

сцена



la scène
the stage

№2
(70)
2011

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

суена

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

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

Редакторы – консультанты
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Макет и верстка
Артем Меркулов

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

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

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

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

www.thestage.ru

© «Сцена», №2 (70) 2011

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 30.06.11 г.

сцена

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

The Stage

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

La Scène

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

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

Издание номера осуществлено
при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской
Федерации.

На обложке: Виктор Никоненко
«Гранат». Из серии «Свет»



НАСЛЕДИЕ К 100-летию со дня рождения Н.П.Акимова (16.04.1901 – 06.09.1968)	3	Марина Азизян. Объектив Акимова
	12	Надежда Хмелёва. А он работал по своим законам
БИБЛИОРАСКОПКИ	19	Иосиф Игин. А судьи кто?
ВЫСТАВКИ	20	Юрий Хариков. Итоги
	29	Сергей Бархин, Татьяна Спасоломская, Иван Миляев, Евгений Никоноров, Полина Бахтина, Елена Сенатова, Вера Глаголева. Об "Итогах №47"
	30	Виктор Архипов. Волшебство
	35	Наталья Макерова. Повелитель лун
	39	Татьяна Шах-Азизова. Путь режиссёра
НОВЫЕ КНИГИ	43	Игорь Четвертков. Художник и поэт
ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	44	Ирина Балашевич. Лена Бочкова
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	47	Дмитрий Михалевский. Мистерия театра. Часть 2
ЭТЮДЫ	52	Эдуард Кочергин. Былички Шишова переулка
ВАШ ДЕЛОВОЙ ПАРТНЁР	56	Марина Шолупова. Showtech. Место встречи изменить нельзя

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

по тел. в Москве +7 (495) 609-0050
или по электронному адресу stage_magazine@list.ru
Подробности на сайте www.thestage.ru

Приобрести журнал можно:

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

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

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

Редакцией в 2011 году осуществляется:

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

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

ОБЪЕКТИВ АКИМОВА

Марина Азизян

Интервью подготовлено Евгением Авраменко

Марина Азизян знала Акимова тринадцать лет, училась у него, работала по его приглашению в театре Комедии, теперь носящем имя Мастера, преподавала в ленинградском Театральном институте на Постановочном факультете, основанном Николаем Павловичем.



Н.П. Акимов. Фото из архива А.А. Михайловой

Евгений Авраменко.
Марина Цолаковна, как Вы впервые встретились с Николаем Павловичем?

Марина Азизян. После окончания школы в Ленинграде в 1955 году у меня было непреодолимое желание стать артисткой, потому я пришла в Театральный институт на Моховой посмотреть, что там происходит и как это всё выглядит. Заплела косы, завязала аккуратно бантики и отправилась навстречу своей мечте.

Как мне показалось, красавицы и красавцы ходили по мраморной лестнице с такими спокойными лицами, что я несколько струхнула и стала гулять по институту в поисках чего-то другого, более доступного. В тот самый день было собеседование на Постановочном факультете, которым руководил Николай Павлович Акимов. Факультет существовал второй год, но конкурс уже был серьёзный. Меня это почему-то не испугало. По коридору ходили поступающие на факультет, кое-кто даже с родителями, и слышалось с волнением произнесенное «набирает Акимов». Мне неведомо было это имя. Комиссия заседала, смотрела рисунки абитуриентов, задавала вопросы о театре, об искусстве, о технике. Я отправилась домой за папкой с рисунками (результат моих занятий во Дворце пионеров в кружке рисования) и вернулась в институт.

Войдя в аудиторию, я увидела человек двенадцать педагогов, из которых выбрала самого крупного господина

с бородой и усами, и уже не сводя с него глаз, показывала свои рисунки. Он начал задавать вопросы: «А что вы видели в театре?». В то время моим любимым театром был ТЮЗ, которым руководил Леонид Фёдорович Макарьев, где работали замечательные актёры, где ставил спектакли мой любимый режиссёр Павел Карлович Вейсбрем. Рассказывать о спектаклях, которые я там пересмотрела, было легко. Но господин с бородой хотел большего — всё пытался узнать про другие театры, и я пересказала мамини впечатления о «Гамлете» Козинцева в Пушкинском театре. Враньё, наверное, почувствовалось, и вопросы бились об меня уже не только от бородатого господина, которого я приняла за Акимова, а и от других преподавателей. И в самый уже критический момент кто-то с другого конца длинного стола, покрытого, конечно, красной скатертью, решительно прервал вопросы о спектаклях, и я услышала: «Хватит мучить бедную девочку». Я посмотрела на этого небольшого роста худенького человека и увидела совершенно необыкновенные прозрачные голубые глаза и нос, похожий на нос Буратино или на чёткий треугольник, который помогал взгляду быть ещё выразительней. Итак, потом я узнала: борода принадлежала замечательному художнику Александру Викторовичу Рыкову, а ясноглазый как раз и был Акимовым. Кто-то задал вопрос, но уже не так агрессивно: «А что вы читали о театре?». Этот вопрос и спас меня. Читала я только Мейерхольда (1955 год!), поскольку у моего отчима была неплохая библиотека, и

4



Марина Азизян. Фото Н.П. Акимова

почему-то меня заинтересовала книжка «К истории и технике театра». Это удивило Акимов и как-то, думаю, переломило ситуацию в мою пользу.

Чтобы стало понятнее, чем меня так поразил Акимов, скажу о своеобразной эстетической среде, в которой выросло моё поколение. Нас окружали бесконечные лозунги. Белой краской по красному фону — «Вперёд к победе коммунизма!». Или замечательный лозунг — «Победа коммунизма неизбежна!». «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи»: то есть у советского человека совести могло и не быть... «Крепите ряды добровольных осведомителей!». «Ленин и теперь живее всех живых» — эта надпись при входе на «Ленфильм» рядом с энергичным профилем Ленина долгие годы служила фоном для фотографий очередных покойников «Ленфильма», но Владимир Ильич всё равно оставался живее всех живых. Помню лозунг «Могила Ленина — колыбель коммунизма». А песни, которые мы слышали по радио? «Сегодня мы не на параде, / Мы к коммунизму на пути. / В коммунистической бригаде / С нами Ленин впереди». Это было всепроникающее явление.

Поступив на Постановочный факультет, я попала к учителю, который удивил уже первым заданием — придумать домик для рыбок в аквариуме. Чтобы и рыбкам было удобно, и людям было интересно на них смотреть. Представляете, из какой бездны лозунгов Николай Павлович нас вытащил?

Е. А. В чём заключалось новаторство этого факультета?

5 **М. А.** Создан он был по идее Акимова. Профессия называлась «художник-технолог сцены». В Академии художеств существовал театральный факультет, где учили писать эскизы, создавать станковые произведения, а технологию сцены, декораций, костюмов там не изучали. Идея Николая Павловича заключалась в том, чтобы соединить на одном курсе художников и технологов, — чтобы те и другие понимали друг друга. В те времена часто первое, что говорил технолог, видя эскизы, — «это невозможно сделать». Идея совместного образования должна была научить художников разбираться в механике, технике сцены, а технологов — понимать образ, идею спектакля.

Е. А. Каких взглядов на процесс обучения придерживался Акимов?

М. А. Николай Павлович считал, что учиться в институте надо не более четырёх лет, лучше два года, а остальное время учиться в театре, работая там. Он любил повторять: «Я ничему вас не смогу научить, я постараюсь из вас сделать интеллигентных людей и научу вас пользоваться библиотекой». Что значит «пользоваться библиотекой»? В том числе и то, что в поиске материала для спектакля не нужно замыкаться на одном жанре или виде искусства, можно искать материал в смежных искусствах. Художник, оформляя «Кровавую свадьбу» Лорки, — эту пьесу я выбрала для дипломной работы, — ключ к ней обнаружит, допустим, в испанской поэзии, а не в живописи. Акимов не диктовал нам, какую пьесу брать для диплома. «Кровавую свадьбу» тогда только что перевёл Павел Грушко. Сам Николай Павлович вряд ли стал бы её ставить, он всё-таки был комедиограф (и, кстати, блистательно чувствовал национальную природу юмора: французского, английского, советского и так далее), но, тем не менее, он уважал мой выбор.

Как учитель Николай Павлович не терпел высокомерия, небрежности в разговоре, необязательности и отличался внимательностью к ученикам. Олег Целков, который живёт во Франции, стал одним из самых мощных живописцев, его работы находятся в коллекциях лучших музеев мира. Он был на курс старше меня, мы очень дружили, а взял его Николай Павлович в институт после того, как Олега выгнали из Академии художеств за натюрморт с унитазом. Однажды Акимов пригласил меня поехать с ним к Олегу, снимавшему комнату в Пушкине: «Посмотрим: он по-прежнему пишет своих красивых уродов?». И я с радостью сопровождала Николая Павловича — на трамвайчике, потом на электричке, потом на автобусе — к Олегу. Акимову, наверное, чужд был взгляд Целкова на человечество, но он с большим уважением относился к его живописи. Они говорили о грунте, изобретённом Олегом, о таблице соединения красок друг с другом или с белилами. Целков добросовестно изучал технологию живописи, что-то подвергал сомнению, продолжал эксперименты много лет. И это вызывало большой интерес у Николая Павловича.

У Акимова, конечно, были свои пристрастия в искусстве. Он любил Брейгеля, русскую портретную миниатюру, и многие его советы ученикам опирались на его вкус. Кстати, он не понимал художников, которые хвастались тем, что умеют провести идеально ровную линию или окружность. «Зачем это нужно, — удивлялся он, — если есть линейка и циркуль?». В Академии художеств, когда рисовали натурщиков, мышцы затемняли ровными, параллельными друг другу штришками. Акимов не понимал, почему на это нужно тратить время, предпочитал растушовку как более простой способ создания формы предмета. Акимов учился в художественной мастерской под руководством М.В. Добужинского, А.Е. Яковлева, В.И. Шухаева. Что он взял от Шухаева — понятно, вспомним шухаевские сангины, а чему научился у двух других — ясно не совсем. К сожалению, об этом Николая Павловича уже не спросить...

Также в работе над спектаклем Акимов часто говорил: «Обратись к первоисточнику, к началу».

Е. А. Что это значит?

М. А. Он лишь предлагал искать у истоков, а как это делать, не объяснял. Он никогда ни на чём не настаивал. Обращение к истокам я понимаю следующим образом. Например, сейчас я иллюстрирую пьесы Мольера для одного издательства, Работа эта захватила меня. О чём писал Мольер, что он высмеивал? Грехи человеческие. Но об этом написано в мифах, легендах, Библии, всё уже сказано. Это и есть «начало» в данном случае — первичное ощущение греха, без каких-то историко-культурных наслоений. Не нужно, работая над Мольером, искать материал сразу в XVII веке. Возможно, ты и придёшь к этой эпохе, но уже с пониманием того, какой путь прошла тема греха сквозь века.

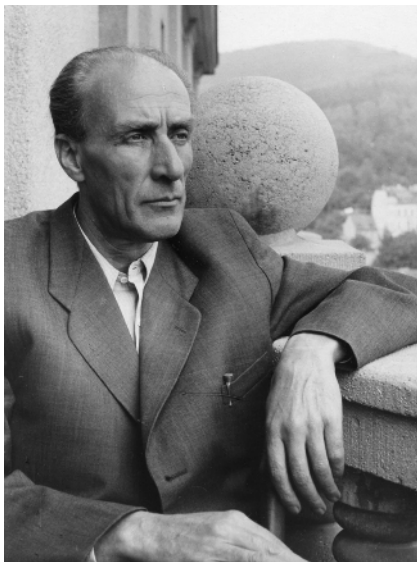
Однажды Акимов дал нам странное задание — придумать оформление зала для партийного собрания. Мы отреагировали брезгливыми возражениями, на что Николай Павлович строго сказал: «Вы художники. Надо достойно решить эту задачу». Какую пользу несло такое задание? В данном случае первоисточником нам могла служить графика начала 20-х, когда творили наши гениальные авангардисты, скажем, Натан Исаевич Альтман, оформлявший Дворцовую площадь к первой годовщине Октября.



Н.П. Акимов. 1920-е г. Фото предоставлено А.Н. Акимовой.



Дмитрий Шостакович. Фото Н.П. Акимова



Евгений Мравинский. Фото Н.П. Акимова



Георгий Товстоногов. Фото Н.П. Акимова

Е. А. Как складывались отношения Акимова с партией?

М. А. Он говорил: «Меня обвиняют в антисоветизме, но я должен признать, что у нас очень хорошая конституция, просто надо её соблюдать». Как главного режиссёра театра Николая Павловича неоднократно вызывали в обком с настоятельной рекомендацией вступить в партию. Он отказывался, мотивируя это так: «В одну партию с Бахраком я не пойду!». Бахрак был администратором театра Комедии, на гастролях всегда жил в лучших номерах, легко мог достать икру, колбасу и так далее, в общем, как говорится, у него всё было схвачено.

Однажды Николай Павлович рассказал мне, как его во время доклада начала перебивать Фурцева, и он вышел из положения так: «Я вас не перебивал, пока вы говорили свои глупости, а теперь, пожалуйста, дайте мне сказать мои глупости».

Е. А. Акимов поражал современников разнообразностью своего дарования, сфера его интересов едва ли не безгранична. Каковы были его главные интересы вне театра?

М. А. Как-то на радио журналист спросил Николая Павловича, есть ли у него хобби, и тот сказал: «Да, конечно, — Орден Трудового Красного Знамени». Дело в том, что когда Товстоногову давали крупную государственную награду, Акимову, чтобы не обижать его, всякий раз вручали Орден Трудового Красного Знамени. Товстоногов получал награды часто, и у Николая Павловича образовалась коллекция этих орденов.

Е. А. У Вас есть претензии к учителю?

М. А. Он воспитывал нас на хорошей драматургии и никогда не подвергал сомнению наш выбор, но в театре я столкнулась с совершенно иными представлениями о качестве драматургии. И я думаю, что единственный урок, который нам не дал Акимов, — как быть, когда пьеса не нравится.

Е. А. Но жизнь научила Вас как поступать?

М. А. Да. Надо просто отказываться. Я долго работала на киностудии, и когда стала пренебрегать неинтересными сценариями, постепенно меня перестали приглашать. (Смеется.) Один чиновник на киностудии говорил: «Да что вы, не надо даже предлагать Азизян, она от всего отказывается». Знаете, жизнь, как оказалось, так коротка, что делать заведомо дурные фильмы или спектакли непозволительно. Мой друг Сергей Бархин, великий сценограф, как-то произнёс такую фразу: «Плохие спектакли надо плохо оформлять». Не знаю, получалось ли у него это... Проще отказаться. Как-то на студии известный режиссёр сказал, что он запретил бы художникам выставляться, чтобы у них пропало желание рисовать. Некоторые режиссёры считают, что наша основная функция — приносить табуретку в кадр. И когда сейчас меня приглашают в кино, я спрашиваю: «Ну, зачем вы меня, старую, трогаете?». — «А сегодня никто не умеет строить павильонов». Правильно, потому что наше кино потеряло специалистов — всех разогнали, одних довели до могилы, другие спились. Культура отечественного кинопроизводства, можно сказать, утрачена, и это катастрофа.

Е. А. Говоря о педагогах в искусстве, их часто разделяют на тех, кто отдаёт предпочтение технической стороне («ремеслу»), и тех, кто стремится сформировать мировоззрение учеников. А Акимов-

педагог затрагивал философские вопросы?

М. А. Часто он повторял: «Научитесь отделять главное от второстепенного». Может, в этом и заключался его самый философский урок. А вообще-то философию нам читали, кажется, на уроках марксизма-ленинизма. Другое дело, что Николай Павлович воспитывал нас, говоря мудрые вещи без назидательного оттенка. Он был европейским человеком по духу (хотя и с цыганской кровью, как он говорил), очень деликатным и никогда не настаивал на своей точке зрения. Как-то он дал мне понять, что я нехорошо поступила. Я пожаловалась Николаю Павловичу, что моя малюсенькая мастерская очень холодная, и он предложил забрать его чугунную печку. Я всё откладывала свой приход, и вдруг Акимов спросил: «Что же ты печку не забираешь? Я боюсь, печник будет в тебе разочарован». И по интонации я поняла, что это не пустяк. Печника он пригласил специально для меня.

Е. А. А когда еще Акимов выражал Вам своё недовольство?

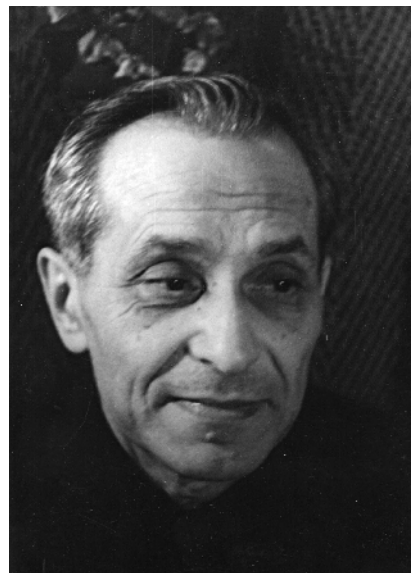
М. А. Однажды я увлеклась чем-то туманным, сейчас сказали бы подсознанием, и мне казалось, мои работы должны заинтересовать Николая Павловича, но одобрена я не была, тема эта не получила развития, хотя где-то на доньшке осела. Или такой случай. В доме Надежды Кошеверовой я увидела огромное количество эротических рисунков Эйзенштейна. Некоторые были очень лихи, остроумны, а некоторые просто патологичны. Я увлеклась ими (разумеется, остроумной частью) и сама начала рисовать эротические картинки, которые как-то показала Николаю Павловичу. Он иронично посмотрел на меня и мягко, ласково так сказал: «Слушай, а ты попробуй лучше нарисовать картинку на тему “Любви все возрасты покорны”». С его стороны это был элегантный воспитательный приём, и я забросила эти эротические упражнения на бумаге.

Е. А. Марина Цолаковна, Вы сами на рубеже 1960-70-х вели класс в Театральном институте на Моховой. Что Вы сознательно брали из методики Акимова?

М. А. Когда у Николая Павловича случился инфаркт, он вызвал меня в больницу и предложил набрать курс. Мой учитель, бледный и ослабевший, сказал жуткую фразу: «Я скоро умру и хочу, чтобы в институт пришли люди, которым я могу это доверить». — «Но, Николай Павлович, я же не знаю, как это — учить, и чему я могу научить?». — «Ничего, будем придумывать задания, соревноваться». Почему-то эта фраза меня успокоила.

Много времени проводя в театре Акимова, я наблюдала за его работой и заметила, что как режиссёр и сценограф он опирается на конкретных мастеров-технологов своего театра, владеющих своей специальностью в совершенстве. Конечно, эти наблюдения служили мне поводом хоть в какой-то мере передать моим студентам опыт отношений Николая Павловича с технологами.

У Акимова работали изумительные мастера, которые хорошо понимали его замысел. Это макетчик Алексей Васильевич Сологуб. Это бутафор Алексей Максимович Дымшиц — художавый старик, романтик, человек философствующий; он создавал уникальные предметы для сцены. Рюмки бьются, а Дымшиц изобрёл гранёные рюмки, из оргстекла, и надо сказать, вещи, сделанные в театре, и выглядят театрально, подходящим для спектакля образом. В 50-е годы было скудно с материалами. Из



Михаил Зощенко. Фото Н.П. Акимова



Евгений Шварц и Елена Юнгер. Фото Н.П. Акимова



Александр Солженицын. Фото Н.П. Акимова



Аркадий Райкин с сыном. Фото Н.П. Акимова



Софья Юнович. Фото Н.П. Акимова



Олег Каравайчук. Фото Н.П. Акимова

тканей — марля (из неё шили балеринам пачки, которые приходилось крахмалить перед каждым спектаклем), глаzet (им раньше обивали гробы), атлас и кое-какой бархат. И из этого приходилось создавать всё, что угодно. У Николая Павловича работала великолепная художница по росписи тканей Евгения Сауловна Шнайдер — это она делала ткани для фильма Козинцева «Дон Кихот». Расписанная ею мешковина смотрелась дорогой парчой, потому что хороший художник включает, как бы сказать... масштабное зрение: учитывает условия сценического пространства, чтобы зритель воспринимал всё со сцены соответственно замыслу авторов.

Я использовала некоторые задания Акимова — очень простые и ясные, — которые он давал нам: композиция из девяти спичек на фоне квадрата, композиция на фоне круга. Или задание нарисовать ткань в полоску, чередуя полосы, — широкую, тонкую, ещё более тонкую. Кажется, так просто, а на самом деле это одно из первых упражнений на ритм, чувство пропорции, цвет. Ещё было упражнение: придумать животное новой конструкции, и Николай Павлович мог спросить, как это животное пьёт и откуда, потом, это выливается. Он добивался, чтобы мы точно представляли себе строение организма, его скелет.

При Николае Павловиче я чувствовала себя защищенной от бесконечных проработок на кафедре, когда другие педагоги спрашивали: «Что это за курс Азизян? Почему они не ходят на мои лекции?». Я советовала им искать причины и в себе тоже. Одно из курсовых заданий, которое я дала, — придумать спектакль на музыку «Болеро» Равеля в любом жанре — балета, мюзикла, оперы, драматического спектакля. Студенты должны были написать сценарий, режиссёрскую экспликацию, сделать макет и эскизы костюмов, распределение ролей. Мне было важно, чтобы студенты раскрепостились, почувствовали себя хозяевами спектакля, ответственными за целое. На экзамене к приходу комиссии мы тихо включили музыку Равеля, что возмутило комиссию. Некоторые работы получились удивительными, но меня обвинили в пижонстве, сказав, что Азизян занимается показухой. Если бы Николай Павлович был жив, он заступился бы за меня.

Е. А. Искусствоведы говорят о Вас как о наследнице творчества Акимова. В чём для Вас самой очерчивается эта преемственность?

М. А. Как-то Николай Павлович подарил мне свою книгу с надписью: «Моей самой дорогой ученице, которая честно ничего не унаследовала от своего учителя, а приобрела всё сама».

Е. А. Каким был Акимов в личном общении?

М. А. Одному человеку после ссоры он подарил книжку с замечательной надписью: «Моему злейшему другу — добрейший Акимов». В этой парадоксальности заключалась его манера общаться с людьми. Как-то он сказал мне: «Понимаешь, когда человек положительный, благородный, порядочный, всё в нём правильно, — скучно. А грешный человек почему-то интереснее».

Как же я стеснялась разговаривать с Акимовым, боясь своего косноязычия, и брякала ненужные вопросы, словечки, но он был очень терпелив.

Е. А. Если бы сейчас представилась возможность поговорить с Николаем Павловичем, о чём бы Вы его спросили?

М. А. О многом. Не стеснялась бы задавать и самые

наивные вопросы. Поговорила бы о его любимых стихах. Попросила бы у Николая Павловича совета — как жить нынче? Обязательно узнала бы о Добужинском, которого очень люблю, о Кустодиеве, Шухаеве. Спросила бы, о чём он говорил с Параджановым. Когда Николай Павлович впервые поехал в Армению, я дала ему список своих знакомых, среди которых были Сарьян, скульптор Кочар, живописец Минас Аветисян. По приезде я спросила учителя о его впечатлениях об Армении. Николай Павлович посмотрел кинопробы Параджанова к «Цвету граната», и это вызвало у него такой восторг, что он не захотел развлекать это никакими визитами.

Я уже пережила своего учителя. Умер он, не дожив до семидесяти. Безусловно, Акимов предчувствовал наступление какой-то новой эпохи в театре. Если посмотрите его эскизы к одной из последних работ, нереализованному «Евгению Онегину», то поймёте, о чём я говорю. Совершенно другое ощущение сцены, отказ от иллюзорного пространства.

Е. А. В 1984 году Юрий Аксёнов пригласил Вас в театр Комедии принять участие в возобновлении спектакля «Тень» — в декорациях Акимова. Какие задачи Вы ставили перед собой как художник?

М. А. Ставила задачу как можно лучше выполнить декорации и костюмы по эскизам Акимова. И кажется, мне это удалось. Но в принципе я считаю подобные затеи неправильными — особенно по отношению к комедии. В пример хочу привести высказывание самого Николая Павловича. Он иронизировал по поводу репетиций во МХАТе, проходившими в атмосфере высокого и красивого страдания — из отношения к искусству как к чему-то высокому, до религиозности. «Когда МХАТ ставил «Тартюфа» пять лет, — писал Акимов, — то плохой результат был совершенно логичным и единственным выходом. Во-первых, потому, что нельзя наслаждаться одним и тем же юмором пять лет, а во-вторых, — нельзя в атмосфере высокого страдания делать весёлые спектакли».

Е. А. «Объектив Акимова» — название выставки, которую Вы сделали в петербургском Доме Актёра к 110-летию со дня рождения своего учителя. Как родилась идея — представить фотопортреты работы Акимова?

