искусством: «Можно ли передать Гоголя в пантомиме? По-моему, нельзя, во всяком случае – полностью. Характеры героев, конечно, отобразить можно. Но передать всю горечь, обиду, что ли, за прекрасную Русь, за русский народ, – невозможно. Интересно, как будет выглядеть хоть одно лирическое отступление..., а в этих отступлениях – вся душа Гоголя: здесь, именно здесь, он открывает своё подлинное отношение к Руси. Ведь не было бы лирических отступлений, не называть тогда Гоголю своё произведение поэмой. Это, по-моему, была бы просто сатирическая повесть, история одного из «подлецов»... Мне кажется, что на-

звать пантомиму, которую мы смотрели в театре, «Мёртвые души», ни в коем случае нельзя, а именно просто – «Похождения Чичикова», потому что мы видим отдельные характеры, выхваченные из жизни; за этими героями (из пантомимы), по-моему, не стояла целая эпоха, жизнь страны... Но мне очень понравилась игра актёров (ей же принадлежит оценка работы И. Ясуловича в роли Чичикова – Ф.Н.)

Каков же в пантомиме Ноздрёв?

«И просто в восторг меня привёл Ноздрёв!.. Абсолютно гоголевский буян, никогда не отчаивающийся в жизни враль и жулик. Он так и пышет здоровьем и энергией. Мне показалось, что даже красный цвет его брюк подчёркивает пылкость и необузданность характера этого человека. Появление Ноздрёва на сцене вносило какую-то суматоху, ему не сиделось на месте: он то кидался к Чичикову с объятьями, то вдруг, наоборот, сердился на него и даже чуть не казнил бедного Чичикова».

Но пантомима названа «Похождения Чичикова». И вот два отзыва об образе главного героя: «Я считаю, что актёр, исполняющий в пантомиме главную роль Чичикова, был подобран очень удачно. Конечно, у Гоголя Чичиков другой внешне. Он более светский, более важный. Но в пантомиме был показан Чичиков такой, каким он был на самом деле, в душе, и в этом случае его внешность вполне удовлетворяет. Маленькие, быстро бегающие глазки, жёсткие волосы соломенного цвета, вся его гибкая, скользкая фигура. Его внутренний образ в книге и на сцене похожи» (его играл тогда двадцатисемилетний И. Ясулович – Ф.Н.)

«И вот спектакль начался. Появился главный герой поэмы – Чичиков. Мне сразу захотелось сказать: «Разве это Чичиков?» Чичикова я представляла себе как мужчину средних лет, не тонкого склада, не-

высокого, очень модно, но вместе с тем просто одетого. Передо мной, на сцене, появился совсем другой Чичиков. Артист, изображавший его, был какой-то хрупкий, тоненький, внешне не похожий на гоголевского героя. Однако вскоре я поняла, что внешнее несходство – не главное. Походка, самоуверенность, манеры и богатая мимика актёра Ясуловича заставили меня поверить, что передо мной Чичиков».

«Разве это...?» - не только пространственный, но и вполне уместный вопрос, когда речь идёт о произведении инсценированном, будь то «Мёртвые души» Гоголя или «Разгром» Фадеева. Вот начало одного из сочинений: «Бесспорно великолепно исполнение только одной, главной роли Джигарханяном. Вначале мне было трудно смириться с столь, как мне показалось, необычным Левинсоном. Я всегда представляла себе фадеевского героя тонким, интеллигентным человеком с библейским лицом, сутулой, словно надломленной фигурой. Левинсон Джигарханяна – такой же партизан, как Метелица, Морозка, Бакланов, он выходец из их среды,

из народных масс. В его плотной, приземистой, непропорциональной фигуре, несмотря на внешнюю некрасивость, угадывается гармония силы... Ни одного лишнего движения, неопределённого жеста, неуверенного взгляда. Этот человек сумел подавить в себе всё, что могло бы помешать главному – делу. Герой Джигарханяна – единое целое с отрядом, его совесть, мозг... Но не образованность, не более тонкая душевная организация заставляет людей беспрекословно подчиняться его воле, а огромное духовное величие и благородство. То, что только зреет в душах бойцов, уже оформилось, сложилось в непоколебимую уверенность у Левинсона. Он один до конца понимает важность возложенной на него миссии борца за новую жизнь. Актёр чётко и последовательно раскрывает перед нами духовный мир своего героя».

«Героев много, но почему-то не отступно следишь за Левинсоном... Голос его чуть глуховат, в нём чувствуется физическая слабость..., слова звучат как-то задумчиво... Он никогда не рассказывает о себе, о

своих заботах. О своём он думает только наедине с собой».

«Эти сцены размышлений особенно удались актёру. В них он знакомит зрителя с Левинсоном-человеком... В луче прожектора – Левинсон, сидящий за столом... Он прочитал письмо от жены. Из размышлений Левинсона зритель узнаёт о том, как трудно живётся его семье, как мучительно болит у него бок. Сидит согнувшись, подперев голову руками. Даже глядя на него, чувствуешь, как ему тяжко. Но в глазах всё тот же мягкий блеск, та же уверенность, какое-то чёткое, ясное спокойствие. Актёр убеждает нас, что его герой обладает поистине необыкновенной силой разума и воли, которая помогает ему преодолеть физическую слабость и быть сильным, «правильным» человеком в глазах людей. Двойственность характера? Наоборот, удивительное единство. Разве наедине с собой он совсем другой? Весь психологический анализ, по сути дела, провёл Левинсон, и от этого спектакль, по моему, даже выиграл». ■

БАКИНСКАЯ ДРАМА

ИМЕНИ САМЕДА ВУРГУНА

ИСТОРИЯ В ЧЕТЫРЁХ ГЛАВАХ

АННА КОЛЕСНИКОВА

Мысленно оглядывая пройденный театром путь, его девяносто сезонов, можно вспомнить вехи его славы, новаторские спектакли, незабываемые имена тех, кто заложил основы театрального искусства реализма, талантливую работу нынешних мастеров сцены, — и картина предстанет интересная и значительная. Театр русской драмы в интернациональном городе Баку всегда был не только проводником русской культуры — драматургии, сценического искусства, но и деятельным участником подлинного творческого сотрудничества с выдающимися коллективами — старейшим азербайджанским драматическим театром и Бакинской оперой.

I. СВОБОДНЫЙ САТИР-АГИТТЕАТР

Летом 1920 года из Москвы выехал передвижной театр сатиры «Летучая мышь» (агитпоезд пропагандировал высокую производительность труда на железнодорожном транспорте), в Тифлисе театр завершил творческий путь, труппа распалась, а артисты разъехались. Но небольшому количеству энтузиастов во главе с завлитом московского театра, театральным режиссером и драматургом

В. Швейцером (Пессимистом) пришла в голову смелая мысль — создать новый театр! Владимир Швейцер в родном Баку заручившись поддержкой друзей из оставшихся сотрудников «Летучей мыши», бакинских и московских литераторов, художников театра «Момус» сформировал труппу. Команда единомышленников В. Швейцера состояла из ярких театральных деятелей того времени. 20 декабря 1920 года состоялся первый спектакль нового

театра — Государственного свободного сатир-агиттеатра. Постановки его приближались к жанру художественной миниатюры, но в дальнейшем это был театр политической и общественной сатиры. Он откликался на злобу дня, создавал специальные циклы — производственный, красноармейский, женский, но были и спектакли, которые имели самостоятельную художественную ценность. Сатир-Агиттеатр нашел свой репертуар, свой стиль, своего зрителя, но театр — это живой организм, и его природа требует взросления!

II. БАКИНСКИЙ РАБОЧИЙ ТЕАТР

В 1923 году русский Сатир-Агит был преобразован в — Бакинский Рабочий Театр, БРТ. Это было ожидаемо, малые формы больше не удовлетворяли зрителя, и унаследовав традиции Сатир-Агит театра, его идейность, творческий коллектив совершенствовал режиссуру, актерское мастерство, формировал новый репертуар. Не всё шло гладко, но ошибки не остановили развитие театра, а скорее, наоборот, подвигли его к новым поискам. И уже в 1926-1927 гг. в труппу влились «мейерхольдовцы». Среди них были режиссеры В. Федоров, А. Иванов, художники С. Ефименко и И. Шлепянов, артисты М. Жаров, Ф. Раневская, С. Майоров, В. Кузнецов.



► Русский драматический театр им. С. Вургунa, г. Баку

Ф. Раневская начала работать в Бакинском рабочем театре с октября 1925 года. Сестра генерала Муза Валерьяновна в «Сигнале» и уборщица Федосья Лукинишна в «Урагане» — две контрастные роли снискали актрисе любовь зрителей. Раневскую притягивал Баку, в нем была древность, узкие улочки и старые башни, в этом городе она ощущала историю, которую любила всегда: «Я работала в БРТ в двадцатые годы у Швейцера, в тридцатые годы режиссером был Майоров. Играла много и, кажется, успешно. Театр в Баку любила, как и город. Публика была ко мне добра».¹ Тогда же у Раневской в БРТ состоялась встреча с поэтом В. Маяковским, о которой она вспоминала всю жизнь: «В Баку в 25-м году я увидела его в театре, где играла в то время. Он сидел в одной гримерной, в театре был вечер, его вечер, сидел он, задумавшись, я вошла и увидела такую печаль у него в глазах, которая бывает у бездомных собак, у брошенных хозяевами собак, такие были его глаза... Его травил весь вечер, а он с папиросой, прилипшей к губе, говорил гениальные дерзости. Был он умнейшим из людей моего времени. Умней и талантливей в то время никого не было. Глаза его, тоски в глазах не забуду — пока живу».²

К спектаклям первого сезона БРТ, определявшим направление творческой работы театра можно отнести: «Озеро Люль» А. Файко, «Овод» по роману Э. Войнич, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу, «100 процентов» по роману Э. Синклера, «Тайна Нельской башни» А. Дюма. Но наиболее значительными постановками театра того времени считают «Шторм» В. Биль-Белоцерковского, «Любовь Яровую» К. Тренева, «Бронепоезд № 14-69» Вс. Иванова. Эти спектакли продемонстрировали новое качество театра — умение воссоздать на сцене события масштабно, в «историческом измерении», остро чувствуя своего зрителя.

III. КРАСНОЗНАМЕННЫЙ ТЕАТР РУССКОЙ ДРАМЫ

В 1937 г. театр получает новое название — Азербайджанский государственный краснознаменный театр русской драмы. Театр обретает статус

республиканского значения, он окреп художественно и организационно. За два сезона было создано более двадцати спектаклей, среди которых «Очная ставка» братьев Тур и Шейнина, «Васка Железнова» А.М. Горького, «Земля» Н. Вирта, «Волки и овцы» А.Н. Островского, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «В 1905 году» Дж. Джабарлы, «Медведь — победитель разбойника» М.Ф. Ахундова, «Нора» Г. Ибсена, «Доходное место» А.Н. Островского. Пьесы лучших азербайджанских драматургов идут на сцене театра, знакомят зрителя с прошлым и настоящим азербайджанского народа, его культурой, бытом, содействуют взаимному обогащению культуры русской и азербайджанской.

Во время Великой Отечественной войны на сцене театра русской драмы в Баку шли такие пьесы, как «Русские люди» и «Жди меня» К. Симонова, «Партизаны в степях Украины» и «Фронт» А. Корнейчука, историко-патриотические произведения — «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева, «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского. Актеры театра неоднократно выезжали в составе бригады ЦК с концертной бригадой на линию фронта в Белоруссию, Венгрию, Румынию, Югославию, Австрию, Болгарию. Средства от спектаклей и концертов театр направлял Фонду обороны страны, артисты зачастую отдавали свои личные сбережения на подарки бойцам Красной Армии. А 20 февраля 1944 г. при театре открылась студия, руководителем которой был назначен театральный режиссер А. Гриппич, завучем — Л. Гевитт. Среди выпускников театральной студии были Рахиль Гинзбург, Ирина Васищева и Анатолий Фалькович, ставшие гордостью и славой азербайджанского театрального искусства.³

Плеяда режиссёров, вошедших в историю советского театра — Д. Гутман, Э. Лойтер, А. Иванов, Ф. Фёдоров, С. Майоров, Е. Гаккель, А. Ридаль, А. Туганов, А. Гриппич, Я. Ярославский, И.Идаят-заде, Степанов-Колосов — в разные сезоны работали с талантливым коллективом. Особый взлет театра связан с именем выпускника ГИТИСа — М.К. Ашумова, открывшего бакинскому зрителю множество актерских дарова-

ний. Среди них — В. Ширье, Р. Гинзбург, А. Фалькович, К. Адамов, М. Адушев, Л. Грубер, П. Жариков, А. Корнилов, М. Лезгишвили, А. Мешалкин, К. Мякишев, В. Отрадинский, Г. Сорин, П. Юдин, К. Бабичева, К. Ирмич, Ю. Колесниченко, А. Сувилова, Н. Сарнацкая и др.

