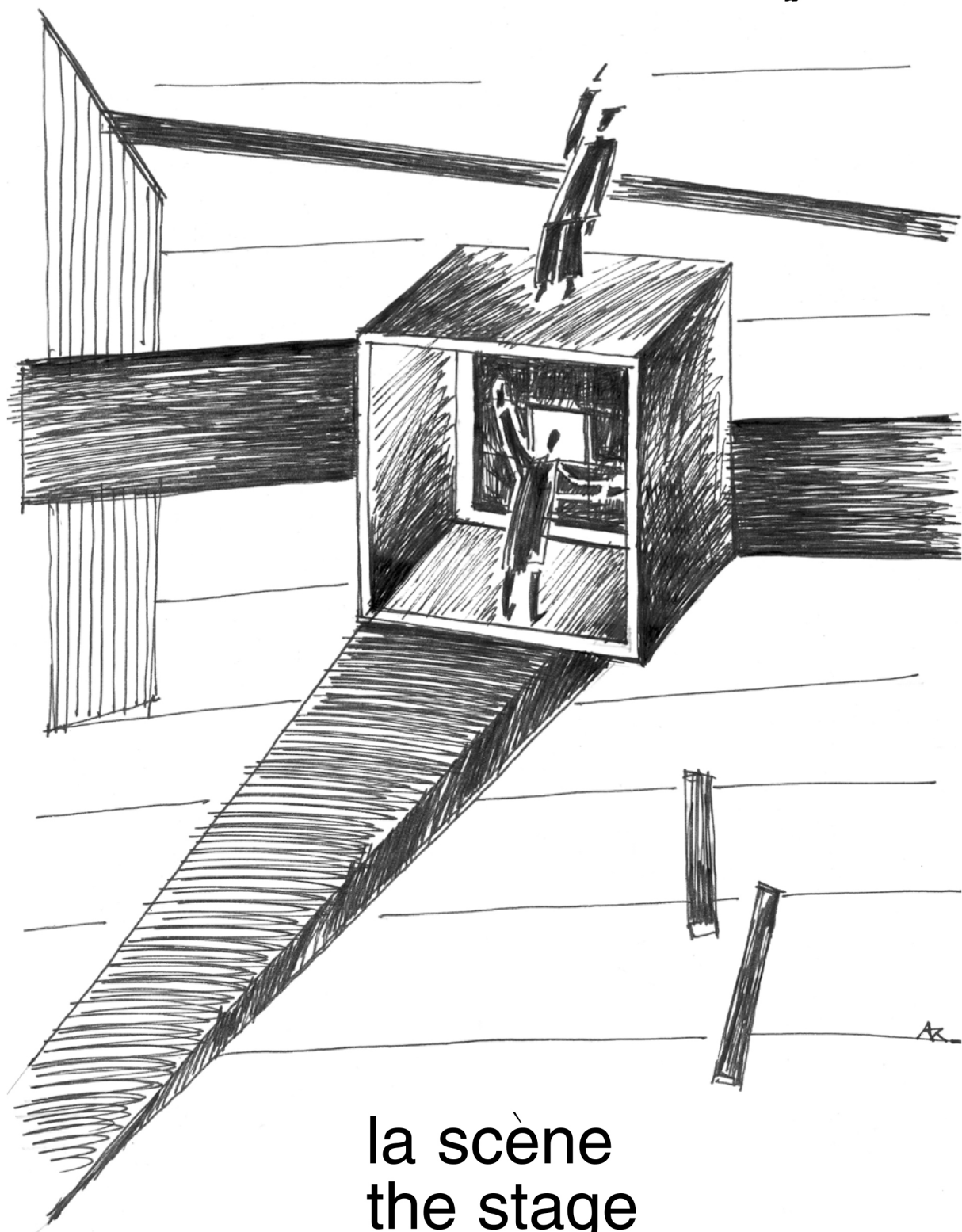


сцена



la scène
the stage

№1
(75)
2012

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

суена

Учредитель:

**Союз театральных
деятели 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 Древалова
Сергей Женовач
Анатолий Иксанов
Дамир Исмагилов
Игорь Капустин
Алексей Кондратьев
Эдуард Кочергин
Кирилл Крок
Наталья Макурова
Борис Мессерер
Алла Михайлова
Владимир Мишарин
Николай Нашутинский
Максим Никулин
Любовь Овзс
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.the-stage.ru

© «Сцена», №1 (75) 2012

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 29.02.12 г.

сцена

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

The Stage

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

La Scène

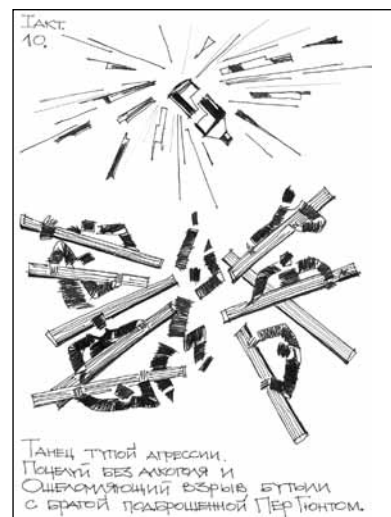
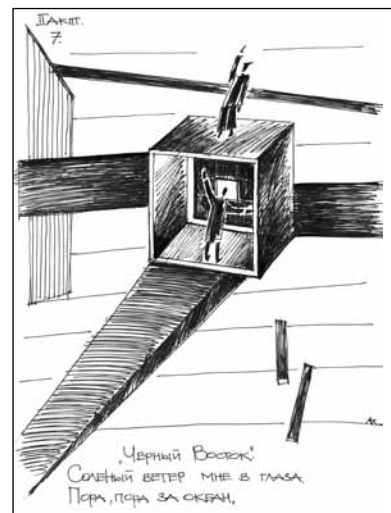
Revue sur les questions de
scénographie, la technique
scénique et la technologie,
l'architecture, la formation et le
management dans le domaine
des arts de la scène.

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

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На обложке 1 и 2 стр.:

Московский театр «Ленком».
«Пер Гюнт» Г. Ибсена.
Постановка: Марк Захаров,
Олег Глушков. Режиссёр Игорь Фокин.
Художник Алексей Кондратьев.
Эскизы оформления.



СПЕКТАКЛЬ	3	Алёна Сидорина. Свобода в Кубе
	8	Анастасия Арефьева. Молитва подземелья
ВЫСТАВКИ	10	Наталья Макерова. Музей и лицедейство
	16	Татьяна Спасоломская. За чашкой чая
ПРОФЕССИЯ - ХУДОЖНИК	19	Игорю Витальевичу Попову – 75, театру «Школа драматического искусства» - 25
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	23	Дмитрий Михалевский. Размышления о пространстве
ХУДОЖЕСТВЕННО- ПОСТАНОВочная часть	26	Ренато Бианки. Под крышей «Комеди Франсез»
НОВЫЕ КНИГИ	30	Ирина Уварова. Книга по имени Чехов
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	33	Власта Смолакова. «От интимности к зрелищу», или от праздника театра к ярмарке
ГОВОРIT БАЛЕТМЕЙСТЕР	53	Теро Сааринен. Тело не врёт
МЕНЕДЖЕМЕНТ	57	Дмитрий Самитов. Социо-культурный аспект репертуарной политики оперного театра Сан-Франциско
ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ	61	Айвар Левенбук. Пожары в театрах Франции
	68	Вячеслав Соколов. Дети на сцене. Или на сцене дети!
ЭТЮДЫ	71	Татьяна Орлова. Микроэпопеи

**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.the-stage.ru

Приобрести журнал можно:

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

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

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

Редакцией в 2012 году осуществляется:

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

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

СВОБОДА В КУБЕ

АЛЁНА СИДОРИНА

«ПЕР ГЮНТ». Спектакль **Московского театра «Ленком»**, по мотивам драмы Генрика Ибсена.

Автор сценической версии Марк Захаров. Постановка: Марк Захаров, Олег Глушков. Режиссёр Игорь Фокин.

Художник-постановщик Алексей Кондратьев. Хореография Олега Глушкова.

Композитор Сергей Рудницкий. Художник по костюмам Ирэна Белоусова. Художник по свету Евгений Виноградов.

Премьера состоялась 25 марта 2011.

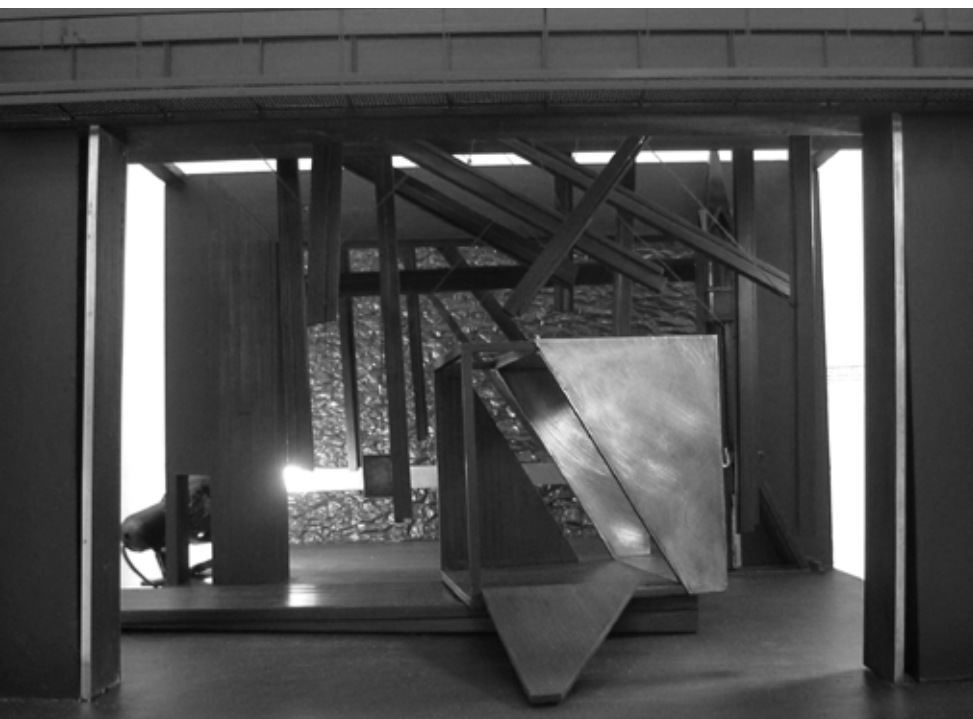
Пьесу «Пер Гюнт» Г. Ибсена можно назвать философским путешествием человека длиною в жизнь, в поисках своего предназначения. Путь героя - с юных лет, насыщенных фантазиями, задором, неумной энергией, самоуверенностью, безоглядными действиями, движением по миру - до заключительного аккорда: обретения спасительного прибежища в родном краю, обнаружения жизненных ценностей совсем иного свойства, чем те, какими движим был Пер Гюнт в прожитые годы. Спектакль Ленкома, созданный *по мотивам* этой драматической поэмы Ибсена, представляет зрителю творческую интерпретацию истории исканий-метаний Пера. Герой - яркая индивидуальность, которую «атакует Вселенная», он, по словам М. Захарова, «в центре гигантского пространства» видоизменяющегося мира жизни, атакующего «его сознание, а он в этом водовороте ищет только одну, свою единственную дорогу». (РИА Новости, 25.03.2011)

Входя в зал, зритель видит в чёрном пространстве сцены композицию из большого и малого чёрных квадратов. Большой квадрат (сторона куба, который появится в дальнейшем, его «лицо») набран из нескольких «частей» разных фактур. (см. стр. 3 *Фото макета*, стр. 4 *раскадровки 1 акта № 1, 5, 6, 18*). Потёртый серебристый

металлический его фрагмент - треугольник с двумя срезанными углами, дощатый чёрный участок, прилегающий к диагонали треугольника, вторая треугольная часть из вертикально набранных чёрных досок и малый (небольшой) металлический квадрат в центре большого. Расположенный на пандусе (стреле), имеющем наклон к левому краю сцены, куб слегка наклонён. Так голова героя какой-нибудь легенды, ставшего частью чёрной скалы, наклонена в раздумьи. Этим наклоном сценограф задаёт точку отсчёта всей последующей динамике - множеству функциональных, пространственных (формальных) и художественно-образных трансформаций «куб-квадрат». Каждый новый шаг героя пьесы обнаруживает новые возможности куба, открывающего в прямом и переносном смысле «новые грани» пространства, созданного художником.

Куб и его исходный элемент - квадрат стали основным формообразующим зерном (ядром, основой) сценографического решения данного спектакля. Эта работа Алексея Кондратьева, конечно же, обращает нашу мысль, память, воображение к «Чёрному квадрату» Казимира Малевича, произведению, продолжающему (несмотря на частоту поминаний и интерпретаций) заставлять одних - недоумевать и негодовать, других - вдохновляться парадоксальностью, смысловой многозначностью

(неисчерпаемостью) этого произведения и формообразующим потенциалом *квадрата*. В «Чёрном квадрате» оказалось соединено, совмещено - не соединимое, не совместимое, полярно противоположное по смыслу и «рангу» смыслов. «Чёрный квадрат» - он и буквально: квадрат черного цвета на белом фоне живописного полотна (очевидный в своей простоте, определенности и обычности) и - открытая возможность углубления воображения в бездонность Вселенной ли, или все- порождающего

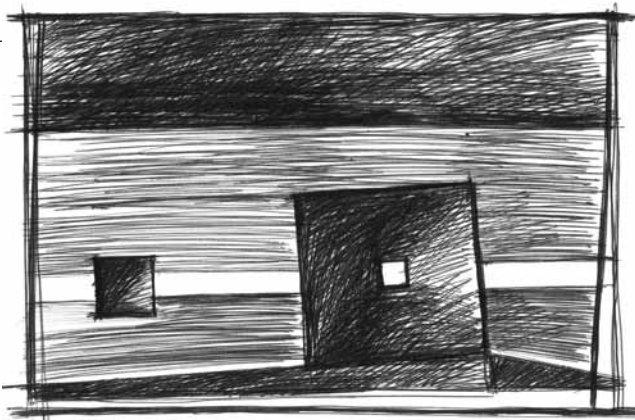


Макет А. Кондратьева к спектаклю «Пер Гюнт». Фото А. Сидориной.

ІАКІІІ

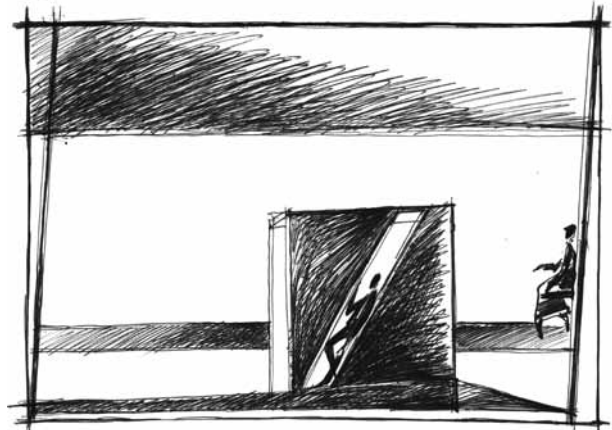
1

СГ



Вход зрителей в зал.

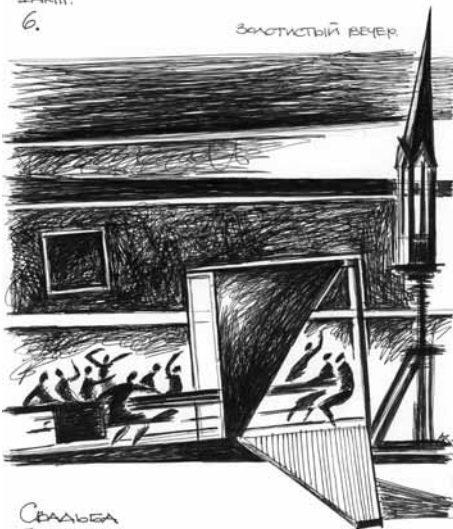
5.



Появление Пуговичника.
Организация диагональной щели
в квадрате.

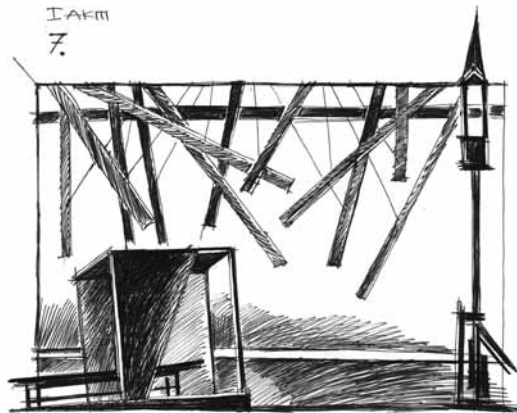
ІАКІІІ.
6.

Знакомый вечер



Свадьба
Подъем пиджак,
Вынос стола и скамеек.
Падение треугольной части стены Куса.

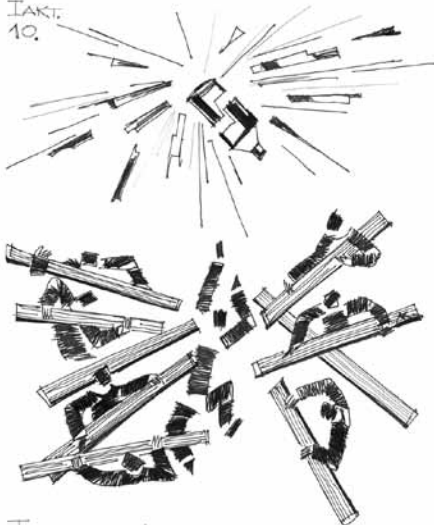
ІАКІІІ
7.



Потоп.

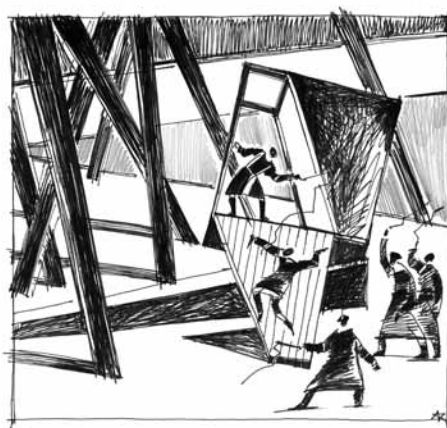
- Куб уезжает в глубину сцены
- Сверху начинают опускаться вертисли
- Треугольная стена отрывается лентой на панишете.
- Рукав с правой части уходит в калитку.

ІАКІІІ.
10.



Танец тупой агрессии.
Поцелуй без алкоголя и
Ошеломляющий взрыв бутылки
с братой подорошенной Пертунтом.

ІАКІІІ.
18.

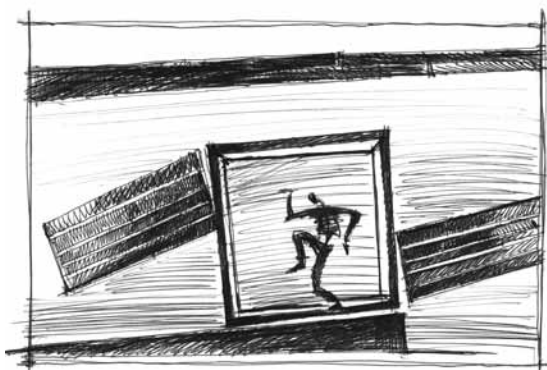


Экстравагантно-чумазые Тривичики
извивают и нажимают Пера, после
энергосберегающей коллективной любви
Лес наступает!

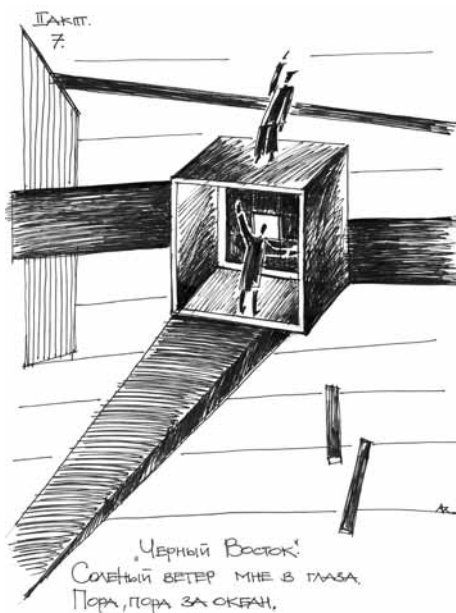


Быстрый разворот Куба на 180°
и появление Белого Квадрата из
светоотражающих досок.
Сцена «пять минут счастья».
Сольвейг, хлеб, молоко, кувшин.

II Акт.
5.