М. А. Идея выставки необычна: представить фотографическое творчество Николая Павловича, которое, в отличие от его живописи, почти не известно. И родилась она, прежде всего, от обиды за Николая Павловича, поскольку иные известные театроведы не поминают его, читая курс истории театра. Рисованные портреты Акимова широко известны — в отличие от его фоторабот, и сам Николай Павлович никогда не устраивал своих фотовыставок. Снимал он везде — на улице, в театре, рисовал и фотографировал людей во время своих поездок в санатории, дома отдыха, за границу. Можно сказать, коллекционировал лица. Всего я сделала восемь выставок, связанных с именем моего учителя, и когда в Союзе художников мы с Григорием Михайловичем Левитиным готовили самую большую из них, то подсчитали, что Акимов оставил после себя около 800 рисованных портретов. А его фотографии, наверное, не сосчитать. Лет пятнадцать назад я устроила выставку пастельных портретов Акимова и фото людей, запечатленных на этих портретах. Те, кто позировал Николаю Павловичу, пришли на эту выставку, и наблюдать за



Из серии «Города и страны». Фото Н.П. Акимова



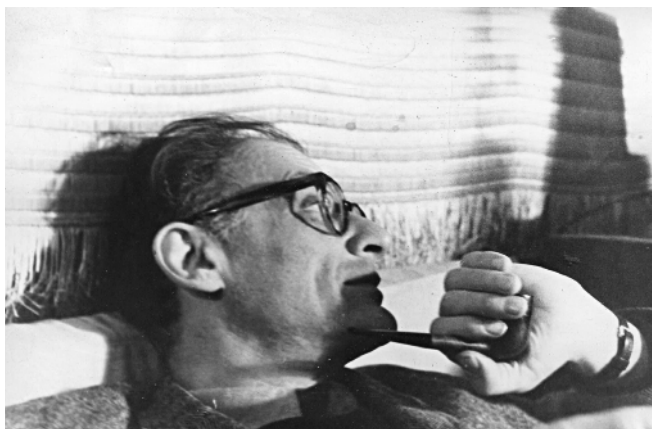
Из серии «Города и страны». Фото Н.П. Акимова



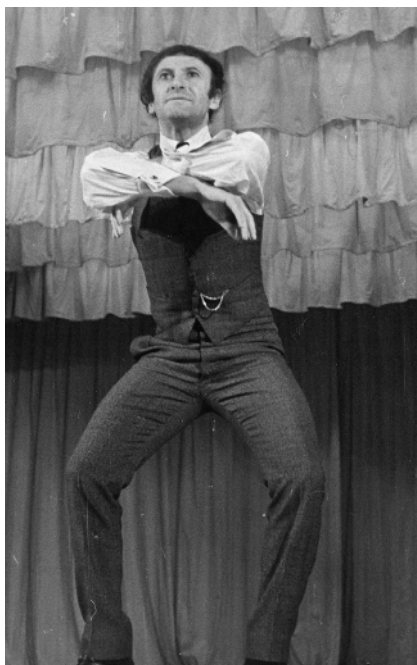
Из серии «Города и страны». Фото Н.П. Акимова



Фридрих Дюрренматт. Фото Н.П. Акимова



Артур Миллер. Фото Н.П. Акимова



Марсель Марсо. Фото Н.П. Акимова

их реакцией оказалось крайне интересно. То, что я сделала к 110-летию Акимова, — выставка, где только чёрно-белые фотографии. Если бы было возможно, я заполнила бы ими все стены от пола до потолка: лица, лица, бесчисленное количество лиц, множество человеческих взглядов. Женские лица, мужские, лица знаменитых и неизвестных людей, лица детей, случайных знакомых, прохожих. Среди них — портреты Шостаковича, Шварца, Зощенко, Товстоногова, Рубена Симонова, Мравинского, Орбели, Каравайчука, Татьяны Гнедич, Марлен Дитрих, Дюрренматта, Марселя Марсо. Есть фотографии с поставленным светом. А чаще это просто репортажные фото «жизни» одного и того же лица на протяжении нескольких секунд. Посмотрите, с каким вниманием Акимов ловил мельчайшие изменения выражения лица, глаз, губ Шостаковича, сколько оттенков выражения лица на портретах Артура Миллера.

Е. А. В чём уникальность акимовских фотопортретов?

М. А. Время, когда творил Акимов, — время доносов, расстрелов, уничтожения людей. А он сохранял их в памяти истории. В ту эпоху все изображали героев труда. А здесь — фото санитарок, детей или прохожих. Каждый снимок — это не слепой отпечаток, а внимательный взгляд на человека. Каждому человеку надо было заглянуть в глаза, и Акимов делал это с любовью. В своём любопытстве к лицам учитель напоминает мне Феллини, у которого имелаась фототека, и из неё он доставал необходимый персонаж для первого плана или даже для массовки.

После зарубежных поездок, зная, что он один из немногих побывал за рубежом, Николай Павлович с щедростью делился своими наблюдениями, представленными в виде слайдов, показанных через проекционный фонарь. Это сопровождалось его великолепными рассказами. Акимов был прекрасным оратором, собиравшим полные залы. Однажды, вернувшись из Англии, Николай Павлович сказал, как его поразило, что в этой стране не принято смотреть на людей, считается неприличным. «Хотя я заметил, как на меня смотрит в упор одна дама, — улыбнулся Акимов, — правда, потом я узнал, что у неё один глаз стеклянный».

Е. А. Известен Ваш пастельный портрет работы Акимова. Как он Вас писал?

М. А. Не только писал, но и фотографировал. Николай Павлович пригласил меня в мастерскую на Кирпичном переулке, в доме, который теперь разрушен. Акимов занимал две маленькие комнаты коммунальной квартиры, остальные комнаты принадлежали актрисе Зарубиной. Я села напротив Николая Павловича, который стоял за мольбертом у окна и на протяжении сеанса неожиданно выглядывал из-за мольберта, смотря своим пронзительным взглядом, стремясь уловить суть человека. В промежутках между этими взглядами я рассматривала комнату, в которой позировала, и долго не понимала, что за странное ощущение не покидает меня. А потом догадалась: тени предметов, падающие на стены, были покрашены краской. Дело в том, что Николай Павлович всегда любил делать перестановки в комнате. И чтобы побороть эту привычку, в один прекрасный день он поставил «свечу», то есть лампу, в центр комнаты и покрасил все тени, падавшие на стены. Стены у него были тепло-зелёные, какого-то

болотного цвета, а тени — очень тёмного зелёного цвета. Своего рода спектакль «Тень», разыгранный в интерьере. Это напоминало работы художницы Кругликовой. Таким образом, Николай Павлович словно пригвоздил тени к своим местам и с тех пор прекратил делать перестановки. Под конец жизни Акимов получил мастерскую на Петровской набережной, очень красиво её оборудовал, с уважением проэкспонировав каждую вещь.

Е. А. А почему существуют два Ваших портрета руки Акимова?

М. А. Пастель, как известно, трудно закрепляется, и Николай Павлович, как человек изобретательный, всё время придумывал новые способы её закрепления. Но сразу после сеанса он позвонил сказать, что мой портрет погиб, и пригласил снова: «Надень какое-нибудь нарядное платье». И на этот раз вместо свитера с начесом я пришла в платье с кружевами. А сохранилось изображение первого портрета потому, что Акимов (это к теме его аккуратности во всём) сразу же его сфотографировал.

Одно время Николай Павлович собирал портреты одних и тех же людей в молодости и старости — чтобы посмотреть, как человек меняется с годами. (Смеется.) И надо было мне на выставке рядом с этим замечательным портретом молодости поставить свою старческую фотографию.

Е. А. Какой образ Акимова остался у Вас в памяти?

М. А. Лучше, чем говорит Ланцелот в пьесе Шварца «Дракон», мне не сказать: «Я странник, легкий человек, но вся жизнь моя проходила в тяжелых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься... Работа хлопотливая, неблагодарная. Но я всё-таки был вечно счастлив. Я не уставал. И часто влюблялся».



Елена Юнгер. Фото Н.П. Акимова



Николай Акимов. Париж (?)

А ОН РАБОТАЛ ПО СВОИМ ЗАКОНАМ

Надежда Хмелева

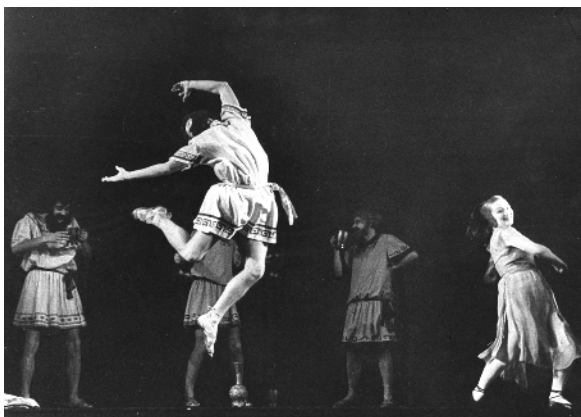


«Гамлет». У. Шекспир. Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Театр им. Вахтангова, Москва. 1932. Фото.

13



Эльза- Н. А. Корнева, Дракон- Л. К. Колесов. «Дракон» Е. Л. Шварца. Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Постановка 1962 г. Театр Комедии, Ленинград. Фото из архива театра Комедии им. Н. П. Акимова.

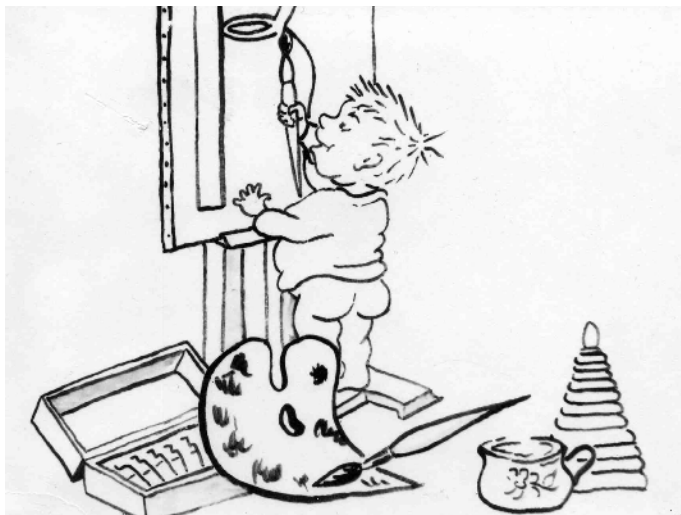


«Греческий танец»: сцена из спектакля по пьесе Д. Байрона «Дон-Жуан». Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Премьера 1963 г. Театр Комедии, Ленинград. Фото из архива театра Комедии им. Н. П. Акимова.

Николай Павлович Акимов, родившийся в 1901 году, оказался почти ровесником XX века и успел захватить отблески его скоротечного серебряного начала. Учёба у М.Добужинского, В.Шухаева, А.Яковлева связала его с мирискусническими традициями – особой петербургской графичностью, интересом к театру и книге, широкой образованностью. Однако, когда в начале двадцатых годов Акимов приходит в театр, он не хочет идти за найденным и выбирает путь отважного поиска и художественной дерзости. Только вот русло дерзаний авангардная эпоха уже проложила – конструктивизм и экспрессионизм определяют лицо ленинградской театральной декорации на протяжении всех двадцатых годов. Значит, молодому художнику нужно всё-таки вписаться, обосноваться в одном из направлений или резко идти на прорыв? Акимов становится творцом контркультуры, неожиданно отвергая такие коренные ценности, как целостность художественного образа, чистота жанра и стиля, наличие смысловой нагрузки. Как мучительно и раздражённо искали критики логического объяснения акимовским эпатажным жестам! Потому что его парадоксальное мышление, приёмы монтажа можно соотнести только с движением европейских дадаистов (не зря А.Бартошевич назвал его самым западным из современных художников). Его единомышленниками в России могли быть режиссёр И.Г.Терентьев и обэриуты, но единой группы они не составили...

Уже в первых своих театральных работах Акимов демонстрирует отстранённую и безжалостную игру, как с формами новейших течений, так и с традициями. Интерпретируя в «Девственном лесу» (1924, БДТ) приёмы экспрессионизма, он неожиданно строит на сцене павильонную декорацию. Художник приглашает к игре со сценическими стереотипами, чтобы подвергнуть их дадаистскому деструктивизму. В течение спектакля комната без окон и дверей рушилась на глазах – откидывался потолок, раздвигались стены, в них внезапно возникали проёмы, вращались ряды дверей, трансформировался даже планшет сцены.

Вторая половина двадцатых годов прошла у Акимова под знаком кинофикации театра. Монтаж театра и кино использовали Э.Пискатор, В.Мейерхольд, С.Эйзенштейн. Как и их, Акимова занимает не только соединение театрального действия с кинокадрами, но возможность внедрения арсенала киноприёмов – монтажа, ракурса, крупного плана в структуру спектакля. В первую очередь, кино увлекает Акимова возможностью преобразования неподвижного пространства сцены – эксперименты с трансформирующейся установкой для него уже вчерашний день. От дерзких опытов монтажа форм художник переходит к монтажу сценического времени и пространства. В спектакле «Разлом» Б.Лавренева (1927,



Н.П. Акимов. Юмористическая автобиография (?). Из диафильма. Архив театра Комедии им. Н.П. Акимова.

Театр им. Вахтангова) художник чередовал массовые сцены на палубе корабля с кадрированием камерных эпизодов. Словно невидимая камера перебрасывала действие с общего плана корабля и приближалась вплотную к его борту, разраставшемуся до размера всего зеркала сцены. В стене судна открывались как корабельные люки, так и разнонаправленные прорезы, дававшие действию «крупный план». А ещё, используя всевозможные станки, художник добивался в люках невероятных для театра ракурсов, как, например, вид сверху. Очевидно, кино вдохновило Акимова и на романтический финал спектакля с красным флагом, разраставшимся на глазах зрителей до размера занавеса.

«Разлом» имел огромный успех. Действительно, киноприёмы здесь органично вошли в спектакль, монтажные швы не акцентировались, зрелище обладало цельностью и доступной образностью. Но уже через несколько месяцев Акимов выпускает спектакль «Человек с портфелем» А.Файко (1928, Театр Революции), где предлагает эпатажный вариант кинофикации. Художник всегда по-особенному относился к «играющей вещи» на сцене, мечтая сделать её «настоящим действующим лицом». Путь обыденного предмета в высокое искусство проложил Марсель Дюшан со своим велосипедным колесом и унитазом, но и кино с крупными планами и монтажом дало возможность «заговорить» до этого немому материальному миру. Но как перенести крупный план предмета в театр? Акимов это делает с дадаистской отвагой. Он помещает у самой рампы гигантские пепельницу с дымящейся папиросой в размер человека, метровую галошу, вешалку с шинелью, годящуюся, по словам критика, только жирафу. Но главное, делает это без объяснений, без логики, ссылаясь только на приёмы кино. Разумеется, кино здесь только помогло обозначить стремление Акимова за пределы объяснимого и понятного мира. Эти предметы говорили о мнимости действительности и надо сказать, пьеса о профессоре, как-то внезапно ставшим вредителем, такому абсурдистскому взгляду на мир весьма способствовала.

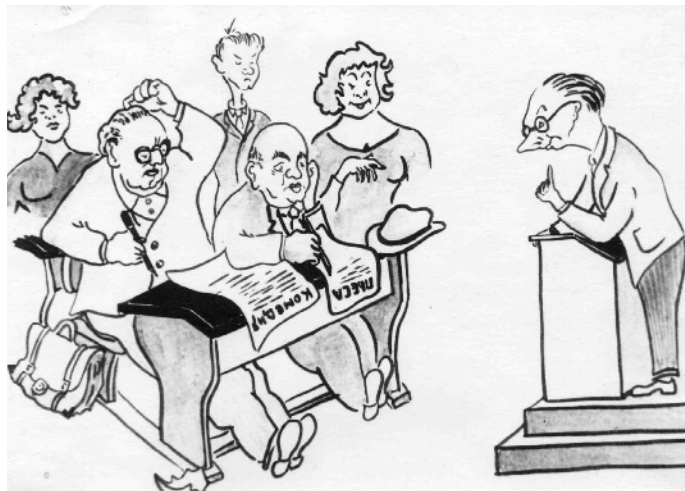
В двадцатые годы, несмотря на многообразие и изобретательность сценографических образов, у художника была одна отличительная черта (вполне

конструктивистская по своему происхождению). Он работал только со строенной декорацией, натуральными материалами и фактурами без использования цвета, а подвесную живописную декорацию неустанно обличал в статьях. Цвет стал появляться в спектаклях Акимова как-то исподволь, сначала в исторических костюмах к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» В.Шекспира (1927, БДТ), потом в занавесах интермедий «Тартюфа» Ж-Б Мольера (1929, Акдрама). Эти занавесы пародировали знаменитые декорации А.Головина к «Маскараду», а вот за ними прятался лживый и ханжеский мир в виде конструкции с двумя фановыми трубами, извергающими «нечистоты» в виде персонажей спектакля.

Первым «живописным» спектаклем стал бурно обсуждаемый и осуждаемый, самый дерзкий спектакль Акимова – «Гамлет» В.Шекспира (1932, Театр им. Вахтангова). Это был и его режиссёрский дебют. Здесь никуда не исчезнувшую эпатажность он переносит с визуального в режиссёрский замысел и в актёрское исполнение. Главной провокацией спектакля стала демифологизация Гамлета и гамлетизма. Эпоха ренессанса у Акимова не только жестока, но и груба, примитивна, скабрёзна, соответственно, таковы и люди ею порождённые. Заземлённого, лихо и коварно рвущегося к власти Гамлета и блудливую Офелию окружал, находящийся в непрерывном движении, гротескный мир Брейгеля и Босха, бурлящий на фоне пейзажных живописных завес и историзма строенных дворцовых залов. А прежний предметный радикализм художника органично вписался в режиссёрский замысел, и кастрюля отважно украсила голову Гамлета, фарфоровый слон – сад Полония, многометровый пурпурный плащ Клавдия – лестницу дворца.

«Гамлет» открыл режиссёрский поворот в жизни Акимова, всего спустя три года – в 1935 году он становится главным режиссёром Ленинградского театра комедии. Надо сказать, для художника такой перелом судьбы – явление исключительное.

Через посредство «Гамлета» в творчество Акимова вошла и осталась навсегда живописная декорация. Художника больше не занимают рискованные пространственные и пластические ходы, он принимает, как данность традиционные модели декорации – перспективу



Н.П. Акимов. Юмористическая автобиография (?). Из диафильма. Архив театра Комедии им. Н.П. Акимова.

и павильон. Однако в них он встраивает свой особый мир, составленный, казалось бы, из обычного и узнаваемого, но странным образом отстранённого от реальности. Старинную театральную коробку художник словно заполняет бездушным вакуумом, придающим всему материальному отзвук метафизического. Впрочем, Акимов не интуитивист, он рассудочно моделирует фантомность мира при помощи бесфактурной, холодновато гладкой живописи и жёсткой пластичности рисунка. Теперь акимовские гротескные предметы из декораций двадцатых годов попадают в такой же странный мир, и соединяются с ним единым пластическим языком. Абсурдные предметы уже не вносят в спектакль смуту, в жанре комедии они уже не бунтари, теперь художник вкладывает в них образное начало.

В постановке «Дракона» Е.Шварца (1944, Театр Комедии) готическая арка с гигантскими ногами, руками и табличкой «Людам вход воспрещён» была символом жестокосердия власти, классический портал с толстяками вместо колонн, держащими на голове циклопического размера корзину с фруктами – её разнузданности. И здесь же редко встречающиеся у саркастичного Акимова трагические образы жертв дракона – чёрные деревья с экстатически поднятыми вверх ветвями-руками.

Художник любил удивлять зрителей фантасмагориями, но мог быть лаконичным и строгим. В знаменитом спектакле «Дело» А. Сухова-Кобылина (1954, Новый театр) серая безлика среда моделировала оцепенелую чиновничью пустоту, где люди и предметы казались одинаково незначительными. При этом и здесь присутствует сюрреалистическая интрига – сидящий в присутственном кресле «человек» оказывался пустотелым фантомом, состоящим из шинели, цилиндра и трости.

Негодую по поводу акимовского «Гамлета» П.Марков всё же зафиксировал непривычное: «остановленная жизнь», «паноптикум мёртвых эстетизированных строений», «нежизненность бутафорских подражаний жизни». Как будто это описание картин Джорджо Де Кирико или Карло Карра! Нужно, наконец, признать, что творчество Акимова развивалось в русле дадаизма (в двадцатые годы) и позднее – метафизической живописи. Задел его краем и сюрреализм. (Кстати, его любимым художником был сюрреалист Поль Дельво). Эти направления европейского искусства не получили развития в СССР, и Акимов оказался «один в поле воин». Как заметил известный театровед И.Шнейдерман в беседе с исследователем творчества художника М.Заболотней: «Мы все требовали от Акимова своё. А он работал по своим законам, которые мы не хотели принимать».

Выражаем благодарность за предоставленные материалы Санкт-Петербургскому театру Комедии имени Н. П. Акимова и лично Евгению Авраменко.



Н.П. Акимов. Юмористическая автобиография (?). Из диафильма. Архив театра Комедии им. Н.П. Акимова.



Н.П. Акимов. Юмористическая автобиография (?). Из диафильма. Архив театра Комедии им. Н.П. Акимова.



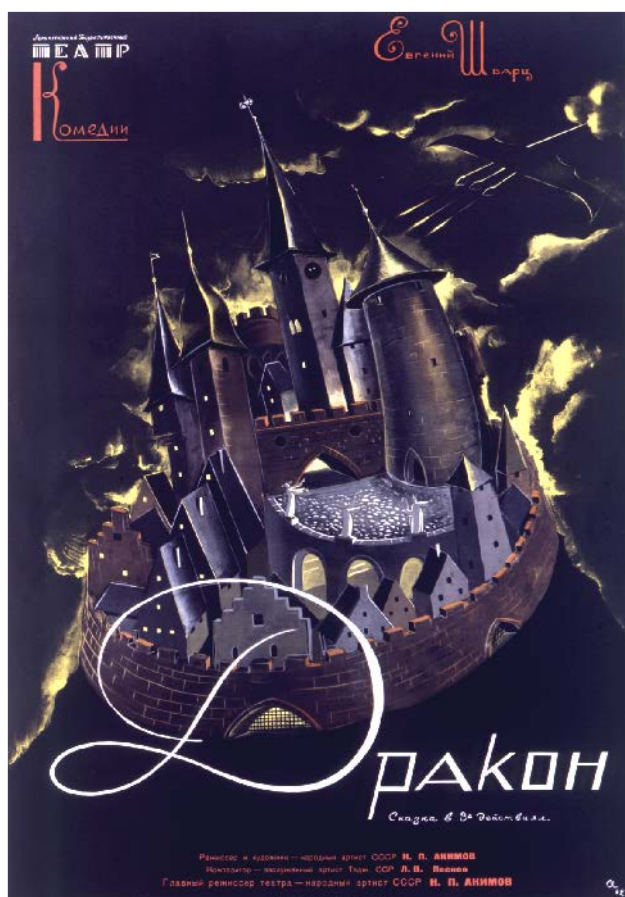
Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю по пьесе Э. Фербер и Дж. Кауфмана «В понедельник в 8».
Театр Комедии, Ленинград. 1937. Бумага, карандаш, гуашь; 24х39,5. Опубликовано в альбоме «Николай Павлович Акимов». СПб., 2008.



Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю по пьесе Б. Шоу «Пигмалион». Ленинградский театр Комедии. Сталинабад . 1942.
Тонированная бумага, карандаш, мел, гуашь; 50х62,5. Опубликовано в альбоме «Николай Павлович Акимов». СПб., 2008.



Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю по пьесе Е. Л. Шварца «Дракон». Театр Комедии, Ленинград. Постановка 1962. Картон, гуашь; 47,3x73,0. Из собрания Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.



Плакат к спектаклю по пьесе Е. Л. Шварца «Дракон». Реж. Н.П. Акимов. Постановка 1962 г. Театр Комедии, Ленинград.



Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз костюма Принчивалле к спектаклю по пьесе М. Метерлинка «Монна Ванна». Театр «Красный факел», Харьков. 1922. Бумага, карандаш, акварель; 27х16. Опубликовано в альбоме «Николай Павлович Акимов». СПб., 2008



Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз костюма Лулу к спектаклю по пьесе Э. Фербер и Дж. Кауфмана «В понедельник в 8». Театр Комедии, Ленинград. 1937. Бумага, карандаш, акварель, гуашь; 30х17,5. Опубликовано в альбоме «Николай Павлович Акимов». СПб., 2008.



Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз костюма Юлии Джулии к спектаклю по пьесе Е. Л. Шварца «Тень». Театр Комедии, Ленинград. 1960.
Бумага, карандаш, гуашь. 42,5х30,5.
Опубликовано в альбоме «Николай Павлович Акимов». СПб., 2008.



Реж. и Худ. Н.П. Акимов. Эскиз костюма Оливии к спектаклю по пьесе У. Шекспира «Двенадцатая ночь». Театр Комедии, Ленинград. 1964.
Бумага, акварель, карандаш, гуашь; 42,5х30,7.
Из собрания Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

А СУДЬИ КТО?

Иосиф Игин



В конце 20-х годов, в Ленинграде на рекламных тумбах появилась театральная афиша. На ней был изображён осёл, под которым стояла надпись: «Только я сегодня не иду в Мюзик-холл!».

Автором рисунка и текста был Николай Павлович Акимов.

Озорная реклама вызвала улыбки зрителей и негодование рецензентов. И вообще тогда работы молодого режиссёра и художника Акимова казались критике, по меньшей мере, дерзкими, и с той поры она не оставляла его своим вниманием.

Акимов отшучивался. На призывы к «золотой середине» он отвечал:

— Если термометр при любом состоянии организма показывает тридцать шесть и шесть, он никуда не годится.

Одна из редакционных «пятниц» журнала «Нева» была посвящена теме «Каким должен быть отдел юмора и сатиры». Сидевший рядом со мной Николай Павлович, улыбаясь, советовал:

— Если хотите со всеми быть в ладах, рисуйте шаржи средней остроты!

Творческий путь Акимова изобилует блестящими находками, но, как это неизбежно бывает у людей творческих, случались и неудачи.

— У художника итог не всегда соответствует плану. У ремесленника — всегда, — говорил Акимов.

Единственно верным ценителем своей работы он считал зрителей.

Однажды я видел, как Николай Павлович, спрятавшись за портьерой, наблюдал лица сидящих в зале людей.

— Меня не пугают рецензии и мнение комиссий, принимающих спектакль, — сказал он, — я боюсь только одного — покашливания в зале.



Рисунки Н.П. Акимова

ИТОГИ

Юрий Хариков

ИТОГИ СЕЗОНА № 47

Выставка московских театральных художников

Театральный сезон 2009/2010 гг.

Союз театральных деятелей России — Комиссия по сценографии, МГВЗ «Новый Манеж»

при финансовой поддержке Правительства Москвы и

Департамента культуры города Москвы

23 февраля — 6 марта 2011

Прошла очередная выставка, на которой коллеги встречаются друг с другом и могут поделиться опытом работы в прошедшем году или сезоне. После долгого перерыва экспозиционное пространство было заранее продумано в части планировочной и цветовой. Надо отдать должное художнику, предложившему довольно интересное решение, но... Это досадное «НО» повисает в воздухе, как только речь заходит о том, ради чего создаётся это экспозиционное пространство.

Симпатичное само по себе оно никак не учитывает собственно объект экспозиции, то есть сами работы художников-сценографов. Не учитывает и не может учитывать, потому что это не входит изначально в само проектное задание. Но это уже дефект подготовительного этапа.

21

Всмотримся подробнее в причины этой неизжитой проблемы нашей любимой коллегиальной выставки. Мне видится основной и пока безнадежно неразрешимой причиной подобного безобразия происходящего, удивительная по дремучести и заскорузлости косность, столь ненавидимая мною в моих коллегах. Уходящая в глубь советского периода жизни нашего общества, выросшая на почве иждивенческого, наивно потребительского безиници-

ативно вялого псевдоинтеллигентского сознания, она разбухла, напиталась слезоточивыми соками жалости к самим себе за переживаемое унижение в социальной сфере. Убежденность в том, что государственная власть может и должна позаботиться о бедном художнике, столь зависимом от перипетий социального характера, несмотря на очевидную необразованность и столь же дремучую косность самой этой власти в вопросах культурной политики, приводит в конце концов к возрастанию до невероятных размеров импотенции в решении собственно профессиональных проблем. Почти катастрофическая неспособность к самодисциплине и самоорганизации проявляется непосредственным образом в том, как мучительно долго раскачивается эта МАССА (и я тоже в ней замешан) этих бледно-нежных существ, гордо называющих себя ХУДОЖНИКАМИ ТЕАТРА.