IV. АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. С. ВУРГУНА

В 1956 театру было присвоено имя народного поэта Азербайджана Самеда Вургун. В том же году театр поставил его стихотворную драму «Вагиф», обратился к наследию основоположника азербайджанской драматургии Мирзы Фатали Ахундова. В 60-80 гг. возникла режиссерская школа нового поколения: Г. Ахмедов-Мартынов, Д. Селимов, И. Хасин, Е. Сахаров, Э. Бейбутов, Э. Алиев, Р. Ибрагимбеков. Труппа пополнилась именами талантливых актеров. Это — М. Ягизаров, Т. Галакичиева, Е. Невмержицкая, Л. Духовная, Д. Тумаркина, А. Шаровский, затем — Р. Амирбекова, С. Мирзагасанов, Л. Чеснакова, Н. Тагиева, М. Магеррамов, А. Никушина, Ю. Балиев, Н. Балиева и др.⁴

Испытав в постперестроечный период сложнейшие для своей истории катаклизмы, Россия и Азербайджан тем не менее развивались в едином интеллектуальном и эстетическом культурном пространстве, пробивая барьеры взаимного отчуждения и политических манипуляций. Актёрское братство и театральное сообщество продолжало объединять людей, поднимая их над всеми распрями и войнами. Немалую роль в этом сыграли талантливые писатели и режиссеры Ибрагимбековы — Максуд и Рустам. Их творчество вызывало интерес и в Баку, и в Москве, их художественный вклад в азербайджанскую и русскую культуру и народами и государствами признан. Рустам Ибрагимбеков и сегодня активно работает как драматург и режиссёр.

В разные периоды истории театр стремится сохранить популярность. Последнее десятилетие это было непросто. Но Бакинский театр русской драмы, скрупулезно изучив социаль-

ный состав зрительской аудитории новой формации, учитывая ее запросы и социально-экономическую обстановку общества, находит путь к своему зрителю. Он пополняет репертуарную афишу комедиями азербайджанских, российских и зарубежных драматургов, развлекательными импровизациями, спектаклями-пародиями на телесериалы мыльных опер. Постепенно зритель возвращается в театр. Произведения русских драматургов, воплощенные на сцене, активно способствовали преодолению национальных предубеждений, снятию напряжения в обществе.

Современная труппа театра состоит преимущественно из молодых актёров, выпускников Азербайджанского государственного университета искусства и культуры, хореографического училища и драматической студии театра. В репертуаре: «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, комедия «Хочу купить мужа» М. Задорнова, мистическая комедия «Квартиранты ада» Эльчина, драма «В хрустальном дворце» И. Эфендиева, драма «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Визирь Ленкоранского ханства» М. Ф. Ахундова и другие постановки. Трудно преувеличить влияние постановок русской драматургии на азербайджанской сцене на все развитие азербайджанской культуры в целом. И конечно, первейшая, поистине святая обязанность театра – поведать о жизни родного народа. Не выполнив этот долг, театр не сможет завоевать сердца зрителей. Прекрасно сказал К.С. Станиславский: «Хорошая национальная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная хорошими актерами их наций – лучше всего вскрывает душу народа».⁵ Истинной первоосновой на-

циональной драматургии является народное творчество. Из сокровищницы фольклора драматурги черпают сюжеты, образы, специфические средства выразительности.

У Азербайджанского Государственного русского драматического театра им. С. Вургуну есть все возможности, чтобы идти в ногу со временем, осваивать и накапливать новый эстетический опыт, сохраняя свои лучшие традиции.

Эти постановки помогли выявлению и выращиванию талантливых режиссеров и художников в театре (режиссеры М. Ашумов, Т. Гюльахмедова-Мартынова, Э. Бейбутов, К. Шабазиди, Э. Алиев, И. Таги-заде, художники С. Ахвердиева, Н. Бейкишиев, Э. Мамедов, А. Насирли, А. Абдурахманов и др.).

В 2016 году театр принял участие во Всероссийской благотворительной акции Театрального музея им. А.А. Бахрушина «Сохраним историю российского театра для потомков», в рамках которой театр передал на безвозмездной основе уникальную коллекцию материалов творческой деятельности с момента основания театра и до наших дней, большей частью из личных и семейных архивов театральных деятелей (около 500 ед.). Коллекция включает в себя редкие архивно-рукописные материалы (личная переписка театрального режиссера, педагога, актера МХТ, н.а. Азербайджанской ССР П.П. Жарикова), материалы фотонегативного фонда (фотографии сцен из спектаклей и актеров театра, знаменитых «мейерхольдовцев»), а также афиши и программы, которые показывают динамику развития театра, от-

крывая новые грани его художественной зрелости.

Азербайджанский Государственный русский драматический театр им. С. Вургуну – это первый зарубежный театр, который принял участие в этой акции так масштабно, ярко, достойно, показывая пример другим театрам России и Зарубежья. Особые слова благодарности заслуживает бережное отношение азербайджанского народа к сохранению театрального наследия России, уважение к русской драматургии и популяризации разножанровых драматургических произведений на русском языке.

«Пусть каждый из нас помогает друг другу и в смысле познания души народа каждой национальности. Пусть каждая нация, каждая народность отражает в искусстве свои тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов».⁶ Вспоминая эти слова К.С. Станиславского, поражаешься, насколько они оказались знаменательными и пророческими, остро актуальными в XXI веке. ■

Государственный Центральный Театральный Музей им. А.А. Бахрушина выражает слова искренней благодарности директору Азербайджанского Государственного русского драматического театра им. С. Вургуну А.Г. Гаджиеву, руководителю литературно-драматической части В.М. Резниковой, а также сотруднику театра Т. Алихановой, которая подготовила материалы к передаче в музей.

¹ А.В. Щеглов. «Фаина Раневская. Вся жизнь», издание третье, 2008,

² Там же.

³ В.М. Резникова. Альбом. 1920-2010. Азербайджанский Государственный русский драматический театр им. С. Вургуну, 2010, с.65.

⁴ <http://www.rusdrama.ru> В.М. Резникова. Альбом. 1920-2010. Азербайджанский Государственный дважды Краснознаменный театр им. С. Вургуну, 2010, с -az.com/history1.html

⁵ К.С. Станиславский. Собр. Соч., М., «Искусство», т. 6, с. 343.

⁶ К.С. Станиславский. Собр. Соч., М., «Искусство», т. 6, с. 342-343.

ИЗ ДНЕВНИКОВ

НИНА ДМИТРИЕВА

В дневнике Н.А. Дмитриевой 1961 года мало о «личном – скучно, однообразно». В основном записи фиксируют события, происходящие в окружающей жизни, общественной, культурной, обыденной. 1961 – год полета Гагарина в космос, начала строительства Берлинской стены, символа «железного занавеса», усиления всеобщего идеологического контроля, катастрофы Бабьего Яра. Не раз появляется в дневнике слово «вранье», а однажды – и слово «очковтирательство» (при упоминании о последствиях для Архангельска «рязанского скачка»).

О поездке с лекциями в Архангельск Дмитриева делает многостраничную подробную запись (здесь она приводится с большими сокращениями). Очень сильное впечатление произвела на нее деятельность одержимого идеей художественного просвещения энтузиаста и нескольких увлеченных им людей, развернутая без какой-либо реальной государственной поддержки. Архангельский сюжет заключается пассажем: «Россия велика, обильна, порядка в ней нет. Но часто мне вспоминалось милое, старое стихотворение: Не бездарна та природа, / Не погиб еще тот край / Что выводит из народа / Столько славных то и знай, – Столько добрых благородных, / Сильных любящей душой, / Посреди тупых, холодных / И напыщенных собой!».

Подготовка текста, вступление, примечания Светланы. Членовой. Публикуется впервые, авторская пунктуация сохраняется.

1961 год

Апрель. Не нужно писать о личном – скучно, однообразно.

Очень хорошая выставка рисунков итальянских детей. Особенно одна аппликация (состязание пловцов).

Мне захотелось делать аппликации:

Сова (на фоне заката)

Зима (белое на белом)

Игральные карты (монтаж)

Кошка с человеческими глазами

<...>

Во Франции издаются детские книжки с иллюстрациями детей. Очень хорошие.

Художник Фейгин¹ сделал мой портрет (офорт, сухая игла)

Из Киева некий З.В. Фогель² прислал мне любопытную рукопись – «Опыт критики общих мест».

Наш Институт передали в Министерство культуры. До последнего дня все были уверены в обратном, даже дирекция.

9 апреля

Пасха. Под Пасху смотрела по телевизору мой любимый фильм «Полицейские и воры» – истинно пасхальный по настроению <...>

В «Литературной газете» сегодня случай в школе: задали сочинение «Почему и за что мы любим Маяковского». Один мальчик написал, что он не любит Маяковского и объяснил почему, привел стихи других поэтов, которых он любит. Учительница вызвала его к себе и говорит: «Ты не понимаешь, что я должна буду тебе поставить двойку, пока не поздно, исправь». Он написал другое сочинение с изложением почему он любит Маяковского и приложил записку: «Вера Васильевна, я сделал, как вы хотели». Стыд учительницы.

Вот так с малых лет приучаются к официальной лжи – лгать, лгать, лгать во всем, все строить на вранье.

Анекдот (конечно, не в газете) «Ну, как живете? – шутил с колхозниками Х. «Хорошо», – шутили колхозники.

Таль и Ботвинник (идет матч-реванш, пока впереди Ботвинник). Ботвинник – представитель прежней «рафинированной» школы, мастер-стратег. Таль – «буря и натиск», мастер тактики, комбинатор. Так сказать, мирная борьба двух поколений.

– Нуждаются ли шахматы в притоке свежей, «дикарской крови» или прежние методы достаточны? – так, или в этом роде, спрашивает автор статьи о матче.

Это к вопросу о стиле. Та же борьба, что и в искусстве. Но разница в том, что шахматы все же останутся теми же – те же 16 фигур и правила ходов. А в искусстве самые «фигуры» меняются, т.е. жизнь их меняет, и значит вопрос о стиле встает с большей мерой необходимости.

Зато у шахмат то преимущество, что там результаты говорят за себя и вполне недвусмысленно. Выиграл – удача, проиграл – неудача, спорить не приходится. А в искусстве обо всем можно спорить до бесконечности, полную ясность вносит только время.

12 апреля

Ю.А. Гагарин, 27-летний летчик из Гжатска, впервые поднялся в космос (максимальная высота – 300 км). <...>

Героизация духовной примитивности. Примитивность возводится в добродетель.

Почему же изобретают умные, сложные, фантастические вещи? Наверное, потому, что на самом деле изобретатель далеко не примитивен, но для порядка тоже притворяется таким.

Была я в Загорске вчера, разговаривала с тамошними художниками. Читали вслух статью конструктора самолетостроения Антонова в «Художнике». Искусствоведу такую статью не позволили бы написать. ►



► Н.А. Дмитриева. Усово. Начало 60-х

88

Один симпатичный, с ямочками на щеках, художник (Демин) сказал мне, что давно уже, еще в армии, читал мои статьи в «Искусстве» и они ему нравились. И как ему странно, что вот теперь он идет рядом со мной (проводил к поезду).

Он сказал, что учился сначала в средней художественной школе, а потом поступил в Строгановское, но бросил его, т.к. там учили не тому, что он любит. Он любит реалистическую станковую живопись. «У меня к этому любовь».

Возвращалась с молодой женщиной, из областного Союза художников. Удивительно красивый, аристократический профиль. Красота пушкинского времени.

В вагоне несколько парней оглушительно грубыми голосами пели (ревели) под гармошку, а песни все девичьи (вроде «Рябины», «Милый мой хороший, догадайся сам», «А я люблю женатого» и еще что-то насчет 18 лет).

30 апреля

Вчера вернулась из Архангельска.

Там при пединституте создан на общественных началах дополнительный факультет - искусствоведческий. Организатор - Николай Иванович Алексеев - работает он в областном Обществе по распространению знаний, кро-

ме этого факультета у него еще масса всяческих обязанностей и 1000 рублей зарплаты за все. Маленький, невзрачный, лысый, по образованию авиационный техник, в прошлом партийный работник, сам сейчас учится на заочном экономическом ф-те. Под сорок лет, семья, двое детей, язва желудка.

Первый настоящий коммунист, которого я встречаю. Очень болеет за дело, только один он по существу им и занимается, хотя «по уставу» у этого факультета семь няnek - разные представители, и от Облпрофсовета, и еще от всяких обл....

У него мечта: создать «цепную реакцию» художественного воспитания <...>

Сейчас они у себя организовали «Малый музей русского изобразительного искусства» из репродукций и проводят по этому музею экскурсии. За год у них перебивало 900 посетителей.

Диапозитивов, книг у них почти нет, средств нет, финансирует их Облпрофсовет, но и то приехал какой-то ревизор из Москвы и, походя чисто бухгалтерски, «снял» их с финансирования, так что теперь все это, собственно говоря, висит на волоске. Но студенты этому не хотят верить, планы у них большие, и Алексеев очень настаивает, чтобы с осени объявить новый прием на первый курс.