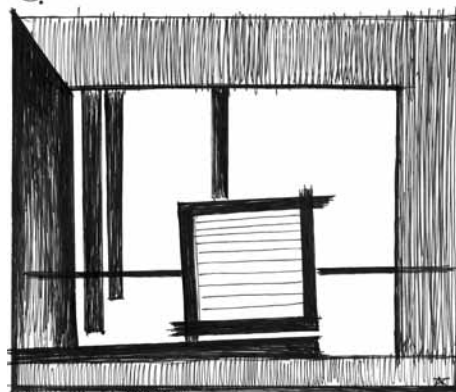


«Вот и рухнул мой занок».
Раскрытие и уничтожение «Белого»
Квадрата.



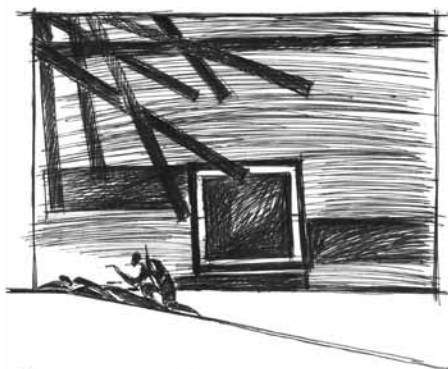
«Черный Восток»
Солёный ветер мне в глаза.
Пора, пора за океан.

II акт.
3.



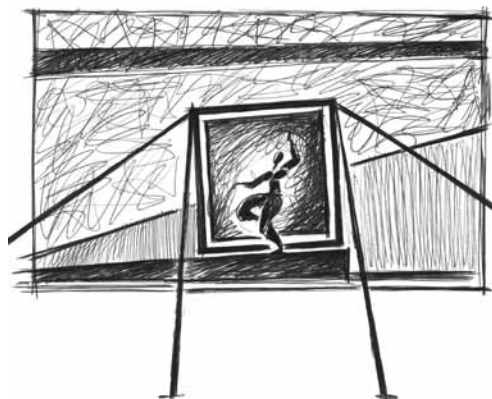
Медленное движение в глубину сцены
Белого Квадрата. Куб остается строго
фронтально ориентирован на зрителя.

II Акт
6.



Прощание с Озе на панораме
авиации. В пиннете второго
плана навешивается «Черный
Квадрат».
Паден вертикалей.

II Акт.
8.



Антипра.
Напряжение краевых канатов.
Снятие черных «кривых».

Ничто, «пустыни небытия»... Квадрат, писал Малевич в пору создания супрематизма, - «зародыш всех возможностей». Сценография «Пер Гюнта» А. Кондратьева, на мой взгляд, по-новому воплощает пространственно-конструктивное, смысловое и эстетическое богатство этих возможностей.

В этом кубе, как в магическом кристалле, преломляются фигуры и лица персонажей, он вмещает их в себя, поглощает, возносит на вершину или грозит раздавить при очередном повороте. При появлении таинственного Пуговичника, возникающего в «щели» между двумя треугольными частями стороны куба, чёрно-серебряный квадрат «разрезает» луч света, возникший на месте дощатой диагонали. И малый металлический квадрат в центре большого предстает как окошко. (см. стр. 4 раскадровки 1 акта № 1, 5)

Роман Должанский в статье об этом спектакле пишет, что человеку трудно вписаться в механизм из шестерёнок. Мне кажется, что ему трудно вписаться в механизм, где и шестерёнки уже стали квадратными - в той жизни, которую создаёт себе само человечество: божественная «музыка сфер» заменяется ритмом квадратов и кубов. Лесом становятся обугленные доски. Небом и водой - непроницаемый для взора чёрный задник мятой фактуры. Такая среда создаёт систему очевидных ограничений - несвободы. Лес, лишённый жизни листвы и ветвей, дом, лишённый деталей, наполнения - скелет дома, «формула» дома... При таком «вычитании» подробностей дом равен тюрьме, ящику. А лес - кладбищу или строю чёрных солдат, полчищу тёмных сил. (см. стр.4 раскадровки 1 акта № 7, 18, стр.5 раскадровка 2 акта №6). И в этой несвободе, где движение чёрного куба задано наклоном плоскости пандуса, где маленькое окошко сразу напоминает об окошке в тюремной камере; где зло окружает человека, подвергая непрерывным испытаниям, бьется живое сердце. Различие ритмов, скорости движения куба и человека; конфликт «живой энергии» и «неживой среды»: человек на кубе, в кубе, под кубом, человек, живущий в кубе, запертый в нём,

убегающий от него, взлетающий на него, как на вершину - многообразие сочетаний приёмов режиссёрских, сценографических и хореографических создаёт на сцене поле напряжения и ожидания, которое сопровождает происходящее действие от начала и до конца...

Алексей Кондратьев - сценограф, становление которого происходило в мастерской Олега Шейнциса, не обрубая корней, связывающих его с творчеством учителя, ведет поиск своего художественного языка, находит свой способ выражения сценографической мысли, свою систему гармонии функционально-конструктивного и образного строя спектакля.

Книга раскадровок, созданная им и ставшая, наряду с макетом и эскизами, экспонатом выставки «Итоги сезона - 48», демонстрирует последовательность сцен и логику развития пластической идеи спектакля в последовательности тонких и чётких графических композиций с образными («Хвастун в зарослях бергамота» и «Белые доски танцуют среди чёрных деревьев») и техническими комментариями к ним («Организация диагональной щели»). Аскетичная, «сухая» геометрия форм рождает сложный и многогранный образ. Изменения и развитие его, несмотря на кажущуюся простоту видимых превращений на сцене, не становятся банальными, скучными или примитивными. Сложная партитура смены ритмов движения и композиции деталей от сцены к сцене - игра масштабов большого квадрата - стороны куба, малого квадрата-окошка и чёрного квадрата на заднем плане сценического пространства, разложение формы квадрата на неправильные треугольники из конфликтующих фактур дерева и металла, чередование миров белого, чёрного и красного квадрата в кубе, появление лучей-канатов красного цвета, обозначающих шатёр восточной красавицы. (см. стр.5 раскадровки 2-го акта №3), «продирание» куба сквозь строй чёрных досок, появление ближе к финалу башни-метронома, контрастирующей своей архитектурной формой с минималистской геометрией окружающего мира, создающей ощущение тревоги несвойственным для башни поведением... - не иллюстрируют действия и не аккомпанируют ему. Сценография А. Кондратьева в соединении с талантом и энергией актёра Антона Шагина, играющего Пера Гюнта, и с пластическим рисунком хореографии Олега Глушкова, с ощущением свежего морского ветра, возникающего от костюмов «селян и селянок» Ирэнны Белоусовой - в числе главных удач этого спектакля. Поиски и метания живого героя, его диалоги с ироничными, иногда смешными, иногда страшными характерными персонажами (Озе - А. Захаровой, Пуговичником - С. Степанченко, Королём Троллей - В. Ракова, Доктором - И. Агапова) органично существуют в мире, созданном не только благодаря мастерству и опыту режиссёра-постановщика М. Захарова, но в очень большой степени благодаря точно найденным сценографом решениям, позволяющим адекватно выразить кон-

Сцена «Появление друзей жениха с досками» из спектакля «Пер Гюнт» (1 акт). Фото Александра Стернина.



кретность сюжетного места действия через абстрактные формы, ведущие свои диалоги, свою пластическую игру, выводящую сознание в над-бытовые уровни существования.

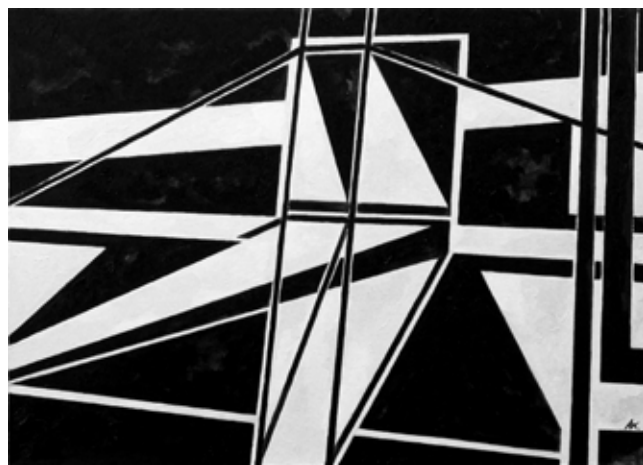
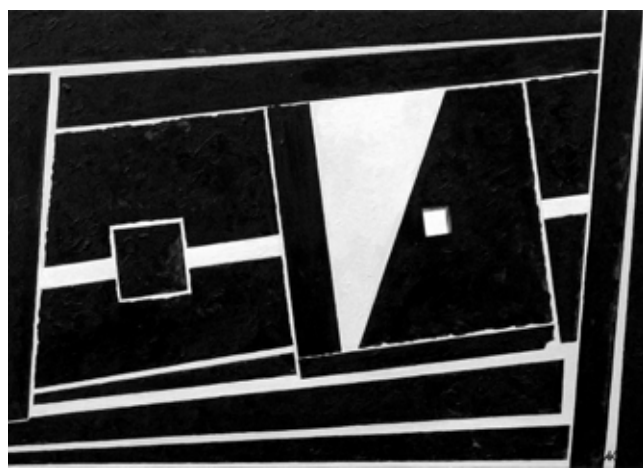
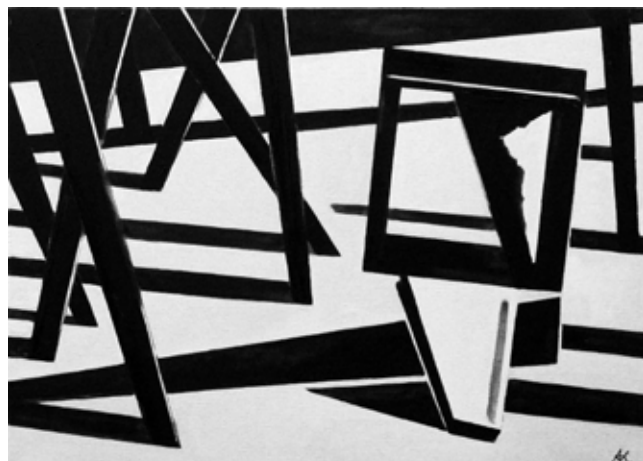
В эскизах А. Кондратьева (см. стр. 7), представленных на «Итогах Сезона» вместе с макетом и книгой раскадровок, пластическая идея спектакля выражена скупыми средствами «чёрно-белой» живописи, как динамичная жизнь формоструктур, борьба чёрного и белого, конфликт стабильной формы квадрата и наклонных линий, рассекающих его и ставящих в неустойчивое положение. В форме куба, когда исходный квадрат обретает объём, становится пространственным объектом сцены, его смысл и возможности меняются, сохраняя при этом прочность квадрата, умноженную на жёсткость конструкции, знакомую нам по структуре кристаллической решётки твёрдого вещества или конструкциям строительных лесов и зданий. Однако, куб приобретает совсем новые свойства, становясь, вместе с Пером Гюнтом, своего рода путешествующим «Колобком». Подвергаемый трансформациям и перемещениям, дом-куб сопротивляется, топорщится, громоздится, кажется, вот-вот упадёт, придавив кого-нибудь из мелких существ, снующих вокруг, нависает над залом на краю сцены, «над краем пропасти», – как герой, делающий свой выбор... Движение куба по сцене идёт по отрезкам ломанной линии – при взгляде из зала. Технически это достигается его «скольжением» по пандусной стреле, один конец которой закреплён у левого портала, а другой разворачивается от правого портала в глубь сцены. Куб совершает путь «под гору» влево, удаляется вглубь сцены, вращается вокруг своей оси, движется на зрителя, снова возвращается в исходное положение к началу второго акта, а к финалу «встаёт на дыбы» – на ребро.

Связь метаморфоз куба с поисками, метаниями и злоключениями Пера Гюнта неразрывна и многозначна.

Проходя путь испытаний и искушений, почти разрушив себя, взаимодействуя с «глыбой судьбы», Пер Гюнт идёт по тонкой грани жизни и смерти. Он ведёт диалог с Пуговичником (неким вариантом Воланда), но не с Богом. И мир, в котором он ищет путь, почти лишён света: белый квадрат возникает ненадолго только в сцене с Сольвейг, которая в финале становится его спасительницей, последним убежищем «человека, утерявшего себя и обречённого на гибель», – один луч света Любви способен остановить ход чёрной глыбы. Образ этот распространяется и дальше – выше. В нем – мироощущение космическое...

Театр, представляя свой спектакль зрителю, цитирует Н. Бердяева, сравнивавшего «Пер Гюнта» (по значению) с гётевским «Фаустом»: «Это есть мировая трагедия индивидуальности...». И «Фауст» в постановке Э. Някрошюса, и фильм А. Сокурова, говорят о потребности нового осмысления этих сюжетов. Марк Захаров и театр Ленком предприняли свою попытку движения в этом направлении, поставив «Пер Гюнта».

Живописные эскизы А. Кондратьева к спектаклю «Пер Гюнт»
Г. Ибсена. Театр Ленком, Москва
Реж. М. Захаров, О. Глушков. 2011



МОЛИТВА ПОДЗЕМЕЛЬЯ

АНАСТАСИЯ АРЕФЬЕВА

«АНДЕГРАУНД». Театр юного зрителя им. М.Сеспеля. г. Чебоксары.

Автор пьесы Александр Портта

Режиссер Иосиф Дмитриев

Художник Ольга Ежкова

Премьера состоялась 14 декабря 2011 года.

В чебоксарском ТЮЗе поставили абсолютно европейский по форме и совсем не европейский по содержанию «Андеграунд».

8 В спектакле по современной пьесе про «дно жизни», в которой нет ни явного сюжета, ни открытого конфликта, который поставлен в совершенно не театральном пространстве (ТЮЗ делит огромный сцену дома культуры Тракторостроителей с организаторами массовых мероприятий) театральным критик, идущий в ногу с западноевропейской театральной мыслью, увидит все признаки постдраматического театра и все эти «антиусловия» посчитает выразительными художественными приемами. Тем более гиперреализм декораций тоже в духе одной из тенденций западного театра – подробнейшим образом воссозданные несколько кубических метров подземных коммуникации, в хитросплетениях которых живут четверо бездомных. Но вопреки логике, никакой брезгливости и отвращения этот мир не вызывает. Наоборот, кажется, будто от труб и правда идет тепло.

Над «андеграундом» – пустошь с мусорным контейнером и старым телевизором у его подножия. «Земной» мир полон городского шума, визга колес, воя сирен. Это мир бесконечно тревожный и тревожащий: мир вездесущей рекламы, пакетов из супермаркетов, пластиковых бутылок из-под газировки. Подземелье оказывается местом спокойствия и... взаимопонимания, где на день рождения от всей души дарят мышеловку, а именинник угощает всех консервами как деликатесами. Чем невыносимее условия жизни, тем больше подлинно человеческого отыскивается в человеке.

Внимание режиссера к актерам рождает внимание актеров к своим героям и тем, кто их окру-

жает. Люди без определенного места жительства оказываются в «Андеграунде» людьми с очень определенной системой ценностей, в основе которой уважение и сострадание к человеку. Николай Тарасов играет своего героя Андрея Белого, оставленного в младенчестве в мусорной баке, внутренне свободным, открыто заявляющим о неприятии мира благополучия и при этом щедрым душой, чутким к чужой боли. Бескорыстная и неустанная забота о других, желание радовать соседей по подземелью хоть мелочами даны в спектакле как проявления его внутренней силы.

Спектакль-размышление, спектакль, в котором даже, казалось бы, серьезные события (у кого-то находится мать, кто-то судится, чтобы ему вернули имущество, кто-то готовится к уходу в мир иной) ничего не меняют, обращен прежде всего к внутренней жизни героев, и потому в актерской игре – подробность сценического существования сочетается со сдержанностью выразительных средств, «нетеатральной» естественностью шукшинских героев.

Пьеса Александра Портта – победитель конкурса национальных пьес – имеет нескрываемую связь с горьковским «На дне» и тоже заканчивается смертью одного из героев (Александр Ильич умирает от туберкулеза, который, конечно, не на что лечить), но «Андеграунд» в финале обретает дыхание притчи. Молитва благодарности, приятия жизни, с которой умирает человек, на первый взгляд, необъяснима, алогична. Но это благодарность другого, высшего порядка, восходящая к глубинному мифопоэтическому ощущению жизни, молитва, восстанавливающая утраченную связь человека с миром. В последние минуты спектакля над этим бытовым,

«подземельным» пространством начинает ощущаться не то, что непосредственно над ним (земля), а то, что над всем, нечто значительно более важное, объединяющее людей, мир, прошлое и будущее. В словах-заклинаниях пульсирует то, что сохранили древние чувашские росписи и вышивки, через узоры и эмблемы говорящие о сплоченности, воле и самообладании, заботе о ближнем, милосердии и согласии. И в них, и в этом спектакле дан пример стоицизма, истоки которого в знании глубинных основ жизни, о которых не говорят всуе, но которые дают силы жить, когда жить невыносимо.

Идея спектакля – сохранить в себе человека в нечеловеческих условиях, выстоять, не озлобиться и при этом остаться благодарным жизни – оказывается продолжением идеи самого чувашского ТЮЗа, который, существуя в сложнейших организационно-финансовых условиях, остается пространством для равнодушного, серьезного разговора о человеке и смысле его жизни. То есть остаётся театром.

«Андеграунд». Театр юного зрителя им. М.Сеспеля. г. Чебоксары.
Сцена из спектакля. Фото Надежды Андреевой



МУЗЕЙ И ЛИЦЕДЕЙСТВО

НАТАЛЬЯ МАКЕРОВА

«Театр Анатолия Ледуховского».

Выставка к 50-летию режиссера. Дом-музей М.С.Щепкина. 14 ноября - 4 декабря 2011.

Эпиграф к выставке: «... в жизни так мало красивого, к сожалению...

Красоту приходится собирать по крупичкам... И поэтому я уверен: в театре должно быть красиво!» Анатолий Ледуховский.

10

Анатолий Владимирович Ледуховский. Режиссер. В профессии с 1987 года. Еще учась в Щепкинском училище на курсе заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Семена Баркана, норовистый студент начал экспериментировать. Результатом стал спектакль «Кукла» (композиция по текстам Ж. Кокто, Г.-Г. Маркеса, Р. Мэтиссона, Р. Бредбери), где его сотоварищи - будущие режиссеры - актерами вышли на сцену. Так началась история частной труппы «Модельтеатр» под руководством Анатолия Ледуховского. С тех пор, по словам режиссера, им было поставлено около шестидесяти спектаклей (точное количество не припомнит – Н.М.).

Ледуховский – художник, создавший собственную театральную эстетику, свой, ни на кого не похожий режиссерский театр. Трогательные и нежные, беззащитные или агрессивные, доверчивые или коварные герои его спектаклей тончайшими режиссерскими нитями, намеками, полутонами вплетены в экспрессивную визуальную форму действия. С самых первых своих работ Ледуховский заявил себя как режиссер-сочинитель. Он спектакли не ставит, - ему это не интересно, - он их сочиняет. Блестяще зная русскую и европейскую драматургию и прозу, классику и абсурдистскую литературу, искусство

архаики и авангарда, он komponует тексты вербальные и визуальные в соответствии с задуманной им темой. Даже когда речь идет о «священных» пьесах Шекспира, Гоголя, Чехова... etc. В сценической реализации ему важно постичь суть человеческих характеров, мотивы поступков персонажей и через их взаимодействие достичь главного – создания в спектакле мира Гоголя, Шекспира, Чехова или Дали, Домье, Босха. Жанр в данном случае не важен. Ему важно услышать Автора и сказать о нем что-то свое. Ледуховский обладает чутким слухом. Те, кто бывал на его спектаклях, не только видят, но и слышат их. В звуковую партитуру ночных шорохов, шарканья домашних туфель по половицам, скрипа старого стула, шуршания бумажных чаек, шелеста заевшей пластинки вдруг врывается пронзительная песня, живую исполняемая под гитару, а фонограмма изысканной оперной арии органично перетекает в битловский хит. О голосовой драматургии актерских интонаций вообще нужно говорить отдельно.