Бедная, бедная Инна Мирзоян, на наше счастье столь бесконечно долготерпеливая, вынуждена на себе волочь до победного финиша этот грузный огузок неоформленной самонеидентифицирующейся и бесконечно расхлябанной «высокохудожественной» жижи. И где уже там до структурирования и проектирования художественного



Экспозиция выставки «Итоги сезона №47». Фото Сергей Петрунько



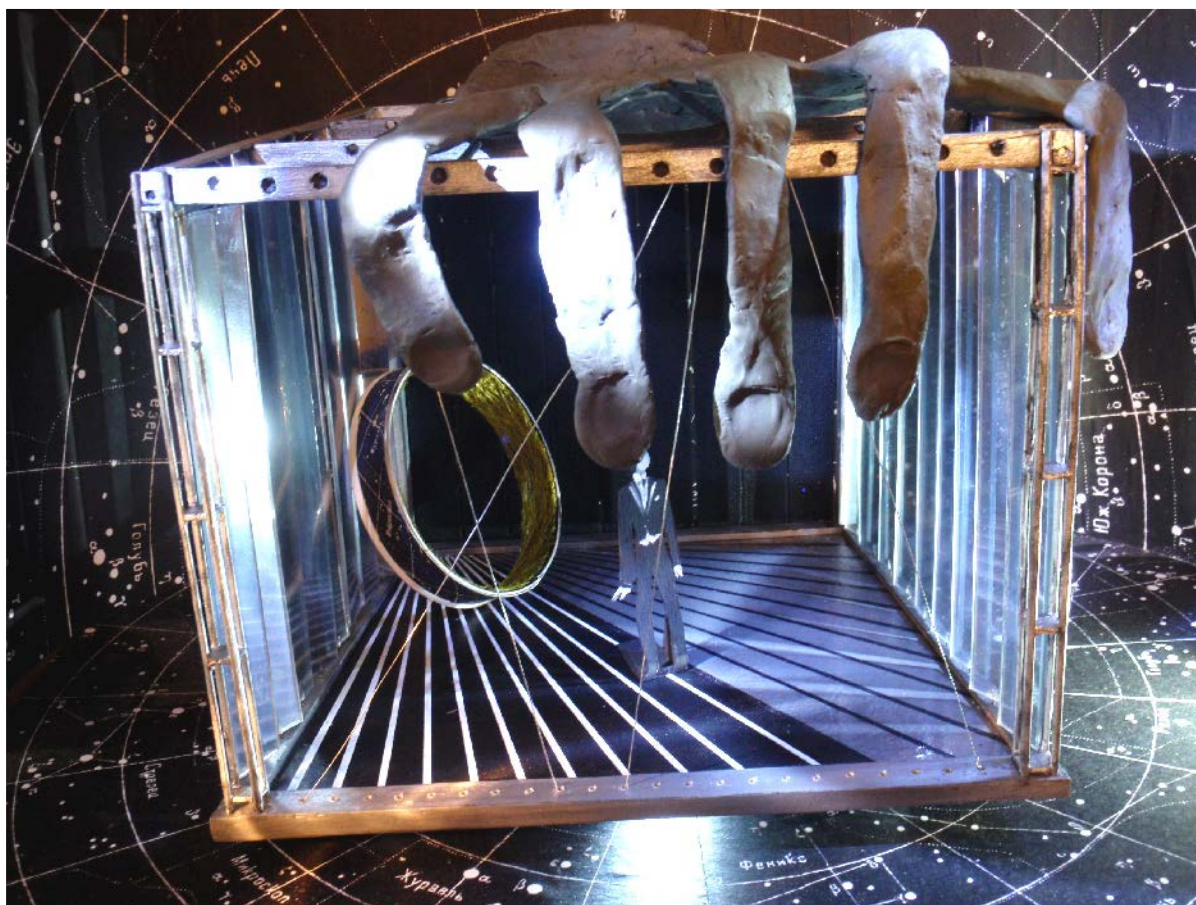
Сергей Бархин. "Сила судьбы" Дж. Верди. МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Москва. Режиссёр Г. Исаакян. 2010. Макет. ЦТМ им. А.А. Бахрушина



Владимир Арефьев. "Хелло, Долли!" Дж. Германа. Театр "Московская оперетта". Режиссёр С. Голомазов. 2009. Макет.



Валерий Фирсов. “Женитьба” Н. Гоголя. МХТ им. А. П. Чехова. Режиссёр И. Золотовицкий. 2010. Макет.



Виктор Архипов. “Наши Друзья Человеки” Б. Вербера. Театральное агентство “Оазис”, Москва. Режиссёр А. Кирющенко. 2010. Макет.



Ольга Васильева. "FSK 16" К. Шагора. РАМТ, Москва. Режиссёр Я. Лисовская. 2010. Макет.



Фагиля Сельская. "Пули над Бродвеем" В. Алена, Драматический театр им. А. С. Пушкина, Красноярск. Режиссёр О. Рыбкин. 2010



Георгий Белкин. "Горе от ума" А. Грибоедова. Драматический театр на Перовской, Москва. Режиссёр К. Панченко. 2010



Валентина Комолова. «Руслан и Людмила» М. Глинки. Театр оперы и балета, Екатеринбург. Режиссёр А. Людмилин. 2010



Ольга Кулагина. «Не всё коту масленица» А. Островского. Театр им. Вл. Маяковского, Москва. Режиссёр Л. Хейфец. 2010



Светлана Логофет. «Прощай ты, ты, ты...» Ф. Кроммелинка. ТЮЗ, Москва. Режиссёр Г. Яновская. 2010



Ольга Поликарпова. «Аленький цветочек». Инсценировка по сказке С. Аксакова. Государственный музей А. С. Пушкина, Москва. Режиссёр Е. Медведев. 2010



Экспозиция выставки «Итоги сезона №47». Фото Сергей Петрунько

и научного концепта предстоящей экспозиции. Довести бы под белы ручки до Манежа... О большем уж и мечтать не приходится. Вот потому-то и получается, что неподготовленная необработанная информация во всём многообразии форм проливается в приготовленное пространство и, по старинке, с помощью «старших товарищей» размазывается по стеночкам и стоечкам, уголочкам и закуточкам в продуманном, но непонятно для чего, пространстве в соответствии с «табелью о рангах», званиями, регалиями и заслугами перед Отечеством.

Стыдно, очень стыдно становится! Причём тут опыт, возраст, звания, когда мы ставим целью коллегиальную профессиональную деятельность? Не равенство художественного имеется в виду, а принцип коллегиальности, лежащий в основании концепции. Это необходимо вернуть в атмосферу самой выставки, если она ещё необходима. А она кажется ещё таковой, потому что у нас много накопилось проблем во всех сферах профессии.

Начать хотя бы с того, что, так или иначе, влияет и на состав экспозиции. Признаться уже надоело выслушивать этот постоянный «трепетный стон» о «КУЛЬТУРЕ ЛИСТА», понимаемый как-то однобоко. Разнообразие технологий, которыми сценограф или любой другой художник имеет возможность пользоваться сегодня, приводят к возникновению нового языка и не одного, на котором может говорить художник, и не всегда он в нашей профессии может быть универсален. Нелепо было бы применять одни и те же критерии в предметном рассмотрении процессов, происходящих в классическом балете и в «модерн дансе». Это как-то очевидно... Но почему-то это никак или с великим трудом соплагается с нашей профессией. Давно бы уже пора понять, что театр расширил границы своих технологических средств в достижении наибольшей продуктивности художественного процесса. Сам этот процесс стал намного сложнее, пусть в меньшей степени в нашем Отечестве, но в остальном мире он намного более

изощрился за последнее десятилетие. А мы всё дуемся на виноград, что зелен.

Художник не может пониматься, как существо обусловленное. Его невозможно связывать ограничениями в средствах высказывания. Это свидетельствует лишь о закостенелости и косности тех, кто эти ограничения налагает! Определять возможность или невозможность участия в экспозиции объектов выполненных в той или иной технике может лишь сам автор, исходя из необходимости полноты передачи информации о проделанной работе, и адекватности. НЕ НАДО СОВАТЬ РУКИ В ЧУЖОЙ МАКЕТ!!! Давид Львович Боровский, например (добрая ему память!), этого страшно не любил.

Что толку от красивой повесочки красивых картинок, если они не несут в себе представления о целостности такого многосоставного организма, как театр или спектакль. Важен, в конце концов, состав мыслей, идей, технологий их осуществлений, а не отвлеченная от конкретики ремесла репрезентативность. «ИТОГИ» - это, прежде всего, наша профессиональная школа, с которой у нас сейчас больше всего проблем.

Большая часть художников, участвующих сейчас в «ИТОГАХ» сами являются педагогами и не их ли, в частности, вина в том, что их ученики так беспомощны в смысле этой самой пресловутой «КУЛЬТУРЫ ЛИСТА» и бесплодны в идеях??? Где же, как не на «ИТОГАХ», черпать то знание предмета профессиональной деятельности, которого так не достаёт?! Где же, как не в пространстве, учитывающем этот образовательный аспект?! И если нам ещё, по счастью, трудами нашего хрупкого эксперта, предоставлена такая возможность, то не является ли (не побоюсь этого слова) преступным деянием не дать ей осуществиться в полной мере.

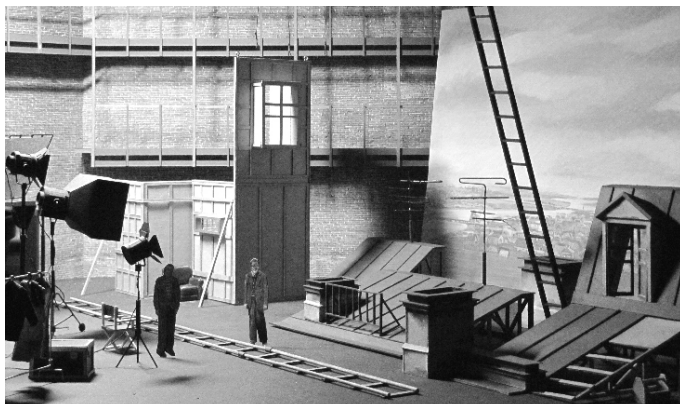
Конечно, было бы разумно так определить временные параметры работы над созданием экспозиции с такими задачами, чтобы в ней было бы возможно и обработать информацию, и продумать технологии, и определить границы



Владимир Арефьев. «Манон Леско» Дж. Пуччини. Театр оперы, Инсбрук, Австрия. Режиссёр А. Титель. 2010

по всем параметрам (ведь не объять необъятного). И уж точно невозможно сваливать это на плечи одного человека. Хотя надежды нет, «но в этом и надежда», создать рабочую группу с налагаемой коллегиальной ответственностью за помощь в осуществлении очередных «ИТОГОВ». Она может быть немногочисленной (не более трёх человек) и должна определять все аспекты работы вплоть до отбора объектов. Делегирование ей таких полномочий задаст определённый градус и поднимет статус самой этой деятельности, а в сонной художнической среде создаст так недостающее ей напряжение, полярность, что поможет сделать её более «ПРОЗРАЧНОЙ», как модно сейчас говорить.

Возвращаясь к предмету обсуждения, хотелось бы отметить ряд позиций, по которым существуют явные проблемы. Первое, что досадно, но факт, пространство никак не учитывает то, что среди потенциальных посетителей выставки могут быть дети сознательного возраста, но небольшого роста, и инвалиды в колясках, уровень горизонта зрения которых много ниже среднечеловеческого. Для такого зрителя стойки с макетами установленные на недостижимой высоте, комфортной для большинства, становятся проблемой в контакте со средой экспозиции. И уж если приводить примеры иного свойства, то вспомните любимую «КВАДРИЕННАЛЕ», не помнится, чтобы даже там искусство макетирования достигало таких «высот». И если говорить об эстетическом качестве, достигаемом в так разработанном пространстве, оно пробуждает образы, связанные с голенастым девичеством, с невинными трусиками, торчащими из-под непомерно коротких юбочек. Конструктивная основа стоек прёт наружу,



Мария Митрофанова. «Сон героини» А. Галина. Малый театр России (Филиал), Москва. Режиссёр А. Галин. 2010

безусловно, убеждая в бескорыстном стремлении автора дизайна вознести на подобающую высоту труд театрального художника, а мастерство макетного искусства конкурирует с живописным, графическим, фотографическим и иными видами оно, в прямом смысле взъерошивая и без того непричесанную среду. Эти макетные колтуны, то там, то сям разбросанные по залу, препятствуют последовательному изложению и без того напряженного и неорганизованного многословного высказывания. Но управляет всем не смысл, не цель, а социальная иерархия, угнездившаяся и укоренившаяся в сознании тех, кто принимал решения. И как результат - визуальный хаос, дребузня, винегрет... Белый шум, как сказали бы акустики. Разглядеть-распознать не возможно. Ведь на поверхности лежит возможность деления экспозиционного пространства на виды театра, представленного на выставке. Это уже придало бы ей аналитический аспект. Возможны и другие подходы в структурировании столь многообразного пространства художественных индивидуальностей. Можно, конечно, предложить и единый доступный для всех формат (в широком смысле), но не настаивать на нём. Тогда на самом художнике лежала бы ответственность за то, как он предстаёт перед коллегиальной аудиторией и просто посетителями выставки. Вот кому хотелось бы, прежде всего, шарахнуть по «репе», так это служителям муз, что так беззаботно и не трепетно относятся к собственному дитя... Это как надо на себя наплевать, чтобы наивно полагать, что какой-то дядя или тётя всё рассуют-расположат, не будучи осведомлёнными ни смыслами, ни контекстами предоставленных в их распоряжение артефактов. И уж если так, то не жалуйся потом, не скули! Поделом! Сам виноват! Бомжуйся дальше!

РОССИЙСКАЯ ЗАСКОРУЗЛО-ЗАПЛЕСНЕВЕЛАЯ ВОЮЧАЯ ЛЕНЬ-МАТУШКА!!! Вот что способно погубить любое дело! И если замятинский русский жующий сопли пацан на меже спорит с немчурским, и выкладывает неоспоримо-непобедимое, обухом неперешибенное: «У НАС – ЗАНЯТНЕЕ!», то в нашем случае этого, к сожалению, не скажешь. В общем и целом довольно скучно и незанятно...

Взять хотя бы оперный театр – столь плодородное, веками унавоженное поле деятельности для разбушевавшейся в своей необузданности фантазии художника, способного улетать в поисках самовыразительности столь далеко, что и небесталанным авторам, причисленным давно уже к ликам нетленных, не снилось.

В ненасытной потребности удивлять зрителя трудно обвинять художника, да и не нужно. Не он ли является слугою муз?! Бескорыстие служения является гарантом целомудренного, беспорочного донесения (со всем пиететом, к автору) смысла музыкального шедевра. В художнике нашей эпохи трудно заподозрить служителя Золотому тельцу. Где, в чём корысть?! Конечно же, он не может запятнать столь чистые одежды жреца ПРЕКРАСНОГО. Поистине «...НАС МАЛО ИЗБРАННЫХ...». Но... Ох уж опять это «НО».

Как ни обидно, ни досадно, но приходится отметить тот железобетонный факт, что заразам общества подвержен и театр, как социальный институт. Обществу потребления, разбухающее на наших глазах, породило существо выдающееся своей ненасытностью и неутолимостью голода, его преследующего, выросшее до категории АВТОРА-ПОТРЕБИТЕЛЯ (определение Б. Юхананова), и неудержимого в созидании жизненно необходимого для него пространства потребления. Чувство самосохранения заставляет этого монстра приводить в движение горы!!! А что уж там говорить о социальных и социокультурных институтах. Их зависимость и подверженность влияниям общественного климата приводит к особому рода явлениям, способным

мимикрировать и проникать в сознание даже столь независимое, как художественное. Гибкость, подвижность, готовность на всё в буквальном и переносном смыслах – это самые важные качества, затребованные в этом времени в этих явлениях.

Сервильность театра в связи с сознанием, определяемым этими процессами, поистине ошеломляет. «ВЫ ХОЧЕТЕ ПЕСЕН – ИХ ЕСТЬ У МЕНЯ»!!!!... «СПЛУЖЕНЬЕ МУЗ НЕ ТЕРПИТ СУЕТЫ»? – ЧУШЬ СОБАЧЬЯ! ЕЩЕ КАК ТЕРПИТ, если хочешь жить!

Вспоминается ещё из юмора 70-х, 80-х : парадокс грибоедовского «СПЛУЖИТЬ БЫ РАД! – ПРИСПЛУЖИВАТЬСЯ... ТОЖЕ!».

Так что же – вперёд! Что имеем как исходное? Классика? Какая классика? И вообще, что такое КЛАССИКА? Помните у Высоцкого? «Я гений! Прочь сомненья! Даёшь восторга лавры и цветы! Вот две строки: Я ПОМНЮ ЭТО ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ, КОГДА ПЕРЕДО МНОЙ ЯВИЛАСЬ ТЫ!». О да, это чудное мгновение буквально врезается в память, и его уже оттуда не выковырнуть никакими глазовыколуывательницами... ПИПЕЦ! Небывало громадный глоток свободы от автора буквально раздрает лёгкие, но (опять это досадНОе «НО») почему-то застревает комом в горле, вернее оскоминой, ещё точнее, эдакой высокохудожественной, но (да что ты будешь делать!) абсолютно несъедобНОй недоразвитой хурмой! За сим - потеря сознания, падение навзничь и, как следствие, потеря чувствительности и частичная амнезия (столь полезные при переживаемом катарсисе – к свободе тоже надо привыкать постепенно). Впрочем, чего стыдиться? «ДАРЁНОМУ КОНЮ В ЗУБЫ НЕ СМОТРЯТ». Вот и не смотри! Радуйся подаренному тебе художником «КВАНТЕ МИЛОСЕРДИЯ», то – бишь снисхождения! Глоток незамутненного смыслом сознания! Истина, она, как говорится, располагается в последней инстанции! А она – это он, освобождённый от всех ответственностей художник с КАСКОЙ и ОСАГОЙ на гордо воздетой голове. Зритель, не бойся данайцев приносящих дары! Освободи себя так же, как это делает изрядно осмелевший художник! Не бойся этой «детской болезни левизны»! Это же поистине детская радость! Получи это чуть, правда, запоздалое (лет на тридцать), но всё же зеркало русской сценографии. Как упоительно это шествие по этим проверенным на безопасность минным полям! Острота переживаний – как в Диснейленде! Правда, прикольно?!

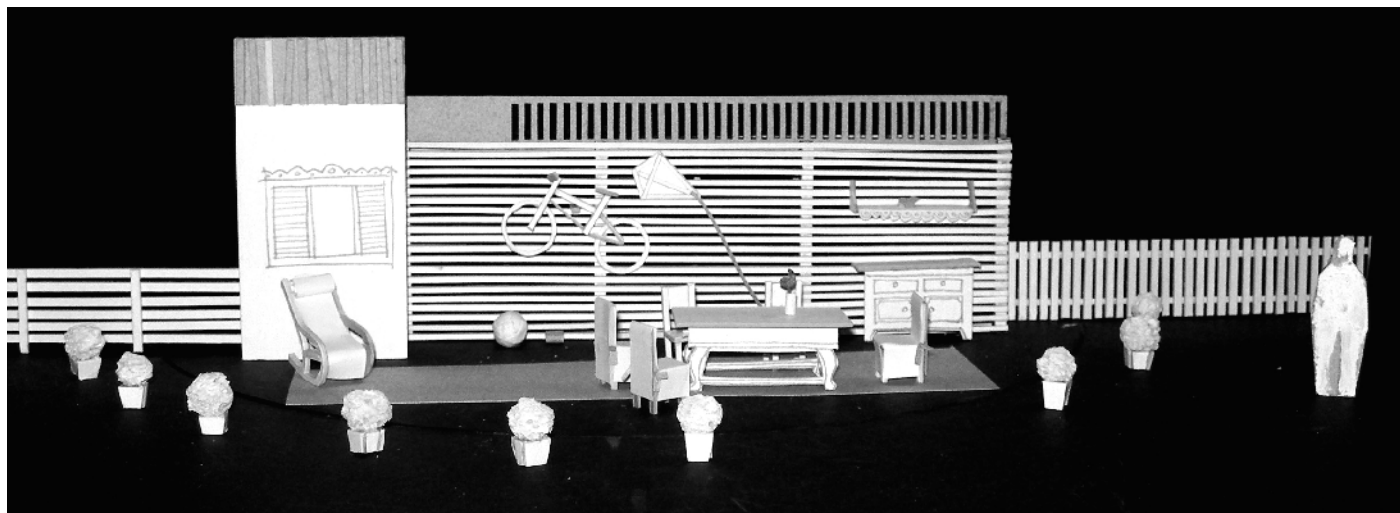
Только этот парк развлечений придумали уже давно и сделали на своём заводе другие хорошие дяди и добрые тёти. И какой в том кайф, шлёркать по задам чужих огородов? В чём



Виктор Герасименко. «Иоланта» П. Чайковского. Театр Новая Опера им. Е. В. Колобова, Москва. Режиссёр Г. Шапошников. 2010. Сцена из спектакля. Фото.

фишка, как говорил один мой знакомый довольно известный, «современный» в некоем смысле режиссёр? Да, там ещё можно накопать изрядно репок и морковок, но сладость этой халявы не перекрывает ту горечь, наполняющую душу при созерцании этой, поглощающей всё пустоты и холода. Жалко артистов – заложников художественного волюнтаризма. Они – то не виноваты в том, что предстают глупыми вместе со всеми своими чувствами. Эх, нет того источника всепрочищающей касторки, столь необходимой нашему, да заодно уже и мировому, искусству оперной режиссуры и сценографии, да и всему театральному процессу в нашем Отечестве.

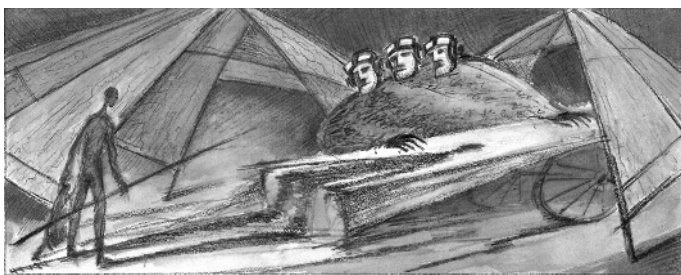
В области драмы дело совсем тухлое. По-прежнему переживаемое как СЕГОДНЯ наше и мировое тридцатилетнее ВЧЕРА. Когда-то ядрёное упругое тело царящей МЕТАФОРЫ за тридцать лет изрядно поизносилось и уже не выглядит так привлекательно. Как усталая коровка тянет она свою лямку, и иссохшее морщинистое вымя её уже не источает



Анна Фёдорова. «Повесть о школяре». По повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!». Драматический театр, Тирасполь. Режиссёр С. Тыщук. 2010. Макет.



Алёна Сидорина. «Аз и Ферт» П. Фёдорова. Театр-студия «Грань», Ново-куйбышевск. Режиссёр Э. Дульщикова. 2010



Виктор Шилькрот. «Дракон» Е. Шварца. Театр на Покровке, Москва. Режиссёр С. Арцибашев. 2009

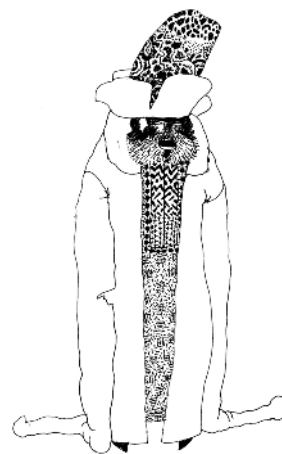
29

питательного молочка смысла. Прекрываясь спасительной попонкой костюмного творчества, да и та грешит нешироким диапазоном средств выразительности: от робкой стилизации до разнузданной безвкусицы эклектики. И повсюду идейный секонд хэнд.

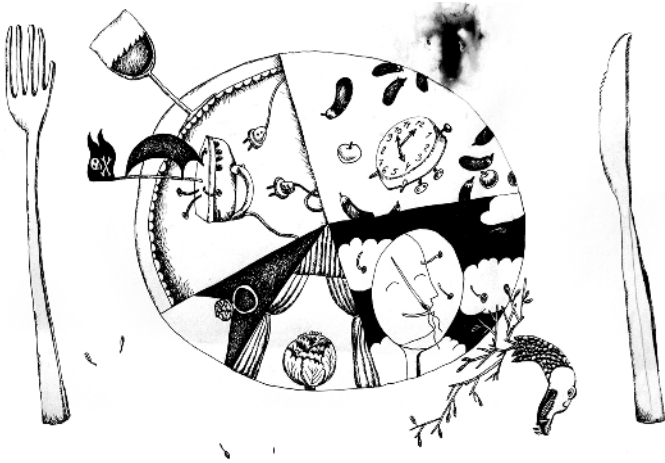
Вялость и усреднённость в режиссёрских идеях порождает синдром «ЯТОЖЕТАКМОГУ» у так называемых режиссёров-сценографов. Не распознав, не разглядев хорошенько смыслов в своей профессии, с зудящей в воспалённом мозгу занозой неутолённых амбиций, с пионерским восторгом придаются они вольнице на попрание управления актёрскими кадрами и сценическим пространством. Но, на большее, чем череду гэгов и аттракционов визуального или действенного характера оказываются неспособны, просто потому, что здесь нужны довольно глубокие знания и опыт. Во всём – желание, наконец, разобраться по-своему с КЛАССИКОЙ и сбросить её, тщетно цепляющуюся за борт, «с парохода современности», устроить эдакое ГРОБОВОЕ ДЕФИЛЕ, на помин души, уходящей в мир иной. И самое печальное, что управляет всем неудержимое желание собрать плоды оголтелого творчества здесь и сейчас, как в старом анекдоте про успехи китайской агрономии, когда на вопрос, как удаётся при посеве риса утром, собрать урожай вечером, получают ответ: «Оцень кусать хосеца!!!» Только вот они-то, китайцы во многом, если не во всём, нас обогнали, потому что терпением и трудом научились разрешительному «КАК». Да, кушать хочется, порой и очень даже, но ведь « НЕ ХЛЕБОМ ЕДИНЫМ...»!!!

Нам по-прежнему необходимы НАСТОЯЩИЕ ЗНАНИЯ о театре, те, может быть, что позволяли в древней Греции в Асклепионах (святилищах Асклепия – бога медицины) использовать его, как главное лекарство в излечении страждущих. Но до этого пока далеко, самим бы поначалу избавиться от болезней века: скупости, тупости, жадности, лениности.

Нет пока того состава идей, который бы позволил спокойно осуществлять художнику своё понимание места театра в культуре человеческого сообщества. В новом времени он без сомнения будет вновь затребован, и дело совсем не безнадежно, но ростки этой надежды надо бы пестовать, холить, лелеять, прилагая к ним тонкий аппарат исследователя, который позволит разглядеть оплодотворяющую идею или тенденцию в профессии. Таким же инструментом может стать ежегодная «итоговая» выставка.