Удивительно то, как относятся сами студенты. Я была на студенческом совете, где они подводили итоги года. Сначала отчет об итогах учебного года, делала Нина Окулова, корректор, белокурая девушка, видимо, правая рука Алексеева. Потом - о работе студ. совета, отчитывалась худенькая, интеллигентная, хорошо одетая девушка, окончившая филологический факультет в Ленинграде, сейчас она в Архангельске работает где-то в метод. кабинете (Никulina). Потом об агитационно-пропагандистской работе говорил председатель студ. совета, молодой инженер, фамилия его Опендик. 26 бесед они уже провели за год на предприятиях, организовывали стенды, устраивали вечера и пр. <...>

Я прочла три лекции сверх всякой программы, учебный год уже закончился. Смотрела программы, делала по ним замечания.

Город непригляден. Все позакрыто на ремонт, в том числе рестораны. Гостиница «Интурист», чистая, приличная, но кажется одна в городе, места хронически отсутствуют. Летом бывает очень много иностранцев-моряков. Когда в городе не было сахара, они бросали на улице сахар и шоколад, фотографировали людей, которые бросались подбирать. Сейчас сахар есть, но нет ни молока, ни масла, ни даже рыбы. Мясом Архангельскую область должна была снабжать Рязанская, но Рязань сейчас, после своего очковитирательского провала³, голодает (секретарь обкома Ларионов там застрелился).

В Холмогорах коров кормят хвоей, - это рассказал мне в поезде радист из леспромхоза. Сена почему-то нет, Вообще непонятно - куда все подевалось. <...>

26 мая

Вчера разговаривала с Фогелем из Киева. Интересный и симпатичный человек. Между прочим, рассказывал о том событии, которое произошло в Киеве 13 марта в понедельник.

Из Бабьего Яра хотели сделать парк. Бабий Яр опускается вниз, на Куреневку. Засыпали грунт, делали это как-то не по правилам, о чем многие писали в горсовет. Но никаких мер не было принято. Произошел обвал. Лавина земли вместе с камнями обрушилась на Куреневку. Многие маленькие дома совсем снесло, автобусы и трамваи перевернуло, погибло людей не меньше тысячи, так что многие учреждения срочно превратили в госпитали. Ни в первый день, ни во второй об этом ничего не было в газетах и по радио не объявляли. Зато в вечерней газете была заметка о том, что в Чили произошла катастрофа в шахте. На третий день появилось краткое сообщение в вечерке и сказано было, что погибло 30 человек. Позже, «по уточненным данным» - 132 человека пострадавших.

Не было ни траура, не отменяли никаких увеселений.

Когда потом были выборы в местные советы - председателя

Горсовета Давыдова вновь избрали на этот же пост.

Вчера же я получила письмо от Алексеева из Архангельска. Пишет исключительно о том, как плохо обстоит в области с эстетическим воспитанием. Прямо одержимый.

Сегодня Борисовский высказал интересную идею — он ее выразил так: «Можно сдирать». Об этике. В опытах новой монументально-живописной техники (питто-смола), которую они проводят в архитектурном институте, они взяли чье-то произведение — плакат с негрятинкой, называется «Утро Африки»; и по-своему его переделали, превратили в произведение монументальной живописи. Не спрашивали у автора разрешения. Но и не скрывали, что взяли у него. Можно ли это? Он считает, что можно и нужно. В античную эпоху все друг у друга «брали», да и в Возрождении тоже — стоит сопоставить всех бесконечных мадонн. Болезненное оберегание «авторского права» и боязнь, что тебя «обокрадут» — это такое же собственничество, как и материальное. Нужна новая этика. На почве ее может расцвести искусство. Он сам о себе говорит: «Я никогда не боюсь, что у меня украдут мои идеи, я сам их всем и всюду рассказываю, мне хочется, чтобы они стали общими. Вот это нужно будет рассказать Голосовкеру, который напротив живет в вечном огорчении и подозрительности, что его обкрадывают — Лосев и другие. Я шутила сказала Борисовскому: напишу статью об этом, только уж не обижайтесь, что заимствую у вас вашу идею. Но это, конечно, не значит, что творчеству суж-

дено стать безымянным. Останется имя тех, кто сделал лучше. Мольер «обкрадывал» Скаррона; Скаррона забыли, а Мольера помнят, и это только справедливо. «Сойка должна быть довольна, что павлин вытащил у нее несколько перьев, чтобы украсить свой хвост».

5 июня

Фр.⁶ недавно был во Франции, рассказывал под видом «партучебы». О Моне Лизе: у него, он сказал, было чувство, что не он ее, а она его рассматривает и знает о нем что-то такое, что ему лучше поскорее уйти. О публичных женщинах. Они на зарплате, тоже «наемные работники». <...>

26 августа

Продолжаем жить в Усове. <...>. Ходим с дядей Жоржем в столовую, собираем с Наей грибы. Хорошо, мирно.

В мире же не мирно — очень все напряженно из-за Западного Берлина⁷.

У нас в Ин-те, говорят, новый директор — некий Кружков⁸.

<...> Хочется рисовать и писать. Не пора ли?

14 октября

Ездим в Усово, в дом с цветными стеклами — мечта с детства.

Однажды утром, при солнце и нежном тумане, я пошла к роднику — зеленая поляна вся подернута серебром утреннего инея, и на сухих листьях налет инея — до чего хорошо.

Плохо только то, что очень извогались все.

«Сорока» Ватагина. Совсем простой

рисунок, но что-то необычайное в вытянутой приподнятой бархатной головке и круглом, странно блестящем глазе Вся дикая, природная, сознающая и не сознающая себя жизнь.

Странно, что она всюду разлита, во всем ее разные ступени и формы. <...>

7 декабря

«Армянское радио»

В. Что такое культ личности?

О. Когда сначала один плюет на всех, потом все плюют на одного. В результате все оплеваны.

В. Каковы конституционные права с. человека?

О. Каждый с. человек имеет право на посмертную реабилитацию.

В. Что такое прописка?

О. Перенесение принципов соц. реализма в сельское хоз-во.

В. Будет ли чистка партии?

О. Нет.

В. Почему?

О. Чтобы не засорять ряды беспартийных.

В. Почему сняли с занимаемых постов крупных деятелей армянского министерства?

О. Потому что они не смогли выявить трех вопросов.

Первый: на каких волнах работает армянское радио.

Второй: Где живет Кузькина мать

Третий: Чем занимается ДОСАФ

Обсуждали книжку Турбина⁹ «Товарищ время и товарищ искусство»

Интересная книжка. ■

¹ Фейгин М.А. (1904–2008), рос. художник, входил в «Бубновый валет», учился у А. Осмеркина и Л. Поповой, часто бывал с женой у Н.А.

² Фогель З. В. (1922 — 2004?), искусствовед. работал в области эстетики, дизайна и художественной критики. Родился и жил в Киеве до 1990 г, когда эмигрировал в Израиль. В дом. архиве Дмитриевой имеются его письма с 1961 по 1991 г.

³ В 1959 г. на призыве Хрущева «Догнать и перегнать Америку!» по всем экономическим показателям, в частности, за три года утроить производство мяса в стране обком Рязанской обл. распорядился забить весь приплод скота за 1959 г., а также большую часть молочного стада и весь личный скот колхозников. Кроме того, были организованы закупки скота в соседних областях за счёт средств из общественных фондов, предназначенных для приобретения машин, строительства школ

⁴ Борисовский Г.Б. (1907–1985), архитектор, практик и теоретик, автор книг и статей «Красота и стандарт», «Наука, техника и искусство», «Форма и униформа» «Красота и польза в архитектуре»

⁵ Голосовкер Я.Э. (1890–1967), философ, писатель, переводчик (нем. романтики, антич. лирики), автор книг «Сказание о Титанах» (1955), «Логика мифа» (1987), «Засекреченный секрет: Философская проза. (1998) В начале 60-х

Дмитриева довольно часто общалась с «Маленьким Зевсом».

⁶ Видимо, Фрейлих С.И. (1920–2005), киновед, киносценарист, д-р искусствоведения, зав. сектором кино в Ин-те истории искусств (1954 по 1971).

⁷ В 1961 году началось строительство Берлинской стены протяжённостью 155 км, разделившей Германию, Европу, и весь мир на два противоборствующих лагеря.

⁸ Кружков В.С. (1905–1991), д-р философ, зав. Отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС (1953—1955). директор Ин-та истории искусств (1961—1973) после кончины Грабаря, основателя и главы Ин-та с 1944 по 1960г. Это назначение ярко отражало резкое усиление идеологического контроля партии и государства в области культуры и искусства.

⁹ Турбин В. Н. (1927–93), литературовед, преподавал в МГУ. Последователь М. Бахтина. В трудах по русской литературе 19 в., критических статьях (в т. ч. о современном искусстве), отличающихся парадоксальностью мышления, часто полемичных — поиски метода научно-худож. анализа литературы, проблемы историч. поэтики, диалога культур, жанровых архетипов; книги: «Товарищ время и товарищ искусство» (1961), «Пушкин. Гоголь. Лермонтов» (1978), «Герои Гоголя» (1983), сб статей «Незадолго до Водолея» (1994), фантаст. роман «Exegi monumentum» (1994).

О Л И Д Е Р Е

И Р И Н А У В А Р О В А

БУМАЖКИ, УНОСИМЫЕ ВЕТРОМ

В ту пору я жила в двух городах одновременно, так что моя жизнь, окончательно запутавшись, полагала: мы с ней прописаны на железной дороге Москва - Киев - Киев - Москва. Муж + дети = Москва, Мама + отчим = Киев. От этого получалось множество осложнений, зато яркость бытия удваивалась.

Иначе отчего бы образ любимого художника Лидера выходил из памяти с такой свежей четкостью?

Ошибки, конечно, возможны и даже обязательны, только исправлять ничего не буду. Пусть этим займется редактор, хотя вряд ли эти мои беспорядочные записки попадутся под руку какому-нибудь редактору.

Что касается меня - ну посудите сами, зачем мне исправлять Даниил на Данил?

У меня тут, если хотите, рифма:
Даниил
Даниэль.
Что-то у них было общее,
ей- Богу было.
Ирина Уварова-Даниэль
сентябрь 2016
Москва

1. ВЫСТАВКА ЮНЫХ ДАРОВАНИЙ

«Это было во времена сновидений» - говорят аборигены далекой от нас Австралии

Это случилось в те времена, когда наш театр приручался к новому слову - сценография. Сценография - это вам не декорация.

Сценография отличается от декорации, как поэзия отлична от прозы, - причем, от прозы жизни.

Что же касается поэзии: конечно же, предпочтительнее иметь дело с поэзией гениальной. Как-никак дело пойдет о сближении далековатых понятий, как бывало говаривал Пушкин. А попросту говоря, речь будет как раз про образ - художественный образ!

Вот как раз именно такую выставку образов, проживающих (или гнездя-

щихся?) в макетных ящиках-клетках, и при этом (прошу запомнить) выставку замечательную - застали в одно прекрасное утро мои коллеги, сотрудники журнала «ДИ СССР», журнала, в ту пору очень даже знаменитого.

А дело было так. Меня позвали в Киев - смотреть выставку дипломных работ студентов-сценографов Даниила Даниловича Лидера; и так хороши, так свежи были те миры, проживающие в коробках сцены, в тех счастливых макетах, что я сгоряча приглашаю все эти ящики-кубы, начиненные прекрасной, первой свежести новизной, в гости. К себе в гости - в помещение редакции «ДИ СССР», а проще говоря, под гостеприимную крышу журнала «Декоративное искусство Союза Советских Социалистических республик». В Москву приглашаю.

Вот мои коллеги приходят однажды утром к себе в свою родную редакцию, в свое родимое помещение - а оно занято; а там расположились те чудесные макеты, да так уютно - как у мамы. Стоят на гордых штативах, и штативы растопырили крепкие железные лапки во все стороны. Для устойчивости. Как раз между нашими казенными невыносимыми рабочими столами. Желтые какие-то, неуклюжие и совершенно бездарные гиппопотамы - столы эти выглядели на фоне тех макетов, сияющих юностью и свежестью счастливых открытий, особенно удручающе!

Все обстояло истинно так, но: к столам этим рабочим надлежало приближаться, не зацепившись за ножки штативов. А были еще макеты, на штативах не прижившиеся, так они вообще собирались пристроиться на тех самых столах, совсем немножко потеснив казенную канцелярию.

- Ирина, а что, собственно говоря, происходит в редакции?

- Да ничего особенного, просто выставка театральных макетов, ведь у нас в редакции всегда выставки картин, проектов, эскизов.

- И Вы что же, в самом деле разницы между картиной на стене и ножками штативов на полу - не видите?

Да вижу, как не видеть. Хорошо бы у всех на глазах пройти по редакции с легкостью балерины, да где там. И коллеги шипят на меня, как рассерженные кошки, и кошки, увы, шипят по делу, и ведь, действительно, о чем я думала, пригласив все это в Москву, пообещав выставку в стенах столичного журнала, да и всех их позвав, решительно всех во главе, конечно же, с учителем Лидером Д.Д....

Но мои коллеги, между прочим, прекрасные дамы, улыбаются юным киевским дарованиям исключительно лучезарно. Киевские же юные дарования доверчиво и застенчиво окучивают свои макетные дипломы, что-то в тех своих ящиках поправляя. Они смущены и счастливы, а если испуганы, то совсем немножко - а вы как думали! Триумф - это ведь страшно, если впервые.