«Для меня в театре очень важен свет. Чтобы где-то далеко горела свеча очень тускло, и было видно где-то там что-то непонятное, и вдруг слышна какая-то музыка призрачная, и там что-то начинает двигаться — и я начинаю за этим следить. Уже это для меня театр. И за этими

движениями я могу следить очень долго. Самое смешное, что и зрителю бывает этого вполне достаточно. А потом уже выходит актер и начинает что-то говорить, делать». (Из интервью А. Ледуховского. Театр — это и есть акт жизни. «Письма из театра» (№ 26), 2.04.2005)

Как то повелось называть театр Ледуховского «бедным». Видимо, из-за предпочтения им пустого черного куба пространства традиционным строеным декорационным загромождениям и писаным задникам. Принципиальный для режиссера минимализм средств визуальной выразительности вовсе не

Режиссёр А. Ледуховский в Домашнем театре
Доме М.С. Щепкина. 2011. Фото А. Гореликова



На вернисаже выставки в Доме-музее М.С. Щепкина.
Фото Л.Бурмистрова



означает «бедный», а означает точный. Это как пресловутый «Черный квадрат» Малевича: для кого-то он черный квадрат на белом фоне и больше ничего, а для других – и Ледуховский из их числа – космос, в черном пространстве которого возникают бесчисленные миры. И черно-белые, и цветные, и акварельно-призрачные... При этом, спектакли всегда сценографически насыщены, арсенал художника (а зачастую Ледуховский сам оформляет свои спектакли на малой сцене, сочиняет макеты афиш), включает и костюмы, и грим, и необходимые по форме и стилю предметы реквизита, и анимацию, и современные мультимедийные технологии. Спектакли Ледуховского по-настоящему красивы и зрелищны, а сценические эффекты никогда не самоцель. В недавних драматических спектаклях отчетливо важное место стала занимать кукла. Фантастические, фантазмагорические образы его спектаклей, многоассоциативные ряды смыслов, которые может извлечь из увиденного зритель, по форме подачи точны и эстетически выдержаны. Парадоксальные столкновения жанров, стилей, эпох; контрасты света и цвета, гротескные пластические формы – все это призвано не развлечь, а увлечь в мир спектакля. И все это вызывает живую человеческую эмоцию, чувство сопереживания.

Нет, пытаться словами описать впечатления даже о тех спектаклях Ледуховского, которые я видела, невероятно сложно. Тонкий критик Наталья Казьмина (так внезапно ушедшая от нас!), точно сформулировала свое состояние, правда, по отношению к другому режиссеру. Вслед за ней, но о Ледуховском, могу повторить: «Писать о нем – мука. Смотреть – удовольствие. По одной и той же причине. В его спектакли впадаешь как в сон или болезнь целиком, добровольно выключаясь на два часа из реальной действительности».

И ещё из Наташиной статьи: «Как-то в интервью Даниил Гранин посетовал, что в нашем обществе нет настоящей богемы, то есть «творцов, равнодушных к пошлой современной буржуазности». Оказалось, есть». И Ледуховский в их ряду.

К своим 50 годам, после многолетнего театрального скитания по случайным театральным «углам», он обрел, наконец, хоть и маленькую, но почти полноценную сценическую площадку. В 2008 году Бахрушинский музей пригласил Ледуховского и его актеров создать «Домашний театр» в уютном доме-музее русского актера Михаила Щепкина. Так, ученик щепкинской школы оказался под покровительством великого первооснователя. Дом Щепкина стал для его театра родным.

По инициативе актеров и студентов Ледуховского – (отдельное спасибо Юлии Богданович), – к юбилею своего Мастера они решили сделать подарок. Персональную выставку. Вот так – ни много, ни мало. (На вернисаже польщенный режиссер, смеясь, скромно заметил: «Я не думал, что так скоро стану музейным экспонатом».) Создать персональную выставку – это как написать монографию, поставить спектакль. А если еще и юбилейную, т.е. охватывающую все творчество, да не живописца, не сценографа, а режиссера, чье искусство рождается и умирает на каждом спектакле, – сложность задуманной идеи становится очевидной. И здесь решающим (финансирование оставляем за скобками, только творчество!), как в театре, «предложенным обстоятельством» становится пространство: очень просто и жестко. Сколько комнат, сколько окон, сколько повесочной площади стен? Причем, чрезвычайно важная особенность, что пространство это не нейтральное, не выставочный зал, а подлинные жилые интерьеры I-й половины XIX века даже с наличием некоторых – рояль, столики – музейных предметов. К чести заведующей домом-музеем М.С.Щепкина Анны Абрамовой, всячески содействовавшей реализации этой авантюры, надо сказать, что она предложила три комнаты в двух уровнях, что и определило в конце-концов и концепцию, и количество экспонатов, и способы их презентации. Получилась своеобразная метафора: «Домашний театр» вышел из подвала и, задержавшись ненадолго на первом этаже, по крутой деревянной лестнице взмошел наверх.

11

На вернисаже выставки в Доме-музее М.С. Щепкина.
Фото Л.Бурмистрова



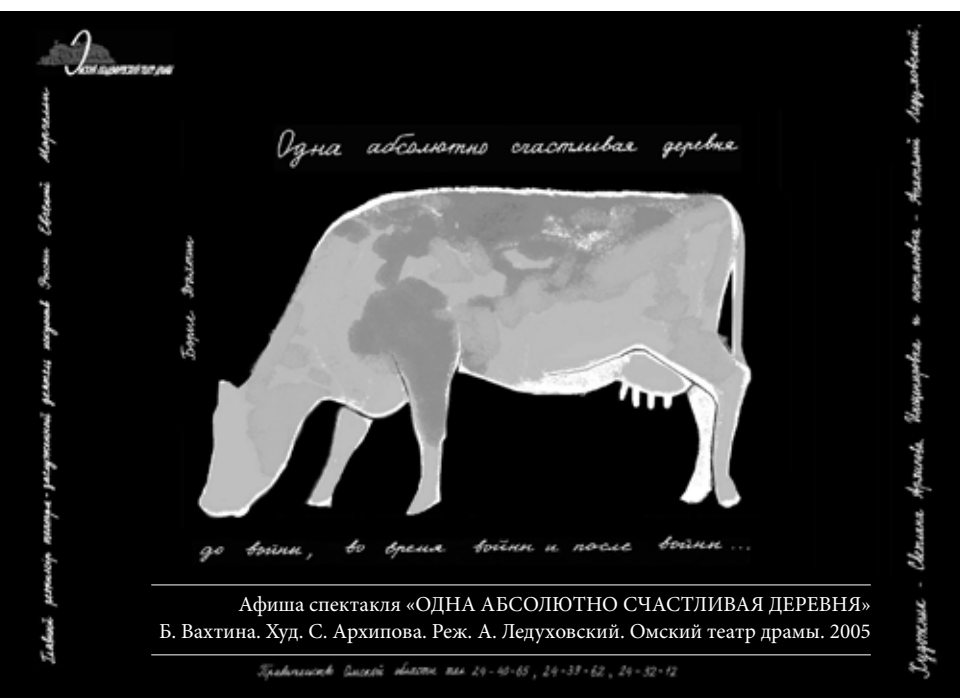
Первая, вводная в экспозицию и творчество, комната – своеобразная прелюдия, интригующая зрителя. Здесь юбилар во всем юбилейном блеске: в витрине – многочисленные газетные и красочные журнальные рецензии на русском и иностранных языках, программы спектаклей и дипломы, полученные за них Ледуховским на международных фестивалях – премия им. Сальво Рандоне IV-го национального фестиваля итальянского театра «За лучший спектакль» «Генрих IV» Л.Пиранделло (1996)), диплом номинанта «Золотой маски» 2011 за постановку оперы «Кафе «Сократ» в Московском музыкальном театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Но тут же, иронично снижая юбилейный пафос, фотографии со студентами факультета сценографии РУТИ-ГИТИС на занятиях, где Ледуховский преподает режиссуру с 1997 года, или с ними, но уже на гастролях на фестивале «Die Bremer Theaterseiten» в Бремене (Германия), с давним соратником и другом С. М. Бархиным, со сценографом и соавтором С. Архиповой на фестивале «Sacro-Art» в г. Локкум (Германия), с друзьями актерами и режиссерами А.Шапиро, О.Мысиной, Дж.Фридманом, И.Эпельбаумом и т.д.

А вот черно-белые фотографии ранних спектаклей «Кукла» Ж. Кокто, Г.-Г Маркес, Р. Мэтиссон, Р. Бредбери (1987), «Голос из скорлупы» композиция психопластики А. Ледуховского по картинам живописи Дали, Домье, Босха (1989), «Кровавая женитьба» по мотивам пьес Ф.-Г Лорки и Н. Гоголя, афиша моноспектакля «Флорентийские ночи» роман в письмах Марины Цветаевой, поставленный «Модельтеатром» совместно с театром «Satyricon» г. Бремен, (Германия) отсылают зрителя к началу творческого пути Ледуховского. Крупные планы актеров, выразительная мимика, контрастная «трехцветка», излюбленная режиссером, – черный-белый-красный, – задают камертон всей экспозиции. Казалось бы,



далее нас ожидает последовательный привычный хронологический ряд, но не тут-то было. Выставка срежессирована в приемах Ледуховского и строится на парадоксах, неожиданных сопоставлениях. Поэтому на лестнице и в следующем небольшом зальчике, предваряющим, а когда уходишь, завершающим основное «действие», комплексом являются материалы к циклу спектаклей «Игра в классики» 2008-2011. На стойке-треноге – объединенная афиша к спектаклям «На луне Гоголя», «Чехов. Птицы», «Призраки Шекспира», «Руки Рахманинова», «Подарки советника суда Дроссельмейера, приснившиеся двадцать четвертого декабря детям советника медицины Штальбаума» по мотивам сказки Э.-Т. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный Король». Дизайнером этих афиш, как и последних премьер «Бобби Слокум. Я люблю тебя» по роману Дж. Хеллера (2010) и «Маска» по Ст. Лему (2011) выступает также Ледуховский. Серебристые, чуть тронутые патиной, тонкие рамки, обрамляющие черно-белую графику афиш и фотографий, являют гармонию и безупречное чувство вкуса их автора.

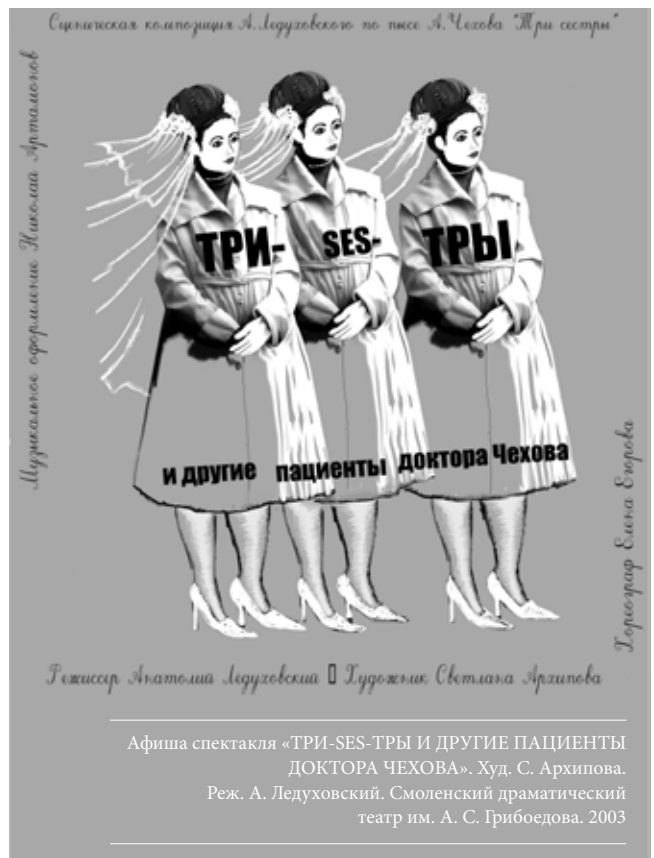
Подготовленный таким неожиданным вступлением, зритель, наконец, попадает в основной зал. Вернее, в небольшую беленую уютную комнату наверху, скорее всего служившую хозяевам спальней, с низким потолком, маленькими в одну четверть оконцами по обеим сторонам фасада, и двумя противоположными сплошными (о радость экспозиционера!) стенами. Здесь-то и разыгрывается собственно экспозиционный «спектакль» совершенно в стиле Ледуховского. В центре композиции – большой овальный стол, покрытый нейтральной светло-серой тканью.



На столе разложены, скомпанованные по спектаклям, рецензии и фотографии участников. На краю скромно притулился гипсовый бюстик Гоголя из спектакля. А сами материалы – фотографии сцен из спектаклей, актеров в ролях, афиши, эскизы декораций, костюмы, конечно, по стенам, в простенках между окон, в два ряда под потолок (вовсе не из желания втиснуть как можно больше, просто потолок очень низкий). Но подобная камерность как нельзя лучше ассоциируется со спектаклями режиссера, работающим – так уж сложилось, – преимущественно на малых сценах. Но в том-то и проявляется профессионализм, что Ледуховский умеет недостатки (в данном случае тесноту) пространства обратить в достоинства. В первую очередь отказались от верхнего общего света. По углам на полу и на низком парапете у стены расставили переносные софиты (с такими же актеры работают в спектаклях «Домашнего театра»). Точечный, направленный свет, подчеркивая камерность экспозиции, сразу же расставляет пространственные и смысловые акценты, создает драматургию. Войдя в зал, видишь на дальней главной «казовой» стене фотографии сцен из спектакля, эскизы Бархина, на треноге большую афишу к опере «Кафе «Сократ». Их красные, ярко-синие, белые цветовые пятна, ритм мизансцен перекликаются с лубочной пестротой «Нахлебника» (Костромской государственный драматический театр им. А. Островского (2010), а с другой – с жесткой геометрией цветовых плоскостей и изящных линий спектакля «Моя мать Марлен Дитрих». Это важные, этапные для Ледуховского работы последних лет. А путь к ним в экспозиции лежит вокруг стола, как в творчестве, последовательно от входа-начала через ранние спектакли «Модель-театра»: «Лунные волки» Н.Садур (1990), «Маркиза де Сад» Ю. Мисима (1993), уже упоминавшийся «Генрих IV» Л.Пиранделло, успех которого сделал известным и востребованным режиссера в европейских театрах. С тех пор он много ставил на сценах разных городов Германии, в Стокгольме, Дании, Италии. В экспозиции эти спектакли, которых никогда не видел российский зритель – экспрессионистский «Король Юбю» А. Жарри, (1997) и «Флорентийские ночи» роман в письмах Марины Цветаевой (2002) в Theater Satyrikon в Бремене и ряд фестивальных спектаклей, – размещены рядом. Здесь же и поразившие бывалых театралов дерзкие эксперименты Ледуховского и студентов-сценографов ГИТИСа «Паяцы. Неопера» игровая модель оперы Р. Леонкавалло, песен 20-30-х годов, живописи Ф. Ботеро и дворовой песенки про Коломбину (1999) и «Свадьба Д.К.Мерона на похоронах И.А.Крылова» (1999).

Творческая судьба Ледуховского, почти никогда не имевшего стационарной сцены и вынужденного осваивать, порой, совсем нетеатральные площадки выработала у него изощренное мастерство в извлечении максимума выразительности при минимуме средств, умение находить новые трактовки одной и той же пьесы, но с разными актерами и труппами на разных площадках. В

этот раздел экспозиции вошли материалы к трем редакциям «Маркизы де Сад» Ю.Мисима 1993, 2003 и 2007, поставленному в Москве на камерной сцене, в Смоленске на сцене драмтеатра и в «Тильзит-театре» в Калининграде. При общей идее спектакли, судя по фотографиям, в мизансценах, костюмах, гримах, актерской пластике совершенно различны по интонации. Это же относится и к «Венере в мехах» (инсценировка А. Ледуховского по роману Л. Фон Захер-Мазоха), поставленного в мастерской С. Бархина в 1996 году. А в 1999 этот же материал режиссер реализовал на сцене Theater Satyrikon в Бремене, но уже в ином пространстве и с иными актерами. Из работы над этими двумя спектаклями, возникла идея третьего. Исполнительницы главных ролей - Заслуженная артистка России, актриса театра «Современник» Елена Козелькова (многолетнее сотрудничество с которой у Ледуховского началось с первой «Маркизы...» в 1993 году) и Галина Заборская-Вермеер из Бремена сыграли мать и дочь в его новом спектакле «Моя мать Марлен Дитрих» (инсценировка А.Ледуховского по мотивам книги М. Рива) в Москве, на сцене театра Наций в 2002г. В этом же году Ледуховский начинает ставить в государственных театрах России, хотя до того от подобных предложений отказывался. Спектакли, поставленные им в Смоленске в государственном драматическом театре им. А. С. Грибоедова в разные сезоны: «Маркиза де Сад» Ю.Мисима (2003), «Ревизор» Н. Гоголя (2003), «ТРИ-SES-ТРЫ и другие пациенты доктора Чехова» (2003), «Угрошение строптивого» по мотивам пьесы К. Гольдони «Трактирщица» (2009),





«СВАДЬБА Д.К. МЕРОНА НА ПОХОРОНАХ КРЫЛОВА».

Реж. А. Ледуховский. Оформление – студенты факультета сценографии РАТИ. Сцена из спектакля. РАТИ (ГИТИС), Модельтеатр. 1999. Фото М. Надеяева.

«Одна абсолютно счастливая деревня» Б. Вахтина (2009), и ранняя редакция этого же спектакля на сцене Омского академического театра драмы (2005), а также сценические интерпретации на тему чеховской «Чайки», сошедшие в экспозиции в единый блок, явили убедительное доказательство мастерства режиссера и в работе на большой сцене. Радостно, что хотя бы на выставке, зритель имел возможность составить представление об этих спектаклях. Хотя лучше бы «живьем» и в Москве.

Итак, на юбилейной выставке было представлено 111 экспонатов к 33 спектаклям от самых ранних до вчерашних, поставленных режиссером и игранных актерами разных

трупп на сценах Москвы, Омска, Смоленска и других городов России, а также в Европе с 1987 по 2011 г.г. Благодаря мастерству фотографов М. Надеяева, О. Начинкина, Ю. Орса, С. Архиповой, С. Дмитриева, Б. Асатрян, В. Мышкина, Ю. Павлова, А. Лебедева, А. Щукина, С. Тупталова, А. Щелкунова, В. Лапина, запечатлевших театральные мгновения лучших спектаклей Ледуховского, зрители смогли составить представление о творческой манере режиссера, почувствовать особую атмосферу его спектаклей. Даже сам автор поверил, что «объектив театрального фотографа способен «кое-что спасти». И даже после «смерти» спектакль ещё долго может покорять сердца зрителей».

Да, и в финале еще одна в стиле Ледуховского, нет, не точка – лукавая, игровая запятая. Книга отзывов. Эдакая книга с большой буквы «К». Рукотворная. Прошитые и пронумерованные листы из коричневого крафта солидно переплетены в картонную обложку с коленкоровыми уголками. И все это произведение в духе махровых советских времен увенчано строгим официальным названием «Книга отзывов и предложений» Мосгорсовнархоз. Для использования в домах образцового содержания и высокой культуры быта». Такой вот экспонат-реквизит, сотворенный студентами-сценографами в подарок своему мастеру и музею – дому образцового содержания и высокой культуры быта! «Музей — хранитель застывшего времени. Театр — апологет переменчивости. Музей любит подлинность, театр — подмену и лицедейство. А когда музей и театр вступают в спор, начинается твориться невесть что». (Лабиринты абсурда, Елена Губайдуллина, Известия, 1999). Не соглашусь лишь с последним утверждением: театр и выставка Ледуховского в музее Щепкина гармоничные составляющие целого, название которому – искусство (с большой буквы «И»).



«ГЕНРИХ IV» Л. Пиранделло. Реж. А. Ледуховский. Худ. Я. Куш-тевская. Сцена из спектакля: Доктор – В. Смирнов, Генрих IV – С. Постный, Матильда – М. Голомзин. Модельтеатр совместно с IV-м Национальным фестивалем итальянского театра. 1996



«МОЯ МАТЬ МАРЛЕН ДИТРИХ». А. Ледуховский по мотивам книги М. Рива. Реж. А. Ледуховский. Худ. А. Черепанов. Марлен Дитрих – Засл. арт. России Е. Козелькова. Театр наций. Москва. 2002. Фото М. Надеяева.



«ПАЯЦЫ. НЕОПЕРА». Реж. А. Ледуховский. Оформление – студенты факультета сценографии РАТИ. Коломбина – Я. Куштивская, Монашка – М. Митрофанова, Девушки – Л. Баишева, Н. Абдрашитова, А. Чернышева, А. Ходорович. РАТИ (ГИТИС), Модельтеатр. Москва. 1999. Фото М. Надеяева.



«ОДНА АБСОЛЮТНО СЧАСТЛИВАЯ ДЕРЕВНЯ». Б. Вахтина. Реж. А. Ледуховский. Худ. С. Архипова. Полина – М. Головина, Михеев – С. Черданцев. Омский театр драмы. 2005



«КОРОЛЬ ЮБЮ». А. Жарри. Реж. А. Ледуховский. Худ. Ш. Бертольд. Бордюр – Б. Вермеер, Мамаша Юбю – Г. Заборская-Вермеер, Папаша Юбю – Х. Боок. Theater Satyrikon. г. Бремен, Германия. 1997



«НАХЛЕБНИК» по мотивам пьесы И. Тургенева. Реж. А. Ледуховский. Худ. Е. Сафонова, Кузовкин – Нар. арт. России В. Гостищев, Иванов – Виктор Поздняков. Костромской драматический театр им. А. Островского. 2010. Фото А. Щелкунова.