Юрий Харииков. «Садко» Н. Римского-Корсакова. Театр оперы и балета, Саратов. Режиссёр В. Милков. 2010. Эскизы костюмов.



Роза Гиматдинова. Faustus театр. Кукольное Народное Представление. Бумажный спектакль. Театр «Тараканов и Роза», Москва. 2010

Позавчера был в Музее архитектуры (в Аптекарском приказе) на выставке Г. П. Гольца - архитектора и художника театра. Глядя на небольшие, всегда законченные, но всё-таки ЭСКИЗЫ (а не выставочные картинки-конфеты, к которым нас призывали критики и закупки МОСХа), сделанные Георгием Павловичем в тридцатые годы, понимаешь, что эти работы вернули бы нас к понятию точного эскиза, который можно и нужно выставлять! Заодно вспомним эскизы Пикассо и Малевича к их театральным работам. Суть - не в выдуманной М. Н. Пожарской некоей ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ. А в подлинности эскиза. Эскиз не показывает псевдомастерство автора, а свидетельствует о рождении ИДЕИ спектакля!

Сергей Бархин, 18 марта 2011г.

...47... на вернисаже - полная эйфория, хорошо, что рядом кафе "СЕНО" - там и прошло основное... встреча за большим столом, воспоминания, размышления, удивления. Второй визит - посмотреть всё спокойно, да, очень спокойно, зрителей нет... странно - смотрю и как-то ничего не вижу..... во-первых, пустой зал... редкие посетители..... много постановок за год поставлено, много макетов, много эскизов, костюмов - всего много, могло быть и ещё больше... но нет чего-то главного... то, что вдохновляет, то, что потрясает и к чему хочется стремиться... о чём задуматься... всё выполнено мастеровито... но всё же театр определяет мышление режиссёра... идея... вот и видно, что с этим что-то происходит ... с идеями; пространство есть, а идей нет. Есть над чем подумать и это уже очень хорошо!

Татьяна Спасоломская



Елена Мирошниченко. "Кровать для троих" М. Павича. Объединённое товарищество Краасс, Москва. Режиссёр М.де Валукофф. 2010.

По-моему, на этой выставке мы увидели, что мы не просто цех, а целая корпорация сценографов! Здорово! Мой знакомый художник из Чехии был просто поражён! Даже спросил, занимаем ли мы такое же достойное место в культурно-художественном мире, как кажется на этой выставке. Я ответил, что пока нет. Но, безусловно, растёт понимание того, что сценография – это живой персонаж: недешёвый, технологичный, яркий, привлекательный, с чувством юмора. Его тотальной экономией и «концертным исполнением» не сломаешь! Авторы, как могут, выкручиваются и побеждают своим талантом.

Иван Миляев

Последние "Итоги сезона" понравились мне тонкой театральностью. Появилось много работ с точно выстроенными образами, в которых высказывание подчинено строгому стилю. Радует архитектурный подход во многих проектах, ведь сценография – это, прежде всего, работа с пространством. Хорошо, что, несмотря на кризис, театры могут себе позволить реализовать самые смелые идеи художника.

Евгений Никоноров

47-е «Итоги» заметно выделялись среди выставок последних лет большим творческим темпераментом. Ощущение, что художники нашли новые источники вдохновения, сценографические решения придуманы с азартом, работы интересные и яркие во всех смыслах. Порадовало, что стали появляться элементы интерактива, больше контакта со зрителем. Например, макет В. Фирсова «Женитьба» или мой макет к «Копам в огне», которые можно было потрогать, покрутить и рассмотреть с разных сторон.

Полина Бахтина

о выставке Итоги 47: ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ...

Елена Сенатова

«Она лучше прошлогодней» - говорили на выставке. Но чем? Тем ли, что появилось много новых имён? Однако большинство из них не поразили, и потому не запомнились. Встречей ли с давно работающими художниками? Но и они не поражали новизной, а некоторые перешли в разряд узнаваемых классиков. Поэтому я восприняла выставку как информационную. Порадовалась, что в цех театральных художников пришли новенькие, и их немало. И что продолжают ещё выставляться Мастера. Может быть, это и есть ИТОГ сезона.

Вера Глаголева



Евгения Шахотько. Фермер и великанша. Шотландская народная сказка. Театр "Трикстер", Москва. Режиссёры М. Литвинова, В. Игнатов. 2010

ВОЛШЕБСТВО

Виктор Архипов

Юрий Устинов
КИНОТЕАТРЖИВОПИСИ

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина/Лужнецкий зал

совместно с Союзом Театральных деятелей РФ 7 апреля - 29 мая 2011

Как замечательно, что наконец-то появился повод поговорить о живописи в театре. И этот повод - выставка художника Юрия Устинова.

Она, мне кажется, пробудила в душе какую-то генетическую, изначальную, природную тоску по красоте на сцене, по волшебству и гармонии. То есть по тому чуду, появления которого из глубины таинственного провала сцены мы, как дети, ждем.

Эта выставка невольно стала некоей альтернативой, даже укором сегодняшнему рациональному, холодному, конструктивно отлаженному и как будто чересчур хорошо приспособленному для игры «сценическому дизайну». Слишком как-то очевидной нынче стала обслуживающая роль художника в театре. Но оказывается, что художник может быть просто щедрым дарителем, и вполне возможно одновременное существование на сцене яркой, самодостаточной художественной личности параллельно с пьесой как таковой. Так, в эскизах-картинах Юрия Устинова блуждает, пытаясь досказать что-то, домучиться и обрести покой, мятежная душа художника. Такое ощущение, что художник как бы над нами, где-то... под колосниками. И с этой высоты, как манну небесную, высыпает на нас щедрыми горстями волшебную смесь звуков и образов, наполненных цветом, светом, призрачными существами и колеблющимся эфиром. Сразу понятно, что имел в виду Пушкин, назвав театр «волшебным краем».

Еще только войдя в зал Бахрушинского музея, мы сразу же погружаемся в фантастический, загадочный мир «Фауста» и с удивлением, как в каком-то гигантском аквариуме, начинаем наблюдать за таинственной жизнью странных существ, персонажей, шатких, не стоящих на месте деталей декорации и музыкально-текущего воздуха. Переводим взгляд на эскизы к опере «Князь Игорь». Торжество живописных вертикалей, торжество музыкального выращивания, нарастания из пламенеющей среды. А вот художественное решение оперы «Сказка о царе Салтане» в Московском Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Все здесь окутано сном, наваждением, призрачностью недостижимой мечты. А в эскизах к той же опере в театре чешского города Пльзень вдруг всколыхнулся доисторический праокеан и накрыл своей роскошной волной праматерь — сказочную Русь. Или вот загадочная солнце-дыра в «Турандот» Пуччини. И много чего другого, волшебного и таинственного. Бесполезно описывать словами эскизы, их надо видеть. Ясно одно, что на этой выставке глаз и душа зрителя захвачены вихрем бесконечного, иногда как будто безумного движения и полета. Отсутствие статики, пьедестальной основательности, беспокойство и отрешенное погружение - все это характерно для музыкальных эскизов Устинова. А как же иначе, ведь музыка и есть движение. Все летает, все сверкает, все поет, повинуюсь палочке-кисти художника-дирижера. И всего этого Юрию Устинову, (по крайней мере в тех спектаклях, что я видел), удастся добиться и на сцене. Но, увы, я знаю, как это непросто. В каждом театре свои навыки перевода эскизов в декорации. А многие секреты

этих технологий уходят вместе с людьми.

Выставка убеждает меня, что старинная традиция живописной декорации вновь может стать востребованной, желанной, несущей радость восторга и удивления. Конечно, немецкий или, вернее, евро-стиль оформления классических музыкальных спектаклей с актерами в пиджаках и галстуках на фоне трех, а чаще одного девственно чистого, прекрасно освещенного бесшовного задника - завоевывает позиции, выдвигая на первый план художника по свету. Не знаю, хорошо это или плохо, но, мне представляется, что выставка Юрия Устинова дает своеобразный толчок для размышлений на эту тему. Глаз зрителя уже утомлен чрезмерной стерильностью, безошибочной выверенностью, отмытостью современного минимализма. Хочется художественного «мусора». Хочется непредсказуемостей, случайностей, наития - всего, что очеловечивает и одушевляет и сцену, и нашу жизнь. И это не то же самое, что «Сделайте нам красиво!». Нет. Это та красота, которую мы чувствуем, но не всегда способны разумно объяснить - это и есть так называемая сакральность, служение, литургия.

Особенности устиновского художественного дара позволяют ему органично существовать и в театре, и в кино, и в свободном артистическом плавании. И как у Александра Тышлера, мы не замечаем границ перехода из одного в другое. Подтверждение тому - целая серия картин-каприччио. Невольно вспоминается чудесный Чурленис, опусы с номерами и без номеров, его сонатные аллегро. Ощущение, что эта серия не может закончиться, она не завершаема, нет точки, нет окончательного ответа. «Еще бокалов жажда просит», как сказал поэт. Это похоже на бесконечную музыкальную импровизацию. В самом деле, холсты Устинова обладают звуком, как летний медоносный луг. Мы слышим легкое пощелкивание, похрустывание, шуршание крыльев херувимов и серафимов, наяд и дриад, русалок и каких-то китаврасов с их тонкими и хрупкими лапками-ножками. И все подчинено ритму. Весь этот сонм видений то кружится в задумчивом танце, то извивается какой-то немислимой лентой Мебиуса, то выстраивается в гармонические ряды и фигуры, то взрывается, выплескивается вулканической красочной лавой. Ад «Вальпургиевой ночи» и безмятежное блаженство «Райских птиц» - мир, сотканный художником, хрупок, нереален. Кажется, моргнешь — и он исчезнет. Но он наш, свой, он из наших снов. Этот живописный мир может обволакивать собой, затягивать в себя прекрасные творения Россини, Верди, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, Шнитке, растворяясь в их музыке и при этом ничуть им не проигрывая.

Оказалось, что не только театр, но и кинематограф не прочь применить к себе живописное восприятие реальности. Сумев привнести в кино густоту и нервность красочного слоя, Устинов обогатил палитру и художников кино.

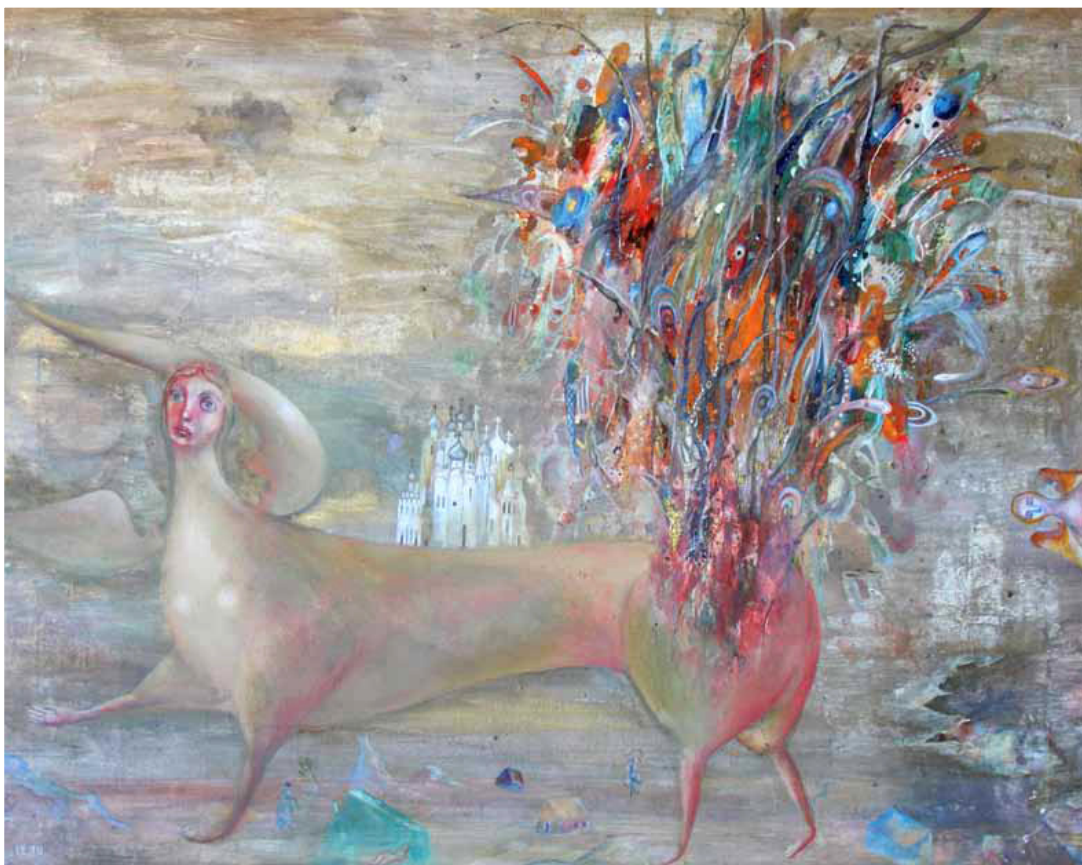
Творчество Юрия Устинова вновь напоминает всем нам, что в театре мы можем быть не только сценографами, но и Художниками театра.



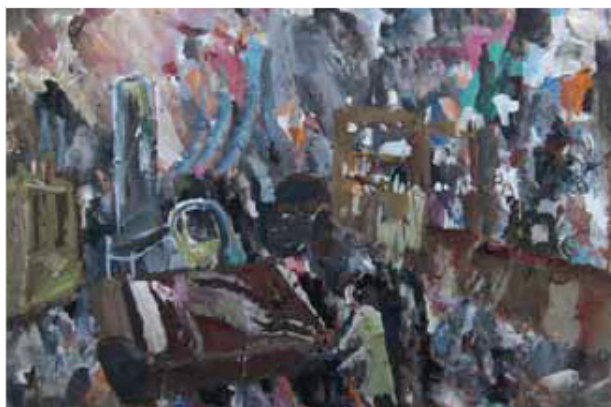
Юрий Устинов. «Травиата» Дж. Верди. Театр оперы и балета. Воронеж. 1995. Режиссёр А. Титель.
Эскиз декорации. IV действие



Юрий Устинов. «Севильский Цирюльник» Дж. Россини. Театр оперы и балета. Саратов. 2008.
Режисер Ю. Петров. Эскиз декорации.



Юрий Устинов. Портрет И. Акимовой. 1991



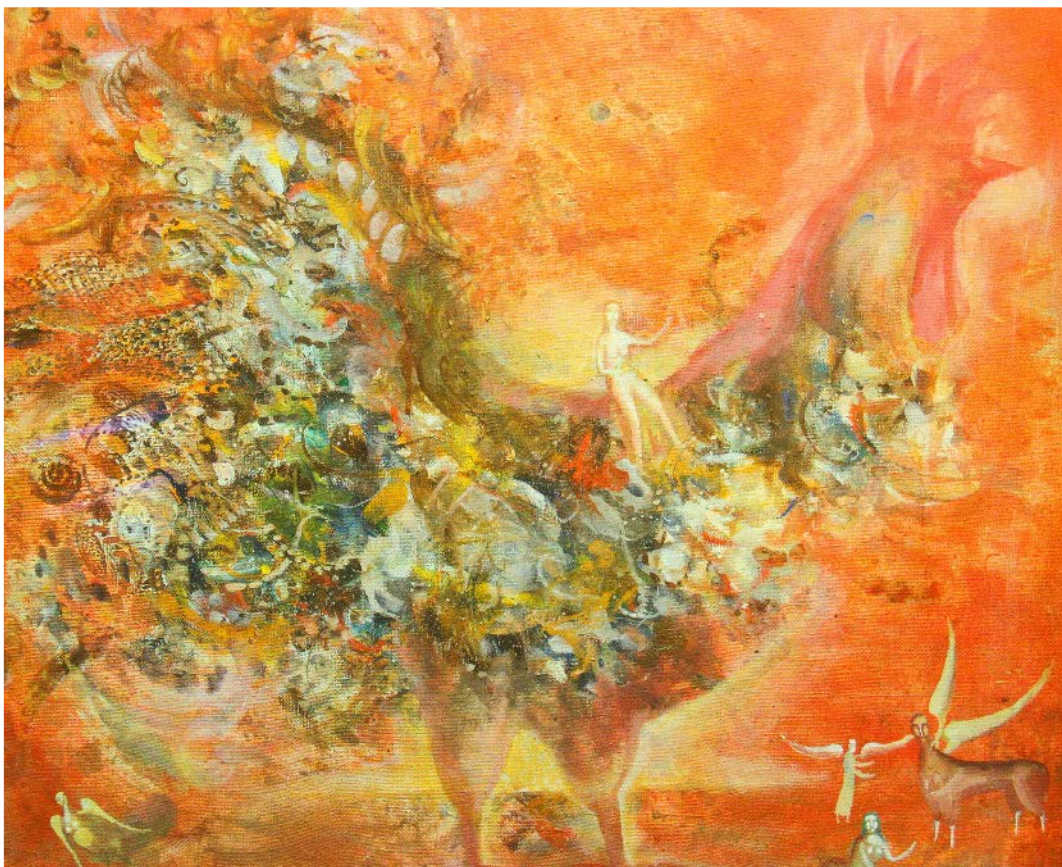
Юрий Устинов. Тв/сериал «Место под солнцем». 2003. Режиссёр А. Хамраев. Эскизы декораций



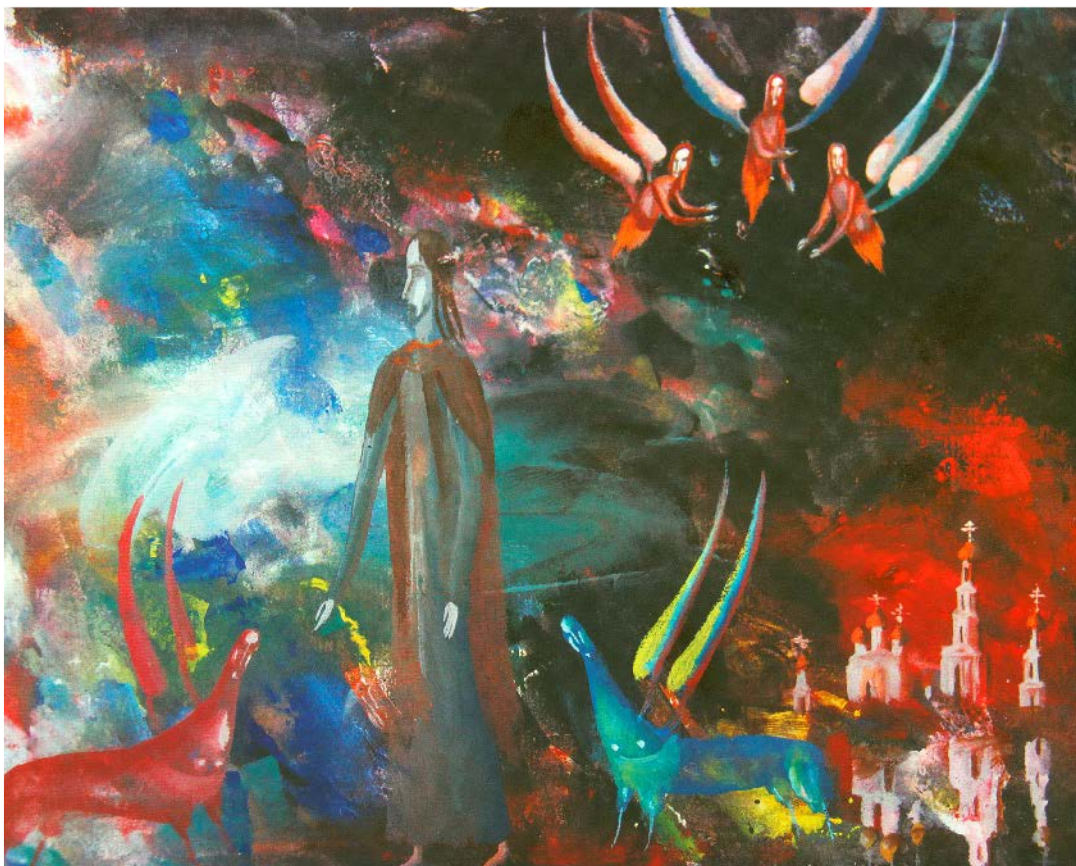
Юрий Устинов. «Илья Пророк». Бумага, темпера. 20х30. 2003



Юрий Устинов. «Падшие с небес». Холст, темпера. 70х100. 1999



Юрий Устинов. «Красный петух». Холст, темпера. 70х90. 1998

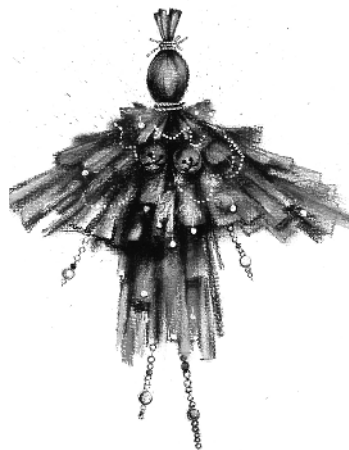


Юрий Устинов. «Огненные ангелы». Бумага, темпера. 20х30. 1995

ПОВЕЛИТЕЛЬ ЛУН

Наталья Макарова

Никоненко. Разный. Театр/Живопись/Графика
ГЦТМ им А.А. Бахрушина/Театральная галерея на Малой Ордынке
совместно с Союзом Театральных Деятелей РФ
11 апреля – 11 мая 2011



Никоненко 2007



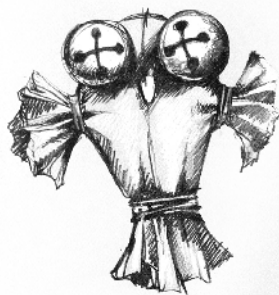
Никоненко 2007



Никоненко 2007



Никоненко 2007



Никоненко 2007

Виктор Никоненко. Эскизы кукол «Внучка», «Дед», «Бабка», «Заяц», «Филин», «Медведь» к спектаклю «Жили-были». Театр «Кукольный дом», Пенза. Режиссёр и автор инсценировки В. Бирюков.
Тон. Бум., цв. Кар., 29x21. 2007.

Однажды Виктор Никоненко приехал на репетиции в кукольный театр, где по его эскизам уже были изготовлены ростовые куклы. Картина, которую он застал, потрясла художника до глубины души – актриса разлеглась на кукле, с которой ей предстояло работать, как на подстилке! Возмущению его не было предела и не столько потому, что это его произведение, его создание, а потому, что Кукла – ЖИВАЯ! (Инцидент потом был исчерпан, актриса и дирекция театра извинились). Историю, подобную этой, увы, наверное, может рассказать любой театральный художник. Но для Никоненко – это акт вандализма, ситуация непредставимая, непереносимая. Все, к чему он обращается в своем творчестве, – куклы и «большая сценография», станковая живопись и графика, рыбы, камни, луна – словом «львы, орлы и куропатки...» – оживает, одухотворяется, обретает душу. Он аниматор от лат. *anima* – жизнь, душа; *animator* – дающий жизнь. (Большой энциклопедический словарь). Подтверждением такого отношения к окружающему художника миру стала выставка «Никоненко. Разный» в Театральной галерее на Малой Ордынке.

Никоненко действительно разный, разнообразный, универсальный. Как художник визуальных искусств он работает практически во всех театральных жанрах – балет, драма, кукольный театр (Лауреат национальной театральной премии «Золотая Маска» 2010), в игровом кино и на телевидении (Номинант телевизионной премии «Тэфи»). Как станковист Никоненко обращается к портрету, пейзажу, натюрморту. Работает в разных техниках – от традиционной живописи (холст, масло) – до уникальной монотипии.

Театральная практика, что естественно, воспитала потребность выражать свое художественное высказывание комплексно – эскизами декораций и костюмов к спектаклю (фильму). Но в серии (циклы) также объединены и станковые произведения – размышления на определенную тему: «Яблоко», «Свет», «Луна», «Трава и Камни» (именно так – Камни и Трава с заглавной буквы). В кукольном театре, в сказке, притче он выбирает мотивы народного прикладного искусства – лубка, лоскутной техники («Чудеса людей бояться»), стилистику русской филимоновской («Волшебное кольцо» А.Платонова) или самаркандской красноглиняной игрушки («Мой друг Джин»), деревенской тряпичной куклы («Жили-были»), или любительской деревянной скульптуры из корней и ветвей («Мартыно» Б.Шергина). Названные спектакли созданы Виктором Никоненко в содружестве с главным режиссером Пензенского театра «Кукольный дом» Владимиром Бирюковым – плодотворный, почти двадцатилетний творческий союз. Глубокий, полный драматизма образ режиссера передан художником в портрете



Виктор Никоненко. Эскиз куклы «Царевна» к спектаклю «Волшебное кольцо» А. Платонова. Режиссёр В. Бирюков. Театр «Кукольный дом», Пенза. Бум., уголь, сангина, 37x24,5. 1990. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



Виктор Никоненко. Эскиз кукол «Придворные» к спектаклю «Мой друг Джин». Театр «Кукольный дом», Пенза. Режиссёр и автор инсценировки В. Бирюков. Тон. Бум., цв. Кар., 29x21. 2009.

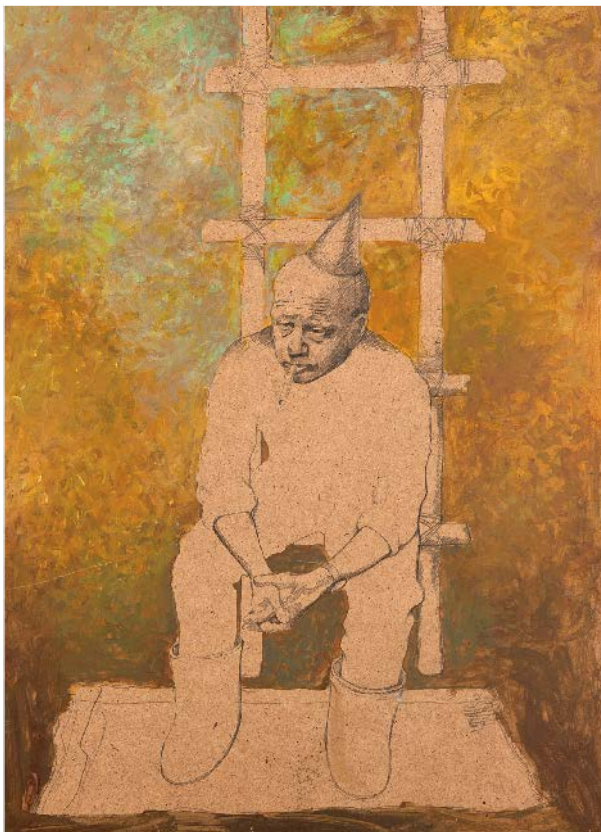
«Ловец звезд»: устало опущенные плечи, крепко сцепленные пальцы рук, взгляд внутрь себя, на голове маленький клоунский колпачок, а под ногами в валенках – простой коврик. Фигура режиссера, присевшего на нижнюю перекладину деревянной лестницы, уходящей в небо, и крошечный коврик-сцена (весь зрительный зал кукольного театра 56 кв.м.), даны беглым точным карандашным абрисом на незагрунтованном оргалите. Зато вокруг – переливающееся, клубящееся золотистыми, зеленоватыми, охристыми тонами окружающее пространство - театральные миры, которым отдан цвет, душа, жизнь.