В редакции появляются гости, гости у нас - дело привычное, ходят к нам обычно художники, то керамисты, то гобеленщики, а на этот раз все больше люди театра, сценографы, собираются, и, еще тогда без оповещения в интернете, а потому идут, что слухами Москва полнится, и ведь это замечательно, в конце концов, такой успех у юных украинских дарований.

Триумф, натуральный триумф.

И мои коллеги, прекрасные дамы, между прочим, говорят гостям - между прочим, прекрасным юношам.

- Да мы уж к вашим макетам привыкли. Пусто будет без них.

И - счастливого пути...

И даже - приезжайте еще!

Да, но где же они жили в чужом городе, эти юные дарования. Не помню. Может быть, у кого-нибудь были в Москве знакомые, ну а у меня-то точно были и приятели, и подруги, - словом, друзья и знакомые кролика, как говорил Винни-пух.

А что же Лидеры? Даниил Данилович Лидер и Кира Николаевна Питоева? Где они тогда находились в Москве, во время того крестового похода детей?

Ей-Богу, не помню, да и многое в памяти уже путается. Кажется, эта блиц-выставка забежала вперед - опередила нашу дружбу, а мы очень даже дружили уже вчетвером -

Лидер Даниил Данилович и Кира (Николаевна)

а также

Даниэль Юлий Маркович и я (Уварова И.П.).

И дружба наша была прекрасна, совершенно прекрасна.

II. КОРОЛЬ

**Король - от головы до ног король!
Этот эпиграф из Шекспира будем считать и заголовком тоже.**

Все, что последует далее, пребывает под сенью общего воспоминания «Мой Лидер». Избави вас Бог увидеть в том недопустимую вольность - такого и быть не может.

Мой Лидер - это в том ключе, что и «Мой король» - непостижимая высота, а что «мой», так это значит очень родной человек.

Да! Я ведь про эпиграф, и эпиграф должен работать ключом к тексту, - только здесь он будет ключиком от музыкальной шкатулки. На шкатулке же как раз сидит король.

Именно так, король Лидер, и ведь похожи! Особенно в профиль.

Это мы вдвоем с Верой Брахновой сотворяем куклу Короля в мастерской театра кукол, что на Левобережной - для детского спектакля «Русская соль».

«Мы» - это я, из Москвы, все рисую, все рисую эскиз - король ЛиддеР на троне, и Вера Брахнова, ученица Даниила Даниловича, разумеется, его боготворившая, трудится над сотворением куклы.

И все же, что теперь-то скрывать, то был шарж. С любовью, но все же шарж.

Сидел наш король на троне-кубике-музыкальной шкатулке, и был он стар; а Лидеру Д.Д. в ту пору до старости еще далеко, а так - что же, король как король - 46 см не считая шкатулки.

Но ведь музыкальной была та шкатулка на самом деле!

Мы и мастера отыскиали - он в Музее Театра, что в Лавре, умел чинить музыкальную панораму, реквизированную, я думаю, из какой-нибудь разоренной усадьбы - «Оркестр обезьян».

У нашего короля были остроносые башмаки и нос, стало быть, тоже острый. Образ узнаваемый. Может, только нами двоими и узнаваемый, но ведь все равно приятно.

Мы его так полюбили, что над троном повесили маленький, но прекрасный гобелен. Да ведь еще бы не прекрасный! Мы же скопировали часть великого занавеса Головина к «Маскараду» Мейерхольда...

...Наш спектакль назывался «Русская соль» почему-то.

Наш спектакль следовало бы называть «Балаган.»

А он и был как раз балаган, потому что чего там только, кроме короля, не было! И русалка была заморская, говорящая дева Сирена, и Кот - проходимец, конечно, но и неплохой малый. И великан (5 м), и карлик, вовсе уж маленький, и город Москва, и город Париж, и Киев-город...

А также замечательная пара ведущих в живом плане, в «ЖП,» как говорят кукольники, каскадная пара.

Итак: пьеса Ю. Сидорова (почему-то) называется «Русская соль.»

Режиссер С. Ефремов, главреж Киевского городского театра кукол, что на Левобережной.

Художник (главный) того же театра Вера Брахнова и я, художник своего первого спектакля в городе Киеве.

Только что кончились восьмидесятые годы.

III. ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ

Его лицо точеное, сухое. Два профиля сходятся под острым углом, так запомнилось, но фас не помню.

Она же как раз фас. Личико было круглое, доверчивое, пожалуй, и детское, это дается навсегда.

Рассказывала, как они гуляли по городу - старый Киев к тому располагал. Она привела его домой, к Маме и папе, пили чай с вареньем. У мужчин сложился какой-то разговор, так что когда она стала тихонько тянуть его погулять, папа сделал внушение: не даешь посидеть-поговорить пожилому человеку, куда это годится.

Пожилой, это он-то?! Старше, разумеется, старше, но ведь как взлетал на колосники этот сценограф, когда шел спектакль про Тараса Шевченко и в финале - да, собственно говоря, уже и после финала нужно было, чтобы на людей сыпался Манной Небесной «Заповіт» - тысячью печатных листов - из мешка. Ну а кому из рабочих сцены охота торчать под крышей, ведь спектакль-то, можно считать, кончился, все домой собрались. Вот он, Лидер Д.Д., и взбирался в театральное поднебесье, чтобы поставить эту последнюю точку. Без последней точки - никак. Это он знал, как Отче Наш.

А она появилась и осталась рядом навсегда - тонкая, прелестная; а скажи ей кто-нибудь про подвиг служения

художнику - вот удивилась бы!

Нет уж, подвиг служения - это он, это о нем, это про него.

Одно слово - художник.

Да не просто художник сценограф, но создатель новых миров. Угадыватель мироустройств; и так каждый раз.

И поскольку он был мудрым патриархом, а это если дается художнику, то навсегда, ей и выпала, можно сказать, пожизненная юность. Да при таком раскладе иначе и быть не могло, так и будет, чем ни занимайся. Можешь хоть студентов обучать уму-разуму (сценографии то есть), хоть дом Булгакова, что на склонах, полюбить больше своего дома, и это несложно, особенно если вспомнить, как они - оба - о том Булгаковском Доме хлопотали, обустроивая с самого начала. Двойной дом - идея Лидера Д.Д. Или же: дом двуслойный, двухвременной и двуликий - словом, Янус-дом!

Одно лицо смотрит сквозь туманное стекло романа «Белая гвардия», другой лик разглядывает не без озадаченности наше время, проносщееся мимо. Двойное время по Андреевскому спуску осколками стекла калейдоскопа. Всякая эпоха цветное стекло разобьет-раздробит, да ведь художник и из стеклянной дробы картину соберет.

Так и запомним - собрать картину мира, даже когда картины уже нет. Но, может быть, ее и не было бы, той картины, с самого начала, когда бы не художник? ►

Ветра не было б в помине,
Не звенела бы река.
Если б Пушкин по равнине
На коне б не проскакал.
Л. Аронзон

IV. С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ТЕАТР?

Они пришли вдвоем - Даниил Данилович и незнакомый молодой человек. Лидер и представить его не успел, а я уже узнала:

- Театр начинается не с вешалки. Театр начинается с виселицы.

Лидер объяснил:

- Молодой режиссер. Хочет поставить Шекспира в моих декорациях, очень талантлив.

Вид пришельца был столь же странен, что и его речи. Часть головы выбрита, отчего один глаз казался по-птичьи круглым и глядящим внимательно в невидимую нам точку. Что-то он там рассматривал, комментируя отрывочно.

- ...Шекспира ставить в театре Леси Украинки. На площади перед театром соорудить бойню, такой эшафот для скота, тут же и забивают овец-телят. Ну, кровь, грязь, конечно, вопли и все такое. Как при Шекспире. Тут же и виселица.

А на ниспровергателя основ похож он не был. Свои столь своеобразные видения излагал обстоятельно, чтоб лучше поняли. Передовые идеи сообщал в старомодной манере неплотного воспитанного юноши.

Но, подавленная лавиной новаций, я уловила лишь отрывочные сведения о будущей небывалой постановке. Запомнилось:

... - А в театральном буфете в стаканчиках от мороженого будут за небольшие деньги продавать дерьмо.

... - А через всю сцену прогонят стадо слепых поросят.

Обрисовав в общих чертах картину им увиденную, и, может быть, уже им поставленную, он объяснил цель прихода.

- Вот какое дело. Нам куклы могут понадобиться.

- И какие же куклы?

- А это вам решать. Чтобы на сцене присутствовали, но чтобы не мешали. Так, на заднем плане.

- Но кукол заднего плана не бывает.

Если они заданы в спектакле правильно, они на себя перетянут одеяло.

Непонятно, я-то чего выступаю, если можно будет оказаться рядом с Д.Д., да еще и в работе.

Но, конечно, лучше без слепых поросят!

А Лидер так хотел увидеть на сцене Шекспира своего, хотя б и во фрагментах, что своеобразие режиссерского замысла не коснулось его внимания. Вернее, не отвлекло его внимание от Шекспира.

Кажется, я забыла спросить у Д.Д., как фамилия молодого режиссера.

Между тем это был Жолдак. Андрей Жолдак.

Как показало время, он и вправду оказался очень талантлив - кто же нынче этого не знает. Но осуществил ли он идею переноса театральной площади времен Шекспира в Киев, мне слышать не приходилось, а сама я в Киеве больше не бываю.

Ну а на вполне уместный вопрос - почему, собственно говоря, привел Даниил Данилович молодого режиссера именно ко мне по поводу кукол, наверное, нужно ответить.

Мы с Лидерами были знакомы уже достаточно близко, так что мое пристрастие к миру кукол нетрудно было уловить. У меня и спектакли были в Киевском городском кукольном театре на Левобережной, а спектакли того театра на фестивале «Пектораль» Лидеры видели.

Да потом и выставка была в Лавре в 1996 году, называлась «Это мои куклы», Д.Д. там даже выступал на открытии. В перспективе времени мне предстояло еще раз приблизиться к теме «Лидер-Шекспир-кукла».

И ведь придется!

Но прежде, чем дело дойдет до чистосердечного признания, попробую отодвинуть его еще на немножко.

Вспоминаю - Кира нашла у себя в музее старинную детскую фотографию Миши Булгакова, там он держит в руке куклу Ирода от вертепа. Не больше, не меньше! О той находке она написала - и замечательно - в мой журнал «Кукарт»...Вспоминаю про куклу Ирода, наверное, для того, чтобы лишний раз напомнить - от кукол не так-то просто отделаться.

Хотя и находка фотографии, и «Кукарт» - все то случилось позже, уже в Другой Жизни.

V. МОЛОЧНИК – РОЛЬ ОТВЕТСТВЕННАЯ

Господину Тевлу, молочного еврей Шолом Алейхем

Тевье-молочник, влачивший трудную долю на нашей земле, в глазах Лидера был молочником не случайно. Избранником он был, раз при молоке, ведь молоко священо, ну так случайно ли там, над нами ночью виден Млечный Путь?

Так и запишем: на земле молоко, в небе Млечный путь. Путь небесный обозначить лампами – на земле же молоко обозначить молочной посудой. Глиняной, разумеется.

В расположении лампочек глаз, искушенный в астрономии, наверное, обнаружил бы и созвездие Медведицы, и Ковш. А где ковш – там и молоко, Путь-то Млечный. И мерцали в черном бархате звезды, да столь величественно, будто речь пойдет о великом Галилее, а не об изгое-бедолаге, молочнике всего лишь.