«ТРИ-SES-ТРЫ И ДРУГИЕ ПАЦИЕНТЫ ДОКТОРА ЧЕХОВА» по мотивам пьесы «Три сестры» А. Чехова. Реж. А. Ледуховский. Худ. С. Архипова. Сцена из спектакля. Смоленский драматический театр им. А. С. Грибоедова. 2003. Фото Б. Асатрян.



16



КРУГИ

Смотрю на фотографии: 1-й круг - ученики, гости, коллеги;
2 круг – репортеры;

3 круг - светлая пустота огромного зала нового Манежа;

4 круг - яркие картины-эскизы на светлых стенах.

Все отражается в блестящем мраморном полу Манежа
а в середине КРУГА - ЧЕЛОВЕК легкий, воздушный, элеган-
тный сидит на низеньком стульчике... или как бы и не
сидит, а парит среди всех и тоже отражается в зеркаль-
ном мраморе в середине круга.

Вот так Юра Устинов запечатлел на телефон вернисаж
дипломников суриковского института.

Ученик, художник, коллега.

Только в нашей памяти в центре этого круга будет
НАШ УЧИТЕЛЬ

МИХ МИХ

ТЕПЕРЬ ПРЕБЫВАЮЩИЙ В КАКИХ-ТО НАМ НЕ ВЕДО-
МЫХ НЕБЕСНЫХ ЧИНАХ

Татьяна Спасоломская

Выставка «Театр». «Новый Манеж». Вернисаж 24.01.2012
Фото Юрия Устинова (на мобильный телефон).

ЗА ЧАШКОЙ ЧАЯ

ТАТЬЯНА СПАСОЛОМСКАЯ

«ТЕАТР». К 50-летию педагогической деятельности М.М. Курилко-Рюмина в МГАХИ им. В.И. Сурикова.
«Новый Манеж». Москва. 24 января - 24 февраля 2012.

Эпиграф №1. Что имеем не храним, потерявши плачем
Эпиграф №2. Ищите, там, где, светло...

Вспоминается далекий июньский вечер.... С балкона гостиницы Прага виден закат солнца в перспективе «вставной челюсти» Арбата. Понимаете, время-1972 год! Искрятся вечерние огоньки Москвы в кронах вязов и лип бульварного кольца - красиво!!! По Старому Арбату еще ходит троллейбус №38. Кажется...

Вечерний ветерок раздувает скатерть белоснежную, складки светлых юбок, блузок, полы распахнутых пиджаков, растрепывает выпускные девичьи прически, пробирается в молодые бороды и мягкие усы молодых художников... На овальном лице молодой красивой дамы плотно лежит лилово- черная челка, рядом мужчина, седые волнистые пряди застыли над высоким лбом, аккуратно уложены.

За длинным столом группа выпускников МАХУ - Художественного училища имени 1905года. Закончили театральное отделение! И наши УЧИТЕЛЯ - ХУДОЖНИК ТАТЬЯНА ИЛЬИНИЧНА СЕЛЬВИНСКАЯ И ХУДОЖНИК, ПРОФЕССОР МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ КУРИЛКО.

В то время театральные художников впервые стали называть сценографами...

В первый раз так близко с нами вместе, за одним праздничным столом театральные художник, педагог института им. В.Сурикова Мих-Мих Курилко (так называют его студенты) и ученица его отца, художника Михаила Иваныча Курилко-Рюмина, - Тата Сельвинская

Ученик учитель ученик...

Всё торжественно на балконе ресторана над Москвой - подают шампанское, котлеты по-киевски, салаты столичные, всё, что соответствует и подобает этому торжественному ужину!

Давно...давно...очень давно это было.

Так мы вступали на тропу театральные художников. С высоты птичьего полета счастливо ощущали улицы нашей Москвы... аромат тёплых вечерних тополей и

лип на бульварах, ловили пушинки...

Почти теми же улицами и переулками хожу более 30 лет от театра к театру, от мастерской к мастерской.

У художников в городе, как у зверей в тайге, свои тропы.

И вот в одном центральном проулке, сохранившем стены малого манежа, давно открыли Выставочный зал НОВЫЙ МАНЕЖ.

Выставки театральных художников по прихоти обстоятельств стихий в городе (Большой Манеж сгорел вместе с выставкой театральных художников-эскизы...макеты...костюмы...), так вот – благодаря или вопреки, Новый манеж открывает свои двери для художников ТЕАТРА!

Нынешняя зима выдалась морозная, крутая. На встречу ледяному ветру бегу от метро «Охотный ряд» на выставку учеников профессора Михаила Михайловича Курилко-Рюмина - народного художника РФ, действительного члена РАХ, выставку выпускников театрально-декорационного отделения Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова... там и моя дипломная работа будет...

Что сохранилось в запасниках института? Помню эти темные стеллажи, заполненные картинами...

Вот это да!!! Два крыла манежа – светлые, воздушные залы заполнили яркие, свежие, современные полотна. Размеры театральных картин-эскизов музейные, как размеры картин художников живописцев, многие написаны маслом - это не случайно!

Помните 60-70 годы? Всесоюзные выставки в МАНЕЖЕ! И целые километры серой однородной стены пейзажей, натюрмортов, портретов.... Глоток свежести зрители искали в отделе театрально-декорационном - и находили!

Этот глоток свободы цвета, свободы композиции и мысли, студенты живописцы находили в театральной

мастерской суриковского института – так, собственно, эта мастерская и получилась для живописцев «формалистов» Театральная композиция, это была та таинственная дверца, за которой студент обретал свободу 1

Театр в коробке сцены позволяет художнику творить чудеса.

Вот этому творению и учились мы по 6 лет в мастерской профессора КУРИЛКО.

Многое изменилось в мире в новом тысячелетии, в земном и космическом пространстве -соответственно и в театре

Многое, что придумывает, создает художник, стало можно воспроизвести техникой электроники и света, создать нерукотворные чудеса.

Но театральный эскиз, написанный мастерской рукой, навечно запечатлевает эту эфемерность образа.

ДАВНО НЕ ИДЕТ КАКОЙ-ТО СПЕКТАКЛЬ, УХОДЯТ АКТЕРЫ, РЕЖИССЕРЫ, ДА И САМИ ХУДОЖНИКИ, А ЭСКИЗ-ПОЛОТНО-КАРИКАТУРА - ОСТАЕТСЯ!

Когда мы учились в институте, традиция эскиза – картины переходила из поколения в поколение, обучение так устроено, что композицией все курсы занимались в одной мастерской – мы постоянно видели наших старших коллег: САШУ ОПАРИНА, ОЛЬГУ ТВАРДОВСКУЮ, ВОЛОДЮ АРЕФЬЕВА, ТЕЖЕКА, ВАХТАНГОВА, БЕНЕДИКТОВА, ДОСЕКИНА, БАРДИАНА, АРХИПОВА, СТРУЛЕВА. Каждый курс видел, как работают дипломники, всегда стояла высоко планка эскиза костюма. Может, мы меньше занимались макетами, мало их сохранилось, а жаль...это особая школа живописного решения пространства, образа...

Мы учились друг у друга, а иногда Мих Мих брался за кисть и обобщал начатые эскизы. Мы видели МАСТЕРСТВО. Как выявляется главное, подчеркивается решение пространства и отступают мелкие подробности, мелочи отступают, и вырисовывается главный образ в эскизе, затем в прирезке, затем в макете, дорабатывается в пространстве коробки сцены. Образ лепится как скульптура.

Может, мы мало занимались чертежами, моделированием костюмов, но в те времена каждый театр и в столице и в провинции был оснащен цехами, и в них работали прекрасные мастера ИСПОЛНИТЕЛИ.

Подразумевалось, что опыт работы в театре, каждый приобретал сам – иначе невозможно постичь все тонкости этого ремесла. Но умение работать с цехами, сделать подробное описание всех деталей декораций, – это тоже входило в наше обучение, но не как доминанта, а как сопровождающие элементы. Многие художники сами расписывали декорации, писали задники, расписывали готовые костюмы.

Когда мы учились, на занятиях по композиции, ста-

новилось ясно, как много должен знать и уметь театраль- ный художник.

А эскиз написать, создать музейное произведение, может, из всей работы над постановкой – самая простая задача.

Многие выпускники стали главными художниками ведущих театров, многие работают не только в театре, но и в кино, оформляют книги, разрабатывают сложные проекты, пишут картины.

Их полотна украшают стены музеев, галерей, театров.

P.S. А некоторые режиссёры и по сей день: “Зачем вы написали эскиз? Для выставки? Он мне не нужен...”

Сами не понимая того, что, когда художник пишет кистью, работает, включается подсознание, а это и есть тонкий план ТВОРЕНИЯ.

И ГАРМОНИЯ, ОБРАЗНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА ПРИОБРЕТАЕТ НЕОЖИДАННЫЕ ОТКРЫТИЯ, И ЗАГАДОЧНОСТЬ, И ЗАВЕРШЕННОСТЬ, ЗАТРАГИВАЕТ ЧУВСТВА.

12 ФЕВРАЛЯ 2012 ГОДА

От редакции:

16 марта 2012г. Михаила Михайловича Курилко- Рюмина не стало. Российская школа театрально-декорационного искусства потеряла одного из своих мэтров. Целая плеяда современных художников отечественного театра – своего Учителя. Российский театр – подвижника и блюстителя традиций. Все мы – возможности слышать его ободряющее и доброе слово...

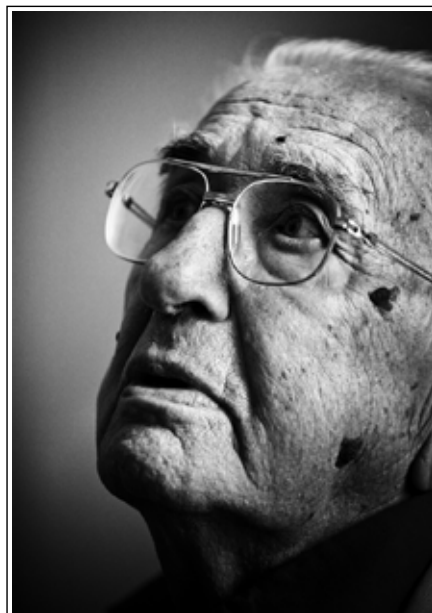
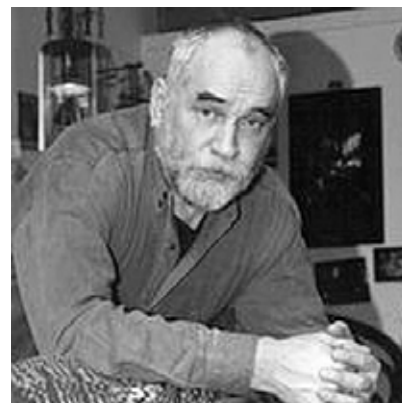


Фото Андеря Кузнецова

ИГОРЮ ВИТАЛЬЕВИЧУ ПОПОВУ – 75, ТЕАТРУ «ШКОЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» - 25

Выставка И.В. Попова «Театр: макеты, эскизы, фотографии и другие картинки» открылась 24 февраля 2012 г. в театре «Школа драматического искусства». На выставке зрители увидели материалы к спектаклям разных лет, в том числе к тем, которые выходили в других странах и малоизвестны российскому зрителю, а также эскизы к невоплощённым театральным задумкам, экспонаты, относящиеся к архитектурной работе. Будучи архитектором по образованию, Игорь Попов является одним из авторов проекта здания театра на Сretenке. Игорь Попов — главный художник театра со дня основания. Обладатель множества наград, премий и званий, среди них: Заслуженный художник России, Лауреат Государственной премии России в области литературы и искусства, Лауреат премии «Триумф», Лауреат премии «Золотая маска» (спектакль «Плач Иеремии»), Кавалер ордена «Офицерский крест» за концепцию Национального театра в Будапеште (театр построен). Практически с самого начала творческой деятельности Игорь Попов работал с режиссёром Анатолием Васильевым. Также Игорь Попов сотрудничал с режиссёрами О.Ефремовым, Б.Морозовым, В.Фокиным, Р.Туминасом и другими.

Среди работ современного репертуара им создана сценография к постановкам Игоря Яцко. (Из пресс-релиза театра)



19

Игорь Яцко

Выставка И.В.Попова в Театре «Школа драматического искусства»

25 лет - это серьёзный возраст для театра и ясно, что вспоминается очень многое. В основном это касается творческих проектов и творческих успехов и творческих свершений. Поэтому, на мой взгляд, было очень правильно в этот день, 24 февраля, подготовить и открыть выставку одного из отцов-основателей театра, друга Анатолия Александровича Васильева, его соратника, бессменного творческого спутника, соавтора и во многом инициатора художественных, сценографических, архитектурных идей. Надо было отметить этот день именно открытием выставки Игоря Витальевича Попова. Он, слава Богу, продолжает активно работать в театре. Я его очень люблю, очень ценю. Счастлив тому, что теперь мы вместе с ним работаем, делаем уже не первый спектакль. Для меня очень важно, что в этой выставке отражается вся творческая история театра.

Школа драматического искусства — театр очень оригинальных, особенных, уникальных, эксклюзивных театральных идей, которые были воплощены и в сценографии, и в архитектуре, и в самом строении этого здания,

в организации интерьеров, в создании особой атмосферы, которая неразрывно связана с этим творческим союзом Васильев-Попов.

Но сам Попов представляет целую планету, он исключительная личность. Он сочетает в себе высочайший талант, умение, вкус, при этом остаётся демократически простым, но простым в хорошем смысле, аристократически простым в общении, в нём есть дух аристократизма, открытости, в самом лучшем смысле этого слова. Это представлено в эскизах, в макетах, в воспоминаниях, прежде всего в людях. В этом и была идея — соединить выставку и юбилей театра. Для меня всегда очень важен тот корень, основание, откуда театр произрастает, откуда это дерево растёт. И какие бы бури, штили, штормы мы не встречали на пути, какое разнообразие не возникало бы в результате бурной деятельности, я всегда ценил эту жизнь, и стремился быть в ней. Сейчас служу на должности главного режиссёра, мне всегда представляется важным обратить внимание всех, что в самом основании есть зерно, семя пускает корни ветки листья... все те явления, которые становятся жизнью.

А ещё конечно то что в этой выставке, в стиле Игоря Витальевича присутствует служение красоте и чи-



И. Попов. Эскиз к спектаклю «Серго».

стоте идеи, чистоте линии, чистоте помыслов, в конце концов, на художественной ниве.

Игорь Витальевич Попов для театра некий камертон, он даёт точку отсчёта, сохранения принципов, которые положены в основание. Есть хранитель, который помнит, который знает. Он хранит это не потому, что это его поиски, расчёты, а потому что это его жизнь. Он является камертоном, лакмусовой бумажкой в отношении того, что правильно и что не правильно. В театре большое количество людей, художников, артистов, режиссёров; все ищут. Время тоже не стоит на месте. В этом лесу легко заблудиться; как у Данте: «Дойдя до половины...». Лес провоцирует, чтобы в нём заблудиться. Нужны маяки; то, на что можно опереться. Игорь Витальевич является звездой, маяком, ориентиром, он говорит что правильно, что неправильно. Можно соглашаться или не соглашаться, но с этим нельзя не считаться. Никто не может с ним не считаться. Кто-то должен это делать. Игорь Витальевич все эти годы имеет авторитетное мнение в отношении всего, что происходит в театре. И это мнение оно ясное, как да — да, нет — нет. Он совершенно безапелляционно может поставить оценку, высказать своё мнение и даже может что-то запретить. Это касается не только спектаклей, это касается всего, что происходит в театре, жизни в театре. Бывает, росток пробивается, а он говорит: этот росток сорняк, чертополох, его надо выпалывать. Его мнение искреннее, радикальное, это мнение художника, который искущён в театре, и в стиле. Его мнение — точка отсчёта, с ним можно спорить, его можно переубедить. Он может что-то разрешить, скрипя сердцем, что-то категорически противопоставить, но это всегда позиция.

Во всех спектаклях Попова чувствуется его почерк, он просто берёт листок бумаги и карандаш, я вижу его руку, и он что-то объясняя, рисует, линию на бумаге

сделает, и я вижу в этом его почерк, который распространяется на всё. Это распространяется на всё: на этот театр, на спектакль, на натянутый трос, на поставленную белую стеночку, как в «Шести персонажах». Я его всегда чувствую, эту атмосферу, этот почерк я вижу во всём. Когда я начал работать режиссёром, я волновался: как я буду работать с Поповым? Свою первую работу я делал с Владимиром Ковальчуком и у меня сформировался контакт с художником: мне как режиссёру нужно, чтобы размышлять — нужен собеседник. В тот момент, когда я разговариваю — включается процесс сочинения. Когда я начинаю говорить, меня заводит этот процесс разговора, и мне начинает многое открываться. И я думал о том, что у меня такой пиетет перед Игорем Витальевичем, который покровительственно наблюдает за успехами молодого актёра, и я всегда этим очень дорожил. И я думал, что не смогу так просто с ним разговаривать, — так как очень его уважаю. Первый спектакль, который мы делали вместе — «Каменный ангел». И я удивился, насколько он немногословен, и не надо с ним много говорить, но процесс понимания колоссальной скорости, — только несколько слов, он выслушивает и предлагает своё решение колоссальное в своей художественности. И я увидел как это легко, как интересно, как происходит процесс обогащения. Я учусь у него этой чистоте. Линии, гармонии, пропорции. Этот первый опыт меня очень вдохновил. Все ученики Васильева понимают, какое это богатство, какая ценность, учебник, кладёшь жизненной мудрости, и приятное общение.

Елена Степанова

художник

Правило дверной ручки

Открывая любую дверь, ты не знаешь, что за ней ждет тебя, а дверь театра тем более.

Закрывая её за собой, я точно знаю навсегда, или приду ещё.

Если приходится приходить по необходимости.....

Театр-дом безнадежно устарел, это понятие из прошлого, тогда многим удалось укрыться в этом «доме» от бед. Но, если из дома никуда никогда не выходить, у тебя сузится сознание, исчезнет боковое зрение, и превратишься в лошадь с шорами от испуга.

Театр на Сretenке отдельный, как и его художник, архитектор Игорь Витальевич Попов.

Выставка безупречна с точки зрения принадлежности к пространству, в котором она располагается. Она как будто была здесь всегда, а не устроена к дате 25-летия

тетра. Очень разные прекрасные макеты.

Эскизы свободные и тоже разные, не нагруженные ничем лишним, кроме выражения идеи, идея в каждом, нет повторений, есть мысль, и можно видеть путь к решению.

Он позаботился обо всём - от примерочной до акустики, здесь не закрытые пространства, всё пропорционально друг другу и светло.

Это не выставка-отчет, не датская. Она начинается со второго яруса, там, где ты «оторвался», где уже пришёл.

Можно рассматривать экспонируемые вещи, отвлекаться и смотреть вверх или вниз, замечая безукоризненные сочленения, кронштейны, поверхности, арки, небо...

Я ухожу с выставки, закрываю дверь, уношу с собой светлое пространство этого театра, который построил архитектор Игорь Витальевич Попов.

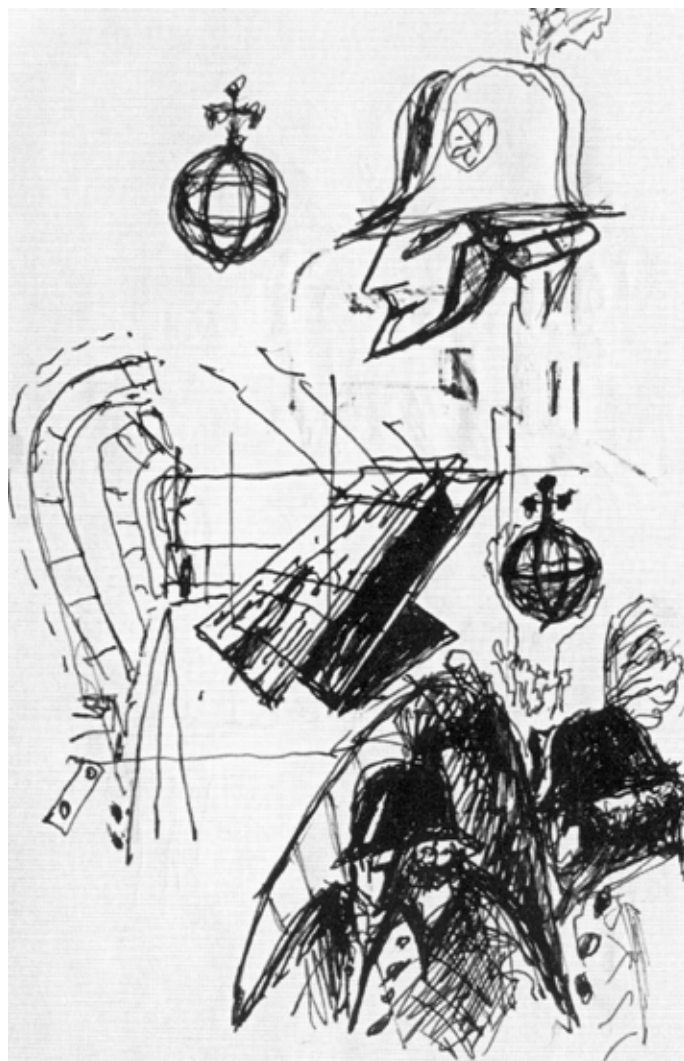
Алла Михайлова

«Путешествие в театральном пространстве», о котором необходимо вспомнить сегодня...