Вообще, портретами можно назвать большинство из станковых работ Никоненко, представленных на выставке, независимо от их жанровой принадлежности. Язык художника метафоричен: что как не метафора жизни и смерти в возникновении из небытия Яблока - вначале полнокровной наполненности плода, а затем постепенного безжалостного его уничтожения до огрызка, до хвостика, до пустоты. Серия «Яблоко», расположенная при входе, становится своеобразным смысловым прологом ко всей экспозиции. Но поистине доминирует, царит на выставке его Величество Гранат. Символика граната, восходящая к шумерам и до библейским

временам, через Древнюю Грецию и Рим, перекочевавшая в христианство чрезвычайно многозначна: он является олицетворением Божьего благословения и небесной любви; как символ Воскресения его держит Младенец Христос. Красный сок граната является символом крови мучеников. На Востоке с древнейших времен гранат признан королем всех плодов. Считается, что именно гранат подсказал людям форму головного убора королей - корону. Всем своим существом он как бы говорит - все, что во мне есть хорошего – скрыто; множественность в единстве (едином), единый в своем многообразии космос. На вернисаже большой плод граната в руках у Инны Мирзоян - куратора выставки и жены Виктора Никоненко – являлся символом дружбы: по восточной традиции, отправляясь в гости, плод граната часто берут с собой в качестве подарка. Портретам Граната – триптих «Тень граната», «Черный гранат» и «Белый гранат», триптих «След граната» (серия «Свет») в экспозиции было отведено центральное место. Исповедуя принцип философско-поэтической идеи китайского искусства «великого в малом», где в этом малом и на первый взгляд ничтожном, заключается безграничная красота окружающего мира, художник раскрывает перед зрителем невероятную мощь и жизненную силу плодов. Тщательно прорисовывая, выписывая гиперреалистически каждый фрагмент, он словно предлагает и нам полюбоваться то округлостью цельного плода, то красотой его «внутреннего мира», то царственной плодоножкой-коронкой. Увеличивая их до огромных (по сравнению с реальными) размеров, располагая свободно на пространстве холстов большого формата, он создает «крупный план» гранатов. Четкий контур отделяет живописно моделированную форму от фона-пространства, где художник оперирует свободной экспрессивной линией, небрежными, расплывающимися цветными пятнами, используя все колористическое богатство палитры. Но за кажущейся небрежностью ощущается выверенность каждого элемента, умение при создании композиции отбросить все случайное и сосредоточить внимание на главном. Тема Китая, китайского и японского искусства находит воплощение и в таких работах из серии «Свет» как «Поющая китайская кукла», «Озеро», «Прощание с рыбой», в серии «Трава и Камни». В серии «Свет» художник исследует его, проникающего через сплетение ветвей, листьев, травы. Пропущенный сквозь их арабесковый ритм, свет насыщает пространство картин многочисленными мазками-бликами, делая его бездонным, многомерным.

Таинственные миры дальневосточных культур сменяются неторопливой мудростью древней земли обетованной в серии «Луна», влажный, обволакивающий объем воздуха субтропиков – плоскостным узорочьем раскаленных дневным зноем гор и песка. И только ночью природа и люди здесь оживают. Узкий абрис Луны притягивает своей магической формой. Луна здесь не столько знак, символ, сколько долгожданный дар прохлады. А, кроме того, лунный серп невероятно и запросто превращается то в парус утлой лодки «Таково еврейское счастье», то в тазик, в котором женщина моет голову «Помыться в Луне», то в спелый банан – мечту обезьянки «Вспоминая Африку», то в силуэт змеи, застывшей под звуки мелодии дудочки «Заклинателя лун» - фантазия художника неистощима, окрашена мягким юмором и грустью по недостижимой мечте, до которой героям так же далеко, как до луны. Техника монотипии, уникальная, всегда с непредсказуемым результатом, требующая от автора безупречного владения ремеслом, избрана художником для этой серии не случайно. Цветная плоскость пятна, заключенная в ритм то плавных, то жестких линий контура, отделяющего фигуры и предметы от фона, как нельзя более точно передает атмосферу ближневосточной орнаментики.

При всем разнообразии тем, художественных приемов, материалов, при всей «разности» художник Виктор Никоненко всегда узнаваем. И дело не только в сложившейся творческой манере, а в том умении вдохнуть жизнь в, казалось бы, неживое, заставить зрителя, отрешившись от суеты, созерцать красоту окружающего мира.



Виктор Никоненко. Ловец звёзд. Портрет Владимира Бирюкова. Из серии «Театральные открытки». Орг., м., 62,5x90. 2011.



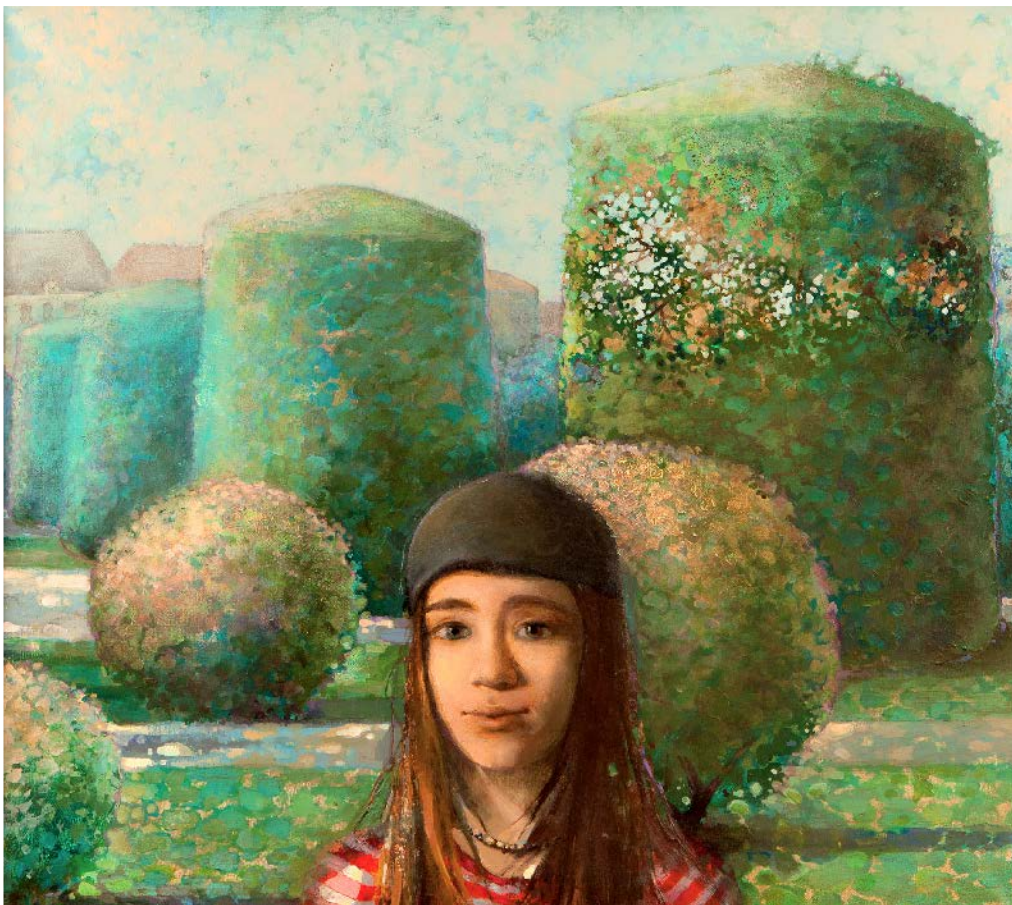
Виктор Никоненко. Эскиз куклы теневого театра к спектаклю «Чудеса людей бояться». Режиссёр и автор инсценировки В. Бирюков. Театр «Кукольный дом», Пенза. Бум., смешн. техн., 30,5x21,5. 1992. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



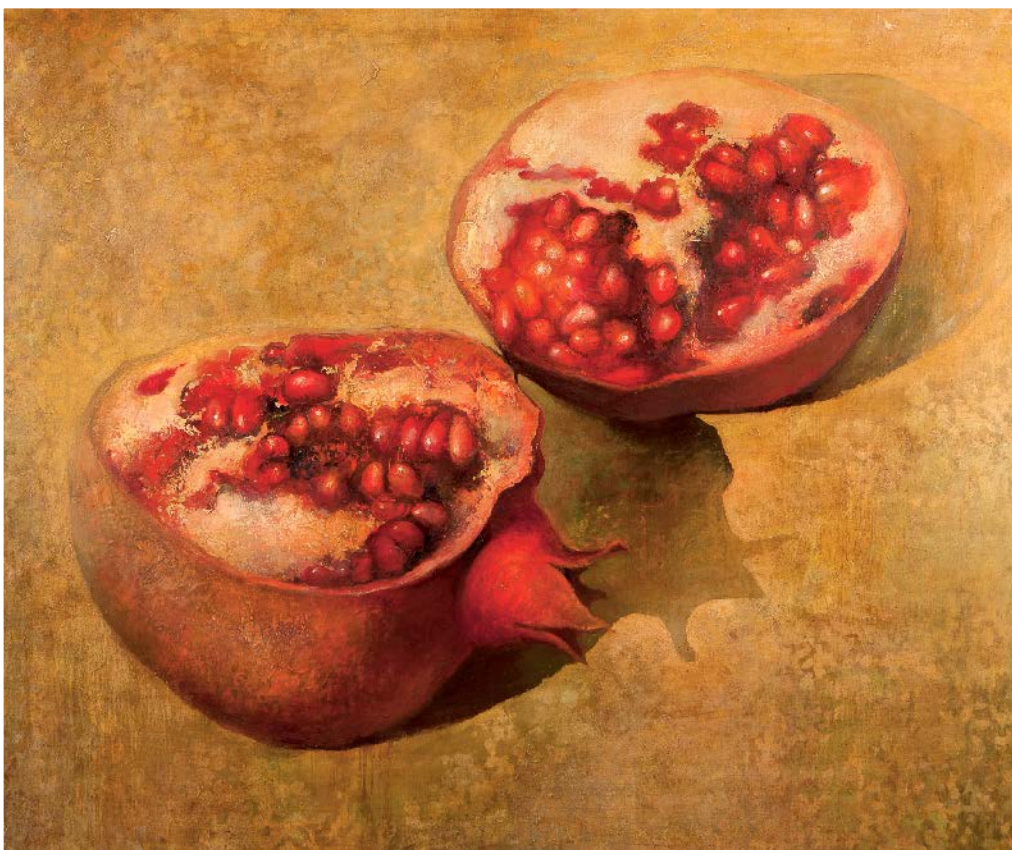
Виктор Никоненко. Помыться в луне. Из серии «Луна». К., монотипия, кар., 100x70. 2010.



Виктор Никоненко. Цветок. Орг., м., 50x70, 2010.



Виктор Никоненко. Портрет дочери. Из серии «Свет». Х., акрил, 90х80. 2008.



Виктор Никоненко. Тень граната. Из триптиха. Серия «Свет». Х., акрил, 120х100. 2010.

ПУТЬ РЕЖИССЁРА

Татьяна Шах-Азизова

Кама Гинкас. К 70-летию
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина / Шаляпинский зал
6 мая – 6 июля 2011



Режиссёр Кама Гинкас

Выставка задумана так, чтобы экспонаты сами за себя говорили. Они и говорят: фотографии, эскизы, макеты, плакаты, афиши за 40 с лишним лет работы с середины 60-х, полсотни спектаклей в театрах Ленинграда, Красноярска, Москвы, Финляндии, Германии, США... В этом богатстве, однако, не хватает движения. Видео, загруженное, заряженное, в не лучших традициях ГЦТМ не работает (во всяком случае, так было на открытии и весь май), и мы не можем увидеть знаменитые спектакли Гинкаса, как из «местной» чеховской трилогии, так и зарубежные, неизвестные широкой публике: «Театр сторожа Никиты», «Идиот», «Макбет», «Чайка».... Они есть в фотографиях, но всегда хочется большего.

Калейдоскоп лиц и сцен не кажется пестрым; все подано наравне; темпоритм у выставки ровный; зигзагов на пути режиссера словно и нет. Мы можем спокойно, год за годом

пройти вместе с ним этот путь. Так сказать, зримая хроника, выполненная пунктуально, за исключением странного сбоя под конец, когда почему-то смешаны даты и спектакли рубежа столетий, нового и XX-го, оказываются не на своем законном месте. В том числе – «Дама с собачкой», центр чеховской трилогии, появляется здесь много позже после ее завершения и после недавней «Медеи», год 2001-й – после 2010-го. Быть может, такова была логика изображения, но логика пути нарушена этим.

В целом она все же выдержана. Основные работы режиссера представлены, как и его команда. Актеры – их несть числа; отлично снятые их портреты, всякий раз с отпечатком особой личности, – зрительный нерв выставки. Художники – Эдуард Кочергин, Давид Боровский и более всех – Сергей Бархин, давно от Театра Гинкаса неотделимый; четыре макета его – к «Черному монаху» и к «Даме с собачкой», к «Макбету» и «Полифонии мира» – организуют выставочное пространство. К сожалению, как бы за кадром оказался другой, музыкальный соавтор Гинкаса, Александр Бахши. «Полифония мира» должна была прозвучать в видеозаписи, пронизывая и скрепляя ее, но по названным причинам не прозвучала.

Вернемся, однако, к выставке и пройдем по ней.

Начало: молодой Кама Гинкас, с разметавшейся шевелюрой, с азартным взглядом, с напором внутренней энергии, что ощущается даже на фото. Рядом – пожизненная спутница его, Генриетта Яновская, сокурсница, жена, коллега, хозяйка театра, где, наконец, режиссер бросил якорь. Юная, прекрасная, похожая на актрису, без явных признаков той воли и силы, что теперь знают все. Портрет ее нынешней, с взволнованным, озаренным лицом, – вверху, надо всем, как эпиграф.



Кама Гинкас и кураторы выставки Михаил Воробьев и Виктория Халиф



Режиссер Генриетта Яновская

Московский период - еще до ТЮЗа, еще в странствиях по театрам (театры имени Моссовета и имени Маяковского, МХАТ), с его вызывающим и победным стартом в «Пяти углах» и «Вагончике», новых пьесах, которые в эту пору будут преобладать (за исключением «Гедды Габлер»). Новшество режиссуры, когда в вымысел вторгается подлинность, в спектакль – факты личной жизни актрисы, что было в «Пяти углах»; бесстрашный социальный диагноз в «Вагончике», - все могло развернуть театр Гинкаса к современности. Не случилось; классика заполняет его; начинается время ТЮЗа.

Московский ТЮЗ с конца 80-х - постоянное пристанище Гинкаса, его театральный дом, откуда он может перебрасываться вовне, в иные страны и континенты, но непременно возвращаться сюда. Здесь выстроен его театр прозы – Достоевский, Чехов (трилогия «Жизнь прекрасна!»); идет спектакль о Пушкине («Пушкин. Дуэль. Смерть») и пушкинской поре («Казнь декабристов»); мелькают Оскар Уайльд и «Медея» в двойном авторстве - Жана Ануя и Сенеки, и все завершается Гоголем – «Записками сумасшедшего», недавней премьерой Гинкаса.

Создается единое театральное пространство, где Гинкас в разных странах отработывает варианты спектаклей, или позволяет себе то, чего не будет в России, или делает к циклам своим параллель. Так, из первого ряда ставится «Дама с собачкой» - в Турции, в Финляндии, в США; из второго в той же Финляндии – «Идиот», «Чайка» и «Макбет»; из третьего там же – «Театр сторожа Никиты», по чеховской «Палате № 6». Финский театр становится как бы филиалом московского; точнее, это – некие сообщающиеся сосуды, но в последние годы Гинкас все больше сосредоточивается на тюзовской сцене, дома.

Путь пройден до нынешней точки, неизбежным пунктиром – для подробностей не хватило бы и двух этажей музея. Задача, видимо, выполнена. Выставка вызывает особый интерес посетителей, лишенный ажиотажа, вдумчивый, с неторопливым, пристальным вглядыванием в экспонаты. Люди бродят по залу, кружат, возвращаются, словно хотят разгадать что-то, решают для себя некий вопрос. Им в поддержку даны экспликации В.Халиф и хроника работ режиссера. В экспликации – жизнь Гинкаса изначально, с Литвы, с немецкого гетто, потом – ученье в Ленинграде у Г.А.Товстоногова, потом - уже известные нам странствия по театрам и обретение своего дома в Москве. Кратко сказано о педагогике его, дана и формула дарования: «Его стихия – игра».

Казалось бы, хватит; сделали то, что хотели, с расчетом на просвещенного зрителя, которому не надо объяснять судьбу спектакля «Гамлет», как и судьбу самого режиссера....



Экспозиция выставки «Кама Гинкас. К 70 - летию»

И все-таки, наверное, надо. Далеко не всем всё известно о нем, а путь Гинкаса вовсе не так ровен и гладок, как может почудиться. Он - художник взрывной, взрывающий и традиции, и театральную атмосферу, и канонические трактовки, не боящийся крутых поворотов; жизнь и творчество его – увлекательный, непростой сюжет.

От выставки хочется большего – не в упрек ее организаторам и театру, давшему материалы, а как бы на перспективу. Не знаю, к кому эти пожелания обращать, но дело не в адресате. Хочется трех вещей: акцентов, комментариев и изданий, будь то буклет, альбом или книга. Но здесь Каме Гинкасу не везет. Книги отечественной о нем еще нет. Книга американская, где Гинкас в беседе с Джоном Фридманом рассуждает обо всем на свете и о себе, не нашла пока переводчика и издателя – это при нынешнем-то издательском буме и той неоспоримой высоте, что занял Гинкас в современном театре.

Впрочем, нужна оговорка: знаменитый Кен Рейнольдс, создающий фотолетопись МТЮЗа, собрал и подарил юбиляру книгу о нем. Гинкас, запечатленный в фотографиях – подарок царский, но не решает проблемы.

Вспоминается недавняя выставка Феллини в Доме фотографии: огромный объем экспонатов; комментарии кураторов и автокомментарии режиссера; крупный план в подаче самого важного, видео в режиме нон-стоп. Все четко и выразительно, богато и экономно – но каталога выставки и здесь не хватало.

Мне могут сказать: не всё сразу. А я повторюсь: на перспективу. Режиссеры у нас ещё есть.

Фото ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

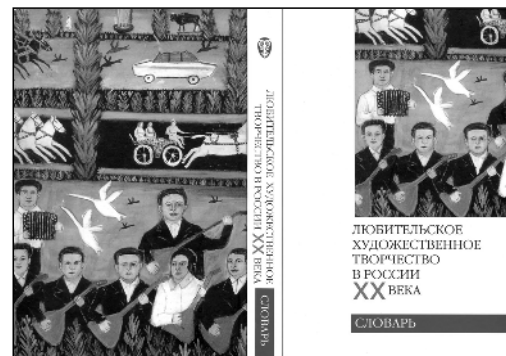


Экспозиция выставки «Кама Гинкас. К 70 - летию». Макет к спектаклю «Полифония мира».

СЛОВАРЬ

Ирина Уварова

«ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В
РОССИИ XX ВЕКА». СЛОВАРЬ
Государственный институт искусствознания,
"Прогресс-традиция" 2010.



Словарь - справочное пособие; хорошо, если оно у вас есть. Если оно стоит на полке в ряду других необходимых словарей. Вы откроете его, если нужно узнать, где был «Театр дождей», когда возникло «Студийное движение», или если вам потребуется уточнить, что и как рисовала Катя Медведева.

Ну и так далее, одно слово - словарь. Его полезность и даже необходимость, если уж на то пошло, трудно переоценить, да просто и невозможно.

Этот словарь читается, как увлекательная КНИГА, как хороший РОМАН, от и до.

Объёмный том, в котором собрано всё, что соответствует и отвечает теме издания, но, вместе с тем, там открывается необозримая панорама, такой «подшерсток» под культурой официальной, шедшей, как помнится, впереди планеты всей. В подшерстке обозначены неординарные силуэты обитателей этой страны.

Оказалось, тут-то и можно уточнить: что наша жизнь? Игра!

Играют все! Homo ludens – «человек играющий» - это наш человек.

Что вы сказали? Мир - театр, а люди в нём - актёры? Так это по Шекспиру, а по-русски иначе.

Мир - любительский театр, люди же - самодеятельные актёры.

Вы можете, и даже должны возразить - да ведь не только у нас есть студенческие театры, хоровые кружки, сельские театрализованные праздники и наивные живописцы!

Не собираюсь спорить. Есть, конечно, есть всё и в других странах, но вот только у нас.... Нет, я, разумеется, не в том смысле, что Россия - родина слонов, просто у нас любительское творчество находилось в особых отношениях с действительностью.

Да что с нас взять: на заре двадцатого века такой непререкаемый авторитет, как Вячеслав Иванов, пообещал: страна покроется фимелами и оркестрами; а в результате такого покрытия весь народ заплещет. Я не ошибаюсь: не об Элладе идёт речь, но в том-то и дело, что о России.

С фимелами и оркестрами дело у нас обстояло не бог весть как. Но всё же народ в некотором смысле заплясал, поддавшись чарам чудесных обещаний.

Настоящее-то пройдёт, а будущее - это совсем другое, светлое, то есть. В светлое будущее играли. Играли в: Здесь будет город-сад, здесь будут Голубые Города! Вы думаете - коврик на клеенке с лебедями - это просто так, мещанство? Да нет! Оно - окаменевшая мечта нищеты. А нищета эта ещё

лаптей не износила, а в переезд во дворец с прудами поверила.

Великий сдвиг, столь многое отменивший, отменил и небесный порядок времён, во всяком случае, их протяжённость. Сдвиг времён, должно быть, обеспечил такую театральную по своей природе ситуацию. Не дожидаясь завтра, страна играла в лучшую жизнь, даже если на самодеятельной сцене играли жестокою трагедию.

Наш деревенский аутсайдер, художник божий, перебивался на обочине всего - благополучия, достатка и здоровья. Ну и что он изображал, если ему вдруг перепали краски? Да изобилие! Стол во весь двор с рыбами, пирогами и курами. Вот он, театр имени Благоденствия. Точно так, только чуть иначе, изображал город счастья странный художник Ефим Честняков. Его и самодеятельным живописцем назвать никак нельзя, всё-таки вкусил питерских художественных наук, но творил как образцовый аутсайдер-самоучка - чем более нищала советская деревня, тем вдохновеннее наш поразительный Кампанелла изображал на свой лад Город Солнца. В том была ещё и ворожба, заклинание своего рода... Тут я некстати вспоминаю К. Э. Циолковского - как он писал - при свободном полёте в космос отпадает нужда в перинах, кастрюлях, башмаках - во всём, в чём нуждались его дети и чего он, в служении межпланетному будущему, приобретать не собирался.

...Когда мечта вступает в единоборство с действительностью, она обречена на победу - у нас, по крайней мере. Государство поощряло и поддерживало самодеятельность - чем плохо? Сам делаю. Люди заняты. После работы...

В очень давние времена меня забросило в колхоз - написать про сельский самодеятельный театр. Театр-то был, да только работа отсутствовала. В том колхозе никто ничего не делал, вечером же всем миром приходили в нетопленный клуб, кто играть, кто посмотреть пьесу из колхозной жизни.

А между тем, панорама самодеятельного бытия, широко представленная в словаре, не скажу, что лучезарна, но уж, во всяком случае, интересна.

Интересна, ещё как! И по материи самостийного искусства, и по персонам, рисующим, танцующим, поющим; изобретающим собственную музыку, хранящим первобытные мелодии, поющим, а также играющим - в смысле Homo ludens, особи рода человеческого, которые иначе жить не могли.

Но мало того - панорама интересна ещё и многоголосьем авторского единства, создавшего этот словарь. Авторы - научные сотрудники Отдела традиционной культуры, руководит отделом, этим своего рода «оркестром» Лариса Павловна Солнцева, своеобразный и, пожалуй, уникальный «дирижёр». Уже хотя бы потому, что о каждой персоне, попавшей в Словарь

сказано не так, как установилось в наших справочных изданиях. (У нас ведь была энциклопедия, где из текста о Жанне д'Арк нельзя было уяснить, о существовании какого пола идёт речь). Впечатляет также отсутствие стандартного размера текста. Если требуется, можно и расширить пределы повествования (именно что повествования, а не словарного текста). В самом деле, в этих сферах были засвечены личности исключительные и совершенно изумительные, заслужившие особого внимания. Вроде Регины Гринберг, чья неистовая пассионарность привлекла к её театру скульптора Эрнста Неизвестного.

У Словаря много авторов, и вот что любопытно. Практически ни один автор не пишет, как говорится, «с холодными ушами». Не остается ни малейших сомнений в том, что все они привязаны к своей «клиентуре», к «своим» - персонам неординарным, порою и со странностями, но одержимым высокой страстью, как-либо имеющим отношение к искусству: дело обычное, но всё-таки всегда неординарное. Они пишут про «своих» так, что, кажется, начинаешь слышать голоса авторов текстов. Или, по крайней мере, различаешь их интонации. О музыке, музыкантах, музыкальных инструментах написано чаще всего с заботой и даже, если угодно, почти с нежностью. О наивной живописи напротив, сдержанно и аккуратно, должно быть, во избежание интеллигентской эйфории - вот ведь, простой человек, а рисует...

Но уж про театр пишут с открытой страстью.

По-моему, такими делами, такими художниками, во что бы ни выливалось их творчество, всем этим могут заниматься хорошие люди. По определению хорошие - человеку неважному тут делать нечего. Авторы словаря, все эти исследователи, любят создателей любительского искусства, и не каламбур это, а истинное положение вещей.

Но сколь разнообразна, сколь богата и причудлива панорама самодеятельного бытия! И в какие игры в советские времена «играло» само стихийное, спонтанное творчество! Чего хотя бы стоят колхозные суды над вредителями-животными - судьи выводили мышей на чистую воду, а то и разоблачали нерадивую корову. Зверство на селе новой власти, истребившей кулачество и бдительно искоряющей вредительство, в форме весёлой и непринуждённой интерпретировано в фильме «Весёлые ребята», но здесь ещё присутствует и «генетическая память жанра» как сказано в словаре по другому поводу - была некогда в народе игра, суд над животными.