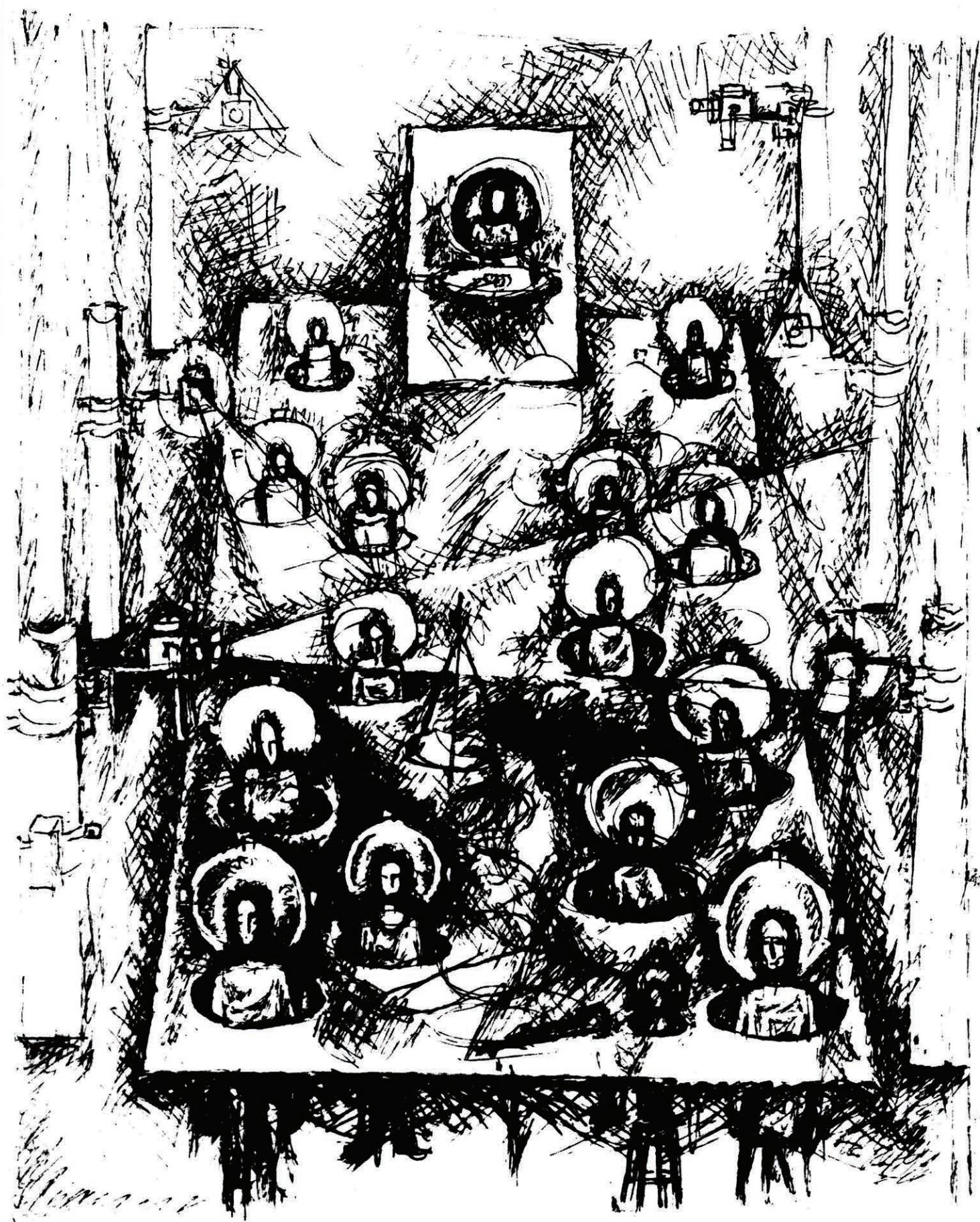
В рифму небесному звездному Ковшу - на земле, на планшете сцены, находился глечик. Ладный, крутобокий и глиняный, деревенский кувшинчик был полон до краев густым молоком; да только вот упал. Упал, а молоко лужицей, четко обозначенной, пролилось на Земле – в рифму контуру созвездия Млечный путь в Небе.

И если лужица пролитого молока рифмовалась со звездным Млечным путем – значит, и глечик, и лужицу на земле надлежало беречь. Она ведь вроде карманного зеркальца, поймавшего небесный луч.

Но по площадке сцены ходили актеры, топтали планшет, и когда им нужно было сесть за стол, то и ставили на планшет и стол, и лавку. И было – он сам, художник уже почтенных лет, лично утаскивал предметы в кулисы! Чтобы не оскверняли метафору. Чтобы рифму не стоптали. Вот же она, рифма! Видна как в ясный день:

Млечный путь – молоко

Мне увидеть «Тевье молочника» в театре имени Ивана Франка не удалось. Не знаю, как режиссер, Сергей



► Д. Лидер. Единая установка для дилогии «Макбет-Карьера Артура Уи». Хмельницкий музыкально-драматический театр им. Г. Петровского. Реж. В. Булатова. 1977



► Д. Лидер. Рисунки из серии «Житие Лира». «Король Лир» В. Шекспира. Москва. Малый театр. Реж. Л. Хейфец. 1979

Данченко, выговорил право вещам пребывать все-таки на сцене. Об этом звездномолочном проекте Лидер рассказывал сам, так тот поразительный рассказ художника и запомнился.

...Мне очень хотелось у него учиться, да жизнь моя выписывала железнодорожные петли вокруг нашего с Лидерами знакомства.

А, впрочем, учил, учил ведь! Преподавал, можно сказать, азы молочной науки. Как выбирать творог на привозе, а если быть точным – как выбрать молочницу, что молоком своей коровы торгует.

Еще точнее – уметь угледеть как раз хозяйку молока. Чтобы самая свежая, самая здоровая да и самая чистоплотная – да стерильна ли марля, заботливо закутавшая тот творожный сугроб? Ну и сама бы была хороша.

Жаль, мне не светит нынче посещать рынок, но и без практики – в чистой теории самые азы этого учения я все-таки усвоила. Самые азы эти ставили молочницу в немецком селе на Украине столь же высоко, как в Индии ставили священную корову.

- Я же деревенский парень, объяснял он. – Я и поезд-то увидел в шестнадцать лет!

Так говорил наш Заратустра.

Ну что, нужно ли еще раз вернуться к той планетарносельской теме?

Не думаю.

Хотя...

VI. НУ ЧТО ТАМ, В КОСМОСЕ?

Однажды он доверительно и доверчиво спросил: а вы как относитесь к инопланетянам?

Откровенно говоря, неважно.

В ту пору слух о космических пришельцах уже порядком надоел, оброс несусветными подробностями о многочисленных контактах. Из многих подробностей у меня сложилась милая картинка: незваные гости, положив на предметное стекло микроскопа круглую каплю, называемую Земля, рассматривают инфузорий – снующих, суетящихся, пожирающих друг друга.

- Ох, нет, Даниил Данилович, про кого угодно, только не про них: надоели. Столько о них разговоров! Вон другой Фридман форточку не закрывает на случай их визита. К нам в редакцию даже Ажажа приходил, мы тогда но-

мер готовили на тему космос в русской культуре (у нас ведь чуть что – сразу: туда бы, наверх бы, от Земли бы подальше!)

Так он так и сыпал фактами общенный, все научно оформлено, с датой, с хронометражем беседы. И контактов этих повсеместно тьма тьмущая. Спрашиваю – да были ли зафиксированы случаи, ну хотя бы один, когда б они проявили интерес к искусству? Которым у нас занимаются некоторые земляниты, как говорил Малевич. Нет, говорит Ажажа, не было такого случая. - Ну и о чем мне с ними разговаривать?

- А я бы обязательно поговорил. Если б представился случай.

- Значит, если вдруг мне представится, а чем черт не шутит, я их прямо к вам направляю. И номер вашего телефона напишу им на бумажке. И адрес найдут!

- А я рассказал бы им мою теорию конфликта...

Ну и разберись - шутит? Да Бог его знает, нет, кажется.

И я отнеслась к тому разговору с умилением, но все же весело.

А вспомнился тот разговор межпланетный, когда годы спустя он поведал мне космическую свою мысль, устремленную к Тевье Молочнику. Тевье следовал тропку еврейской радости и скорби; но по Млечному пути.

Нет, я не собираюсь усадить в одну небесную повозку и того неунывающего бедолагу-молочника, и надоевших мне инопланетян. Просто я думаю, что у Даниила Даниловича, человека театра, сценографа, было планетарное сознание.

И ведь если разобраться, театр от самого начала понимал себя как проекцию небесной сцены. А мистерии средних веков? Там же был заложен откровенный план мироустройства.

Думаю, как раз Лидер кое-что там поправил. Бы.

Дядямиша

(примечание мелким шрифтом)

Всякий раз, когда я приезжала к маме в Киев, Лидеры к нам приходили, а рассказы о старом городе моего отчима, коренного киевлянина, были им интересны - и прежние времена, и театр Соловцовых, и многое еще он стал гимназистом.

Звали его Михаил Эзравич Шерман, но все мои гости, обходя редкое отчество, церемониал упрощали до Дядимиши, а это дополнительно сблизжало. Был он летчиком в двух войнах, горел в самолете и выжил, от романтической привязанности к поднебесью не излечился, и выйдя на пенсию, увлекся корнепластикой - а это пристанище как раз мечтателей-дилетантов. Плохо ли находить в сплетениях корней таинственные знаки, а то и рожи. Даниил Данилович к его творчеству был благосклонен, отчего наш Михаил воспарял, и они все разговаривали.

Осколок какого-то разговора ненароком залетел ко мне, да и прижился, как оказалось, в памяти. Что-то там было фольклорное, обозы чумацкие, что от века тянулись на юг за солью. Переждав зной, ехали чумаки ночью - по Млечному пути, а звезды поблескивали что твоя соль...

Мамы уже не было, когда умер Михаил, а Юра Фридман примчался ко мне, осиротевшей, в Киев.

И вспомнили мы, как он попрекал нас - что ж вы, дураки такие, не поставите на театре про шлях чумацкий, ведь красота какая. Обозы скрипят, быки мычат, Чума подстерегает, и ночь крошечная, только Млечный путь. Да и где ставить, как не в детском театре, ну и в куклах, конечно, а еще кукольнички...

И правда, дураки. Только и оставалось, что памятник нашему мечтателю возвести, да не беда, что виртуальный. Фридман пьесу сочинил, Сергей Ефремов поставил, я в художники попросилась. То был наш Чумацкий шлях, а шел в городе Хмельницке - и долго шел! Очень долго, в тайную память о дядемише.

Только мне при поддержке Михаила Николаева, художника главного (и гениального), от присутствия Лидера в небесной теме было не удержаться. И Млечный путь, чумакам необходимый, мы предъявили с помощью велосипедного колеса на штативе, а в колесе обитали небесные звери не более детской игрушки, живой уголок Зодиака. И Медведицу с Медвежонком туда определили - пусть себе сияют. Так тайно и только для себя почтили мы и Лидера. Не беда, если никто не догадался, да и понять не мог тайного смысла.

Я ведь знаю - память умеет жить сама по себе, порою людей минуя.

VII. ПОСЛЕДНИЙ КУБИК

Однажды Кришна, в бытность свою озорным младенцем, набрал в рот щепотку земли. А когда приемная мать велела ротик открыть немедленно! - он и открыл - а там оказалась Вселенная.

Индийская притча

В 1978 году в Москве Малый театр поставил «Короля Лира». Режиссер Л. Хейфец, сценограф Д. Лидер.

А он, сценограф все-таки, а не астроном (!) вместо эскиза декорации предложил свою схему вселенной. Схема же была проста. Так проста, что описать ее словами не получается, да ни у кого, кажется, и не получилось. Может, предъяви он свой проект астрономам... Но он предъявил театру - нашему театру, а кто обучал нас мыслить категориями мироустройства.

По-моему, он был разочарован. Хотя театр старался, как мог, да ведь поди воплоти это чертёж, простенький такой эскиз мироустройства - куб вроде бы прозрачный, контуром обозначенный и во всю сцену. В нем же другой, поменьше и прозрачный тоже, и так далее, одно-в-другом... Стремительно сокращалось, убегая в глубину сцены, пространство, пока не свернулось наконец в последний кубик - он-то, слава Кришне, уже убывать не умел...

И ведь на Востоке самый тупой дервиш понял бы схему эту, эту игрушку новорожденного божества. Да что вы хотите! Другая культура! Театр наш таким вещам философского окраса обучен не был. Но вот же, пришлось встретиться.

Итак, последний кубик, не умевший дробиться, выпал из системы восточной и все же умозрительной. Но угодил в систему предметного мира, нам доступную. Проще говоря, стал ящиком. И принялся выращивать в себе ящички, полочки, дверцы. Вроде саквояжа средневекового лекаря, там в коробках хранился порошок от чумы, эликсир от сглаза и капли от проказы.

У Лидера все было проще - в отдельных ящичках завелась корка хлеба, холщевая тряпочка. Хотите-верьте! На том дело не остановилось - не так-то оказался этот многоуважаемый шкафчик прост. Прав оказался королевский Шут, прихватив его с собою - в ночь, в

бурю, в степь... Короче говоря, теперь их было трое.

Спектакль остался далеко позади, но сцена бури не отпускала. И он, сценограф, уже творящий эскизы к другим, к последующим постановкам - все рисовал, все рисовал ту сцену! Король, Шут королевский и тот горемычный скарб; тот ящик, где завелась и кукла...

Не следует считать провидцем каждого, кто догадался - пред нами может предстать кукольный театр.

...А он и выглянул однажды из моря опоздавших эскизов - в одном из них Лир - король, поверженный изгнанием, беседовал как раз с куклой! Она уселась у него на стариковском пальце, и он разглядывал ее, как насекомое гнусное да и опасное. Да неужели он, этот тиран и сумасброд, бедствуя и дряхлея, осваивал ненароком профессию бродячего кукольника?

Нет-нет! До этого дело не дошло. И все же - в кипящей буре тех линий в тех эскизах мог! Мог самозародиться невидимый эмбрион кукольного театра.

И все-таки однажды этот театр-призрак возмечтал о воплощении, мечта бредовая абсолютно: и как раз по этой причине имевшая один шанс из тысячи - состояться. На языке людей разумных оно звучало бы так.

Пусть Слава Кошпелянчук, ученик Лидера, сделает этот самый бродячий ящик, он же возможный театр.

Пусть два актера-кукольника (я хорошо их знаю) эту сцену бури сыграют.

Пусть Ефремов С.И., режиссер театра кукол, эту сцену поставит - нет, не то, что замахнется на Вильяма нашего Шекспира, но одну-то сцену можно?