В конце 2003 года вышла книга Н.Я.Борисовой «Путешествие в театральном пространстве». (Наш журнал тогда же отозвался на это событие). Двухтомник Н.Я.Борисовой действительно событийное явление. Автор работала над ним более 20 лет, находясь внутри театра и наблюдая процесс создания спектаклей. Поэтому её владение материалом – всеохватно. Она анализирует – не разрушая, а воссоздавая. Философский уровень сочинения – также не имеет аналогов в современной искусствоведческой литературе. К тому же книга написана простым, ясным, сочным языком, отстраняясь от модного терминологического чириканья. Одна из особенностей исследования Н.Б.: это не просто коллекция анализов спектаклей, а **исследование пути** театра «Школа драматического искусства». Раскрытие закономерностей, по которым из одного проекта вырастал замысел следующего, как усложнялись задачи и обретались новые способы их решения.

Автор последовательно проводит читателя по пути художественных исканий А.Васильева и И.Попова, раскрывая не только их логику, но и предъявляя сценическую «плоть» их спектаклей. Абсолютно органичной, более того, неминуемой становится связь философии этого искусства, его эстетики и его технологии.

Начало содружества. Путь в рамках психологического реализма: «Соло для часов с боем» - (1973), «Первый вариант Вассы Железновой» (1978), «Взрослая дочь молодого человека» (1979), «Серсо» - (1985). Достигнута «такая степень формального и образного взаимодействия сценографии с мизансценой, психологическим



И. Попов. Рисунок из блокнота.

состоянием героев, которая позволила А.Васильеву говорить о соавторстве с И.Поповым так: «... **неразделенность инициатив, взаимопроникновение**».

Уж сколько раз писали об эфемерности спектакля и живучести театра. Н.Б. и здесь находит новые единицы измерения. «Разрыв между бытием театра и существованием спектакля сравним с коллизией между бессмертием человечества и конечностью личности». Это вообще представительно для масштаба её мышления.

Она пишет о способности и желании А.В. меняться.

Об особом значении первого спектакля на Поварской – «Шесть персонажей в поисках автора» (1987), где сценография соотносит отвлеченность архитектурных форм с реализмом деталей. Архитектурное решение торцевой стены зала: «Был найден модуль, архитектурная константа будущих лабораторий и спектаклей, парафраза античной сцены, представительство фасада в интерьере».

О планшетах И.Попова, щедро воспроизведенных в книге: «Импульсом может быть фраза режиссера, стихотворная строчка, рисунок, сделанный на репетиции, смешной набросок персонажа в костюме, чертеж, листок из путевого блокнота, эскиз декорации.... И.Попову удается уловить в силки штрихов трепет жизни и удержать ее дыхание на любой попавшей под руку бумаге, словно между графитом карандаша и листом струится воздух, окружая тончайшей взвесью юмора и чувственной нежности всё, к чему художнику случается прикоснуться». Замечательно сказано – не правда ли?

Далее анализируется этап переноса центра тяжести спектакля на слово: «Найти пространственные формы, артикулируемые по образу и подобию слова, найти пластическое соответствие понятийному и чувственному его началам. Это произошло не сразу».

«Построили сценографическую модульную систему, которая стала носителем того же стиля, что и игра актеров».

Ещё один слой текста: объясняющий концепцию ключевых (поворотных, принципиальных) спектаклей в системе тридцатилетнего пути.

«Обнаружение сакрального смысла в литературных текстах. Неслучайность свободных текстовых композиций».

«Художественным отклонением от канона является совмещение в символическом пространстве элементов ритуала литургии, иконографии разных сюжетов евангельского повествования, мотивов библейского и новозаветного сверхчувственных видений, изобразительной эсхатологии Страшного суда».

«Добровольное следование канону, стремление освободиться от всего случайного и затемняющего,

вернуться к первоначальной традиции. **П.Флоренский: «Каноническая форма – это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь...»**

Но порой именно «игра, помноженная на игру» дает острейшее ощущение жизни. Прозрачность структур, наложение планов. «Сквозь вербальную технику игры просвечивают элементы прежних систем – психологической, импровизационной».

О сценографии: «в основание положен классический модуль. Полог-занавес. Мотив балюстрады. Стеклопанельная стена. Белые плоскости и арочные проёмы «Фьоренцы» (1992) откликнулись в аркатурных фризах «Плача Иеремии» (1996). Сделали рабочим материалом элементы формы. Свели к минимуму изобразительную функцию сценографии. Конструктивная ясность высказывания».

«Искусство XX века искало выражения дисгармонии. Однако целое все же должно быть гармонично, иначе разрушается произведение искусства. Гармонизирующим принципом для А.В. и И.П. стал вариант классической пропорциональной системы, отразившей представления о космическом порядке...».

P.S. Я надеюсь, вы уже поняли, что все «закавыченные» тексты принадлежат Н.Я. Борисовой, а передо мной стояла скромная, но нелегкая задача предложить вам несколько мини-фрагментов ее книги, чтобы вы составили хоть какое-то представление о силе проникновения автора в объект исследования. Поэтому наш вам совет, дорогие читатели: Найдите эту книгу, читайте её – и вы заново увидите знакомые вам спектакли, а о тех, что не пришлось увидеть, получите вполне конкретное представление. К тому же, эта книга великолепно иллюстрирована и имеет солидный справочный аппарат. Такие книги появляются редко, но живут долго.

«Плач Иеремии». Глава вторая.
Фото М. Гулкина.



РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОСТРАНСТВЕ

ДМИТРИЙ МИХАЛЕВСКИЙ

От редакции:

Редакция поздравляет Д.В. Михалевского с успешной защитой диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук по теме «Формирование социального пространства и его структур (социально-философский анализ)», которая состоялась 1 февраля 2012 г. в РГСУ (Москва). Михалевский на протяжении двадцати лет является нашим автором, и все это время разрабатывал проблему пространства. Написанная им диссертация определила новый уровень его исследований, что подтверждают выдержки из отзывов и стенограммы защиты.

Доктор философских наук, доктор филологических наук, профессор П.С. Гуревич: «Д.В. Михалевский в своем исследовании опирается на солидную философскую и социологическую традицию. Он основательно, по существу, без очевидных «пропусков» ссылается на тех авторов, которые изучали данную проблему... В чем же новизна проведенного исследования? Прежде всего, Михалевский ввел понятие «пространственной парадигмы», которое он рассматривает как универсальную характеристику гносеологического и онтологического аспектов бытия человека и социальных структур, обеспечивающую интериоризацию внешних условий и являющуюся средством экстериоризации схем восприятия и действия, форм и практик социально-культурной жизни, позволяющую сформировать наглядный геометрический образ для представления таких форм в виде последовательности простых фигур, повышающейся размерности... В результате проведенного диссертационного исследования предложена инновационная методологическая парадигма исследования сущности и структур социального пространства».

Научный руководитель доктор философских наук, профессор Г.П. Отюцкий: «...Общение с Дмитрием Васильевичем не знаю, кому дало больше – то ли ему, то ли мне. Но вот посмотрите на стол, за которым он сидит, сколько здесь представлено публикаций, в том числе, весьма не частая для кандидатских диссертаций – прекрасно изданная монография по основному вопросу («Неизвестная Античность: Великий миф о Великой трагедии» - прим. ред.)».

Первый оппонент доктор философских наук, профессор В.А. Никитин: «Таких работ,.. мне не приходилось встречать и в рамках поисков, которые ведутся в мас-



Дмитрий Михалевский

штабах всей страны. Он представил достаточно стройную концепцию развития общества на основе пространственной парадигмы или общности механизмов мышления...».

Доктор философских наук, профессор Г.И. Иконникова: «...Работа не серая, не трафаретная, а работа оригинальная и уже интересна тем, что заставляет людей думать... Я стала читать автореферат, и еще почитала Юма и пришла к выводу: какой умный у нас соискатель. Или он так хорошо знает Юма, историю философии, или он настолько оригинальный мыслитель, что, спустя века, так здорово прочувствовал необходимость показать присутствие человека в социальном пространстве... Юм – очень интересный мыслитель, а наш соискатель ответил на те вопросы, которые Юма волновали. А ведь пытался Кант отвечать на эти вопросы и целый ряд... мыслителей, которые также пытались ответить на эти вопросы... А здесь я увидела стремление, попытку и даже многое получилось, в рассмотрении механизма взаимодействия субъективного и объективного в пространстве».

Доктор философских наук, профессор О.Ф. Лобазова: «Уважаемые коллеги, очень сложная тема была выбрана для исследования – социальное пространство и тем большее уважение заслуживает автор, который взялся за выработку собственных подходов к анализу данной проблематики. И теоретическое значение исследования не вызывает сомнения... Поэтому результаты исследования Дмитрия Васильевича, по моему мнению, имеют большое практическое значение. Призываю членов диссертационного совета при голосовании учесть следующее: не все, что кажется на первый взгляд странным, не имеет перспективы стать нормой, а дорога научного поиска – это ведь не немецкий автобан, это – наш обыкновенный русский проселок с очень многими странностями и неожиданностями».

Доктор философских наук, профессор А.Н. Арлычев: «...В отношении измерений. Любопытная идея... Т.е. Д.В. Михалевский выходит почти на эйнштейновский уровень – когда было три пространственных и четвертое – время. А в данном случае речь идет... о другом. Если мы смотрим на пространство как на материальный физический объект, то достаточно трех измерений. Но когда мы переходим на социальный уровень, то здесь есть еще духовная составляющая. Так вот вместо времени надо подключать сюда духовную составляющую и вместе – четыре измерения – это будет социальное пространство... И на будущее, я пожелаю ему довести эти идеи до конца, а идеи очень глобальные, они тянут на докторскую диссертацию...».

Которую редакция «Сцены» и желает ему защитить, не откладывая.

РАЗМЫШЛЕНИЕ ПЕРВОЕ, ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ

Среди моих добрых друзей есть американец Джеймс Франклин. Художник по свету, серьезный профессионал, увлеченный оперой, он много и успешно работал на Бродвее, долгие годы преподавал в университете штата Коннектикут. Российский театр буквально захватил его внимание, когда он открыл для себя, что при великой драматической традиции в России, по его мнению, практически нет художников по свету международного уровня. Впрочем, это мнение г-на Франклина, основательно испортившее ему отношения со многими российскими коллегами, вполне может считаться субъективным. Однако здесь имеется объективный момент: в то время профессии «художник по свету» в нашей стране официально не существовало. Де-факто российские мастера происходили из электриков или, в лучшем случае, из осветителей. Все это настолько шокировало моего американского друга, что он начал писать книгу о русском постановочном свете, и в этой связи предпринял попытку выучить русский язык.

Однажды, страдая над учебником русской грамматики, Джеймс спросил: «Дмитрий, почему в английском

языке только один глагол идти – go, а у вас – идти, ходить, гулять, шагать...?» Вопрос заставил меня задуматься. В тот период я работал над книгой «Неизвестная Античность: Великий миф о Великой трагедии», в которой есть раздел, где рассматривается связь между количеством синонимов и уровнем абстрактного мышления. Получается, что в нашем случае каждый из терминов обозначает конкретную фазу явления или бытования объекта – как у чукчей, которые снег, а вернее, различные его состояния, определяют примерно пятьюдесятью различными словами. По мере взросления этноса, что соответствует восхождению по «лестнице абстракций», термины становятся все более емкими, а язык неизбежно упрощается. Таким образом, «величие и могущество» русского языка объективно свидетельствует, что мы, как этнос, еще весьма молоды. Это не совсем согласуется с общепринятой «патриотической» точкой зрения, но, тем не менее, представляет собой факт, который определяет нашу национальную психологическую специфику и требует своего осмысления и учета в различных сферах жизни.

Уровень абстракции определяет степень целостности мышления, а она отражается в способности восприятия пространства. Театральный художник по свету – не осветитель, создающий цветные пятнышки на сцене – это человек, который в первую очередь непосредственно работает с пространством. При помощи своего эфемерного материала он объективирует – материализует – внешнее пространство – мир сцены, раскрывая через него внутренний мир своих героев. Получается, что с пространством, как специфическим выразительным средством, могут успешно работать люди, достигшие определенного уровня личностного развития и абстрактного мышления. С формальным образованием это напрямую связано слабо. Логика рассуждения подсказывает вывод, который лишь на первый взгляд звучит парадоксально: если язык богат и эмоционален, то появления большого числа успешных художников по свету ожидать бессмысленно – это объективно взаимоисключающие вещи. Что я и сообщил Джеймсу. Еще одно предположение, которое можно сделать из сказанного выше: в нашем театре слово имеет гораздо большее значение, чем в западном, где доминирует зрелищная часть. Так ли это? **Предлагаю эту мысль к обсуждению.**

Пространство входит в нашу жизнь постепенно. Как на личностном уровне, так и на коллективном. Я неоднократно описывал этот механизм в предыдущих публикациях. Подобное разделение людей по «пространственному признаку» представляет собой важнейший факт культуры. Пространство – это то, что всегда с нами, а потому его присутствие на всех этапах истории не вызывает ни малейших сомнений. В этом отношении картина мира представляется столь же стабильной, как и сам

человек. Для подтверждения психологической стабильности (или лучше сказать ее неизменности или завершенности – в смысле достигнутого совершенства?) нет лучшего аргумента, чем факт того, что все эти тысячелетия мы продолжаем переживать одни и те же страсти. Особенно убедительным аргументом здесь выглядит драма: Шекспир, Еврипид или Эсхил...

В таком контексте многим авторам античные мыслители видятся основоположниками современных концепций пространства. Достаточно заглянуть в интернет, чтобы узнать, что атомисты Левкипп и Демокрит понимали его во вполне современном смысле как пустоту, в которой «двигаются, сталкиваются и сочетаются» мельчайшие частички материи – атомы, а у Аристотеля обнаруживают «реализацию реляционной теории»: «Пространство для Аристотеля выступает в качестве некоего отношения предметов материального мира, оно понимается как объективная категория, как свойство природных вещей». Только при этом почему-то забывается, что сам термин «пространство» появился примерно на пару тысячелетий позже...

Что же стоит за подобным стремлением отождествлять представления древних о мире нашим собственным? Здесь невольно напрашивается параллель с режиссерскими интерпретациями, в которых современная авторская трактовка подчиняет исходный драматический материал. У этого эгоизма, понимаемого как творческая свобода, есть и обратная сторона: низкий уровень рефлексии и не способность вникнуть в авторское прочтение. Последнее, требующее серьезной работы, понимания другого, а подчас понимания контекста иной эпохи и иной культуры. Зачем это надо, когда можно проявить себя! Да и живем то мы в другое время! (Занятно: время меняется, а мы, вроде как нет!) Но оказываешься ли ты глубже первоисточника? Не вульгаризируешь ли материал? А может быть время такое, которое все, мягко говоря, упрощает? И как это измерить? Существуют ли критерии столь тонких материй?

Столетие назад искусства поддерживали пространственные процессы, которые получили теоретическое осмысление в физике. Последнее породило научно-технический процесс, плодами которого мы наслаждаемся сегодня в полной мере. А вот гуманитарные науки продолжают оставаться с своими корнями в девятнадцатом столетии. И это порождает большинство проблем, которыми мир сталкивается сегодня. По той же причине понятие «культура» принято употреблять через запятую после политики, экономики, бизнеса и других сфер практической активности человека. А соответственно, она неизбежно утрачивает свое значение и финансируется по остаточному принципу. При этом забывается, что культура – это буквально ВСЕ. Это та среда, в которой человек существует как особый биологический вид и тем самым дифференцируется от животных. Это та среда, в

рамках которой мозг, сформировавшийся лет 250 000 000 тому назад, генерирует прогрессирующее сознание, которое есть продукт социальной деятельности. И уже внутри культуры формируются принципы политики, экономики, бизнеса и других сфер практической активности, а не наоборот и не параллельно рядом.

Да мы можем говорить о себе, о своем времени, о своей жизни. Наверное, это самое важное, что может быть у человека. Однако отсутствие истинного масштаба понимания процессов и сведение всего к себе самому, как центру, из которого происходит наблюдение за миром, есть не что иное, как нарциссизм, от которого человек должен избавляться, выходя из подросткового возраста. Если он не может взглянуть на свою жизнь со стороны, если у него нет точки отсчета, то он не может сказать о своей жизни ничего достоверного, а производит только некие эмоциональные всхлипы. Кроме того, пребывая внутри текущего бытия, человек неизбежно впадает в грех вторичности, свойственный массовой культуре. Чтобы двигаться вперед, развиваться, создавать шедевры культуры, человек должен выходить за свои пределы – совершать «порывы сознания», как писал Мартин Хайдеггер, или «акты трансценденции», как говорил М.К. Мамардашвили – так как это делали Эсхил, Еврипид и Шекспир. А это уже пространственный процесс.

Так что пространство, воплощенное в продуктах творческой деятельности – это жесткая мера. Оно неизменно объективно отражает уровень развития их автора и общества, в котором автор творит. Тем самым пространство обращает эти продукты в диагноз, представленный на всеобщее обозрение.

Пространство, понятое как целостность внутреннего и внешнего миров, определяет вектор развития человека, нации и истории. В этом смысле миром движет стремление человека к обретению и реализации его личностного начала, которое и понимается как целостность. И здесь вся история культуры становится единой картиной освоения человеком Пространства, захватывающим приключением по еще неизведанным просторам Будущего.

В итоге, можно сказать, что Пространство – это не просто интересная тема, актуальная для современного театра, вокруг которой, как-бы заодно, группируется много самых разных проблем. Беру смелость утверждать, что сегодня для гуманитарной сферы не существует более острой проблематики. Пространство – это СТРАТЕГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА, которая требует оего решения, поскольку последнее определяет практическую конкретику БУДУЩЕГО. А чтобы убедиться, что в сказанном нет преувеличения, представьте ситуацию, если бы столетие назад проблема пространства в естественнонаучной сфере осталась бы без конструктивного ответа...

Так давайте поразмышляем на эту тему...

ПОД КРЫШЕЙ «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ»

РЕНАТО БИАНКИ

БЕСЕДУ ВЕЛА ИРИНА КОРНИЛОВА

На фасаде театра «Комеди Франсез» окна этого кабинета часто гаснут последними. Но наша встреча происходила днем; и сквозь эти же окна я видела площадь Колетт и за ней светло-серую массу Лувра.

Я уже была предупреждена, что главный костюмер театра «Комеди Франсез», неумолимый Ренато Бианки, содержащий в строгом порядке свое огромное хозяйство, в небольшом пространстве своего бюро подчеркнуто ничего не меняет. Действительно, здесь в художественном беспорядке расположились несколько платяев на манекенах, образчики тканей, кружева, перчатки, веера, книги, карандашные наброски, эскизы костюмов. Это хранилище Али-Бабы весело отражает зеркало во всю стену. Случайный посетитель, к которому я могу отнести и себя, только успевает оглядываться по сторонам.

Но таких здесь не много. Для тех, кто работает в «Комеди Франсез», этот кабинет – такая же неотъемлемая часть театра, как его сцена или стоящее в фойе кресло Мольера.

Пожалуй, это бюро – единственное в Париже, в котором отсутствует компьютер и полки с архивами. «Всё хранится в моей голове», – шутит Ренато. Но это не шутка. «Я думаю, что он знает наизусть все содержимое своего огромного хозяйства, и не только костюмы, но и каждую пуговицу, каждый воротничок, каждую пару ботинок», – свидетельствует Кристиан Лакруа, с которым Ренато Бианки связывает двадцатилетняя дружба и со-

трудничество.

Биографическая справка Ренато Бианки на редкость коротка: работает в штате «Комеди Франсез» с 1965 года, с 1989 года он директор мастерских по производству театральных костюмов. С 1996 года – художник по костюму.

За этими строчками огромный путь, который был начат юным художником 46 лет назад. Каким видится этот путь самому Ренато Бианки?

И.К. Это интервью – ваша первая встреча с русским читателем. Как бы вы хотели себя представить ему?

Р.Б. С читателем – первая, но контакт с русской публикой у меня уже был. В 2002 году режиссер Жак Ласаль поставил в Петербурге, в БДТ спектакль по пьесе Мольера «Жорж Данден». Я делал костюмы для этого спектакля. Три раза я приезжал в Санкт-Петербург и был очень хорошо принят директором (руководителем) театра, Кириллом Лавровым.