Вообще же соотношения «само-деятельного» (сам делаю) творчества и профессионального искусства весьма таинственны. Во всяком случае, до поры до времени тут был не проговоренный водораздел. Уж во всяком случае, когда Фурцевой пришлось на ум заменить профессионалов на театре самодеятельными актёрами, что было бы политкорректно и в некотором смысле экономно - говорят, Б. И. Равенских весьма доходчиво объяснил министерше разницу между врачом и бабкой в критическом случае. Оно, конечно, верно.

Только тогда, в конце пятидесятых, кто мог бы предсказать, что скоро в студенческой среде взойдет и вырастет совершенно новый вид самодеятельности? То была самодеятельность молодых инженеров, врачей и журналистов - да кого угодно, только, как правило, не выпускников театральных институтов. Эта самодеятельность молодой интеллигенции в ускоренном темпе формировала новый язык театра, обучаясь по дороге основам биомеханики и прочим сценическим мастерствам. Хотя до того, как свершился такой переворот, еще пройдёт много времени. Ещё придётся пережить и неохотно принять слова самого Мандельштама «кипячёная вода самодеятельности».

В системе ВТО, среди Кабинетов, собравших специалистов по различным видам театральных дисциплин, был и Кабинет народных театров. Во главе его была И. Н. Сидорина. Её и её

сотрудников мы называли «народниками», не догадываясь, как близки мы к истине. Истина же была в том, что сотрудники этого Кабинета воистину вторили народникам девятнадцатого века, ходившим в народ с просветительским рвением, просвещавшим, обучающим, народ бережно и терпеливо, - воистину «Дом с мезонином»!

Что уж греха таить - деятельность наших народников была почтенна, но всё же... Всё же главные события происходили на сценах театров профессиональных - до поры до времени. Вдруг в один прекрасный день положение дел резко изменилось. Акции Кабинета «народников» резко повысились. На сцену пробивали путь театры студенческие - театры новой формации. Шёл канун шестидесятых, сквозь бронированную шкуру официоза стала пробиваться авторская песня, человеческий голос, студенческий театр.

Рядом с песнями Окуджавы, рядом с поэзией Ахмадуллиной и Вознесенского прозвучал голос студенческого театра МГУ «Наш дом», челябинского театра «Манекен». Они появлялись, их не спускали сверху, они поистине самозарождались. Они на ходу учились говорить со своим зрителем о чём-то важном, что недоступно «нашим мудрецам». Но наши мудрецы от руководства искусством не дремали - писали доносы... Можно было, конечно, разорить и закрыть московский «Наш дом», но всеобщая одухотворенная волна художественного своеволия уже разлилась по стране.

На наших глазах рождалось новое искусство, то было искусство шестидесятников. Кажется, сами авторы текстов в этом Словаре причастны к племени шестидесятых.

Но вот мы вступили в миллениум, и независимо от бдительности руководства что-то менялось, что-то изменилось в самой сути самодеятельного и самоинициативного творчества.

Сегодня изменился ландшафт наивного искусства. Перемены настигли и театры. Вчерашнее любительство на глазах осваивало высокий профессионализм. Появились бесчисленные фестивали, нередко и всемирные, собирающие «своих» по профилю художественной деятельности. Порой и во всемирном масштабе. Словом, изменилось всё!

А искусство так называемой «инситы» (insita) начинает тускнеть. Кажется, всепроникающий телевизионный экран достиг таинственных сношений наивных и самобытных живописцев и размыл их.

Да если даже все формы творчества, столь внимательно и чутко описанные в Словаре вдруг покинут наш мир или во что-нибудь новое переродятся, всё равно этот Словарь останется ценнейшим памятником - да только чему?

Полагаю, всё тому же Homo ludens, человеку, играющему, да и не только играющему, а творящему что-либо художественное всегда, поскольку не творить он не может. Так что смысл этого Словаря представляется мне еще и в другом. Если угодно, его можно пристроить в качестве доказательства той данности, тому неоспоримому факту - человек вообще случился потому, что в его крови самозародился вирус, называемый художественным творчеством.

Не собираюсь, точнее, стараюсь не переступать границ Словаря, да только уж слишком он насыщен, чрезмерно содержателен, немеряно богат... Ценность его несомненна. Мне остается перечислить авторов - всех,

ведь это - коллективный труд:

А. А. Анютенков, К. Г. Богемская, П. Р. Гамзатова, И. В. Горбунова, Н. И. Жеуланова, М. В. Каманкина, Г. Д. Литвинцева, С. М. Макаров, В. Н. Максимов, Е. В. Маркова, В. М. Никитин, А. Б. Никитина, М. С. Пятницкий, Т. В. Пуртова, Л. П. Солнцева, А. В. Часовникова, А. П. Шульпин, М. В. Юнисов, С. Г. Галаганова, В. Т. Стигнеев.

ХУДОЖНИК И ПОЭТ

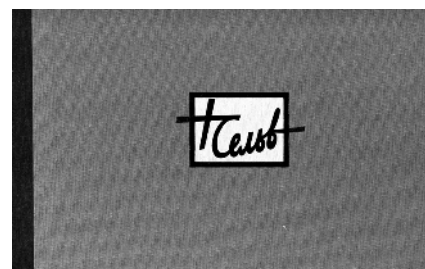
Игорь Четвертков

Татьяна Сельвинская. Художник и поэт // М.: 2011.

Художник Кирилл Сельвинский

Фотограф Николай Алексеев

Вёрстка Константин Журавлёв



Держу в руках уникальное издание – «Татьяна Сельвинская. Художник и поэт».

Должен признаться, что подобного альбома мне не приходилось видеть. Это абсолютный успех!

Не буду говорить о личности Татьяны Ильиничны – мы все знакомы с её многогранным талантом. Скажу об альбоме, макет подготовил её сын Кирилл Сельвинский. Попытаюсь подойти к описанию как сторонний наблюдатель, коллега.

Альбом спрятан в коробку, обтянутую черной тканью, на каждой стороне коробки серебристый логотип художника... Открываю верхнюю крышку и вижу сам альбом – в сером тканевом переплёте... Разворачиваю альбом. Первое, на что обращаю внимание, – как просто и торжественно выстроен титульный разворот: простой серый и черный шрифт на белом и светло-сером фоне. Но простота эта кажущаяся. Все дело в магии мастерства Кирилла. Виртуозное сочетание точного соотношения изображения и стихов автора. На матовой белой поверхности листа репродукции залиты глянцем и оттого как в драгоценной оправе картина выглядит бриллиантом.

Листаю страницы и обращаю внимание, что ни один разворот не похож на другой. Работы расположены в причудливом порядке, различные по размеру и местоположению. Некая игра происходит между ними, как бы диалог внутри каждой серии. Возникают изображения и на полную страницу и фрагменты картин, позволяя лучше разглядеть детали.

Татьяна Ильинична представила свои работы, в основном, последних лет. Там и портреты любимых её друзей, и работы на тему классической литературы, и композиции на темы великих художников, где также встречаются портреты друзей, учеников в стиле Рафаэля, Тициана, Рубенса, Дюрера, Шагала, Тышлера и многих других. Размещены в этом альбоме и работы на библейскую тему. Торжественный ритм этой серии контрастирует с таинственным фольклорным циклом. Изумительный цикл посвящений Джотто, Боттичелли, Леонардо, Микеланджело выполнен в ассоциативном ключе, где только ткань и подрамник. Но как точно угадывается в ритмической игре Мастер, которому посвящен холст!

Перечислить все серии трудно, вот лишь некоторые из них: «Мастерская», «Игра в классики», «Лицом к любви», «Испанская фантазия», «Русский карнавал», «Игра», «Театр», «Музыка», «Адам и Ева», «Художник и модель». От серии к серии «гуляешь» словно в бесконечном лабиринте образов, созданных неукротимым воображением большого художника.

Завершают альбом три стихотворные посвящения Учителям – Роберту Фальку, Александру Тышлеру, Михаилу Курилко (старшему). Далее фото с учениками и серия фотографий из семейного альбома. Там же помещены статьи художника Александра П. Васильева и искусствоведов Георгия Коваленко и Игоря Светлова о творчестве Т.И. Сельвинской и стихотворение-посвящение Владимира Климова.

На презентации альбома в Театральном музее имени Бахрушина во время выступления ораторов по сцене бегала живая «инсталляция» Татьяны Ильиничны – трехлетний внук Иван, добавляя непринужденности и радости. Радости за продолжение династии и появление уникального альбома, который так приятно держать в руках...

44

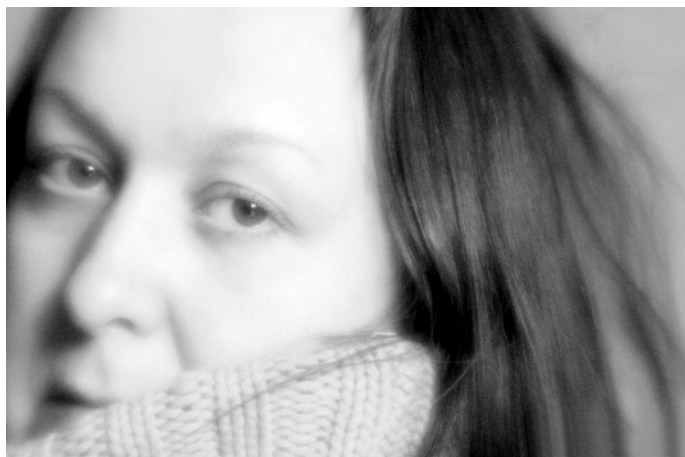
ТАТЬЯНА
СЕЛЬВИНСКАЯ

Тсельв

ХУДОЖНИК
И ПОЭТ

ЛЕНА БОЧКОВА

Ирина Балашевич



Художник Елена Бочкова

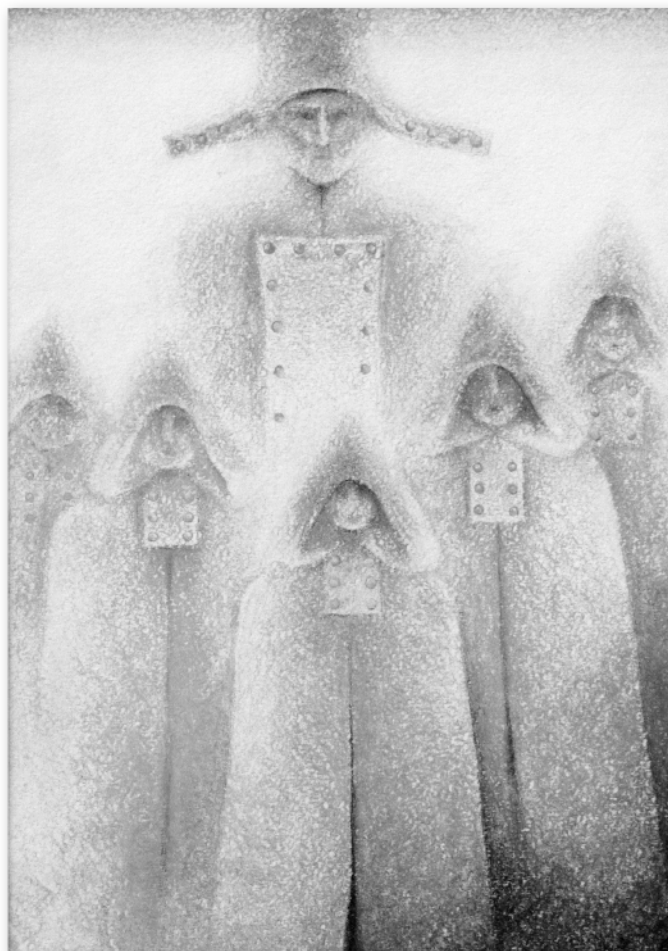
45

Позвольте представить: Елена Бочкова – главный художник «Детского театра юного актёра», которым руководит небезызвестный Александр Фёдоров. Каждый раз, бывая там на удивительных спектаклях, задаюсь мысленно одним и тем же вопросом: «И как это возможно управиться с такой оравой детей разного возраста, да ещё выстроить с ними высокопрофессиональный музыкальный спектакль?» За одно это я бы медали выдавала всем руководителям сразу. Дело в том, что в спектаклях этого театра играют дети, и за тем как они это делают, виден огромный труд и любовь и режиссёра, и музыкального руководителя, и балетмейстера, и, конечно же, художника – Елены Бочковой.

Любой художник-постановщик знает, каково бывает, когда завпост в театре почему-либо не включается в работу (причин на это – «вагон и малая тележка»). Фигово бывает. А вот у Лены вообще завпоста нет, отсутствует такая должность в её театре. Да и вообще отсутствуют мастерские. Опаздывая на встречу со мной, оправдывается: – «Прости, опоздала, ридикюль шила для няни в спектакль «Забытые куклы», очень хотелось ещё бисером расшить, ну это попозже, а то старый совсем не годится уже». Вот так и бутафорию, и головные уборы, и детали костюмов, – всё делает сама, своими ручонками. Костюмы шьются в мастерских других театров на заказ, и художник пропадает там денно и ночно: – «А эту ленточку не выбрасывайте, я её в косыньки девчонкам заплету, а ничего что кромочка, будет ответом по цвету», – говорит с такой любовью и тёплым светом в глазах, что сразу вижу картинку, как стоит и сама вплетает эти кромочки в косыньки обожаемым ею юным дарованиям. И одевать часто приходится самой, потому что дети очень быстро растут и необходимо следить, чтобы костюм не был мал до смешного.

Творческий союз Александра Фёдорова и Елены Бочковой насчитывает уже пятнадцать лет, путь это не маленький и дорожат им оба – и художник и режиссёр. За

это время вышли такие спектакли, как «Герда», «Сон о дожде», «Том Сойер», «Фантазии на тему Дунаевского», «Забытые куклы», «Московская история», «Оливер». Почти все спектакли получили дипломы на разных фестивалях и везде виден яркий почерк художника Лены Бочковой. «Когда бы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» А кто бы знал, каков бюджет спектакля подчас бывает, и как приходится выкручиваться художникам?! Спектакль «Герда» – образец таких «выкрутасов». «Я его слепила из того что было»... опять же актуальная строчка, а была пара парашютов. Вот выстроила Лена из них и декорации, и костюмы. Смотрится прекрасно! Пространство сжимается в комочек и моментально раскрывается, становясь то снежным дворцом, то домом, то какой-то норой. В костюмах использован всё тот же парашютный шёлк. Из рваных кусочков шёлка связаны свитера героев, и парашютные стропы тоже используются в



Елена Бочкова. Мюзикл «Оливер» по мотивам романа Чарльза Диккенса на музыку Лайонела Барта. Детский музыкальный театр юного актёра. Реж. А. Фёдоров. 2007.



Елена Бочкова. «Чайка» А. П. Чехова. Саратовский государственный академический театр драмы. Реж. А. Дзекун. 1993.



Елена Бочкова. «Чайка» А. П. Чехова. Саратовский государственный академический театр драмы. Реж. А. Дзекун. 1993.

46



Елена Бочкова. «Молодость Людовика XIV» А. Дюма-отец. Саратовский государственный академический театр драмы. Реж. А. Дзекун. 1990.

костюме. А для «Оливера» художник использует шинельное сукно. В каждом костюме присутствует сукно то жилетками, то поясами, то сюртуки из него сшиты, то юбки. Денег хватало только на рулон сукна и декорации (художник Марина Позднеева), остальное - подбор. Решение весьма остроумно, и зритель никогда не поймёт, что это очередные «выкрутасы» художника Елены Бочковой. О костюмах Лены хочется сказать отдельно. Её костюм сродни архитектуре, он четко выстроен и сам по себе обладает пластикой. Это очень хорошо прослеживается в спектакле «Сон о дожде», где должное отдаётся и стилистике и фактуре ткани. Возникает сочетание не сочетаемого: длинный рукав, как в русском кафтане, при этом прошитый весь люверсами, прямой крой почти посконных рубах, сшитых из полупрозрачных тканей, так возникает современный стиль древнерусской одежды на юных телах исполнителей, и от этого волны времени смешиваются и выплёскиваются в пространство этого прекрасного действия. Костюм - конёк Лены, недаром она закончила костюмерное отделение в «Художественном училище им. Грекова», поступив туда совсем юной девочкой, шестнадцати лет. Учиться приехала в Ростов-на-Дону из Красноярска одна. Очувившись в огромном мире, удивительным образом не потерялась, хоть и не было рядом ни одного знакомого человека. Всё-таки на хороших людях мир держится, помогли и даже опекали девчонку, а талант всё равно пробьётся, если он есть. С педагогами тоже повезло, конструирование вела Стадниченко Лидия Ивановна, архитектуру костюма Ольга Резниченко. Студенчество - золотые годы, жаль пролетают



Елена Бочкова. «Московские истории». Муз. А. Шелыгин. Детский музыкальный театр юного актера. Реж. А. Фёдоров. 2009.



Елена Бочкова. «Московские истории». Муз. А. Шелыгин. Детский музыкальный театр юного актера. Реж. А. Фёдоров. 2009.

быстро, и вот уже воробышек полетел обратно домой, в Красноярск, где первый спектакль «Фиалка Монмартра» с режиссёром В. Подгородинским и мюзикл «Золушка», и рок-опера «Прометей», и «Летучая мышь» и... А в мастерских воробышку устраивались проверки: - «Ишь, приехала тут девчонка сопливая. Ну и как мы это кроить будем?», и очень удивлялись, что воробышек знает, как надо, а как не надо. Потом были «Варвары» в г. Кургане (режиссёр Ф. Марсон). И всё-таки очень хотелось учиться ещё, Лена стала сдавать экзамены во МХАТ на курс Э. П. Маклаковой, но... не вышло: мастер увидела уже сложившегося художника и отговорила её поступать. Правда, на лекции Лена всё равно бегала, особенно любила, когда читал их историк моды А. А. Васильев. Ну, а дальше события шли своим чередом, как у всякого творческого человека: театры, спектакли в разных городах, пока судьба не свела её с режиссёром Александром

Дзекуну в Саратове. Художник ставила в Саратовском драматическом театре спектакль с режиссёром А. Рафиковым «Опасные связи» Шадерло де Лакло, а Александр Дзекун пристально наблюдал за процессом, творческим подходом к постановочному делу и в результате предложил остаться и работать. Так возникли в совместном творчестве «Чевенгур» А. Платонова, «Молодость Людовика Четырнадцатого» А. Дюма, «Аркадия» Т. Стоппарда. «Для меня Дзекун – фигура культовая» - говорит Лена – «Я испытываю к его таланту бесконечное уважение! В профессии он тонкий мастер, и я многое, очень много почерпнула из нашего общения. Саратовский театр - это остров со своими ценностями и критериями, это особый мир». И... всё-таки она уходит. Впереди – Москва, рождение сына и новые работы. «Жизнь, как река, приносящая дары, я их только принимаю, живу как буддист. Что-то ещё будет там за поворотом...?».

МИСТЕРИЯ ТЕАТРА. ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Дмитрий Михалевский

Продолжение. Часть №1 опубликована в №6 (68) 2010

Классический период – двумерная пространственная парадигма (V-IV вв. до н.э.)

Следующий уровень развития человека связан с реализацией двумерной пространственной парадигмы и совпадает с классическим периодом древнегреческой истории. Как и в предыдущем случае, новая парадигма актуализируется через трансценденцию человека в более высокое пространственное измерение. Эта метаморфоза происходит в среде носителей моноархетипа и появляющееся таким образом новое «творческое меньшинство» начинает определять характеристики и структуру социального пространства и культуры на протяжении всего классического периода.

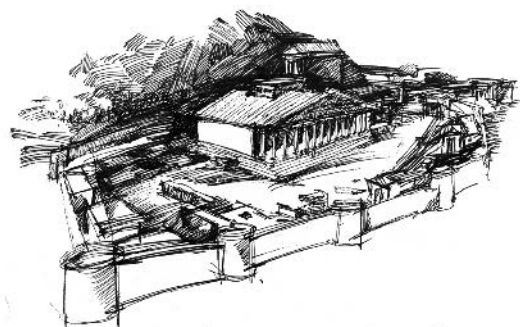
Для носителей двумерной пространственной парадигмы сменяются механизмы мышления, картина мира и система ценностей. Моноархетип со всей его «атрибутикой» вытесняется в индивидуальное подсознательное и становится недоступным сознанию. Бинарный архетип сознания обеспечивает гораздо более значимые результаты по сравнению с одномерным. И если эпоху архаики исследователи оценили как «греческий ренессанс», то классический период назовут «греческим чудом». Новый уровень целостности мышления обеспечивал объединение разрозненных культов, календарей и формирование единого языка. В 478 г. до н. э. происходит образование Делосского союза. На индивидуальном уровне возникает увлечение путешествиями. Имена Гекатея милетского и Геродота сохраняются в веках благодаря их путевым заметкам. Но наиболее наглядно перемены отражает рисунок: плоскостное изображение, в котором поверхность земли обозначается горизонтальной линией, вытесняется перспективным – трехмерным, что воплотилось в датируемой 530 г. до н.э. смене чернофигурной вазописи краснофигурной.

Буквально все в классический период связано с реализацией разного рода «двоичностей». Двоичное сознание, или «бинарный архетип», становится специфическим знаком эпохи. Происходит смена монополярного нарциссического мира на двуполярный. Возникают диалог, двоичная диалектика, дуализм и другие характерные явления. Рефлексия способствует становлению «научного» взгляда на окружающий мир. Основанное на двоичной логике, последнее не утрачивает актуальности на протяжении двух с половиной тысячелетий, вплоть до настоящего времени. Фалес Милетский, один из первых

великих мудрецов периода «греческого чуда», создает плоскостную геометрию¹. Представленная им картина мира также откровенно плоскостная – двумерная: плоский диск, окруженный водой, сменил символический образ земли в виде дуба, описанного Ферекидом. Высшей философской реализации бинарный принцип достигает в форме таблицы противоположностей, которые представляли, по мысли ее создателя, Пифагора, фундаментальные категории.

В психологическом отношении классический период оказался наиболее драматическим в древнегреческой истории. И дело здесь, отнюдь, не в войнах или иных исторических событиях. Причиной неведомого ранее психологического конфликта, также становится двоичность. Выход за пределы столь хорошо знакомой ближней зоны означал новый уровень свободы. По-новому понимаемые оппозиции и противостояния теперь окружали человека со всех сторон, постоянно вынуждая его делать выбор. Но еще острее эти противоречия проявлялись во вновь обретаемом внутреннем мире. «Раздвоение реальности – это работа разума: фактически – это путь, идя по которому, мы пытаемся понять ее, чтобы использовать в своей повседневной жизни... На заре пробуждения разума нам казалось, что мы достигли грандиозного искусства ограничения реальности рамками пространства и времени. Мы никогда не думали, что таким образом мы, в действительности, приближаем духовную трагедию. Вещи стали расширяться в пространстве, подниматься и исчезать

48



Элевсинское святилище. В центре – Телестерион
Вид с юга.

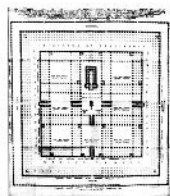


Древнегреческая монета с изображением одеона Перикла

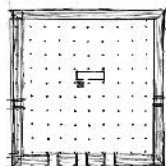
¹ То, что Фалес на столетие опередил «синхронного» ему по освоению двоичности Эсхила, объясняется его происхождением из Ионии, которая не знала «темных веков» и по отношению к континентальной Греции развивалась с опережением как раз на этот срок.



Дж. Траянос.
План Телестериона
с анактором в центре.
Период Писистрата.



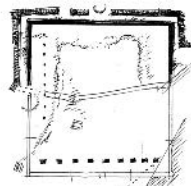
Х.В. Виллмансзон.
План Храма



План однеона Перикла
с предполагаемым
расположением сцены



Х.В. Виллмансзон.
План Сценики в пустыне



План раскопок однеона Перикла

во времени: перед нами открылся мир множественности. В пространстве мы не можем видеть самых дальних пределов: во времени мы желаем устанавливать начало и конец для вещей, что, однако, не удается сделать...». [4, 205]

Все эти явления сегодня хорошо известны из детской психологии и патопсихологии. На наш взгляд, именно их суммарное действие породило многочисленные явления, связанные с нестабильностью психики, и трагическое мироощущение массового древнегреческого сознания, которое получило отражение в ритуальных формах. «... Должно быть, внутренний мир нередко оказывался более грозным и менее постижимым, нежели внешний мир (да так оно и остается по сей день), и первоочередной задачей человека было не изготовлять орудия для подчинения себе окружающей среды, но измышлять инструменты еще более могущественные и действенные для подчинения самого себя – прежде всего, своего бессознательного. Изобретение и усовершенствование этих орудий: ритуалов, символов, слов, образов, стандартных моделей поведения (морали) – было, как я надеюсь, показать важнейшим занятием древнего человека, гораздо более значимым для выживания, чем производство вещественных орудий, и гораздо более важным для дальнейшего развития». [3, 77] У греков таким механизмом поначалу были Элевсинские мистерии, а в классический период – трагедия. Она оформилась внутри мистерии как священная драма и обрела самостоятельность в ходе орфической религиозной реформы. «Трагедия, ритуал... – как полагал М.К. Мамардашвили, – служили таким изобретением, вокруг которого собирался человек [выделено мной – Д.М.]». [2, 64]

Ключевую роль в жизни Древней Греции классического периода играл Дионис. Будучи патроном театра, он эффективно использовал этот инструмент в формировании человека. В литературе за Дионисом закрепился образ веселого бога вина, творящего неоправданные безумства. Но это поверхностное представление имеет мало общего с действительным положением дел и нарушает принципы мифологического сознания.

Дионис – новый бог, покоряющий Аттику в VII в. до н.э. Его характерной чертой является двоичность, на что указывает его имя и свойственная ему символика. «Дионис

мыслится... двойственным, как это показывают его двойные маски; диада составляет его природу и выражается символикой цветов – черного и красного, или пурпурового, равно ему принадлежащих», – так писал о Дионисе В. Иванов. [1, 143] «Двуматерный», «дваждырожденный», «двудверный», одну половину своей жизни Дионис проводит под землей. Оттуда, из мира мертвых он приносит божественную мудрость, чтобы передать ее людям через мистерии. В непримиримом противостоянии друг другу находились две божественные ипостаси, два дионисийских символа – виноград и козел. Циклическая смена этих образов означала бесконечность жизни и бессмертие Диониса, сына Зевса, сына-бога. Еще один характерный символ Диониса – плющ – растение, обладающее не только ярко выраженным «двоичным» жизненным циклом, но и наделяемое качествами, при помощи которых, как утверждали древние, достигаются трансцендентные состояния дионисийского откровения. Другой важнейший двойной дионисийский символ – критская двойная секира, лабрис. «Дифирамб» – культовое имя Диониса, ритуальная песнь этой самой секиры, при помощи которой, как предполагают некоторые исследователи, обрывается жизнь быка – главного символа предыдущей эпохи. И, наконец, Дионис был андрогинен. Благодаря своей мужественности ему удалось перенести доминанту культа с женщин на мужчин. Поначалу именно женщины составляли его свиту и справляли его ритуалы, что объясняется их большей близостью миру мертвых. В психологическом отношении Дионис становится символом важнейшего этапа на пути человека к свободе, к собственной реализации. Дальше будут и другие барьеры, но тот, пришедшийся на середину первого тысячелетия до н.э., был одним из первых, и, возможно, одним из острейших. Для древних греков, Дионис-Элевтерий, пришедший в конце своего долгого пути по греческой земле в Афины, – бог Освободитель, Спаситель. Не случайно первая остановка на территории Аттики была в деревушке Элевтеры.