И ведь был, был! Счастливейший миг, когда актеры - Шарль и Элеонора, украдкой примеряли роли. А Ефремов даже заказал Гале Павленко пьесу. Я-то считала, что пьеса уже есть, оказалось: да, есть, но не в кукольном формате. А имея дело с неадаптированный текстом, наш режиссер чувствовал себя не в своей тарелке, но в тарелке очень глубокой.

Да что говорить - значит, нужна, нужна кукольная пьеса «Буря», это ж вам не Кыцк-Мыцк.

Но пока я по острой неизбежности исчезла на сутки, актеры наши

тоже пришли к заключению - нет, это действительно не «Кыцк-Мыцк». Но - от слова «Шекспир» у них начинали дрожать коленки.

- Да что вы, с чего бы? Такие актеры! Да я их наизусть знаю каждого - один длинен-худ-ироничен, да и самовлюблен; другая - Эля - напротив, совсем напротив, такой обширный мягкий кубик, эта наша прекрасная Эля. Да мне все равно - кто король, кто Шут, я же цену вам знаю. У вас просто не может не получиться, стоит вам взять этот ящик, этот...

...Кстати, где он, ящик Лира-Лидера?

- А его нет. Да мог ли Слава его не сделать?!

- Оказалось, мог. Оказалось: не было для постройки ящика-ковчега-театра а) гвоздей б) клея с) дощечек и всего остального. Оказалось - всю кругом бушевал девятый вал Перестройки.

Так что уместнее было бы ставить не из «Короля Лира», но из шекспировской бури с однообразной ремаркой «исчезает».

Все и исчезало. О, если бы меня не уносила именно тогда острая необходимость, оно бы, может быть, и случилось бы, а где б играть - оно и безразлично, ведь и Лир с шутом оказались без места!

Да я бы сейчас... Господи, о чем я. Нет ни Эли. ни Шарля. Ни Славы. И Лидера нет. И Сергея Ефремова тоже.

Да и меня, если разобраться... Если разобраться!

Напутствие всем, у кого есть-был-будет кукольный театр.

«Здесь вряд ли можно поставить монолог о браке, но очень легко изобразить страшный суд!

Гильберт Честертон -

- как раз о театре кукол времен Шекспира.

Вы простили меня, Даниил Данилович?

Кто другой, а вы бы с Честертон, да и с Шекспиром поговорили. Как это там у них про страшный суд?

Конец связи. ■

Алпатова Ирина Леонидовна, театровед, критик, руководитель театроведческого курса РАТИ (ГИТИС), автор статей о театре в периодической печати, автор книги «Антреприза Комиссаржевского», кандидат искусствоведения.
Контакты: al_irina62@mail.ru

Ахремчик Ольга Геннадьевна, искусствовед, начальник научно – экспозиционного отдела Хакасского национального краеведческого музея имени Л.Р.Кызласова.
Контакты: to-olga@yandex.ru

Боровская Марина Исааковна (1937 - 2012), научный сотрудник ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, жена художника Д.Л. Боровского.

Гончаренко Алексей Николаевич, театровед, сотрудник Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ, кандидат искусствоведения
Контакты: padu@rambler.ru

Губайдуллина Елена Рашидовна, театровед, театральный критик, автор статей о театре в российской периодической печати и научных сборниках, кандидат искусствоведения.
Контакты: rondo4428@mail.ru

Дмитриева Н.А., (1917-2003) известный искусствовед и художественный критик.

Золотов Андрей Андреевич - мл., журналист, ответственный редактор по Европе издания Russia Direct (международные проекты «Российской газеты»), корреспондент журнала «Сцена» в Вене (Австрия).
Контакты: andrei.zolotov@gmail.com

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор журнала «Сцена», редактор ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.
Контакты: 4irivili@mail.ru

Козич Софья Сергеевна, театровед, редактор, начальник отдела по связям с общественностью ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
Контакты: pr@gctm.ru

Колесникова Анна Георгиевна, заместитель генерального директора ГЦТМ им. А.А.Бахрушина по научной работе.
Контакты: anyakolesnikova@yandex.ru

Краско Александра, студентка V курса театроведческого факультета ГИТИС.
Контакты: aleksandra_krask@mail.ru

Кропотова Ксения, искусствовед, кандидат искусствоведения, специалист по музейному делу.
Контакты: kse@mail.ru

Мартынова Татьяна Викторовна, заведующая отделом комплектования музейных фондов ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
Контакты: komplekt@gctm.ru

Нодель Феликс Абрамович, филолог, педагог, кандидат педагогических наук, автор статей о литературе и методике ее преподавания в научных сборниках, в журналах «Знамя», «Театр», «Литературное обозрение» и др., «Литературная учеба», в центральных газетах.
Контакты: fnodel@gmail.com

Норштейн Юрий Борисович, российский художник-мультипликатор, режиссёр мультипликационного кино, народный артист РФ, лауреат Государственной премии СССР.
Контакты: artelmax@mail.ru

Омеличкина Елена Олеговна, журналист, филолог, ответственный секретарь

журнала «Театральный город», кандидат филологических наук, Docteur en langue et littérature françaises, générales et comparées.
Контакты: elenomel@gmail.ru

Резникович Михаил Юрьевич, украинский театральный режиссёр, художественный руководитель Национального академического театра русской драмы имени Леси Украинки в Киеве, академик, соучредитель Академии искусств Украины.
Контакты: kievrusdram@mail.ru

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

Ронгинская Елизавета, театральный критик, кандидат филологических наук.
Контакты: zorra4@yandex.ru

Сиверина Наталья, театровед, историк костюма и моды, журналист.
Контакты: sinat@list.ru

Спасоломская Татьяна Николаевна, сценограф, театральный художник, живописец, педагог, оформила более 100 спектаклей в России и за рубежом.
Контакты: tat-spas@gmail.com

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, читает лекции по истории плаката.
Контакты: luba@rcn.com

Султанова Рауза Рифкатовна, кандидат искусствоведения, зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, заслуженный деятель искусств РТ, живет в Казани.
Контакты: rauzasultan.art@mail.ru

Уварова Ирина Павловна, искусствовед, театральный художник, критик.
Контакты: boitel@mail.ru

Хаунин Владимир, искусствовед, исследователь театра и кино, автор-составитель книг по искусству театра и кино.
Контакты: haun28@mail.ru

Хмелева Надежда Петровна, искусствовед, доцент кафедры сценографии и сценического костюма РГИСИ, преподаватель института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина. Автор статей о театре в российской периодической печати.
Контакты: na-hmeleva@rambler.ru

Членова Светлана Федоровна, исследователь восточно индонезийских языков в ЛАЛС МГУ, филолог, критик, редактор-составитель посмертных сборников Н.А.Дмитриевой, публикатор ее наследия, почетный член РАХ.
Контакты: Svetlana.chlenova@gmail.com

Широан-Титаренко Елена, арт-критик, журналист, автор статей об изобразительном искусстве в российской периодической печати.
Контакты: elena_shiroyan@mail.ru

Юдина Елизавета Юрьевна, журналист, драматург, живет в Курске.
Контакты: kulgel@inbox.ru

Olga Akhremchik, art historian, Head of the Scientific-Expositional Department of the Khakasian National Museum of Local Lore named after L.R.Kyzlasov.
Contact: to-olga@yandex.ru

Irina Alpatova, theatre historian, critic, Head of the Theatre Study Course, the Russian State Institute of Theatre Arts (GITIS), author of articles on theatre in the press, author of the book «Komissarzhevsky Theatrical Enterprise», PhD.
Contact: al_irina62@mail.ru

Marina Borovskaya (1937 - 2012), researcher of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, wife of the artist David Borovsky.

Svetlana Chlenova, researcher in the Eastern Indonesian languages at the Laboratory for Computational Lexicography of the Moscow State University, philologist, critic, editor and compiler Nina Dmitrieva's posthumous collections, publisher of her heritage, Honorary Member of the Russian Academy of Arts.
Contact: Svetlana.chlenova@gmail.com

Nina Dmitrieva (1917-2003), well-known art historian and art critic.

Alexey Goncharenko, theatre expert, employee of the Cabinet of Children's and Puppet Theatres, the Theatre Union of Russia, Ph.D.
Contact: padu@rambler.ru

Elena Gubaidullina, theatre expert, theatre critic, author of articles on theatre in Russian periodicals and scientific collections, PhD.
Contact: rondo4428@mail.ru

Natalia Kaminskaya, theatre expert, theatre critic, Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.
Contact: 4irivili@mail.ru

Vladimir Khaunin, art historian, theatre and film researcher, author and compiler of books on theatre and cinema art.
Contact: haun28@mail.ru

Nadezhda Khmeleva, art historian, Associate Professor of Set Design and Stage Costume of the Russian State Institute of Performing Arts, teaches at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture; author of articles on theatre in the Russian press.
Contact: na-hmeleva@rambler.ru

Anna Kolesnikova, Deputy Director General of the Bakhrushin State Central Theatre Museum for scientific work.
Contact: anyakolesnikova@yandex.ru

Sofia Kozich, theatre critic, editor, Head of Public Relations of the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Contact: pr@gctm.ru

Alexandra Krasko, fifth-year student of the theatre research faculty, the Russian State Institute of Theatre Arts (GITIS).
Contact: aleksandra_krask@mail.ru

Ksenia Kropotova, art historian, specialist in museum work.
Contact: kse@mail.ru

Tatiana Martynova, Head of the Department of Acquisition of Museum Collections of the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Contact: komplekt@gctm.ru

Felix Nodel, philologist, teacher, Ph.D., author of articles on literature and methods of teaching literature in scientific collections in the magazines: Znamya (Banner), Teatr (Theatre), Literaturnoye Obozrenie (Literary Review) etc., Literaturnaya Ucheba (Literary Studies), in national newspapers.
Contact: fnodel@gmail.com

Yuri Norshtein, Russian animator, director of animated movies, People's Artist of Russia, Laureate of the USSR State Prize.
Contact: artelmax@mail.ru

Elena Omelichkina, journalist, philologist, Executive Secretary of the Teatralny Gorod (Theatre city) magazine, PhD, Docteur en langue et littérature françaises, générales et comparées.
Contact: elenamel@mail.ru

Mikhail Reznikov, Ukrainian theatre director, Artistic Director of the Lesya Ukrainka National Academic Theater of Russian Drama in Kiev, academician, co-founder of the Academy of Arts of Ukraine.
Contact: kievrusdram@mail.ru

Dmitry Rodionov, theatre expert, Chief Editor of the Stage magazine, CEO of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian State Institute of Theatre Arts, curator of exhibitions, author of

articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
Contact: gctm@gctm.ru

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

Elena Shiroyan-Titarenko, art critic, journalist and author of articles on fine arts in the Russian press.
Contact: elena_shiroyan@mail.ru

Natalia Siverina, theatre expert, costume and fashion historian, journalist.
Contact: sinat@list.ru

Tatiana Spasolomskaya, set designer, theatre artist, painter, teacher, has designed more than 100 performances in Russia and abroad.
Contact: tat-spas@gmail.com

Luba Sterlikova, artist, art historian, works in Washington, DC, lectures on history of the poster.
Contact: luba@rcn.com

Rauza Sultanova, Ph.D., Head of Department of Fine and Decorative Arts of the Language, Literature and Art Institute named after G. Ibragimov, Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Honoured Worker of Arts of the Republic of Tatarstan, lives in Kazan.
Contact: rauzasultan.art@mail.ru

Irina Uvarova, art historian, theatre artist and critic.
Contact: boite1@mail.ru

Elizaveta Yudina, journalist, playwright, lives in Kursk.
Contact: kulgel@inbox.ru

Andrei Zolotov Jr., journalist, Executive Editor for Russia Direct, edition of Europe (international projects of the Rossiyskaya Gazeta), correspondent of the Stage magazine in Vienna (Austria).
Contact: andrei.zolotov@gmail.com ■

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов – Юрий Норштейн «О земных и воздушных путях в искусстве». В беседе главного редактора журнала с выдающимся российским мультипликатором затронута тема искусства как средства общения между людьми, о понятиях образного и доступного, о новом и традиционном, о коммуникативной роли языка искусства.
Ключевые слова: Ежик в тьмуне, Сказка сказок, Твардовский, Гоголь, Дмитриева

СПЕКТАКЛИ

Наталья Каминская «К вам зовет Таймыр». Рецензия на спектакль Норильского заполярного театра драмы «Жди меня... и я вернусь», в основу которого легли реальные судьбы узников Норильлага, ученых, представителей художественной интеллигенции.
Ключевые слова: Бабанова, Ахмадзас, Зуев, Гумилев, Норильлаг

Елена Омеличкина «Полеты во сне не повторяются». Рецензия на спектакль Театра Ленсовета в постановке «Комната Шекспира» Юрия Бутусова, о дерзких режиссерских фантазиях на тему пьесы «Сон в летнюю ночь».
Ключевые слова: Бутусов, Кочержевский, Лукка, Мохов, Волков

Ирина Алпатова «Любь Дракона». Рецензия на спектакль Петербургского театра комедии им. Н.П. Акимова «Дракон» по Е.Шварцу, где рассматривается сегодняшний взгляд на коллизии и героев вновь актуальной пьесы.
Ключевые слова: Казакова, Шварц, Акимов, Ланселот, Бургомистр

Елизавета Юдина «Трагедия любовного треугольника». Рецензия на спектакль Петербургского молодежного театра на Фонтанке «В день свадьбы» по В.Розову, размышление о современных акцентах пьесы.
Ключевые слова: Спивак, Розов, Дьяченко, Храмов, Патраманский

Дмитрий Родионов «Пожалеть Гоголя, или Горький смеет Дмитрия Крымова». Рецензия на спектакль Лаборатории Дмитрия Крымова «Своими словами. Н. Гоголь «Мертвые души» (история подарка)». Размышления об особой образной структуре, о творческом методе Крымова, в котором ирония и гротеск

соединяются с широким культурным контекстом и глубоко серьезным отношением к предмету исследования.