Но в процессе работы у меня возникло немало трудностей с пошивочными мастерскими. Здесь я не обнаружил уже привычную для меня технологию создания костюма, которая складывается годами и является неотъемлемой частью общей культуры театрального костюма...

Как бы мне хотелось себя представить? Самое верное было бы назвать себя ремесленником, портным, мастером своего дела. Но если на протяжении многих лет я был только исполнителем воли художника, то с некоторых

пор я сам работаю как художник по костюму. Также с 1989 года я руковожу костюмерным цехом театра «Комеди Франсез».

Поначалу все было очень не просто, необходимо было постигать ремесло с азов. Вообще-то с юности я мечтал стать художником, живопись была моей страстью. Но меня привлекал и костюм, – светский и театральный. И в какой-то момент я понял, что соединить любовь к живописи и к костюму может только театр.



Ренато Бианки в своём бюро. 9 марта 2012

- И все эти годы вы продолжали заниматься и живописью?

- Нет-нет, к сожалению это было невозможно. В юности я много рисовал и даже какое-то время учился в знаменитой парижской художественной школе – «Гранд Шомье», что на Монпарнассе. Но как художник и дизайнер костюма я начинал с Haute couture – с Высокой моды.

- Это серьезная школа...

- Да. Я учился в парижской Школе Высокой моды, но учился я в ней недолго. Я был нетерпелив, и быстро понял, что Высокая мода – это не для меня.

- Что в данном случае означает «не для меня»?

- Высокая мода – это профессия, которую надо осваивать поэтапно, а я действительно был нетерпелив. И театр возник как желание и возможность работать самостоятельно и в какой-то мере творчески. Мне повезло: я начал работать в ателье, которое шило театральные костюмы, и которым руководил Рауль Фальк, человек симпатичный и понятливый. Он дал мне свободу, дал определенный уровень самостоятельности. И когда год спустя его позвали в «Комеди Франсез», он пригласил и меня с собой. К этому времени у меня уже был некоторый опыт работы в его ателье и навыки, полученные в Школе Высокой моды. И я понял, что если не хочу упустить свой шанс, то нужно это предложение принять. Тем более, что я должен был работать, мне не на кого было рассчитывать: мои родители не могли оплачивать ни мою учебу, ни мою жизнь.

- Сколько вам было лет в то время?

- Это был 1965 год, мне исполнился 21 год... Я жил в пригороде Парижа; и проделывал длинный путь на работу с ножницами в кармане, аккуратно завернутыми в чистую тряпицу...

Итак, я пришел в «Комеди Франсез» и мне сказали: мы тебя берем на 8 дней, и ты должен быть завтра в 8.30 на работе. Формально это была замена сотрудницы, ушедшей в отпуск, но на самом деле скорее испытательный срок. Назавтра я, естественно, был в театре в указанное время. И после восьми дней мое пребывание продлили еще на неделю, потом еще на месяц. А потом мне предложили постоянное место.

Я относился к работе с большой ответственностью и довольно быстро освоился на новом месте. Освоился настолько, что шеф ателье сделал меня своим помощником. И когда год спустя он ушел из театра по болезни, мне предложили занять его место. Мне было 26 лет. Мне было тревожно и трудно, рядом не было никого, кто мог бы мне сказать, что вот это надо делать так, а это – так.

Но, кроме технических, проблем возникли и психологические. Ведь «Комеди Франсез» был театром достаточно закрытым, театром в самом себе. Что было

хорошо, но до определенного момента. Его стиль – я говорю о прошлом веке – был связан в основном с именем Сюзаны Лалик, дочерью знаменитого Лалика, которая на протяжении многих лет создавала и декорации и костюмы практически для всего репертуара Мольера. Это она придала театру стиль Ар-деко; и для той эпохи это было замечательно. Но театральным костюмом на протяжении достаточно долгого времени не нес никакой функции, кроме декоративной. Главное требование к костюму тогда – быть красивым.

Мне же хотелось каких-то перемен. И даже с моими малыми возможностями я начал пробовать кое-что менять.

К счастью, это был тот момент, когда и за стенами театра началась новая художественная эпоха. В 1970 году Главным администратором театра был назначен Пьер Дюк, и он первым начал приглашать режиссеров со стороны. Это было большим нововведением и влекло за собой иное отношение и к сценографии и к костюму. Замечательные художники, они принесли с собой свежие ощущения, новое видение театра.

И я попробовал изменить отношение к костюму, быть на уровне их идей. Что оказалось совсем не просто. Во-первых, началась конфронтация с актерами, для которых тоже главным было быть одетыми красиво. Мой первый опыт не принес особых плодов: дирекция не поддержала мои предложения. Меня, что называется, поставили на место. Однако я не терял надежды и продолжал свои поиски.

Это Жан-Люк Бутэ, замечательный артист первым захотел увидеть костюм, который можно назвать историческим, который соответствовал бы эпохе, разворачивающейся на сцене. Он сказал: «Я хочу настоящий костюм 18-го века» и пообещал мне свою поддержку. И мало-помалу мы начали менять то, что можно определить как застойную привычку. Но для этого нужно было в первую очередь менять самих себя.

А пока приходилось балансировать между требованиями традиции и своими собственными представлениями о том, как нужно работать, чтобы не выпасть из контекста времени.

Это была задача, с которой я не смог бы справиться в одиночку, но тут сами артисты, как это ни парадоксально, пришли мне на помощь.

- И с какого-то момента вы начали работать как художник театрального костюма, а не как исполнитель чужой идеи...

- Да, это произошло в 90-е годы, когда пришел новый Главный администратор, Жан-Пьер Микель. Ему нравилось то, что я делал, и что я сам назвал бы смешением стилей. Для такого смешения надо было хорошо

знать историю театрального костюма: только это и позволяло сравнивать различные стили и создавать свой собственный образ. Я к такой работе был достаточно подготовлен, и мне самому она нравилась. И однажды, где-то в году 1996-м, он мне сказал: «Мне нравится работать с вами, я хотел бы, чтобы вы сделали костюм для моего героя». Это было знаком большого доверия. И с тех пор я – и все больше и больше – работаю как художник по костюму. Правда, это создает для меня дополнительную нагрузку, я ведь по-прежнему руковожу мастерскими, то есть принимаю участие в разработке костюмов для всех спектаклей «Комеди Франсез».

Также все больше я работаю и в других театрах. Я работал с режиссером Марселем Бозоне, в свое время одним из Администраторов «Комеди Франсез». С недавнего времени я создаю костюмы и для «Гранд опера» и для «Опера Комик».

В последние годы я много работаю с Валером Новариной. Это художник многогранный. Спектакль, поставленный им по его собственной пьесе «L'Espace furieux» в «Комеди Франсез» в 2006 году был нашей первой совместной работой. С ним же в 2007 году для фестиваля в Авиньоне я работал над спектаклем «L' Acte inconnu» и в 2011 году, над спектаклем «Le vrai sang» в театре «Одеон».

Одна из последних моих работ – «Трамвай желание», поставленный Ли Броером в «Комеди Франсез», а также опера «Амадеус» по Гольдони, поставленная Аленом Франсоном в Королевской опере Версаля.

Однако я хотел бы вернуться к «Комеди Франсез». Несмотря на то, что вот уже 22 года я сам не занимаюсь технической работой, то есть не делаю выкройки и патроны (патронки), я продолжаю руководить всем процессом создания костюма. Надо сказать, что в пошивочном цехе «Комеди Франсез» существует строгая иерархия, примерно такая же, как в «От кутюр»: шеф, его помощник и те, кто непосредственно работают в мастерских. Мой контакт, как правило, происходит с шефом и с художником по костюму. В то же время мне приходится быть в каком-то смысле дирижером, координатором почти всех рабочих процессов, быть в контакте и с артистами, и с бутафорами, и с декорационными мастерскими.

Иногда мне приходится спорить и даже входить в конфликт с работниками мастерских, но никогда – с артистами. Я исхожу из того, что нужно понимать и уважать психологию актера, более ранимую и уязвимую. Я очень люблю артистов и контакт с ними мне не труден, я их понимаю.

- Коль скоро вы заговорили об актерах: работа с кем из них оставила наиболее глубокий след в вашей памяти?

- Актеры старой школы, старой закалки, я говорю о 60-х годах, были очень трудные в общении, они, что называется, держали дистанцию. Не мудрено, когда я пришел в театр, я был молод, мне было 20 с небольшим лет. И, конечно, я смотрел на них как на богов. Жак Шарон, Жан Пья, Жорж Декриер, Анни Дюко, Дениз Жанс – все эти люди меня поначалу просто гипнотизировали своим присутствием. Но общение с ними было и замечательной школой. Работа с ними заставляла меня думать, искать – учиться. В противном случае мне просто пришлось бы уйти из театра.

А затем в театр были приглашены такие крупные мастера, как Васильев, Заборов, Лакруа, и у меня появилась новая ответственность – уже перед ними.

- Не было ли определенной сложности в работе с художниками, вошедшими в достаточно закрытую систему Дома Мольера?

- Здесь надо сказать, что я люблю работать с независимыми художниками, более того – я предпочитаю работать с ними, потому что сугубо театральный художник в своем сознании часто ограничен условностями театра. А когда работаешь с независимыми художниками, архитекторами, живописцами и графиками, то погружаясь в их мир, обогащаешься и сам. Но поскольку они мало знакомы со спецификой нашего ремесла, моя помощь им необходима.

- Наша беседа адресована русскому читателю и русскому зрителю. Вы работали с русскими режиссерами и с русскими художниками. Что вы можете сказать о работе с ними?

- Обожаю, обожаю Васильева. Когда мне позволяло время, я наблюдал его репетиции на сцене. Чувствовалось, что он не только целиком в атмосфере создаваемого спектакля, но и страстно присутствует в каждом персонаже. Он выстраивает и сопереживает мизансцену с математической скрупулезностью. Видеть целое, не упуская из внимания ни одной малейшей детали, – его удивительная способность.

Огромное впечатление осталось у меня от работы с Заборовым. Он большой художник, и его видение всегда очень точно – достаточно посмотреть его эскизы к «Маскараду», к «Амфитриону». Это не костюмы, увиденные в монографиях, книгах, а исключительно его авторские «сочинения». Заборов часто сокрушался, что недостаточно знаком с техническими возможностями театра, но тем не менее его замечания всегда точные, четкие и, что называется, по делу. Мне было интересно работать с ним, более того, мне было лестно, что большой художник нуждается в моей помощи. И я с удовольствием пытался помочь ему воплотить его замыслы и идеи.

Работая над костюмами к «Маскараду», я открыл перед ним все мои закрома. Мы рылись в старых запыленных тряпках, выискивая подлинные куски парчи, галуны, пуговицы, позументы. В этой работе момент живой импровизации был очень значительным.

- В этом разговоре нельзя не коснуться еще одного важного момента: помимо театра, вашим детищем можно назвать и Национальный центр театрального костюма...

- Да, летом 2006 года во французском городе Мулян состоялось открытие единственного во Франции, да, пожалуй, и во всем мире, музея, который собрал под своей крышей более 9000 театральных костюмов, а также оборудование для сцены. Я принимал посильное участие в формировании этой достаточно сложной структуры, тем более что в ее коллекцию были переданы костюмы из музея «Комеди Франсез». А также была передана часть коллекции Парижской оперы и личная коллекция Нуреева.

Но моя функция не ограничилась только созданием фонда музея. Надо сказать, что этот Центр является структурой живой, в чью задачу входит не только сохранение драгоценных объектов театральной культуры, но и возможность сделать их доступными для широкой публики. Это работа очень важная, но и очень деликатная, и технически сложная. Я вхожу в Административный совет музея и принимаю участие в его повседневной жизни. И, в частности, в формировании временных тематических экспозиций.

- Одна из последних выставок напрямую связана с вашей работой в театре. Я говорю о выставке «Искусство костюма в «Комеди Франсез».

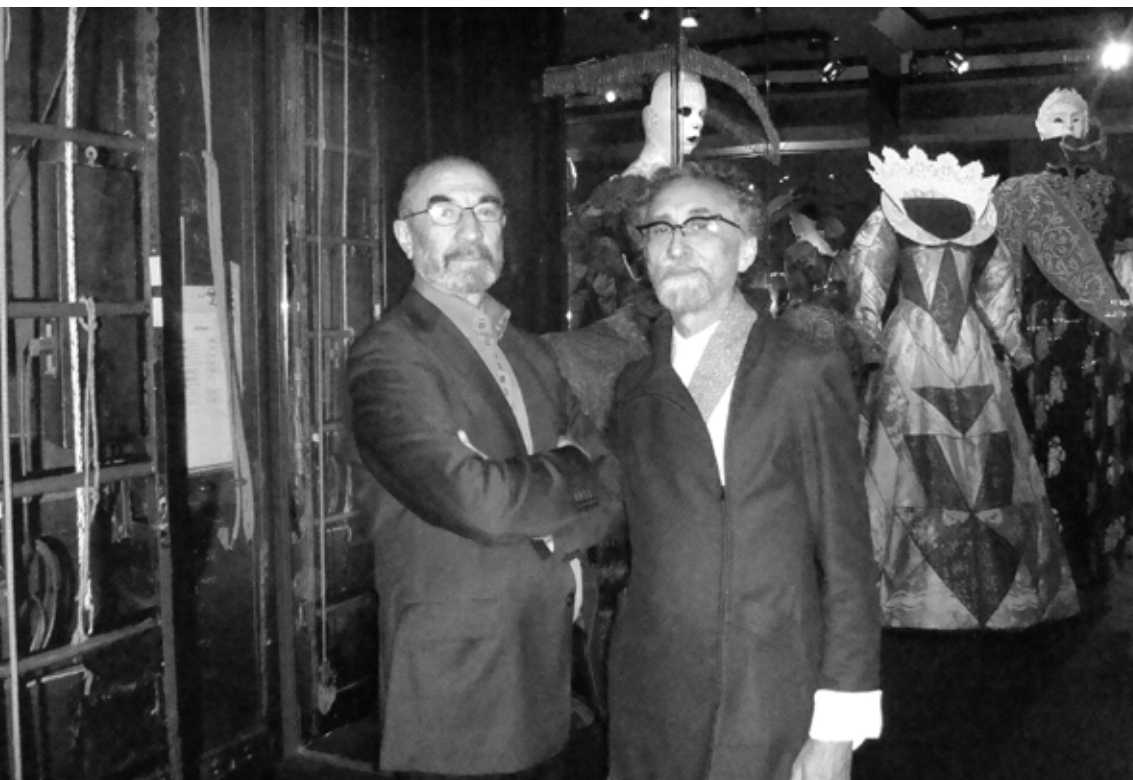
- Для меня эта выставка была необычайно интересна. Она дала мне возможность, во-первых, проследить эволюцию театрального костюма на сцене «Комеди Франсез». А также показать совершенно поразительные, драгоценные платья, в том числе созданные Сюзанной Лалик. И костюмы таких выдающихся мастеров, как Соня Делоне, Кристиан Лакруа, Борис Заборов, Тьерри Мюглер.

- Разговор об этой выставке возвращает нас к началу нашей беседы, к вашим словам о важности традиции; а также о технике, технологии театрального костюма. Готовы ли вы поделиться опытом с вашими коллегами в России?

- Когда я (в 2000 -2001 годах) готовился к работе в Санкт-Петербурге, я понимал всю сложность своей задачи. Во-первых, у нас отсутствовал общий язык, поэтому я постарался быть предельно доходчивым на уровне образительном. Перед поездкой я взял себе в помощники специалиста, с которым мы на компьютере разработали до мельчайших подробностей детали костюмов и аксессуаров. Приглашая к разговору, я показал в пошивочном цехе разработку своих эскизов. Меня потрясло, что за этим не последовало ни одного вопроса. Я искал этому объяснение, и находил его в проявлении некоторой зажатости, которая могла быть отражением общей атмосферы в стране. И конечно, разностью менталитетов...

Может быть, и хотелось бы думать, что с тех пор кое-что изменилось. Безусловно, я хотел бы быть полезен своим русским коллегам. Но для того, чтобы разговор происходил на равных, для того, чтобы быть правильно понятым, я жду от них ясно поставленных вопросов.

Париж, 2011 г.



Борис Заборов и Ренато Бианки
на открытии выставки
«Искусство костюма «Комеди Франсез»
в Национальном Центре
костюма сцены. Июнь 2012.

КНИГА ПО ИМЕНИ ЧЕХОВ

ИРИНА УВАРОВА

Чехов. К 150-летию со дня рождения А.П.Чехова:
Альбом-каталог.-Москва: ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2010
ISBN 978-5-901977-22-4



30

Однажды Питер Шуман, художник-авангардист и режиссер театра "Bread and Puppet", долго был в Москве. Его акция «Рождение зверя» шла в Сокольниках. Мы много общались и так подружились, что на прощание сам Бог велел подарить ему что-нибудь родное. В разоренном родовом гнезде уцелел старинный подстаканник, вот он пусть и едет в штат Вермонт.

Питер осмотрел реликт со всех сторон. Сказал:

- Oh, Chekhoff!

Для кукольника подстаканник XIX века — это Чехов.

Чехов для чаепития.

Чехов — чай.

Что ж, если не дают чаю — попробуем философствовать, как советовал в таком случае Вершинин, да и прямо отсюда начинал про двести лет, когда жизнь станет прекрасна.

Тоже мне философия. И тем не менее!

Двести не двести, а сто с лишним все-таки прошло. И вот перед нами альбом «Чехов». Только разве это альбом?!

Это все-таки книга. Книга-выставка, книга-музей, переведенный из объема в плоскость, распластанный музей. Вроде гербария. Или же она — огромная выставка. Покинув пространство, она собралась в компактную внушительную плиту выдающегося веса и объема: 29x20x5.

Только на выставке подробную, как малая проза, этикетку не прочтешь — следующая экскурсия наступает на пятки. Тут же изображение и подпись даны аккордом. Читаешь текст, как хорошую умную книгу.

Тут, вопреки весомости тома, присутствует легкое дыхание, как говорил Бунин, завистливый читатель Чехова.

И еще. Здесь так бережно, так скупуплезно, да и талантливо собраны все мелочи, что сам Калиостро, граф-маг-экстасенс, взялся бы вернуть обратно в жизнь объекты, угодившие в книгу. Только зачем? Перебор

будет, а какой же перебор при Чехове возможен?.. Ох, вообще-то возможен, еще как возможен! Только не в этом случае.

Про книгу мне сказали прежде, чем мы с нею встретились — это архитектура. Такое нужно почувствовать. Построить книгу, как шубу. Как дом. Дом в Таганроге. Дом в Мелихово. Дом в Ялте.

В его домах:

Стул венский, фарфоровая супница с узором нежным и тонким. Шкаф (ничего особенного, а ведь многоуважаемый, тем не менее). Еще печь кафельная, вроде и заурядная, только в каждой белоснежной чистой плитке отражается комната Чехова. Да и как, скажите на милость, обойтись без печки? Ему же холодно во всяком доме, хоть и в Ялте.

В предварительном слове, размещенном на форзаце, Алла Михайлова пишет о том, что и выставка, а за нею и книга, имели эпиграф, хотя и умозрительный, скрытый. Это «Вишневый сад» Давида Боровского, формула нашей сценографии и ее вершина.

Было оно в Афинах — театр Дионисия, год 1995.

В Грецию, где, как известно, все есть, Боровский умудрился всадить то, чего там нет. В этой самой Элладе, откуда есть пошла цивилизация Европы, он занялся метаморфозой: античную колонну вернул к прообразу ее — дереву. Театр ему достался хоть и афинский, но отнюдь не белокаменный. Напротив: о нем можно поведать в духе страшилки - «В этом черном-пречерном зале росли черные-пречерные колонны».

А он взял и побелил их снизу! Так у нас белят садовые сорта, чтоб зайцы не подрали на лыко. Всякое лыко в строку, как говорят на Руси — уж не Епиходов ли, придурок, варвар, принял колонну за вишню, да и побелил! А только у Боровского оно получилось гениально, эта побелка «в рост Епиходова», как он и записал в заметках к спектаклю.

Кто-то из художников помянул по аналогии «Чер-

ный квадрат», вселенскую формулу Малевича. После Черного квадрата, после Черных колонн только и остается начинать с Белого листа.

Равнение книги «Чехов» (я буду с вашего разрешения называть альбом Книгой) — равнение на абсолютный шедевр Давида Боровского свидетельствует о бесстрашии авторов и серьезности их намерений.

Авторы это:

А.П. Кузичева,

Д.В. Родионов,

А.Д. Боровский — художник,

А.Л. Иванишин - фотограф.

Но какую же они создали Книгу! Необычную — мало сказать. По крайней мере, мне подобных держать в руках не приходилось.

Смотрю ее в который раз и вспоминаю, что сказал Сергей Довлатов: «Можно благоговеть перед Толстым, восхищаться изяществом Пушкина, ценить нравственные поиски Достоевского, юмор Гоголя, и так далее.