Дионис является ключом к пониманию древнегреческого театра. Прежде всего, дуальна структура трагедии. Это и трагическая противоречивость расколотого мира, и все более конкретизирующееся противостояние ему все более потерянного человека, это и конфликт между миром богов и миром людей. Не менее важно, что двоичной оказывается внутренняя форма. Персонаж раскрывается в классической трагедии не через его внутренний мир, который еще слишком слаб, а через противопоставление некоей безличной ситуации или другим безличным, как и он сам, персонажам. [5] И, наконец, если Феспид в одиночку исполнял свои трагедии на афинской агоре, когда они еще оставались внутри мистерии, то Эсхил, реализова диалоговую форму, вывел на сцену второго актера. Переход к двоичной форме непосредственно означал трансформацию места представления священной драмы.

Но все начиналось в Элевсине. В храме у склона Элевсинского холма – Телестерионе – на протяжении почти тысячелетия вершились Великие мистерии, в которых ежегодно посвящение проходило около двух тысяч человек. Лишь однажды, во время нападения персов, обряд не состоялся. Но тогда сами боги вмешались и помогли грекам победить захватчиков.

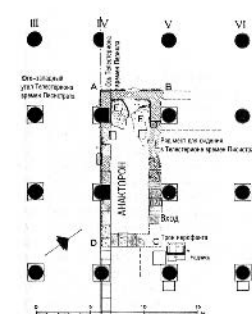
Телестерион имел уникальную конструкцию, не похожую ни на один древнегреческий храм. Это строение квадратной формы имело четырехскатную крышу, которую поддерживали внутренние колонны, что сближает его с девятипольной синагогой. Приблизительно в центре между колоннами был расположен небольшой внутренний храм – анакторон – Дом Владычицы, имевший простую прямоугольную форму. Его конструкцию продиктовала Деметра, также сообщившая детали ритуала двум посвященным семьям, которые и служили ее культ на протяжении всего времени его существования. Рядом с входом в этот внутренний храм располагался трон иерофанта – высшего жреца, читавшего священную драму.

В ходе орфической реформы Афины объединяются с Элевсином, который сохраняет статус святилища. В это время на священном участке Диониса, расположенном у юго-восточного склона Акрополя, возникает «театр». Нет, это не был тот великолепный мраморный амфитеатр, всемирно известный как первый театр. Его строительство будет закончено тридцать лет спустя после смерти Софокла и Еврипида. Так что Великие трагики никак не могли выступать на его сцене. Да, и современные археологические данные свидетельствуют, что он сразу был построен с двухэтажной каменной сценой, и в нем никогда не было знаменитой сцене с двумя параскениями, соотносимой с классическим периодом.

Но после победы над персами, из мачт их кораблей, в том же священном месте был возведен одеон Перикла. На протяжении шести столетий он оставался крупнейшим крытым сооружением древнего мира, по площади почти вдвое превосходя Парфенон. Споры о назначении одеона Перикла начались еще в древности. К сожалению, он остается не раскопанным до сих пор. Но имеется подсказка, на которую не обращали внимания исследователи: одеон Перикла представлял собой увеличенную копию элевсинского телестериона. Станным было бы, если во время религиозной реформы, выведшей Диониса из тени элевсинских богинь, преобразовавшей культ из женского в мужской и сделавшей его официальной государственной религией, копия главного посвячительного храма могла служить решению утилитарной задачи.

Если культовая преемственность имела место, то внутри одеона Перикла должен был находиться внутренний храм. И этот внутренний храм назывался сцене. Как и в Телестерионе, рядом с ним был расположен трон иерофанта. Скорее всего, что это он назывался беме (позже Аристотель назовет ее «подставкой для флейтиста»). Но здесь следует напомнить о сходстве Телестериона с девятипольной синагогой. Соответственно это сходство распространялось и на одеон Перикла. Обретает особый смысл звуковая тождественность слов «сцене» и «скиния», а также «беме» и «бима» (с последней в синагоге раввин читает Тору). И если теперь напомнить, что конструкцию анакторона-сцене людям продиктовала Деметра, также как план скинии был дан Моисею Богом, то ассоциация становится полной. Сцене-скиния демонстрирует мифологическую множественность значений, лежащих в сфере обрядовой религии. Это палатка или шатер, священная роща и, наконец, храм. Это также и алтарь, в котором, как и

Дж. Травлос. План расположения анакторона и трона иерофанта в Телестерионе



Бима в синагоге в Люблине



Дж. Травлос. Трон иерофанта в элевсинском Телестерионе

Сцена древнегреческой трагедии



в христианском алтаре, хоронили мощи героя. Только приняв во внимание эти факты, можно понять, каким образом, согласно свидетельствам древних авторов, актер мог по ходу представления вставать «на ступени алтаря». Эта форма алтаря не могла не сохраниться в ритуальной архитектуре. Наиболее известными образцами являются Милетский нимфей и Пергамский алтарь. А название с анакторона на сцене было изменено в связи со сменой характера культа – с женского на мужской.

Древнегреческая бема имела форму «беседки», схожей с тронном иерофанта из элевсинского телестериона. Сцены на такой беме многократно изображены в древнегреческой вазописи. Эсхил сначала добавил второй «трон иерофанта», чтобы обеспечить условия диалога, а затем «ввел в действие» и саму сцене. В том не было никакого святотатства – ведь читалась-то священная драма! В одеоне сцене, по всей видимости, слилась с бемой, которая образовала асимметрично расположенный портик. В Телестерионе, как свидетельствуют данные раскопок, эти элементы оставались отдельными.

По мере развития пространственных представлений человека, доступной ему мерности и возникновения симметрии, однодверная сцене обрела второй портик и трансформировалась в трехдверную.

Смысл дверей сцене мог быть только сакральным, указывающим на божественную троичность. Дионисийская троичность, возникавшая в рамках орфизма,

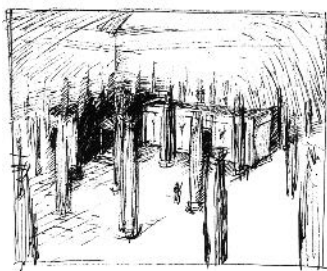
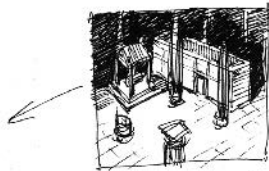
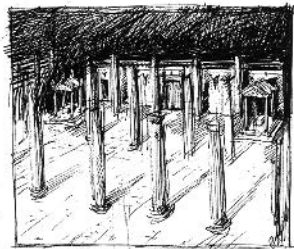


Схема трансформации сцене
внутри одеона Перикла



согласовывается с характером посвященных ему праздников, реализовывавших жертвенную схему мифа рождения. Первоначально женские праздники в Афинах строились на однолетнем цикле. В то же время, Дельфы хранили верность двухлетнему циклу, пришедшему с Крита. Проведенный нами анализ «миграции» Диониса между земным и подземным мирами, сложившийся к моменту учреждения Великих Дионисий, убедительно свидетельствует о ее трехлетнем цикле, что совпадает с именованием бога в орфических гимнах «трехлетним». К аудитории выходят великие герои прошлого, которые, как и подобает героям (см. предыдущую часть статьи) помогают ей стать людьми более высокого уровня развития.

Если античный храм, в отличие от христианских храмов, не предназначался для массового посещения, являясь «личной резиденцией» бога, доступной только жрецам высшего чина, то одеон, построенный на священном участке Диониса, представлял собой церковь, молебный дом, где по ходу богослужения разыгрывалась священная драма, сообщавшая прихожанам содержание мифологических событий. Поэтической форма древнегреческой драмы также хранила магическую традицию ритмического слова, которое еще более усиливалось его архаичностью.

В древних Афинах актеры-жрецы облачались в стóлы. Эта одежда трагиков также приходит из Элевсина, где она является жреческим облачением. Театральные маски, получающие самые разнообразные толкования в контексте художественной традиции, обеспечивали идентификацию «исполнителей» с изображаемыми персонажами священной истории и сами, по сути, были иконами. Котурны – обувь на высокой подошве – ритуальное облачение жертвенных бычков еще в критских ритуалах, которая отделяла их, как позже жрецов, от бренной земли. Фигуры актеров, увеличивались подкладками, масками и котурнами, что обычно объясняется улучшением видимости персонажей с дальних рядов театрона. Однако в одеоне не было сидячих мест и, вообще, видимость с уровня плоского пола и обилие народа затрудняли визуальное восприятие. Трагедия не предназначалась для зрения, а была вербальным действием.

Увеличенные фигуры актеров делали их схожими с великанами-гигантами, выходцами из подземного мира. Таким образом, облачение древнегреческого трагического «актера» наглядно свидетельствует о хтоническом характере трагического действия.

Мистерии, разыгрывавшиеся в одеоне, стимулировали развитие человека. Поэтому, наряду с наделением сцене тремя дверьми, введение «живописного оформления» свидетельствуют не только об усложнении культовой символики, но и о том, что проведенная Эсхилом и Софоклом «реформа сцены» не могла не сказаться на характере драматического представления. Обретя свой классический вид в недрах одеона, сцене перешла в театр. С трудом можно представить себе древних строителей, берущихся за возведение столь масштабного строения как театр Диониса, без четкого представления о том, что должно быть построено.

Древнегреческий театр не был искусством в современном понимании слова – его еще нельзя рассматривать как вид эстетической деятельности, главной функцией которой является передача авторского послания, поскольку носитель двумерной пространственной парадигмы лишен развитого личностного начала. [6, 237] А в действительности, подавляющее большинство греков в рассматриваемый период было носителями нульмерной и, в еще большей степени, одномерной пространственной парадигм. Наши исследования показали, что древнегреческий театр был уникальной в своем роде машиной по психологическому развитию человека. После того, как по ходу мистерии человека вводили в измененное состояние сознания, при

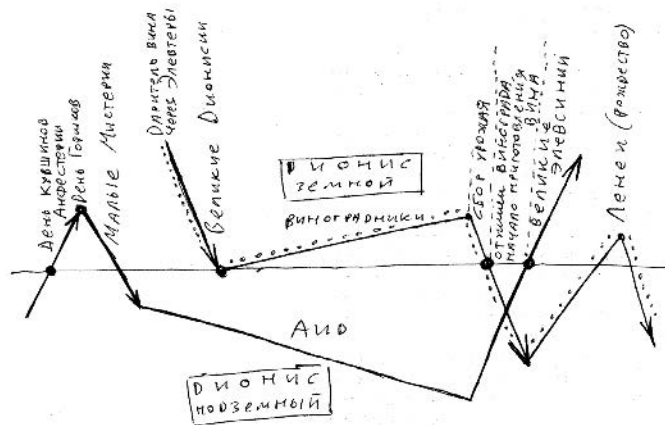


Схема ежегодных дионисийских праздников

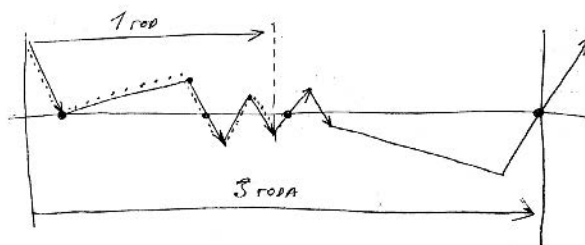


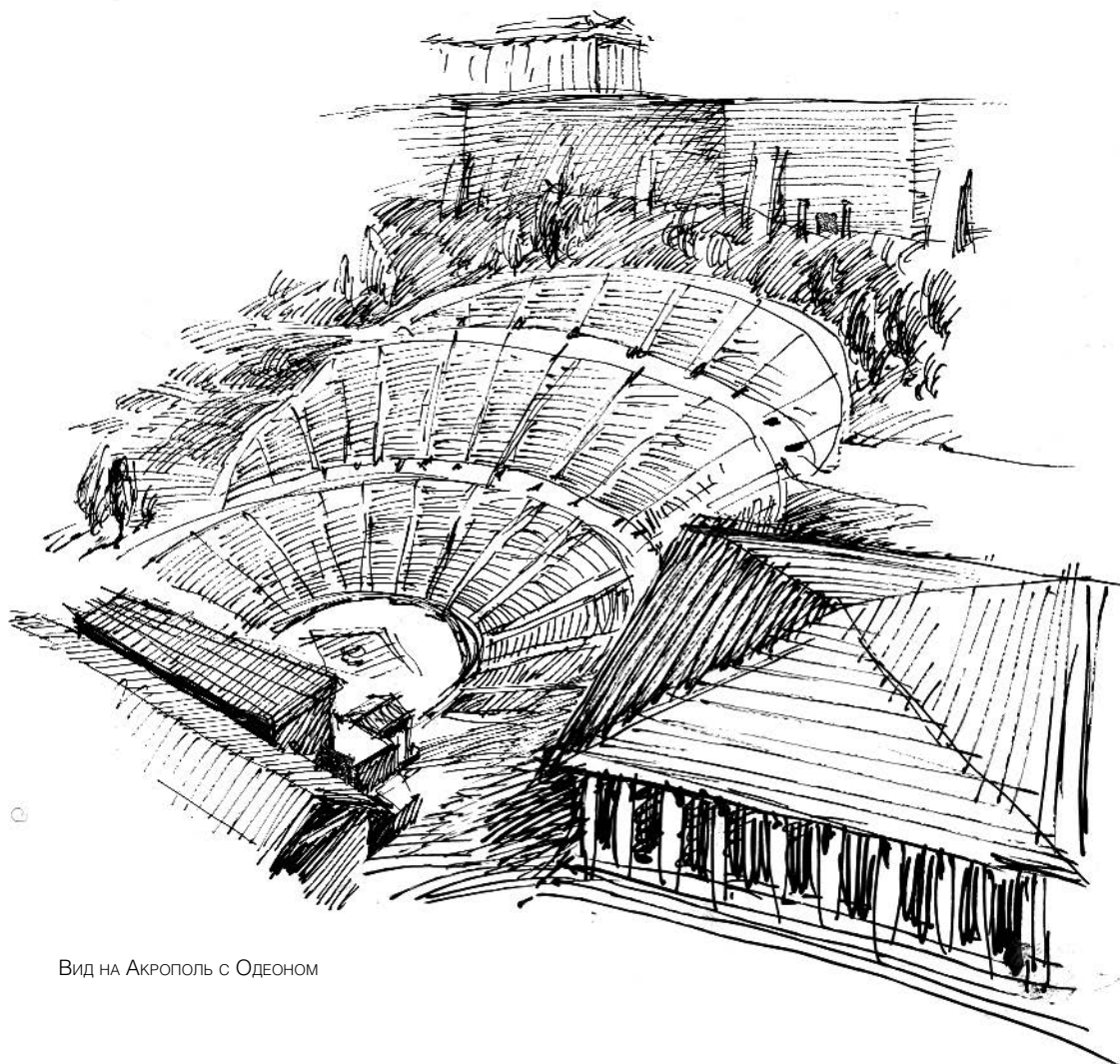
Схема трехлетнего дионисийского цикла

прослушивании трагедии происходил импринтинг двоичных механизмов мышления. Чтобы не утратить достигнутого результата, человека возвращали к повседневной жизни посредством сатиры, которая игралась последней. А в итоге из театра выходил более развитый человек, чем туда зашел. Напомним, что поначалу посещение театра было обязательным для всех граждан (т.е. взрослых мужчин), а после и всего населения Афин, включая женщин и рабов. Так что древнегреческий театр – это социально-психологический механизм, не имеющий аналогов в истории. Его эффективность была столь велика, что созданный им импульс личностного развития определил характер западноевропейской цивилизации, и этот импульс продолжает «двигать» нами до сих пор.

Итак, трагический диалог был ориентирован на древнегреческого «обывателя», носителя нульмерной и/или одномерной пространственной парадигмы, которому «имплантировали» более высокий – двумерный – уровень личностного развития. И в этом смысле диалог театральный был близок диалогу философскому, поскольку речь идет о трансценденции.

Литература:

1. Иванов В. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 143.
2. Мамардашвили М.К. Введение в философию / Мамардашвили М.К. Философские чтения. – СПб.: Азбука классика, 2002.
3. Мамфорд Л. Миф машины: Техника и развитие человечества. – М.: Логос, 2001.
4. Судзуки Д.Т. Основы Дзэн-Буддизма. В сб.: Дзэн-Буддизм. – Бишкек. 1993.
5. Это общая черта трагедии любой эпохи. См. Пименов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. – М.: М.И.П., 2001.
6. Здесь мы опираемся на определение эстетической деятельности, данное А.Н. Леонтьевым: «та единственная деятельность, которая отвечает задаче открытия, выражения и коммуникации личностного смысла действительности, реальности». Леонтьев А.Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. В 2-х тт. – М., 1983. Т. 2.



Вид на Акрополь с Одеоном

БЫЛИЧКИ ШИШОВА ПЕРЕУЛКА

Эдуард Кочергин

53

ШИШОВ ПЕРЕУЛОК

Если вы когда-нибудь попадёте в Академический переулок, пересекающий седьмую и восьмую линии Васильевского острова недалеко от Невы, то, с удивлением, обнаружите там под прямым углом к нему закоулок шириною всего семь метров. Не удивляйтесь, даже не все местные жители знают про него. Хитро спрятанный между линиями, он через двести метров коленом выходит на седьмую, заканчиваясь домом доктора Пеля, где расположена знаменитая одноимённая аптека. Попав туда, вы неожиданно окажетесь в совершенно провинциальном малорослом городке, оставленном давнишними временами для контраста с современной трамвайной цивилизацией.

Застроенный низкими домами с малыми дворишками, забитыми в ту послевоенную пору поленицами дров, переулок первоначально именовался Глухим, затем, когда открыли на нём баню – Банным, а в середине XIX века после царского переименования всех переулков Васильевского острова в честь российских рек – Днепровским. Последнее название по масштабу к нему совершенно не подходит. Как говорится – «Не по Сеньке – шапка».

Соседские же обитатели издавна прозывали переулок Шишовым и уверяли всех, что живут на нём шиши, и кто к ним зачем-то придёт, тот шиш там найдёт и с шишом уйдёт. А ещё уверяли любопытных обывателей, что у этих шишей хотелки есть, а купилок нет, от того у них «рот кривой и чашки с дырой» — одним словом – голь перекатная.

Места здешние, несмотря на центральное положение на острове и древнее заселение народами, отличались особым своеобразием, возникшим по нескольким причинам. Первая из них – близость Андреевского рынка, главного рынка острова, вокруг которого в те времена сосредотачивалось и кормилось множество людишек. Вторая – морские и речные суда, швартовавшиеся у Николаевской набережной, ныне набережной Лейтенанта Шмидта, — они поставляли в изобилии моряков на линии и переулки, окружающие Андреевский. Их, полосатиков, необходимо было где-то кормить и лелеять. И третьей причиной являлось, конечно, соседство с Академией художеств, бывшей императорской. Оно вызывало у линейных и переулочных жильцов некое ощущение избранности и склонность к богеме. От этого, очевидно, вокруг Андреевского рынка скопилось порядочное количество питейных заведений под разными названиями, а также множество забегаловок, где можно было жаждущим организмам освободить и повеселить душу, а затем отправиться к прекрасным островитянкам в гостеприимные речные переулки.

На углу шестой линии и Волжского переуллка прямо против рынка с Невской стороны с давних времён работал трехэтажный ресторан «Золотой якорь», посещаемый крупными художественными академиками, но, в основном, в нём гужевало морячье. В полуподвале «Якоря» помещалась знатная пивнуха с бильярдом под выразительным названием

«Поддувало». Заседали там просто художники и студенты соседской Академии. На углу седьмой линии и Большого проспекта процветал ресторан «Олень».

А сразу после войны на этом небольшом пространстве возникло ещё пять-шесть пивнух, где питушился народец совсем мелкого счастья. По мере построения развитого социализма все эти заведения превращались в обыкновенные тошнилочки и исчезали с глаз долой.

Вообще-то переулки вокруг Андреевского ещё в исторические царские времена пользовались дурной славой. Там были малины, притоны, хазы, в них, естественно, обитали проститутки, воры, маклаки, ханыги, бомбилы, мазурики и прочий босяцкий люд.

И после второй немецкой войны опущенный народ с окружных линий и переулков, включая Днепровско-Шишовый, кормился за счёт рынка и соседних питейных заведений. Неквалифицированный трудящийся элемент, комиссованный из армии по окончании войны, склонный к «зелёному змию», служил помощником у рыночных торговцев по части «поднять да бросить» -- грузчиками, уборщиками, зазывалами, к тому же ещё малость подворовывал. Более образованные и менее пьющие, сохранившие телеса от всех напастей, гулявших по стране, нанимались натурщиками в Академию Художеств, поставляя ей в виде собственных персон обнажённые и портретные мужские - женские образы. Академическая работа считалась знатной и уважаемой в географии нашего Андреевского рынка. Поддатый пенсионер-натурщик мог хвастануть перед рыночным тяни-толкаем, что он не какой-то там мыр, а отставной натурщик Государственной Академии Художеств. Особым спросом в послевоенной Академии пользовались седые, бравые мужики в форменных защитного цвета кителях-сталинках с орденами и нашивками ранений.

Война с блокадой нарисовали на острове печальные картинки. Часть домов была разбита снарядами. Половина старинного Андреевского рынка порушена немецкими бомбами. Мужское население острова уменьшилось на две трети. Треть оставшихся в живых и вернувшихся с фронта была обожжена, продырявлена, обрублена, контужена.

Основные тяжести по добыванию хлеба насущного в войну и после неё легли на женщин. Пока женский люд тянул лямку, не разгибаясь на всех трудовых фронтах жизни, малолетняя безотцовщина познавала житуху на улице. На линиях и переулках пацанье гоняло по мостовой колеса-обручи, стреляло из рогаток и самопалов по воронам и играло во дворах между дровяниками в азартную маялку.

Появляться за просто так, без реально ощутимой выгоды для местных жильцов, на Днепровско-Шишовом переуллке было небезопасно. Целая стая агрессивно настроенных волченят, как ворону обстреляла бы вас из рогаток. А если, не дай Бог, попадёте под руку комиссованным взрослым алкашам, то в лучшем случае, вас огреют отборными русскими словами, а в худшем – обойдутся как с врагом Отечества и... пеняйте на себя.

Переулочная житуха не всегда была мирной. Раз в неделю всяко вспыхивал скандал, а то и потасовка между двумя, тремя насельниками – обыкновенно женскими. Чаще всего дрались и ругались между собой из-за Мордобоя две соперницы – тощая Гашка с толстой Мавкой.

Гашка орала на полнотелую Мавку - «Да кто ты такая? Бегемотка, от твоей потребалки ничего не осталось – всё стёрто, манок-то давно потеряла...»

- А ты, – огрызлась Мавка, - в завидках пыжишься. Тебя хоть всю открой – воробей не чирикнет, елы-палы, бодалы... Дырка ты ожидательная, вот кто! Гавка-гявка!

Две девки-чумички, одна с роскошно развитыми формами по кличке «Вывеска», другая – Дунька Вырви Глаз, эти блудницы с мощными раззявами враз приводили в порядок разбушевавшихся шишовок ядрёным бабским языком.

«А ну, дешёвка скотобойная, прекрати хулилки всякие на соседок разводить, мандяра залётная. Сейчас буркалы твои растеку и за тридевять земель в тридешатое царство ксиву выпишу...» - ругала Вывеска задиру Мавку.

«А ты, зверь мясной, чудо остолоповое, унычь грабки не то беспалым станешь» - набрасывалась Дунька на женолицего мужика, заступника Гашки, одноногого сантехника Фуню.

К чести коммунальных жителей Шишова переулочка, местные свары никогда не доходили до ушей легавой милиции.

Летними светлыми вечерами из раскрашенных охочих уст и глубины нутра несовершеннолетних подданных особ выдыхались пропитанные голосами разные переулочные страдания:

*Для кого я себя сберегала,
Для кого я как роза цвела.
До семнадцати лет не давала,
А потом по панели пошла...
или бабьи хотимки, вроде:
У солдаты губы сладки
У вдовы как медовы...*

На другом конце переулочка прямо против двора аптеки доктора Пеля на крепком табурете, вынесенном из дома, сидела ещё одна достопримечательность – Мара Косорылая. Эта древняя марушка когда-то находилась на службе у криминального Василеостровского аристократа Графа Панельного и дружила с его невестой, знаменитой островной красавицей Нюской Гопницей. Прославив шалавную профессию в далёкие двадцатые годы, она превратилась в главную блюстительницу традиционных нравов и обычаев древнего ремесла. Мара встречала и провожала всех закоулочных жриц любви, комментировала вслух последние события «табора», у неё закоулочные жильцы узнавали дневные новости, а начинающие шкицы получали наставления.

«Ты что, Гашка, ищешь своего Мордобоя, - останавливала она тощую шалавку, пытавшуюся выйти на седьмую линию в поисках своего сутенёра, - Вернись назад, твой с утра ушёл базаровать на Андреевский. Сегодня там перед праздником народ рублем трясёт. Поднадыбить чего сможет, коли не повяжут. Лучше пивком похмелись в угловом рундуке, легче станет, туда нынче с Красной Баварии свежее привезли».

Нафуфыренную Мурашку, шедшую на Большой проспект промышлять, сопровождала воспоминаниями: «Не форси, Мурашка, всё одно не перефорсишь. Мы в двадцатые по Большому без трусиков ходили, а ты, подумаешь, лифчик сняла».

Про Мару рассказывали, что в молодости лет она владела каким-то особым женским устройством – все кто с нею хоть раз кувырчался, становился её клиентом на всю жизнь.

Переулочная житуха не всегда была мирной. Раз в неделю всяко вспыхивал скандал, а то и потасовка между двумя, тремя насельниками – обыкновенно женскими. Чаще всего дрались и ругались между собой из-за Мордобоя две соперницы – тощая Гашка с толстой Мавкой.

Гашка орала на полнотелую Мавку - «Да кто ты такая? Бегемотка, от твоей потребалки ничего не осталось – всё стёрто, манок-то давно потеряла...»

- А ты, – огрызлась Мавка, - в завидках пыжишься. Тебя хоть всю открой – воробей не чирикнет, елы-палы, бодалы... Дырка ты ожидательная, вот кто! Гавка-гявка!