Ключевые слова: Гоголь, Пушкин, Крымов, Кострикова, Ходжеванова

Наталья Каминская «Жизнь и труба».

Рецензия на спектакль театра Ленком «День опричника» по В.Сорокину в постановке Марка Захарова, рассуждение о том, как творческий метод режиссера преобразовал на сцене жесткий и страшный литературный текст.

Ключевые слова: Захаров, Кондратьев, Сорокин, Теллурия, День опричника

Рауза Султанова «Ходжа Насретдин: новая версия татарского театра».

Рецензия на спектакль «Ходжа Насретдин» Татарского академического театра им. Г.Камала в постановке Фариды Бикчантаева, рассказ о сочетании национального и общеевропейского в режиссерском методе.

Ключевые слова: Бикчантаев, Скоморохов, Исанбет, Ваннус, Низамов

Елизавета Ронгинская «Мир, где культивируется зло». Рецензия на спектакль Петербургского ТЮЗа «Кентервильское привидение» по О.Уайльду, рассказ о трактовке знаменитого текста в театре, адресованном детям и молодежи.

Ключевые слова: Крамер, Ушаков, Маковский, ТЮЗ им. А.А. Брянцева, Уайльд

Андрей Золотов-мл. «Трубадур с Нетребко в акустической декорации». Рецензия на постановку оперы «Трубадур» Дж. Верди в Венской опере, рассказ о музыкальном и сценическом решении, о сочетании традиции и актуальности.

Ключевые слова: Венская опера, Верди, Армильято, Аббадо, Грегори

ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ

Алексей Гончаренко «Методом проб и ошибок». Рассказ о лаборатории «Давайте знакомиться!», прошедшей в Твери и посвященной поиску нового репертуара, а также новых режиссерских сил в театре для детей и молодежи.

Ключевые слова: Лычковская, Якимович, Тверской ТЮЗ, Скороход, Христулюбский

ВЫСТАВКИ

Александра Краско «В поисках новых форм». Обзорная статья о ежегодной выставке молодых театральных художни-

ков «Клин 11», анализ сценографических поисков, которые осуществляют студенты театральных вузов и их недавние выпускники.

Ключевые слова: Клин 11, Боярские палаты, СТД РФ, Школа-студия МХАТ, ГИТИС

Наталья Сиверина «Гость из будущего».

Статья о выставке «Волшебник из Венеции» в Государственном Эрмитаже, посвященной творчеству Мариано Фортунни, итальянского художника и кутюрье, анализ его творческого метода.

Ключевые слова: Фортунни, Эрмитаж, Главный штаб, Вагнер, Франческа да Римини

Татьяна Мартынова «Тандем. Ольга Твардовская - Владимир Макушенко».

Материал о выставке в Музее-мастерской Давида Боровского. Где представлено творчество известных художников-сценографов. Монолог Ольги Твардовской о том, как она видит цели и задачи художника в театре.

Ключевые слова: Твардовская, Макушенко, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Пахомов, Фокин

Елена Широкая «Солнечный и щедрый «маленький Париж».

Статья о выставке «Грузинский авангард: 1900–1930-е. Пиромасани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники» в ГМИИ им. Пушкина, размышление о феномене художественной культуры Грузии рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: Какабадзе, Гудиашвили, Оцхели, Зданевич, Пиромасани

Софья Козич «Сложить историю как пазл».

Статья о выставке «Мир - театр. Архитектура и сценография в России», организованной Музеем архитектуры им. А. В. Шусева ГЦТМ имени А.А. Бахрушина и Благотворительным фондом поддержки и реализации программ в сфере культуры AVC Charity.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Музей архитектуры, Петр I, Гонзаго, Степина

Андрей Золотов-мл. «Эра Григоровича».

Статья о выставке «Эра Григоровича» в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, размышление о личности и творчестве выдающегося балетмейстера, беседа с ним.

Ключевые слова: Григорович, ГАБТ, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Романов, Овчинникова

Марина Боровская «Как Давид съездил на рынок». Литературная зарисовка жены

художника Давида Боровского. Материал приурочен в готовящейся в Музее-мастерской художника выставке «Посвящается Марине. Рисунок Давида Боровского».

Ключевые слова: Боровский, Марина, рынок, Дэвик, Марта

МОНОЛОГ ХУДОЖНИКА

Александр Шишкин «Театр – мегаэкоцентричная человеческая система». Размышления художника-сценографа о природе изобразительного искусства и искусства театра, об их «встрече», конфликте и гармонии.

Ключевые слова: Могучий, Бутусов, визуальная режиссура, скульптура, психология

НАУЧНЫЙ ЗАЛ

Ксения Кропотова «А. Каноппи, Ф.А.Серков, А.А. Роллер, П.А. Исаков, А. Бредов, К.И. Аккерман». Журнал «Сцена» продолжает знакомить читателя с фрагментами из Словаря петербургских театральных художников. Издание готовится Российским институтом истории искусств (составитель и ответственный редактор Л.С. Овэс).

Ключевые слова: Каноппи, Бредов, Аккерман, Исаков, Серков

Наталья Сиверина «Адаптация кодов моды различных эпох в сценических костюмах Александра Боровского». Статья об искусстве сценического костюма на примере творчества одного из ведущих современных русских театральных художников Александра Боровского; о мере условного и достоверного, о сочетании образа и «правды» деталей эпохи; о характеристике героя, которую содержит в себе хороший театральный костюм; о цвете, фактуре, силуэте.

Ключевые слова: Боровский, Додин, Эрдман, Женовач, Фокин

Надежда Хмелева «Владимир Дмитриев. Начало». Продолжение цикла статей об учениках и последователях К.Петрова-Водкина, рассказ о творчестве художника В.Дмитриева.

Ключевые слова: Петров-Водкин, Званцева, Мейерхольд, Экстер, Малевич

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИКА

Ольга Ахремчик «От эскиза до воплощения». Статья посвящена театральным художникам республики Хакассия, прошлому, настоящему и будущему ее театра.

Ключевые слова: Театр «Сказка», Максименко, Чаптыкова, Кузьмина, Абрамов

Алена Сидорина – Елена Губайдуллина «Разноцветные сказки и черно-белая вселенная». Беседа с известным театральным художником Аленой Сидориной, сделанная в жанре «прогулки» по ее же выставке «Петрушка, мой друг! Pierrot, mon ami!», разговор о тайнах рождения образа, об эстетических предпочтениях, о выборе жанра и стиля.

Ключевые слова: Галерея на Малой Ордынке, Петрушка, мой друг! Pierrot, mon ami!, Головин, Писахов

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Американский цирк». Журнал продолжает цикл статей об искусстве театрального плаката, на этот раз публикуется материал, посвященный афишам представлений американского передвижного цирка, который был весьма популярен на континенте на рубеже ХХI-XX веков.

Ключевые слова: Браун, Strobridge Lith. Co, Erie Lithograph Co., Courier Lithograph Co., Gibson & Co.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Светлана Потемкина «Надежда Павлова: центральная точка сцены». Материал рассказывает о даре, который принесла ГЦТМ им. А.А. Бахрушина выдающаяся балерина современности Н.Павлова. В беседе с корреспондентом журнала балерина рассказывает о своей жизни и творчестве.

Ключевые слова: Аверина, Калинина, Айви-хаус, Варламов, Вирсаладзе

Кирилл Пушкарёв «О том, как мы впервые вышли на сцену». Школьник из Бийска.

Участник организованных ГЦТМ им. А.А. Бахрушина театрально-музейных кружков рассказывает о праздновании юбилея местного театра и об участии в нем кружковцев.

Ключевые слова: Мамонт Дальский Орленев, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Родионов, Троян

НОВЫЕ КНИГИ

Михаил Резникович «Об этой книге».

Режиссер Киевского русского театра им. Леси Украинки размышляет о новой книге Сергея Черкасского «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг», о роли теоретических знаний в практике театральной работы.

Ключевые слова: Черкасский, Ли Страсберг, Болеславский, Станиславский, Кнебель

ОБРАЗОВАНИЕ

Татьяна Спасоломская «Начало». Журнал продолжает публиковать размышления художника и педагога о дипломных работах своих учеников.

Ключевые слова: ГИТИС, Шугрина-Елфимова, Бархин, Ибсен, Воланд

Владимир Хаунин «Беседы о настоящем. Образование и театр». В беседе о качестве театрального образования и его соответствии запросам времени приняли участие руководители и педагоги ведущих российских театральных вузов.

Ключевые слова: Чепуров, Ганзбург, Берман, Соловьева, Фильштинский

Феликс Нодель «Увидеть. Осмыслить. Описать». Многие годы педагог-словесник Ф. Нодель практиковал со школьниками сочинения после просмотра спектаклей. Спектакли выбирались выдающиеся, в частности, шедшие в БДТ эпохи еще полного сил Г.А. Товстоногова. Педагог делится опытом приучения учеников к восприятию спектакля и умению нешаблонно мыслить.

Ключевые слова: БДТ, Товстоногов, Соковнин, Юрский, Лавров

РУССКИЙ ТЕАТР ЗА РУБЕЖОМ

Анна Колесникова «Бакинская драма имени Самеда Вургуня». Статья посвящена становлению, развитию и сегодняшнему состоянию одного из крупнейших театров русскоязычных ближнего зарубежья, взаимобою национальных культур.

Ключевые слова: Швейцер. Сагир-Агит, БРТ, Ширь, Фалькович, Юдин

НАСЛЕДИЕ

Нина Дмитриева «Из дневников». Продолжение публикации дневников искусствоведа, дневниковые записи 60-х годов прошлого века, полет Гагарина в космос, поезда в Архангельскую область и впечатления от деятельности интеллигентно-подвижников из глубинки.

Ключевые слова: Гагарин, Маяковский, Таль, Ботвинник, Антонов

Ирина Уварова «О Лидере». Известный искусствовед размышляет о феномене личности и творчества выдающегося театрального художника Даниила Лидера, отслеживает этапы его жизни в искусстве.

Ключевые слова: Лидер, Даниэль. Ефремов. Сидорова. Булгаковский дом

DIALOGUES

Dmitry Rodionov - Yuri Norshtein «About the material and ethereal ways in the arts.»

In an interview with the outstanding Russian animator and the chief editor was talked about the arts as a means of communication between people, about the concepts of figurative and intelligibility, about new and traditional, about the communication role of art language.

Keywords: Hedgehog in the Fog, Tale of Tales, Twardowski, Gogol, Dmitrieva

PERFORMANCES

Natalia Kaminskaya «Taimyr appeals to you».

A review of the performance of Norilsk Polar Drama Theater «Wait for me... and I will come back», which is based on the real stories of prisoners of Norilsk, scientists, representatives of the artistic intellectuals.

Keywords: Babanov, Atmadzas, Zuev, Gumilyov, Norilgag

Elena Omelichkina «Flights are not repeated in the dream.»

A review of the performance of the Lensoviet Theatre staged «Shakespeare's room» by Yuri Butusov, about daring director's fantasies on the play «Midsummer Night's Dream.»

Keywords: Butusov, Kocherzhevsky, Lucca, Mokhov, Volkov

Irina Alpatova «To love a dragon».

A review of the performance of the St. Petersburg N.P. Akimov Comedy Theatre. «The Dragon» by E. Schwartz, where talked about modern opinions on collisions and heroes from once again actual play.

Keywords: Kazakov, Schwartz, Akimov, Lancelot, Burgemeester

Elizaveta Yudina «Love Triangle and the high tragedy.»

A review of the performance of the St. Petersburg Youth Theater on Fontanka «The wedding day» by V. Rozov, thoughts about contemporary accents in the play.

Keywords: Spivak, Rozov, Dyachenko, Hramtsov, Patramansky

Dmitry Rodionov «To regret Gogol, or plaintive laugh of Dmitry Krymov.»

A review of the performance of the Dmitry Krymov's Laboratory «In own words. Nikolai Gogol's «Dead Souls» (gift story)». Thoughts about the special shaped structure, a creative Krymov's method, where irony and grotesque are connected with a wide cultural context and very serious attitude to the subject of study.

Keywords: Gogol, Pushkin, Krymov, Kostrikova, Bodrov

Natalia Kaminskaya «Life and the pipe».

Review of the Lenkom's play «Oprichnik's day» by Sorokin directed by Mark Zakharov. Discourse how creative director's technique has transformed a hard literary text on the stage.

Keywords: Zakharov, Kondratiev, Sorokin, Tellurium, Oprichnik's day

Rauza Sultanova «Hodja Nasreddin: a new version of the Tatar theater.»