Однако похожим быть хочется только на Чехова».

Быть может, я ошибаюсь, но мне показалось - авторы Книги готовы к Довлатову присоединиться. Во всяком случае, Книга, по-моему, на Чехова похожа. Деликатностью. Застенчивостью. Чувством меры.

И ведь было время, когда нас лихорадило концептуальной книгой. Особенно продвинутые художники решили не столько добыть из книги знания, сколько книгу обучить азам концептуального искусства. Ах, что это были за книги! Сквозь одну прорастали сухие шишки (посвящение академику Т.Д. Лысенко). А бывало и так: уклоняясь от новаций, книги прятались в банку, но художник настигал их и заливал по горло черной краской (посвящение Амосу Тутуоле). Словом, оказалось, из книги можно извлечь много добра, если ее не использовать по старинке, утилитарно, - для чтения. Слава богу, почину Гуттенберга в ту лихую пору не пришел конец. Но мы живем в эпоху, которая на свой лад чревата концептуальной книгой. Книга затевает порой собственные игры с содержанием, или сама по себе заигрывает с читателем, не считаясь с автором. Как, например, с прозой Эдуарда Кочергина, про послевоенную беспризорницу, издательство Vita nova, не ведая стыда, выпустило фолиант повышенной роскоши, играя в увлекательную игру «Лохмотья и бархат».

Собираюсь ли я сообщить про новую родню концептуальной книги? Нет. Не собираюсь.

Потому что передо мной Чехов. Его интонация. Или - как говорили в чеховскую пору - тон. Том.

Итак, авторы тома задали ориентиры, предложив своего рода путеводитель по теме ЧЕХОВ. Дом. Сад. Земля. Небо. Дорога. Попытка структурировать деструктивное российское пространство.

Что касается темы «Дом»... Впрочем, про дома мы уже писали, хоть и бегло. Дома его были маленькие, провинциального размера и для провинции предназначенные. Иное дело столицы: что в Петербурге, что в Москве квартировал в домах доходных - крупных муравейниках, одетых в вывески, наряженных в афиши. Дома - скорлупы, панцирь, оболочка жизни.

Дом - это реальность: но что случилось с темой «Небо»?

Тема для визуального ряда трудная, одних пейзажей с облаками мало, потребуется наполнение. Только какое? Ведь туго натянутый шелк небес с декоративно привлекательной чайкой в полете - несложная аллегория, тему «Небо» ею не заслонить. Кажется, к пространствам небес здесь отнесено нечто трудно воплотимое или невоплотимое вовсе - боготворение, великодушие, застенчивая доброта: как с ними быть? Ангелов небесных что ли, привлекать по делу небес? Нет, разумеется. Но и вид сельской школы изнутри и снаружи, построенной по прошению мужиков на деньги Чехова, сюжета все же не раскрывает.

Иное дело САД. Только нужно было придумать, как показывать сад, ведь не про Мичурина, в конце концов, речь. Тем более после Вишневого сада Боровского, прозвучавшего в эпиграфе книги, сады всевозможные вряд ли уже возможны.

Предписания, едва не библейские, что положено выполнить, пребывая на земле?

А) Построить дом, Б) Посадить дерево, В) Вырастить сына. В последнем пункте печальный почерк - предки на фотографиях есть, потомков же нет.

Но дом! Но дерево... Впрочем, деревья, им лично посаженного, кажется, нет тоже - хотя б и вишневого, хотя б побеленного снизу в рост Епиходова.

Зато запомнилась фотография, к славному делу садоводства относящаяся не прямо, но косвенно - фотография садового инвентаря, где все, если приглядеться, поистине прекрасно - и лопата, и заступ, и грабли. Даже бирки саженцев явлены усердно и с такой документальной тщательностью, какая присуща была Чехову в деликатном деле садоводства.

А более всего впечатлила тема ДОРОГИ. Дорога в смысле прямом, дорога в иносказании. Тема воплотилась в превосходной фотографии Александра Иванишина 2009 года. Тракт. Путь. Фотонереализм в изображении вселенской грязи - вечная память бессмертной миргородской луже.

А еще говорят - ничто не вечно под луной! Лужа дорожная устояла таки со времен Чехова, напоминая неприятное про дураков и дороги, окаянную российскую беду. «Через двести лет» оно, может быть, и утрясется само собой; так что ни дураков не будет, ни дорог. Но ду-

раки изображению поддаются кое-как, зато чудовищная распутица российской дороги запечатлена изумительно. Не отступая от жизненной правды, фотограф как-то умудрился ничуть не испортить коллекцию своих пейзажей.

Опять меня ведет на путь сопоставлений - действительность наша и Книга эта. Ныне Чехов, помноженный на юбилеи и фестивали, поставленный на всем белом свете никак не меньше миллиона раз, конечно изменился. Да так, что он был и сам нипочем не догадался, о чем тут, собственно, речь.

Благодарное человечество идет ему навстречу, неся хлеб-соль в полотенце с петухами. Наше время переписывает и дописывает его пьесы, вроде бы уточняя и помогая высказаться.

И если в «Чайке» в лунном луче блеснуло горлышко разбитой бутылки, то теперь уж в лунную ночь поставят на сцену целую бутылку. Могу не добавлять к сказанному - ничего подобного авторы книги «Чехов» не допускают, и допустить не могут. Ничего лишнего, с чеховским изяществом дай-то Бог справиться...

Но вот не подпись под фотоэтюдом, а своеобразный коллаж. Тут текст А.П.Ч. и фотография вступают в спор. Вывеска отцовской лавки колониальных товаров, где все прекрасно - чай (китайский), кофе (арабийский). И мальчик в лавке, где холод («собачий»), решетки («тюремные»), пол («совершенно грязный»).

В преискусстве Чехов запомнил еще ножик перочинный («дрянной», между прочим). Да ведь и что ж, что дрянной - ведь мальчишка как раз перочинный ножик и запомнит...

Случайно на ноже карманном /Найдешь пылинку дальних стран...

Сюжет этот с отцовской лавкой, с преискусством и навеки продрогшим ребенком, унесшим из колониальных товаров повышенную жажду чистоты и залог чахотки - одна из лучших композиций Книги. Здесь фотография и текст вступили в отношения сложные, но по-чеховски не сентиментальные: чай, не Диккенс, жалеть не допустит.

А еще вот что интересно. Фотограф, фотография - время. В самом деле, что такое время в фотографии? В пору Чехова фотопортреты лиц были таковы, как если бы фотограф во время сеанса заклинал: остановись, мгновение! - да и норовил насадить мгновение как мотылька, на булавку и приколоть к подолу вечности.

Нашему фотохудожнику самого Чехова и его родню запечатлеть не досталось, но, мне кажется, и вечность сегодня как-то не у дел, и зачем его останавливать, это самое мгновение, пусть себе несется.

Потому, наверно, натюрморты, собранные из чеховских скромных вещей, кажется, могли бы удостоиться этикетки: «Только что вышел» и «Скоро вернусь».

Но какое ценное имущество - цитаты из его писем.

Они так собраны, что сами по себе могли бы составить малую книгу «Чехов». И эта малая книга набрала бы чуть не весь чудесный чеховский юмор. Мимолетная шутка колючей пушинкой прицепляется ко всякому письму - к любовному и к печальному тоже.

Пример подхваченной шутки: - «Я по уши ушел в чернильницу» - воплощение беглого слова с разбега остановилось на чернильнице. Тонкая улыбка подтачивает музейную добросовестность - ну и где же, спрашивается, уши...

Юмор Чехова - не хохма. Но формула речи. М.М. Бахтин пользовался словом «агеласт» - это человек без чувства юмора, вроде как «человек без селезенки». Листаю Книгу и думаю - как же агеласты Чехова читают! Доктор Чехов их бы лечил. Впрочем, скорее бы высмеял.

Не вспомню, где и когда было прочитано: пришли к нему дамы, серьезные и приличные во всех отношениях, поговорить о возвышенном, а он мягко так - «А вы изюм любите?». Книга по имени Чехов не о возвышенном, книга эта не философствует.

Даже если не дают чаю.

В стеклянном стакане.

В подстаканнике CHEKHOFF.

«ОТ ИНТИМНОСТИ К ЗРЕЛИЩУ», ИЛИ ОТ ПРАЗДНИКА ТЕАТРА К ЯРМАРКЕ

ВЛАСТА СМОЛАКОВА

«Пражскую квадриеннале в этом году посетило рекордное число зрителей за всю ее историю» - провозглашает заголовок сообщения на www.pq.cz, подводящего итоги XII международной выставки, которая прошла в Праге в июне 2011 года. И далее: «Более сорока тысяч посетителей, а также многочисленные делегации художников, режиссеров, сценографов или дизайнеров из более, чем семидесяти стран со всего мира стали гостями (...) чешской столицы. Крупнейший смотр современной сценографии и театральной архитектуры, продолжавшийся одиннадцать насыщенных событиями дней, завершился 26 июня. Благодаря Пражской квадриеннале 2011 буквально вся Прага стала частью мира искусства».

Самую широкомасштабную Пражскую квадриеннале за всю сорокачетырехлетнюю историю выставки устроители сопроводили слоганом «Экспансивная сценография!» и эпиграфом: «на неподвижной оси вращающегося мира»: - с самым длинным перечнем «вдохновляющих» эпитетов (в сопроводительных печатных материалах) после двоеточия – например, каждый день на другой, как две капли воды, похож; мир не вовсе безнадёжен; истина где-то рядом; надежное искусство; за гранью разнообразия; распад иллюзии; интеллектуальная составляющая поведения; сотни страниц, тысячи и т.д. и т.п. По мнению целого ряда специалистов по театру, которые могут сравнивать, вернее, не могут не сравнивать с прошлым (к которым я причисляю и себя), Пражская квадриеннале 2011, однако, отличилась и другими рекордами: полнейшим организационным хаосом и запутанностью, минимальным профессиональным пониманием театральной сценографии и худшей презентацией Чешской республики за все двенадцать раз проведения выставки.

Еще никогда в промежутке между двумя Пражскими квадриеннале (PQ) так резко не менялась концепция, как в период между PQ 2007 и PQ 2011. Даже изменения, вызванные переломными вехами в истории страны-организатора (каковыми являлись оккупация Чехословакии в августе 1968 года, «бархатная революция» в ноябре 1989 года и разделение Чехословакии 1 января 1993 года) по сравнению с вошедшим в силу трендом представляются скромными, логичными и даже органичными поправками.

Во вводной программной статье в каталоге Пражской квадриеннале 2011, подписанной директором Института искусства – Института театра (до 2007 года

только «Институт театра», являющийся традиционным реализатором PQ) Павлой Петровой и исполнительным директором PQ Даниелой Паржизковой, говорится: «Двенадцатая Пражская квадриеннале в 2011 году – это выставка, полная перемен. Принципиальный содержательный сдвиг, о котором говорит и новое название, осуществлен намеренно, и это произошло благодаря кураторским устремлениям всей команды, возглавляемой арт-директором Содьей Лоткер; причиной другого изменения, которое также принципиально трансформирует характер Квадриеннале, стало несчастье: пожар в левом крыле Индустриального дворца, традиционного места проведения PQ, в 2008 году внес однозначные коррективы в планы и осуществление двенадцатой Квадриеннале. В процессе досконального изучения Праги и сложных поисков нового места становилось все очевиднее, что Квадриеннале был брошен неожиданный вызов – необходимость принципиального пространственного и контекстного сдвига, и таким образом она может полностью реализовать те возможности, которые были потенциально заданы в предшествующие годы проведения выставки. (...) В течение одиннадцати июньских дней 2011 года Квадриеннале будет масштабной акцией современного искусства, охватывающей всю чешскую столицу. Пространство столицы (ее исторические контексты и современные аспекты) вступит во взаимодействие с художественными проектами (созданными художниками со всего мира будь то в рамках иного проекта/контекста или, напротив, именно для данного города) и со зрителями (жителями Праги и тысячами зарубежных гостей, которые приезжают сюда исключительно ради Квадриеннале) (...) Несмотря на эту открытость и комплексную широту, мы все же должны проявлять осмотритель-

ность, чтобы сохранить компактность, осмысленность и концептуальную целостность каждой Квадриеннале. PQ - это не ярмарка, в основе каждого года проведения выставки лежит свой замысел и направление, которого мы должны придерживаться, и поэтому невозможно охватить все идеи и проекты, которые к нам поступают.»

Направление, в котором пошла Пражская квадриеннале 2011, вызывает по своей сути серьезные сомнения и вопросы. Они касаются значения, смысла и миссии этого сложного в своем осуществлении и уникального театрального события мирового масштаба. Не только «на неподвижной оси вращающегося мира», но и в его ретроспективе и перспективе, а, следовательно, и в соответствующем историческом контексте.

С помощью каталогов Пражских квадриеннале, приуроченных к выставке печатных изданий, специальных книжных публикаций, посвященных истории PQ (в особенности, Вера Птачкова «A mirror of world theatre», 1995; Ярмила Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007), DVD-дисков, а также моих собственных воспоминаний и опыта я попытаюсь (неизбежно упрощенно и субъективно) нащупать решающие, а иногда и прямо судьбоносные моменты в истории PQ и уловить ее актуальные проблемы.

Предыстория PQ начинается в 1959 году в бразильском мегаполисе Сан-Паулу: на тамошней второй Биеннале театрально-декорационного искусства тогда получил золотую медаль основоположник современной чехословацкой сценографии Франтишек Трестер. А также и на трех последующих биеннале побеждали чехословаки (Йозеф Свобода в 1961 г., Иржи Трнка в 1963 г., Ладислав Выходил в 1965 г.), так что когда профессиональная общественность решила основать аналогичную выставку в Европе, Прага была, так сказать, на передовой линии фронта.

Не только сценография, но и чешский, вернее, чехословацкий театр в целом переживали в первой половине 60-х гг. свой золотой век. Границы между Востоком и Западом стали опять – на время – проницаемыми, и живое сопоставление с театральной Европой позволило чешскому театру, с одной стороны, «себя показать», а с другой – непосредственно внести свой вклад в форми-

рование богатой палитры разнообразных форм театра в пост-послевоенный период. – Стоит лишь освежить в памяти «Пустое пространство» Питера Брука, изданное в 1968 году...

Бурная театральная жизнь нашла в Чехословакии адекватное, то есть ясное и четкое, «панорамное» критико-теоретическое зеркало в «толстом» журнале «Театр» (Divadlo). И закономерно, что именно этот авторитетный журнал решил поддержать устроителей первой Пражской квадриеннале 67, издав специальное приложение.

С высоты прошедших лет это отдельное приложение за сентябрь – октябрь 1967 года приобретает ценность ключевого документа для понимания процесса становления Пражской квадриеннале. Он вышел под редакцией доктора философских наук Владимира Йиндры, основателя Секции сценографии Института театра (основан в 1959 г.), и очевидно показывает, что в «нулевой точке» Пражская квадриеннале формировалась на базе

конкретного осознания своих отправных пунктов, с ясным представлением о своей актуальной задаче и будущей миссии.

Инициаторы PQ с самого начала четко осознавали, что:

- Биеннале театрально-декорационного искусства в Сан-Паулу возникло в 1957 году «как ответвление биеннале изобразительного искусства, и всегда существовала опасность, что критерии изобразительного

искусства (...) будут механически переноситься на эскизы сценографии и костюмов – и то же самое, в сущности, распространяется и на архитектуру театров – которые являются лишь начальным проектом сценической реализации, и наряду с эстетическими качествами (...)должны обладать и качествами драматическими.»

- Пражская квадриеннале намеревается с интервалом в четыре года демонстрировать театральную сценографию как самобытную, недавно высвободившуюся (из подчинения изобразительного, а позже прикладного искусства) «изобразительно-драматическую» дисциплину, чья терминология была в процессе становления.

Полное название выставки (или «смотр», как первоначально определяли Пражскую квадриеннале) звучало так: Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury 67; в переводе на английский язык



PQ 67 – Польша – Йозеф Шайна: «Ревизор» Гоголя.
Фотография из архива PQ

«Prague quadrennial of theatre design and architecture/67», на французский – «Quadriennale e Praque de décors et d'architecture théâtraux 67», на русский – «Пражская quadriennale театрально-декорационного искусства и архитектуры театров 67».

- Пражская quadriennale преследует цель стать международной платформой, которая позволит широко ориентироваться в проблематике современной сценографии и будет способствовать систематическим экспериментальным исканиям и совершенствованию «норм объективного установления ценности, чему простое обозначение «современный» не удовлетворяет.» (Йозеф Свобода, специальное приложение журнала «Театр» (Divadlo), с. 11)

Отдельный выпуск, начитывающий 88 страниц, содержит семь глубоких постигающих суть дела статей, посвященных проблематике сценографии: за историко-теоретическим вступительным словом (авторы: В. Йиндра и В. Птачкова) следуют глубокие размышления «практиков» и мастеров по данной специальности во главе с лауреатами Сан-Паулу Й. Свободой (продвигающим термин «сценография»), Ф. Трестером (отстаивающим понятие «театрально-декорационное искусство») и Л. Выходилом, к которым, как «масло в огонь», добавлено истолкование «Автономного театра» в интерпретации Тадеуша Кантора!

В конечном итоге: в высшей степени репрезентативный подбор авторов и показатель уровня мышления о сценографии и театре – и не только своего времени! Все это блестяще обобщено в обширном резюме – и, следовательно, доступно всему театральному миру на английском, русском и французском языках.

И театральный мир действительно пришел на Первую Пражскую quadriennale 67 (22 сентября – 15 октября 1967): хотя собственно на подготовку у организаторов было всего четыре месяца, в привлекательном Брюссельском павильоне (чешский «бриллиант» Всемирной выставки ЭКСПО 58) представить себя удалось двадцати государствам, и еще восемь стран выразили желание участвовать в следующей PQ.

У организаторов были основания с оптимизмом смотреть в будущее: «в таких обстоятельствах, определенно благоприятных, Пражская quadriennale, таким образом, действительно могла бы стать значимым понятием. Все обстоятельства говорят в пользу этого. Следовательно, дело только за нами, чтобы Пражская quadriennale могла опираться на организованный субъект не зависела бы исключительно от добровольцев; чтобы этот субъект мог справляться со своими задачами в умеренный период времени и с умеренными финансовыми

средствами, которые отвечали бы значению этого мероприятия; чтобы у этого субъекта была крыша над головой; чтобы следующий смотр проходил в более подходящие сроки, чем начало театрального сезона; чтобы наряду с ним параллельно проходил смотр театрального творчества, который продемонстрировал бы сцену в действии...» (приложение журнала «Театр» (Divadlo), с. 1)

«Добровольцами» была горстка энтузиастов – сотрудников Института театра в Праге во главе с Владимиром Йиндрой. Именно он был главным автором комплексной концепции PQ 67, разработанной по поручению министерства образования и культуры коллективом под руководством директора Института театра доктора Эвы Соукуповой и легшей в основу Устава PQ.

Концепция PQ учитывала тот факт, что выставка станет, прежде всего, конкурсной и будет подразделяться на секции, которые были в ней ясно определены с самого начала (приводятся здесь в сокращенном виде):

1. Сценография и костюмы:

а) международная секция: как главная конкурсная секция, она будет подразделяться на экспозиции отдельных стран. Будет ли концепция иметь исторический или монографический характер или она будет направлена на проблематику современного творчества, отдается на усмотрение отдельных национальных комиссаров.

Международное жюри присуждает в этой секции гран-при одной зарубежной экспозиции за лучшее общее представление, за содержательное наполнение, убедительную документацию и воплощение замысла, за художественную ценность экспонатов и архитектурное решение экспозиции.

Международное жюри награждает в этой секции лучшего зарубежного сценографа и художника по костюмам золотыми медалями.

Чехословацкая экспозиция в этой секции в конкурсе не участвует.

б) национальная секция, т.е. Выставка чешских и словацких сценографов:

будет иметь характер общегосударственного смотра с целью продемонстрировать современное состояние, проблематику и тенденции развития этой образовательно-драматической дисциплины (...) экспозиции отводится существенно большие выставочные площади, и поэтому она исключена из международного конкурса национальных экспозиций; золотая медаль присуждается по рекомендации международного жюри.

2. Тематическая секция:

будет носить международный характер, и соревноваться в ней будут отдельные художники. Смысл этой секции – собрать комплексный материал (...) и представить его как доказательство синтетического характера

работы театральных художников и специфичности сценографии. В этой секции будут соревноваться совместно зарубежные и чехословацкие сценографы и художники по костюмам (...)

3. Секция архитектуры театров:

В данную секцию включены воплощенные и невоплощенные проекты зарубежных и чехословацких авторов, созданные после 1945 года (...)

(Следующие две первоначально предлагавшиеся секции Чехословацкие лауреаты Биеннале сценического изобразительного искусства в Сан-Паулу и Зал почета задумывались как внеконкурсные и в Уставе они не фиксировались.)