Две девки-чумички, одна с роскошно развитыми формами по кличке «Вывеска», другая – Дунька Вырви Глаз, эти блудницы с мощными раззявами враз приводили в порядок разбушевавшихся шишовок ядрёным бабским языком.

«А ну, дешёвка скотобойная, прекрати хулилки всякие на соседок разводить, мандяра залётная. Сейчас буркалы твои растеку и за тридевять земель в тридешатое царство ксиву выпишу...» - ругала Вывеска задиру Мавку.

«А ты, зверь мясной, чудо остолоповое, унычь грабки не то беспалым станешь» - набрасывалась Дунька на женолицего мужика, заступника Гашки, одноногого сантехника Фуню.

К чести коммунальных жителей Шишова переулочка, местные свары никогда не доходили до ушей легавой милиции.

Летними светлыми вечерами из раскрашенных охочих уст и глубины нутра несовершеннолетних подданных особ выдыхались пропитанные голосами разные переулочные страдания:

*Для кого я себя сберегала,
Для кого я как роза цвела.
До семнадцати лет не давала,
А потом по панели пошла...
или бабьи хотимки, вроде:
У солдаты губы сладки
У вдовы как медовы...*

Целыми днями по брусчатке переулочка ходило мелкое недоросшее существо, прозываемое на Днепровском Шишом Голоштаным, или Пупчиком. Сын тихих беспробудных пьяниц, с того момента как встал на ноги, был предоставлен самому себе и соседским жителям. Ходил босым и бештанным, только в одной рубашке, перешитой из натальной солдатской. Останавливался у каждого окна и прилипал к нему, стараясь чтобы заметили и накормили. Местные огольцы приучили его как собачонку «служить» за кусочек колотого сахара или малую конфетную подушечку – есть собственную ладошку-лапку.

— А кто у нас сладкого захотел, а? Пупчик сладкого захотел, сладкое надо заработать. А ну, покажи дядям, как ты сладкое любишь?!

Он засовывал в свой большой ротик маленькую ладошку и начинал её сосать, улыбаясь зрителям. За что и получал крохотный кусочек сахара или огрызок карамельки. Если кто из сторонних спрашивал его: «Как тебя зовут?»

— «Пупчик», - отзывалось существо. «Он Шишок Голоштаный», - кричала переулочная малышня и поднимала на нём рубашонку, показывая голую попку.

Эти задворки центральных линий, этот каменный мешок, не имеющий ни одного деревца и даже куста, пропахший сырым кислым запахом сосновых дров, пропитанный дыханием перегара дешёвого алкоголя, вроде «Клюковки» за

9 рублей 80 копеек, и покрытый вековыми слоями отборного мата, вот уже более двухсот лет терпел своих насельников.

По утрам из горловины переулка на добычу в сторону Андреевского рынка выезжали на тачках, выхрамывали на костылях, выползали на кожаных задницах, стуча толкашками о брусчатку, все виды опорнодвигательных инвалидов, которых породила война.

Через некое время собака-поводырь выводила за ними сильно тощую фигуру мужского человека с одним измерением - по вертикали, в длинном плаще бывшего тёмного цвета, широкополой шляпе и с брезентовой прямоугольной сумой, какие носят художники.

Островитяне, оставшиеся в живых с довоенных времен, помнили, что учился он в Академии Художеств. И подавал громадные надежды по рисовальной части всему Василеостровскому человечеству. За небольшую денежку снимал чердачок под мастерскую на Днепровском. В 1941 году с дипломного курса ушёл на фронт артиллерийским наводчиком. Война оставила его жить, но сожгла хорошо нарисованное лицо и превратила в незрячего инвалида. Глазными останками различал он только свет и мрак.

На опалённом напалмом лице торчали огромные тёмно-зелёные стёкла-очки. Они держались на оставшемся куске переносицы. Прямо под ними зияло носовое отверстие, а ниже никогда не закрывающаяся щель рта без губ. Казалось, что на лицо живого человека надета страшная плоская маска с приклеенными к ней очками. Малышня с линий, видевшая его впервые, пугалась и требовала снять маску. «Зачем, дяденька, такую страшную штуку одел, сними, пожалуйста». Этого человека в средние века прикарманила бы ватага скоморохов и хорошо бы зарабатывала на его страхолудии. А сейчас он вынужден скрывать свои безобразия от людей, не особо показываясь на глаза островитянам.

Поводырём у него служил дворового звания пёс – такой же высокий и тощий, как хозяин, со странной кличкой Ефимон. В отличие от большинства переулочных инвалидов, инвалид-художник с поводырём направлялся не на Андреевский, а на Неву. Дойдя до набережной лейтенанта Шмидта, они поворачивали в сторону Горного института и у бывшего Императорского Морского Кадетского корпуса, который оканчивал, а затем руководил им знаменитый русский мореплаватель Крузенштерн, переходили на набережную как раз против памятника адмиралу.

За высоким гранитным пьедесталом памятника, украшенным девизом Крузенштерна «SPE FRETUS» - ЖИВУЩИЙ НАДЕЖДОЙ, художник снимал свою сумку, доставал из неё складную треножную табуретку с брезентовым сидением, какими пользуются живописцы на этюдах, спускался на последнюю ступень подле воды, и усаживался рядом с Ефимоном. Из той же сумы вытаскивал разборное удилище и металлическую банку из-под дореволюционного шоколада «Жорж Борман» с накопанными пацанвой в Академическом саду на четвёртой линии червями и, не торопясь, под бдительным наблюдением поводыря, начинал готовить орудие лова. Затем в правую руку брал удилище, в левую леску со всеми атрибутами, и с правого плеча ловко забрасывал её в воду.

Ефимон, следивший за всеми движениями хозяина, вперившись глазами в вынырнувший поплавок и застывал в ожидании клева. На это зрелище с ближайших линий и переулков приходила зырить мелкая пацанва. Устраивалась амфитеатром на ступенях спуска вокруг рыбака с поводырем и замолкала в напряжении, боясь пропустить клев.

За несколько секунд до клева Ефимон начинал тихо рычать. По такому сигналу художник осторожно поднимал удилище и приговаривался к подсечке. Буквально за полсекунды до того, как поплавок уходил в воду, пёс гавкал, и ловкие руки хозяина через мгновение вытаскивали на гранитные ступени набережной бьющуюся рыбёшку – к великой радости всей пацаньей оравы. Если улов срывался с крючка и падал на гранит, Ефимон лапою прижимал бушевавшую жертву и осторожно забрав её в пасть, отдавал художнику.

В полдень от памятника адмиралу в сторону восьмой линии и потаённого переулка двигался завёрнутый в длинный плащ высокий силуэт человека с сумой художника на плече, в чёрных галошах фабрики «Красный треугольник» и с зонтиком-тростью времён царей. Впереди него шёл пёс, в зубах которого находилась тёмно-зелёная авоська с пойманной в Неве рыбой. Малолетняя шпана провожала их переулочными виршами с припевками:

Шиши, шиши, шиши

Ехал шиш на мыши.

Шиш с мыши упал

Себе ножку сломал.

Год – не срок.

Два – урок.

Три – пустяк.

Четыре – так.

Квартировал художник с поводырём Ефимоном всё на том же чердаке, с которого ушёл на войну. Опекала его самая симпатическая тётенька среди местных шишовой – Падшая Магдалина, про которую соседки хвастали, что она не просто наша, как мы, здешние бадалы, а иноземных кровей и сильно образованная. Прошла через все вертепы и любовстрастные болезни, а в закоулок попала с проспекта после постарения и порчи механизмов.

В выходные дни, а выходные в ту пору были только по воскресениям, у небольшого домишки, почти по центру переулка, где жила наша пара рыбаков, безотцовая малышня собиралась послушать очередную историю про Шишей – предков теперешних обитателей Днепровского переулка. Рассказывал слепой им только по одной байке за вечер, но каждое воскресение разные.

Много о чем спрашивали дядюшку Художника безотцовые дети. И много всякого рассказал им Художник у дома Падшей Магдалины в Шишовом переулке, пока питерская чухотка не прибрала его с Васильевского на небесные острова и не осиротила всю мелкую островную шантрапу вместе с Ефимоном.

Поводырь, потеряв хозяина, стал бродить по островам города. Его по утрам и вечерам можно было видеть на набережных Большой и Малой Невы, сидящего рядом с каким-нибудь рыбаком и следившего за поплавком. За полторы-две секунды до того, как поплавок уходил под воду, раздавалось рычание и гав, когда поплавок исчезал в воде. Непосвящённые рыбаки пугались такого действия и гнали его от себя, а посвящённые делили с ним улов.

С каждым годом из щели спрятавшегося от любопытных глаз переулка всё меньше и меньше выезжало, выхрамывало, выползало военных инвалидов, а восстановленный Андреевский рынок всё более и более хирел.

Сорок лет спустя на старом чердаке дома падшей Магдалины среди всяческой рухляди обнаружили остатки самодельного мольберта и репродукцию «Весны» итальянского художника Боттичелли, наклеенную на довоенный добротный картон.

Богатый шиш

Давным-давно, давнее давнего, когда наш переулочек ещё назывался Глухим, и на нём жили лишь одни Шиши, дома не имели номеров и обзывались по-разному: Крысиный, Мышиный, Тараканный, Клопный. Да и жители не имели имён, а отзывались только на кликухи. В Блошином доме жил очень богатый Дырявый Шиш. Главным богатством его были дырки – много, много дырок. Причём везде, где только можно: на крыше дома, в потолке, стенах, полу, одежде, в карманах и даже в голове – целых семь штук. Про его такое богатство по Глухому переулочку пошёл слух, что у Дырявого Шиша дырок хоть пруди и отбавляй, дырка на дырке дыркой погоняет.

И вот Шиш Брюхатый из Крысиного дома вместе со своим дружком-корешком Шишом Конопатым из Тараканьего дома, услышав о таком чудесном богатстве Дырявого, стали ему сильно завидовать. Завидовали, завидовали и решили ограбить богатого Шиша, забрать у него лишнее. И вот однажды ворвались они в его Блошиный дом с брюхато-конопатыми кулаками и хряснули ими по единственному

дырявому столу, да так сильно, что он разлетелся вдребезги. А после этого потребовали у Дырявого вывернуть карманы и отдать им, Брюхатому и Конопатому Шишам, всё своё богатство.

Шиш дырявый страшенно перепугался – богатства-то у него никакого не было, кроме дыр, и отдать-то он мог только дыры, а более ничего – шиш, одним словом. Но что поделаешь – встал он перед ними на дырявый пол, растопырился, вывернул свои дырявые карманы – правый и левый – и сказал Брюхато-Конопатым разбойникам: «Берите всё, чем я богат, мне такого богатства не жалко».

Забрались они к нему в карманы, Брюхатый в правый, Конопатый в левый, и давай там шуровать по дырам – богатство искать. Искали, искали и провалились сквозь них на пол, да угодили в подполье, а там исчезли в глубоких дырах, исчезли навсегда.

И стало на Глухом переулочке на два шиша меньше. На два шиша меньше, на два больше – всё одно – ни шиша. Шиш от шиша отнимешь – шиш и получишь. Вот и сказка вся.

Потусторонний шиш

Много разных странных историй происходило на нашем славном Шишовом переулочке, что спрятался между 7-й и 8-й линиями Васильевского острова за домом доктора Пеля.

В прошлом веке в кривом домишке серой мокрицы против переулочного колена, выходящего на 7-ю линию, жил-был безродный шиш по прозвищу Пшик. Жил бирюком, ни с кем не общался. Чего-либо ценного из себя он не представлял, оттого так и обзывался, но сомнения о своей особе был великого. На личине его всегда красовалось недовольство, капризная непотребность, и даже брезгливость. Всё, что происходило вокруг, Пшика не устраивало, всё ему было не так, не по нему, нехорошо, неудобно. На левом боку спать плохо, на правом – невозможно, а на спине совсем отвратительно. По утру с постели вставал он не с той ноги, с какой должен был встать, да и глаза почему-то раскрывались не так, как надо было. И всегда ему – то не сё и так не эдак. И шишей развелось много-премного – лбами бьются друг о друга, да и шумят сильно. А шишовки всегда кобелятся, хотят чего-то невозможного, что-то требуют от него непонятное, хотя от них только одно какое-всякое на этом свете.

А на переулочке темно, грязно, сыро, дышать нечем – кислорода не хватает. И опять всё не по нему. Радостей нет никаких, сё не то, и эдак не так – жить прямо маята одна на этом свете и мука кромешная. Мучился, мучился шиш Пшик и решил с этого людского света перейти на тот свет, потусторонний, понятное дело, на райский.

Долго ли, коротко ли, наконец, преставился Пшик. У нас на переулочке всё сбывается – главное захотеть. Сообщество шишей похоронило его без слёз и причитаний, пожелав на прощание пух вместо земли. На тризне базарные шиши уничтожили на халяву всё, что было нарисовано на столе, и послали Пшика к Богу в Рай.

Только Всевышний знает, как трудно и долго наш маленький шиш Пшик добирался до потустороннего Райского света, сколько ему пришлось препон преодолеть, ворот пройти, экзаменов сдать. Но наконец он попал в Рай. Попал, огляделся на все триста шестьдесят градусов... вокруг темно, темнее тёмного, мгла, ни зги не видно. Сияющих звёзд нет, только Тишина и Пустота. Он не поверил себе, стал аукать: «Ау... Ау-у... Ау-у-у!» Нет никого, даже эха нет. Да как же так, быть не может! Испугался аж, пошёл искать кого-нибудь. Ходил туда, ходил сюда, вперёд-назад, вправо-влево, – нет никого, одна темень. Никакого тебе ангела, ни ангелицы, ни одного хотя бы крошечного херувимчика – никого. А Райского сада с Райскими кущами и в помине нет. Кроме одной шишовой души Пшика, кругом пустота.

Но, вероятно, здесь обитают души людей? Они же должны быть обязательно, чёрт побрал, их на земле ведь тысячелетиями хоронили, и души праведных взлетали в Рай навсегда. Куда же они делись? А? «Ау, души-и-и!.. Ау-у-у, где вы?!» Нет никого, только мёртвая тишина в пустоте раздаётся. Что же делать? Что делать?

«А вдруг мне это всё приснилось, показалось? – Подумал он. – И меня здесь тоже нет, а?» Стал он себя ощупывать и понял, похолодев, что щупает-то одну пустоту и только. Нет ничего существенного на его месте, то есть, даже воздуха нет, одно какое-то фу... или пшик... или шиш.

В этот день на нашем свете светило солнце, и на Шишовом переулочке, что находится между двумя линиями волшебного Васильевского острова, жители близлежащих блошино-тараканьих домишек могли прочесть свежую надпись-лозунг, написанную на пустой стене Блошиного дома гуашевыми красками: «Шиш всем шишам шиш, и лучше шиш, чем ни шиша».

ШИШОВЫЕ ПОЛЮБКИ

Много всяких чудесам подобных историй случилось на нашем достославном Шишовом переулке в пятидесятые годы прошлого века. Некоторые из них в течение долгих лет передавались по множеству раз от Шиша к Шишу и наоборот, превращаясь со временем в местную летопись.

Островитяне помнят, что жителей Шишова переулк в те времена величали голю перекатной. А наши переулочные шишовки, как всем известно, - самые соблазнительные и самые смазливые в округе, прямо цацы ненаглядные, цены бы красавицам не было, если б не полная бедность. На всех речных переулках, что соседствуют с Андреевским рынком, беднее их не найти.

Представляете себе, ежели какая шишовочка имела одно платье, перешитое из бабкиного, то туфельками на выход к нему владела другая, а шляпка, платочек, сумочка, духи, помада случались у третьей, четвёртой, пятой шишовки.

И чтобы по жизненной необходимости одной из них требовалось выйти хоть как-то прикинутой за пределы переулк, недостаточные вещи приходилось занимать у подружек. Вот такая обстоятельная беда существовала в нашей переулочной географии.

Но однажды, в начале майской весны, когда на нашем северо-западном Шишовом переулке появилось долгожданное солнце, и местные шиши с шишовками очнулись от зимней спячки, с хотимчиками на оголодавших личинах, они вновь возмечтали об давно обещанном светлом будущем. А некоторые, нетерпеливые, решили тотчас поправить своё настоящее. Три молоденькие, смазливые шишовочки из них объявили переулочным, что пойдут на соседский Андреевский рынок шабашить блудным делом, то есть зарабатывать на хлеб насущный телесным грехом. Во как! На переулке раздалась тишина, шиши глубоко задумались и решили вскладчину прибрахлить своих красавиц, чтобы с достоинством послать их на заработок, сопроводив двумя шмаровозами, выражаясь по-одесски, или двумя прихахуйми, говоря по-местному. Срочно во всех шишовых домах стали шуршать по сусекам и нашуршали три полных наряда. В одном из Блошиних домов с чувством обрядили девиц, по возможности оголив верхнюю часть тулова, в другом, Тараканьем доме, назначенном для полюбок, причесали, нарумянили, наподадили, надушили «Ландышем» в честь весны, словом – ухорошили переулочный товар до полной приятности. И отправили на родной древний рынок, именованный в честь

Андрея Первозванного – первокрестителя православных прашуров – грешить всем, чем попало.

Три расписные красавицы завитые, надушенные, нарумяненные, явились на рынок да как пошли гарцевать по торговым рядам перед черноброво-усатыми людьми гор и песков, перед Акими-Двоякими, как стали подмигивать да станом повиливать, обдавая их, Аких-Яких, розовым паром шишовой любви – ну прямо-таки экс-рексы и сексы-мексы. Ключули Акие-Троякие продавцы торгашные, горно-песочные и другие всякие на смазливую видимость наших шишовушек. Возбудились на их призывно-охочие телодвижения в воздухе, отвесили множество купилок в карманы шишовых прихахуев и двинули за красавицами. Идут дыхом-пыхом попыхиывают, любилки точат с мечтами поталиться всласть на лежбищах в их родном переулке.

Не долго, не коротко, а совсем скоро оттопали за шишовками в Тараканий дом в вожденном хотении, скидывая в нетерпении по дороге с себя портки. Притопали, и давай припадать к ним да руками шуровать и щупаться с надеждой поймать быстрее осязательный момент. Ан нет, оказалось, что кроме воображения да пустоты в их волосатые, нетерпеливые ручищи ничего не даётся. В глазах мерещится вдалеке где-то сладкая девичья видимость, да некий розовый пар-туман, и баста. Но ведь пар – это пар. Пустота, не более того. Что за чёрт? Ведь только что всё это хотимое вроде бы с ними шло, дыхом-пыхом попыхивало, и вдруг нет ничего. Куда же делась телесная видимость, куда пропала цацкина сладость? Да только что была – вон, даже запах ландыша остался... Куда исчезли купилки? А? А где эти рукастые чичисбеи-шмаровозы – их тоже след простыл... И радости Аких-Всяких овялись, и ум затемнился. Сплошная невидимость в глазах настала. Только в ушах шорох какой-то раздаётся, как будто сотни тысяч тараканов идут по гулким стенам и потолкам шишового дома. И всё вокруг Тыбнулось-Мыбнулось...

Что делать? Как быть?

Этими извечными вопросами нашей житухи закончились любовные полюбки Аких-Всяких на нашем драгоценном Шишовом переулке, который находится на самом большом и самом волшебном питерском острове – Васильевском, рядом с Андреевским рынком. Но туда без кулаков лучше не ходить, в особенности на полюбки. Да и помнить надобно: шиш – это всё таки НИЧТО, его не пощупаешь. И кто к нам на переулк с шишом придёт, тот от нас с шишом и уйдёт.

SHOWTECH. МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ

Марина Шолупова

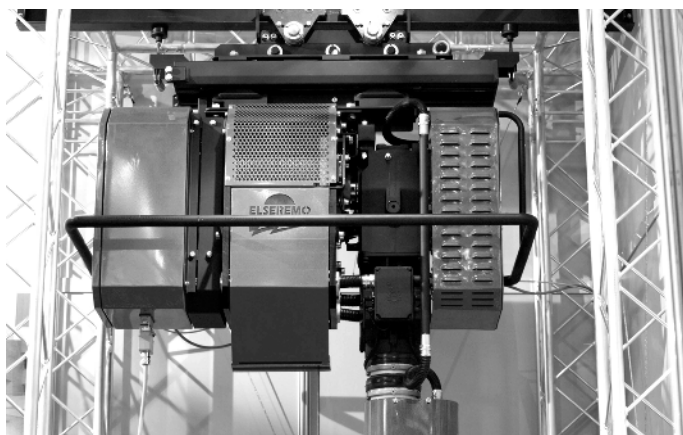
*Без определяющих принципов любая выставка превратится
в пеструю свалку.*
Ишхан Геворгян

Раз в два года Берлинский Выставочный центр превращается в самую оснащенную «сценическую» площадку, на которой можно увидеть весь спектр существующего сценического оборудования: верхняя и нижняя механизация, поворотные круги различных форм, световое и звуковое оборудование, лебедки, полетные устройства, передвижные подъемы и многое другое.

Более 300 экспонентов со всех уголков мира, включая Россию, съезжаются на выставку ShowTech («Шоутек»), чтобы продемонстрировать новинки театрального оборудования, обменяться профессиональным опытом и посетить тематические семинары и экскурсии.

За два с лишним десятилетия своего существования, ShowTech получил негласный статус своеобразной Олимпиады для специалистов, работающих в сфере театра, кино, телевидения, радио, зрелищных мероприятий. Тематика выставки охватывает следующие разделы: сценическое оборудование, акустические технологии, аудио- и видео технологии, коммуникации, осветительное оборудование, системы безопасности и многое другое. В начале июня этого года ее посетило более 7 500 человек. Чем же запомнилась последняя выставка?

В этот раз многие известные производители сценического оборудования представили на своих стендах новый вариант решения лебедки точечного подъема. От классического он отличается, в первую очередь, отсутствием переносных блоков, что значительно облегчает труд технического персонала. Весь механизм находится внутри лебедки, которая при помощи кареток перемещается по заранее проложенным путям, например, рельсам.



Лебедка точечного подъема нового типа, представленная компанией Elseremo (Чешская Республика). Ее передвижение осуществляется по крановому пути.



Компактная и простая в управлении лебедка индивидуального подъема фирмы **ROFITEC Monolifter**: мотор, тормоз и канатный барабан-расположены на небольшой платформе, снабженной удобными колесиками. За счет этого ее можно легко подкатить к любой точке колосникового пространства. Спуск каната происходит через специальную опускающуюся штангу.

Другой вариант устройства точечного подъема был представлен на стенде одного из лидеров мирового рынка сценических технологий, австрийской фирмы **Waagner-Biro Stage Systems AG**. Компания была основана в 1854 году и является партнером ведущих оперных и драматических театров мира.

В данном случае наматывание троса на барабан происходит в одной плоскости, т.е. виток на виток, а канат сходит по одной линии. Лебедка может быть зафиксирована при помощи специальных креплений или подвешена на каретку,двигающуюся по рельсам.



Фирма **RITTER** стала одним из немногих производителей, которые привезли на выставку лебедку с размещением всего привода (двигатель, редуктор и т.д.) внутри тросового барабана. Интересно, что в данном случае блок управления установлен прямо на лебедке. За счет этого она получается компактной и значительно более мобильной по сравнению с классическим устройством однотипных лебедок. Первыми подобное оборудование стала производить голландская компания **TrekWerk**, известная своими системами управления.

На выставке стала прослеживаться интересная тенденция. Многие разработчики систем управления сценической механизацией снабдили свои творения функцией 3d, позволяющей создавать трехмерные схемы размещения декораций на сцене.

59 **UNICAN** - производитель современных систем управления представил мобильный беспроводной пульт



Система управления MOVEO немецкой фирмы UNICAN. Предполагается, что именно этот пульт управления будет установлен в строящемся комплексе Новой (малой) сцены Александринского театра в Санкт-Петербурге.

весом всего 4 кг с диагональю экрана более 12 дюймов. Время автономной работы устройства составляет 3.5 – 4 часа. В дополнение к этому пульт снабжен еще одной весьма полезной функцией. Его система способна рассчитывать, какое оборудование на сцене следует заблокировать в процессе перемещения тех или иных декораций. Также она вычисляет допустимые пределы для передвижения штанкетов с прикрепленными к ним декорациями. В настоящий момент практически ни одна фирма не может предложить более конкурентоспособный образец, чем тот, который был представлен на выставке в Берлине.



Стенд российской компании «ТДМ», специализирующейся на проведении реконструкций и техническом перевооружении сценических и культурно-досуговых комплексов.

Коснулись на выставке и масштабной реконструкции Большого театра в Москве, начавшейся в 2005 году. Технический директор театра Вячеслав Ефимов выступил с докладом, посвященным истории здания, а также интересным аспектам проводимых работ. Презентация, иллюстрирующая его выступление, была подготовлена при содействии представителей двух немецких компаний, участвующих в реконструкции театра – Хорста Кункеля (Kunkel Consulting) и Йорга Куммеля (Büro Müller BBM).

Интерес со стороны посетителей выставки вызвал стенд российской компании «ТДМ». В этом году центральной тематикой презентации фирмы стал завершённый проект приспособления уникального деревянного театра на Каменном острове под нужды Малой сцены Большого драматического театра имени Г.А.Товстоногова. Специалисты «ТДМ» разработали концепцию поставки сложнейшего сценического оборудования, успешно интегрированного в историческое пространство деревянного здания. Благодаря девяти подъемно-опускным площадкам сценическая зона получила практически безграничные возможности по части моделирования своего рельефа. Еще одной интересной особенностью реализованного проекта стал пол зрительного зала, способного изменять угол своего наклона.





Фундамент вдохновения

Комплексное проектирование и оснащение театрально-зрелищных объектов световым, звуковым и механическим оборудованием



Световое оборудование сцены
Сценическая механика
Звук в зале и на сцене
Проекционное оборудование
Технологическое телевидение
Системы трансляции и оповещения
Студийное звуковое оборудование

Консультации
Проектирование
Производство
Поставки
Монтаж и инсталляция
Обучение
Гарантия и сервис

BRANDMASTER

Фирма «Система»—официальный представитель на территории Российской Федерации компаний: **SELECON**, **ETC** и **MEYER SOUND**.
Авторизованный сервис-центр ETC
Мастер-дилер Selecon



PHILIPS
Selecon



TAY



ETC



Meyer Sound



СИСТЕМА
ДЕПАРТАМЕНТ СЦЕНИЧЕСКОЙ МЕХАНИКИ

Центральный офис: Россия, 607189, Нижегородская обл.,
г.Саров, Варламовское шоссе, дом 23/17
Тел./факс: (83130) 664-60, (83130) 698-99
e-mail: info@sistema.sar.ru
www.sistema.sar.ru
www.taulight.com
Московское представительство: Россия, 105275, Москва,
5-ая улица Соколиной Горы, дом 21/1
Тел./факс: (495) 366-66-92, (495) 366-52-08
e-mail: msk@sistema.sar.ru

сценическое оборудование
СИСТЕМА