A review of the play «Hodja Nasreddin» of G. Kamal Tatar Academic Theatre. Staged by Farid Bikchantaev, it is a story of a combination of national and pan-European in the director's method.

Keywords: Bikchantaev, Skomorokhov, Isanbet, Vannous, Nizamov

Elizaveta Ronginskaya «A world where evil is cultivated.»

A review of the performance of the St. Petersburg Youth Theatre «The Canterville Ghost» by O. Wilde, the famous story about the interpretation of the famous text in the theater, addressed to children and young people.

Keywords: Cramer, Ushakov, Makovsky, A.A. Bryantseva Youth Theatre, Wilde

Andrei Zolotov Jr. «Troubadour with Netrebko in acoustic sets». A review of the production of the opera «Il Trovatore» by G. Verdi at Vienna opera, the story of a musical and scenic decision, of a combination traditions and relevance.
Keywords: Vienna Opera, Verdi, Armilyato, Abbado, Gregory

THEATRE FOR CHILDREN

Alexey Goncharenko «All fairytale families are similar to each other, but each unhappy in their own way». The story of the laboratory «Meet us!» held in Tver and dedicated to the search for new repertoire and new directors in theater for children and youth.
Keywords: Lychkovskaya, Jakimovich, Tver Youth Theatre, Skorokhod, Hristolyubsky

EXHIBITIONS

Alexander Krasko «Looking for new forms.» Review article about the annual exhibition of young theater artists «Klin 11» analysis of scenographic searches that students of theater schools and it's recent graduates carry out.
Keywords: Klin 11, Boyar Chambers, STD Russia, Moscow Art Theater School, GITIS

Natalia Siverina «Guest from the Future» Article about the exhibition «The Magician of Venice» at the State Hermitage Museum, dedicated to the works of Mariano Fortuny, the Italian artist and designer, the analysis of his creative method.
Keywords: Fortuny, Hermitage, General staff, Wagner, Francesca da Rimini

Tatyana Martynova «Dyad. Olga Twardowskaya - Vladimir Makushenko». Topic about the exhibition at the Museum - Creative workroom of David Borovsky. The works of famous artists, set designers are presented there. Olga Twardowskaya's monologue about how she sees the aims and objectives of the artist in the theater.
Keywords: Twardowskaya, Makushenko, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Pakhomov, Fokin

Elena Shiroyan «Sunny and generous «Little Paris». Article about the exhibition «Georgian Avant-garde: 1900-1930-s. Pirosmiani, Gudiashvili, Kakabadze and other artists» at the Pushkin State Museum of Fine Arts. A reflection on the phenomenon of the Georgian artistic culture of the XIX-XX centuries.
Keywords: Kakabadze, Gudiashvili, Otsheli, Zdanevich, Pirosmiani

Sophia Kozich «To compose the story as a puzzle». Article about the exhibition «The world is a theater. Architecture and scenography in Russia», organized by V. Shchusev Architecture Museum, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum and Welfare Fund for support and implementation of programs in the field of culture - AVC Charity.
Keywords: A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Architecture Museum, Peter I, Gonzaga

Andrei Zolotov Jr. «Grigorovich's Era». Article about the exhibition «Grigorovich's Era» in A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, reflection on the person and work of the outstanding choreographer, a conversation with him.
Keywords: Grigorovich, The Bolshoi Theatre, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Romanov, Ovchinnikova

Marina Borovskaya «How David went to the market». Literary sketch of David Borovsky's wife. The material is dedicated to preparing exhibition in Museum - Creative workroom

of the artist. The name of the exhibitions «Dedicated to Marina. David Borovsky's Drawings».
Keywords: Borovsky, Marina, market, Devik, Martha

THE MONOLOGUE OF THE ARTIST

Alexander Shishkin «Theatre – mega egocentric human system». Reflections of the set designer about the nature of fine arts and the theater art, about their «meeting», conflict and harmony.
Keywords: Moguchiy, Butusov, visual direction, sculpture, psychology

SCIENTIFIC HALL

Natalia Siverina «The adaptation of fashion codes of different eras in stage costumes of Alexander Borovsky.» Article about the art of stage costume illustrated by the works of one of the leading contemporary Russian theater artists Alexander Borovsky; about the measure of conditional and reliable, about the combination of the image and the «truth» in the details of the era; about the characterization of the hero, which contains the good theatrical costume; about the color, texture, silhouette.
Keywords: Borovsky, Dodin, Erdman, Zhenovach, Fokin

THE JOB - ARTIST

Alena Sidorina - Elena Gubaidullina «Colourful tales and black-and-white universe». The conversation with the famous theater artist Alena Sidorina provided as «walks» on her own exhibition «Petrushka, my friend! Pierrot, mon ami!». Talk about the mysteries of the birth of the image, about the aesthetic preferences, about choosing a genre and style.
Keywords: Gallery on Malaya Ordynka, Petrushka, my friend! Pierrot, mon ami!, Golovin, Pisahov

Nadezhda Khmeleva «Vladimir Dmitriev. The beginning». Continuation of a series of articles about the pupils and followers of K. Petrov-Vodkin, the story of the artist V. Dmitriev's work.
Keywords: Petrov-Vodkin, Zvantseva, Meyerhold, Ekster, Malevich

Ksenia Kropotova «A. Canoppi, F.A. Serkov, A.A. Roller, P.A. Isakov, A. Bredow, K.I. Ackerman». The Stage magazine continues to acquaint the reader with excerpts from the Dictionary of St. Petersburg theatre artists. The publication is prepared by the Russian Institute of Art History (compiled by L.S. Oves, executive editor).
Keywords: Canoppi, Bredow, Ackerman, Isakov, Serkov

Olga Akhremchik «From a sketch to realization». The article is dedicated to theatre artists of the Republic of Khakassia, the past, present and future of its theatre.
Keywords: Fairy Tale Theatre, Maksimenko, Chaptikova, Kuzmin, Abramov

THEATRE POSTER

Luba Sterlikova «The American circus.» The magazine continues a series of articles about the theatre poster art, now publishing a material on the posters related to performances of the American travelling circus, which was very popular on the continent at the turn of the 19th-20th centuries.
Keywords: Брайн, Strobridge Lith. Co, Erie Lithograph Co., Courier Lithograph Co., Gibson & Co.

BAKHRUSHIN MUSEUM CHRONICLES

Svetlana Potemkina «Nadezhda Pavlova: the central point of the stage». This article tells of the gift, donated to the Bakhrushin State Central Theatre Museum by the

outstanding ballerina of modernity Nadezhda Pavlova. At the interview with the magazine's correspondent, the ballerina talks about her life and work.

Keywords: Averina, Kalinina, Ivy House, Varlamov, Virsaladze

Kirill Pushkarev «About how we first took the stage.» A schoolboy from Biysk, a member of the theatrical museum circles organized by the Bakhrushin State Central Theatre Museum, talks about celebrating the local theatre's anniversary and the circle members' participation in the event.
Keywords: Mamont Dalsky, Orlenev, the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Rodionov, Troyan

EDUCATION

Tatiana Spasolomskaya «The start.» The magazine continues to publish the artist's and the teacher's considerations of her students' graduation works.
Keywords: GITIS, Shugrina-Elfimova, Barkhin, Ibsen, Woland

Vladimir Khaunin «A conversation about the present time. Education and theatre». Heads and teachers of the leading Russian theatrical institutions talk about the quality of theatrical education and its compliance with present-time requests.
Keywords: Chepurov, Ganzburg, Berman, Solovyeva, Filshtinsky

NEW BOOKS

Michael Reznikov «About This Book». Director of the Lesya Ukrainka Kiev Russian Theatre talks about the new book by Sergei Cherkassky «The actor's skill: Stanislavsky - Boleslavsky - Strasberg», as well as about the role of theoretical knowledge in the practice of theatre work.
Keywords: Cherkassky, Lee Strasberg, Boleslavsky, Stanislavsky, Knebel

RUSSIAN THEATRE ABROAD

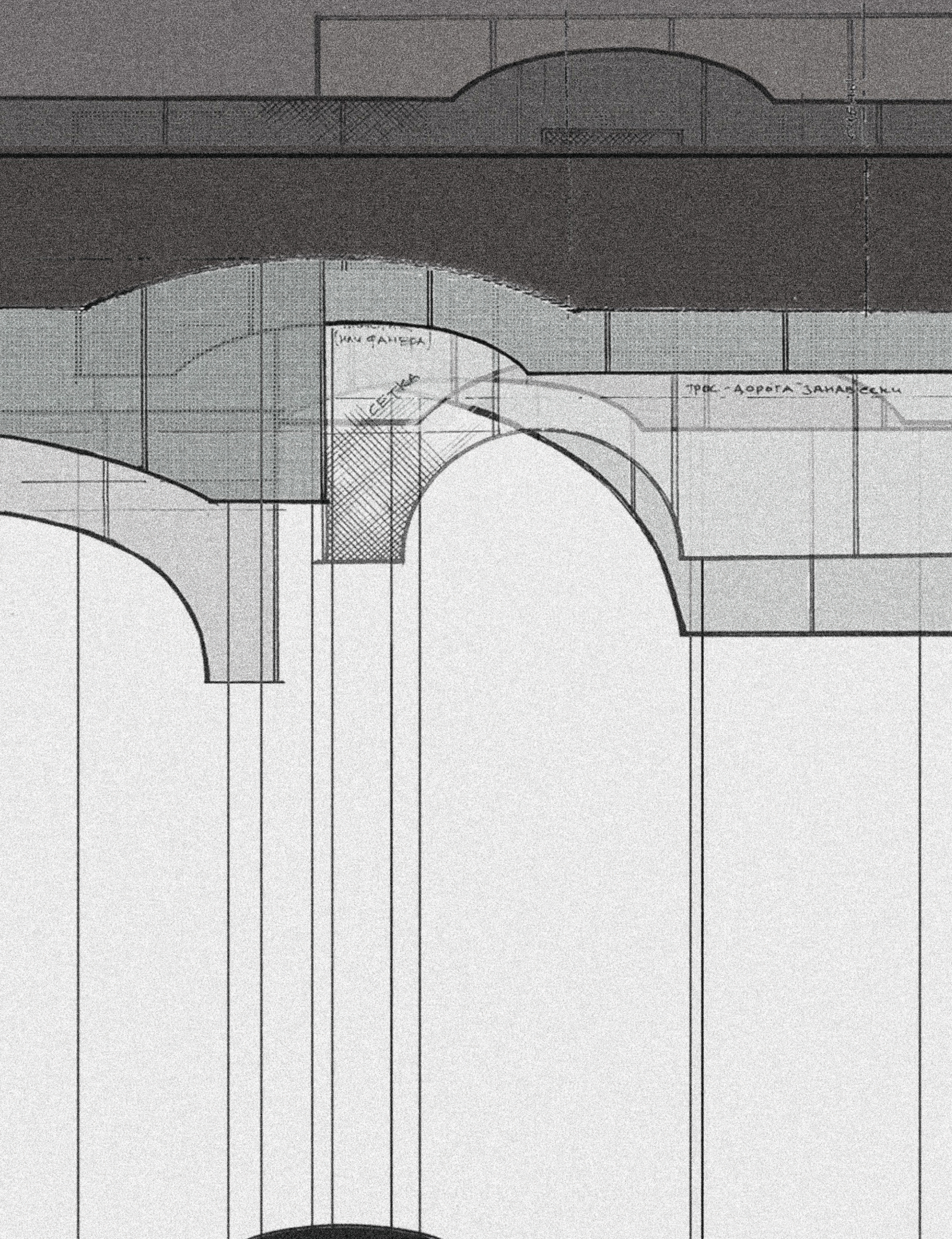
Anna Kolesnikova «The Samed Vurgun Baku Drama». The article is dedicated to the establishment, development and current state of the theatre, which is one of the largest Russian-speakers' cultural venues in the neighbouring countries, as well as interchange of national cultures.
Keywords: Schweitzer. Satir-Agit, BRT, Shirye, Falkovich, Yudin

HERITAGE

Felix Nodel «See. Comprehend. Describe.» For many years the teacher of literature Felix Nodel has been practising compositions with schoolchildren after watching performances. Outstanding performances were chosen only, in particular, staged at the Bolshoy Drama Theatre (BDT, St. Petersburg) in the full-of-energy Tovstonogov era. The teacher shares his experience of accustoming students to the perception of the performance and the ability to think unconventionally.
Keywords: BDT, Tovstonogov, Sokovnin, Yursky, Lavrov

Nina Dmitrieva «From the diaries.» A continued publication of the art historian's recordings, diaries of the 60s of the last century, Gagarin's flight into space, a train to the Arkhangelsk Region and impression of the provincial intellectual devotees' activities.
Keywords: Gagarin, Mayakovsky, Tal, Botvinnik, Antonov

Irina Uvarova «About the Leader.» The renowned art historian reflects on the personality-and-work phenomenon of the outstanding theatre artist Daniil Lider, and tracks the stages of his life in art.
Keywords: Lider, Daniel, Efremov, Sidorova, Bulgakov House ■



ЖУЛАНЕРА

СЕТКА

ТРОС - ДОРОГА ЗАНАВЕСКИ