Продуманная и дальновидная концепция PQ 67 установила лояльные, но при этом твердые правила, иерархию и пропорции в международном масштабе – и одновременно смогла достойно представить достижения отечественного, чехословацкого театра: масштабную национальную экспозицию оценивало то же авторитетное международное жюри, что и главную конкурсную секцию; в задании тематической секции – постановки опер В. А. Моцарта – нашел отражение 180-летний юбилей мировой премьеры «Дона Жуана» в Праге.

Представительную и эффектную форму обрело и гран-при – Золотая трига: отлитая в металле позолоченная уменьшенная копия прославленной скульптурной группы Шнирха на фронте Национального театра. Его первым обладателем стала Франция.

Не успели утихнуть позитивные отклики на Пражскую квадриеннале 67, и уже в начале 1968 года началась подготовка PQ 71. Усилиями оргкомитета удалось придать Пражской квадриеннале официальный статус: «с учетом ее международного значения – (...) как самоуправляемый орган с особым уставом, данным ей министерством образования и культуры, и по которому директор Института театра отвечает за идейную и экономическую сторону Пражской квадриеннале.»

(Габриелова Я. «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 46)

Весной 1968 года Институт театра выполнил роль организатора и других престижных международных театральных событий, ареной которых стало пульсирующее сердце Европы: в июне 1968 г. в Праге собрался учредительный конгресс Международной организации сценографов, театральных архитекторов и техников (OISTT), сразу за ним последовала Международная встреча театральных деятелей по случаю празднования двадцатилетия основания Международного института театра (ITI).

Когда во время театральных каникул, 21 августа 1968 года ввод войск Варшавского договора стер с лица земли все надежды процесса возрождения и Пражской

весны, это был – по словам очевидца событий и автора Хроники Пражской квадриеннале Ярмилы Габриеловой: «шок, надолго изменивший все» (с. 48).

Публикация, изданная в Институте театра в 2007 году, детально и со знанием дела – «от источника» (Я. Габриелова в Институте театра участвовала в организации одиннадцати выставок PQ с 1967 по 2007 годы!) отражает историю Пражской квадриеннале и на конкретных примерах показывает усиливающиеся стремления уничтожить PQ после Августа 1968 г. вплоть до тех критических ситуаций, когда речь шла о жизни и смерти Пражской квадриеннале. Шок от оккупации, и в особенности двадцатилетний период так называемой «нормализации» (с 1970 по 1989 годы) были испытанием на прочность не только концепции PQ, но и даже в большей мере людей, ее реализующих.

Согласно принятому Уставу «директор Института театра отвечает за идейную и экономическую сторону Пражской квадриеннале.» Директор института театра доктор наук Эва Сокупова, которая начиная с Пражской квадриеннале 67 была и ее генеральным комиссаром, смогла способом, заслуживающим особого внимания (См. документальный фильм Чешского телевидения «Доктор по театру», 2006) в течение всего периода нормализации не только идейно и экономически «отвоевать» существование PQ, но по-своему достойным восхищения путем отстоять его профессиональную открытость и высокий уровень.

Раз в четыре года (то есть в целом пять раз) в Чехословакии периода нормализации на три дня поднимался железный занавес, и Прага становилась перекрестком путей мирового театра, где помимо вдохновения можно было черпать труднодоступную иным способом информацию о современной жизни театров по разные стороны занавеса.

С точки зрения идеологов «нормализации» Пражская квадриеннале – против воли своих основателей – стала «средством политической борьбы», и таким образом, мероприятием опасным и нежелательным. Здесь невозможно воспроизвести все перипетии, в которых сталкивались субъекты, так или иначе заинтересованные (незаинтересованные) в ее проведении. Даже с исторической перспективы с волнением следишь за головоломным тактическим балансированием команды Пражской квадриеннале между силами, оказывавшими коллегиальную поддержку, и силами, напротив, программно разрушительными; или, в двух словах, на грани между бойкотом и саботажем.

Первые чистки в профессиональной среде и возобновление политического надзора за международными

ми проектами ударили по Пражской квадриеннале уже в конце 1969 года – в разгар подготовки ко второй выставке. По свидетельству Я. Габриеловой: «Однако, директор Института театра отстояла Пражскую квадриеннале от принципиальных вмешательств в концепцию и структуру выставки». Тем не менее: «В реакции зарубежных партнеров и откликах на приглашения (...) ощущались растерянность и неуверенность. Некоторые именитые зарубежные специалисты (например, из Франции, Бельгии, Голландии) намеревались даже бойкотировать Пражскую квадриеннале в знак протеста против оккупации Чехословакии. (...) Существенную роль, в этом смысле, сыграли неправительственные организации ITI и OISTT. Дело в том, что они обращали внимание на опасность таких радикальных жестов, которые могли бы на долгий срок загнать чешскую и словацкую культуру в изоляцию.» (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 49)

Вышеупомянутые театральные организации, подерживаемые ЮНЕСКО, принципиально стремились ключевым, решающим для дальнейшей судьбы Пражской квадриеннале образом изменить позицию зарубежных партнеров, в результате чего они вместо одноразового бойкота проявили солидарность с организаторами в виду долгосрочных инициатив. Они последовательно «подкрепляли» ее программу и сроки проведения, организуя дальнейшие международные мероприятия: начиная с Пражской квадриеннале 71 в ее рамках регулярно проводился конгресс, или симпозиум OISTT; с 1975 года непосредственно перед PQ созывался конгресс ITI, с 1979 года на Пражской квадриеннале представляли победителей международного конкурса архитектуры театров OISTT; к программе PQ постепенно присоединялись и другие международные неправительственные театральные организации, такие как AICT, UNIMA, ASSITEJ и др.

Все это давало директору Института театра и генеральному комиссару Эве Соукуповой аргументы в переговорах о проведении PQ с чехословацкими вышестоящими органами. Хотя Министерству культуры, как непосредственному начальству, «мероприятие казалось слишком свободным от идеологии и с трудом поддававшимся идеологическому давлению а, следовательно,

опасным, и к тому же финансово затратным и недоходным» (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 84), тем не менее, министр культуры продолжал предоставлять ей свой официальный патронат. Бурные столкновения происходили с гегемоном власти – с Центральным комитетом Коммунистической партии Чехословакии.

PQ 71 отвоевала оптимальные сроки и место проведения: в конце театрального сезона (с 8 по 27 июня) она заняла на три недели Брюссельский павильон и распространилась на левое крыло Дворца съездов (первоначальное, а на сегодняшний день восстановленное название «Индустриальный дворец») по соседству.

Уже тогда произошло первая нестыковка с так называемыми «приоритетными с политической точки зрения мероприятиями» под эгидой ЦК КПЧ: «конкурирующая» выставка к пятидесятилетию основания КПЧ, тем не менее, нашла себе иные помещения, а съезд КПЧ, неожиданно назначенный на май, отделил для себя от Пражской квадриеннале правое крыло Дворца съездов (на время ее монтажа) глубоким рвом с охраной...

Аналогичные «нестыковки» при подготовке следующих PQ создавали целенаправленно:

Пражской квадриеннале 75 пришлось передвинуть сроки из-за реконструкции Дворца съездов, которая сама, однако, отступила под напором лавины официальных торжеств по случаю тридцатой годовщины освобождения

Чехословакии Советской армией...

Вся подготовка PQ 75 протекала в атмосфере жесточайшей «нормализации»: в промежуточный период были ликвидированы или, как минимум, подверглись жестоким разрушительным вмешательствам (так называемой «консолидации») самые прогрессивные чешские театры («Дивадло за браноу», «Дивадло на забрадли», «Чиногерни клуб» и др.), а ведущих деятелей театра заставляли замолчать или вынудили эмигрировать.

В критической ситуации Пражская квадриеннале отстояла право на существование и датировку 1975 годом, пойдя на предельный компромисс: 22 декабря 1975 года она открылась (в Вальдштейнском дворце) Чехословацкой экспозицией, которую «подготовили чешские и словацкие сценические художники как свой творческий вклад в общегосударственные торжества по случаю 30



PQ 71, Швеция – золотая медаль за костюмы: Гунилла Палмстира – Вайсс. Фотография из архива PQ

годовщины освобождения Чехословакии Советской армией (...) Экспозицией своих работ они хотят показать свой вклад в современный уровень чехословацкого театра и одновременно ответить на призыв Чехословацкого комитета Союза деятелей драматических искусств, что они готовы выполнить новые сложные задачи, которые перед чехословацким социалистическим искусством поставит XV съезд Коммунистической партии Чехословакии.» (Каталог Пражской квадриеннале 75, раздел «Чехословакия», с. 1)

Секции с международным участием не были напрямую затронуты «торжествами»: Главная конкурсная секция «Сценография и костюмы» открылась в Брюссельском павильоне 6 января 1976 года. Днем позже (в выставочном зале Центра народных художественных промыслов) открылась тематическая секция: после Моцарта (PQ 67) и Шекспира (PQ 71) был выбран Гоголь, однако, эта тема вызвала ничтожно малый отклик. Поэтому – «вынужденная добродетель» – тема сопровождающего международного симпозиума OISTT – «сценографические школы» – стала и заданием тематической секции, в качестве исключения, внеконкурсной. С тех пор участие сценографических школ превратилось для Пражской квадриеннале, в той или иной форме, в правило.

За формулировкой смысла презентации сценографических школ (а следовательно, за обоснованием замены темы «Гоголь») в каталоге PQ 75 стоит, бесспорно, автор концепции доктор Владимир Йиндра: Экспозиции «строятся на том принципе, чтобы дать наглядное представление о методике обучения и достигнутых результатах в области сценографии, костюмов и архитектуры». Участие в подготовке выставки этого выдающегося специалиста с мировым именем в 1975 году нашло свое отражение уже лишь в выходных данных каталога Пражской квадриеннале в колонке «редактор»...

«Пражская квадриеннале и приуроченная к ней конференция Международной организации сценографов и театральных техников (OISTT) указали на настоятельную потребность в журнале, который бы в духе Хельсинкской конференции давал возможность обмениваться мнениями и опытом в области театра в международном масштабе. Институт театра в Праге взял на себя выполнение этой задачи и представляет первый номер журнала «Интерсцена» (Interscena). Нам кажется, что это название наилучшим образом выражает его миссию. Быть дискуссионным форумом практиков и теоретиков широкой области специальностей и профессий...» – декларируется (также на русском, французском, английском и немецком языках) во вступительном слове «специального журнала по вопросам сценографии», который

«прикрыла» своим именем Эва Соукупова. Тот факт, что она анонимно привлекла к работе над ним (так же, как и над другими проектами Института театра) не печатавшихся по политическим причинам коллег, не вызывает сомнений.

Первый номер (I/1977/1), посвященный Пражской квадриеннале 1977, был отправлен в печать в январе 1977 г., а вышел в свет лишь в январе 1978 г. Оказало ли на него влияние – и если да, то какое – движение Хартия-77 (с января 1977 г.), вдохновленное той же Хельсинкской конференцией (ее завершающий акт был подписан 1 августа 1975 г.), пока остается в области предположений. Золотую тригу на Пражской квадриеннале 77 заслуженно получила экспозиция СССР: «За творчество Э. Кочергина, Д. Боровского, Э. Левенталю, Э. Стенберга, И. Сумбаташвили, В. Макушенко», и вполне логично, что творческим портретам лауреатов был посвящен особый раздел.

Содержание «Интерсцены/2», анонсированное на задней стороне обложки первого номера: Советская сценография и архитектура – это явно попытка ответить, более менее с честью, на требования эпохи.

Для Пражской квадриеннале 79, проводившейся в Международный год ребенка (ЮНЕСКО) и в год пятидесятилетия со дня основания Международного союза деятелей театра кукол (UNIMA), была выбрана тема «Куклы». На открытии Чехословацкой экспозиции (1 июня в Вальдштейнском манеже) министр культуры посетовал на то, что чешские куклы «некрасивы, и даже уродливы, они оставляют скорее депрессивное, чем приятное впечатление». (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 94)

Пражская квадриеннале с международным участием мирового масштаба должна была в течение трех июньских недель (с 6 июня по 1 июля) представить всему миру (в сочетании с музыкальным фестивалем «Пражская весна» и Международным телевизионным фестивалем) доказательство свободного развития чехословацкого социалистического искусства. Дело в том, что международная культурная общественность по сообщениям иностранных средств массовой информации знала о выступлении Хартии-77 и об арестах чешских диссидентов, и Пражская квадриеннале должна была послужить правящим структурам наглядным примером дружественной и открытой миру культурной политики. Небывало интенсивная, поддержанная чехословацким телевидением рекламная кампания Пражской квадриеннале хотя и вызвала рост интереса у отечественной непрофессиональной публики, однако не преодолела нежелание истинно свободных театральных деятелей (в особенности, из Франции, Швеции, Швейцарии, США) принять участие

– в уже довольно обветшалом Брюссельском павильоне
– в мероприятии, ставшем орудием политического манипулирования.

Международное жюри доказало свою профессиональную независимость в данной ситуации, наградив Золотой тригой блестящую экспозицию Великобритании, а серебряной медалью – вызывавшую споры и притягательную экспозицию ФРГ. (Очень ярко ее представила в своей обширной и глубокой статье о Пражской квадриеннале 79 председатель жюри М. Пожарская, в журнале «Интерсцена, III/1-2, 1983).

О том, что «за кулисами» Пражской квадриеннале (и Института театра) продолжались кадровые репрессии, свидетельствует, например, усиление идеологической составляющей в составе Комитета PQ и абсолютное табу на имя доктора Владимира Йиндры (родился в 1920 г.). Но, несмотря на это, его смерть во время Пражской квадриеннале (15 июня 1979 года) все же напомнила о нем всему сценографическому миру...

В концепции Пражской квадриеннале 83 нашел свое отражение Год чешского театра (в этот год отмечалось несколько значительных юбилеев), и она получила формальный патронат председателя федерального правительства ЧССР. Но работу по подготовке выставки это ни в коей мере не упростило: Дворец съездов как раз в сроки проведения PQ (с 13 июня по 3 июля) должен был послужить приоритетному мероприятию Компартии Чехословакии – Слету четырех тысяч пятисот чехословацких пионеров – в качестве столовой. Когда генеральный комиссар Пражской квадриеннале добилась переноса пункта общественного питания в новый Дворец культуры, на повестку дня встала потребность безотлагательной реконструкции вестибюля Дворца съездов, поскольку якобы только в этот период у Пражского строительного комплекса были свободные мощности. Другое «политически приоритетное мероприятие» - Всемирный конгресс миролюбивых сил – зарезервировало для своих делегатов все свободные места в гостиницах Праги... «Нагромождение препятствий отдавало почти что саботажем». (Я. Гарбриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 107). Тем не менее, Пражская квадриеннале состоялась.

Поводом для неожиданно бурных столкновений стала тематическая секция, посвященная Сценографии музыкально-драматических произведений чешских и словацких авторов. Единодушное решение жюри присудить совершенно выдающейся (а для видевших ее людей незабываемой) экспозиции ФРГ с постановками опер Леоша Яначека наряду с золотой медалью и Золотую тригу, вызвало приступ негодования у Центрального комитета Коммунистической партии Чехословакии. По его распоряжению министр культуры накануне церемонии объявления лауреатов требовал от председателя жюри М. Н. Пожарской изменить вердикт. Достоверное описание этого случая красноречиво свидетельствует об эпохе и о людях, на которых держалась Пражская квадриеннале:

«Но Пожарская не поддалась; она заявила, что решение жюри является окончательным, что протоколы подписаны, и она решительно не намерена быть причастной к каким-либо аннулированиям и корректировкам. Это была мужественная позиция - ведь она знала, что дома ее ожидает продолжение «дискуссии». Дело в том, что еще в Праге ее привели в посольство СССР, где ее также пытались сломить. Безрезультатно. Свою долю нападков получила генеральный комиссар PQ доктор Соукупова, которая провела долгие часы в ЦК Компартии Чехословакии у Мирослава Мюллера (заведующего отделом культуры ЦК КПЧ), где ей пришлось



PQ 79 - ФРГ – серебряная медаль за национальную экспозицию: Карл-Эрнст Херрманн».

отражать обвинения в плохом, по их мнению, составе жюри, безответственном выборе его членов, низком идеологическом уровне мероприятия в целом и т.д. и т.п. На это собеседование пригласили и Йозефа Свободу, которого забросали аналогичными упреками, указав на то, что в качестве члена жюри он совершенно не оправдал доверия. Оба в один голос настаивали на том, что ядром немецкой экспозиции является прежде всего оперное творчество Л. Яначека, что выставка имеет чрезвычайно высокий уровень и что в основе ее концепции, собственно, лежит стремление отдать должное чешской музыке, театру и чешской культуре вообще. Если министерство культуры или партийные органы будут настаивать на изменении решения жюри, доктор Соукупова немедленно покинет пост генерального комиссара PQ и о причинах этого, таким образом, сразу узнает весь театральный

мир. В это дело, наконец, оказалось втянутым и министерство иностранных дел, которое, однако, в разрез с позицией ЦК КПЧ, заявило, что присуждение высшей награды Пражской квадриеннале экспозиции ФРГ в контексте современной чехословацкой внешней политики является весьма позитивным шагом. После этого заявления на Эву Соукупову и Йозефа Свободу уже никто не оказывал давления, и решение жюри не подверглось никаким изменениям. (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 113)

Несмотря на заступничество министерства иностранных дел (его посредничеством через посольства ЧССР регулярно рассылались приглашения к участию на Пражской квадриеннале и информировался дипломатический корпус) в 1984 году министерство культуры отозвало Эву Соукупову с поста директора Института театра. На должности генерального комиссара PQ новый директор Института театра ее оставил. Ее опыт и связи позволяли ей довольно независимо общаться с партийной номенклатурой периода «нормализации» и на высоком уровне вести диалог с международной театральной общественностью. Для Пражской квадриеннале она была фактически незаменима.

40 Она также была способна найти действенную поддержку в лице бесспорных авторитетов, привлекаемых к участию в четко структурированном международном жюри PQ: в нем было, как минимум, одиннадцать, как максимум – семнадцать членов, с самого начала в нем регулярно заседали представители организации OISTT (с 1983 г. OISTAT, после включения архитектуры театров), делегат от бразильской Биеннале в Сан-Паулу и двое чехословацких лауреатов Сан-Паулу Йозеф Свобода и Ладислав Выходил.

Йозеф Свобода (1920-2002) сумел не только по праву заслужить всемирную славу, но и выслужиться: благодаря его прагматической лояльности (дошедшей даже до доказанного сотрудничества с чехословацкой госбезопасностью) у него были необычно хорошие отношения с «нормализационным» режимом (см. заслуживающий внимания документальный фильм Чешского телевидения «Театр Свобода», 2011, снятый его внуком Якубом Гейной).

По предложению Эвы Соукуповой Йозеф Свобода «в интересах сохранения OISTT и Пражской квадриеннале в 1971 году занял должность генерального секретаря OISTT» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 56), когда в ходе проведения PQ 71 партийные органы вынудили уйти в отставку его предшественника (Отто Орнеста), и было необходимо срочно успокоить протестующих зарубежных гостей. С аналогичной целью он был приглашен (в 1976 году) в редакционный совет

журнала «Интерсцена».

Приняв во внимание критику чехословацкой экспозиции на Пражской квадриеннале 79 (ей объективно не хватало более четкой концепции, отбора и параметров), Союз чехословацких театральных художников назначил Йозефа Свободу генеральным комиссаром чехословацкой экспозиции на Пражской квадриеннале 83. Его критерий отбора участников был реальным и компетентным: «Выставляющиеся чешские и словацкие художники по большей части представляют прогрессивное направление сценографии, которую в середине 60-х гг. советский теоретик В. Березкин назвал «действенным» (Каталог PQ 83, с. 53) и он оправдался на практике. И В. Березкин оценил Чехословацкую экспозицию: «экспозиция ЧССР в 1983 году показала, что искусство художников, работающих в чехословацком театре, переживает сейчас новый этап своего развития (...) По сравнению с предшествующим периодом большинство художников работает более сосредоточенно и более дисциплинированно, но вместе с тем и более смело...» (в журнале «Интерсцена», V/1-2, 1987, Прага). Как представителю Чехословакии в международном жюри Йозефу Свободе пришлось выполнять и «антагонистическую» роль – роль защитника экспозиции ФРГ в Центральном комитете КПЧ.

Эва Соукупова в калейдоскопе своих воспоминаний в документальном фильме Чешского телевидения «Доктор по театру» (2006) охотно и с теплотой упоминает о многолетнем, ключевом для PQ сотрудничестве с выдающимся специалистом по сценографии из СССР Милицей Николаевной Пожарской (1913 – 1998). Она работала уже на первой Пражской квадриеннале 67 в качестве автора сценария экспозиции СССР (генеральным комиссаром был Леонид Зайцев, архитектором – Борис Мессерер) и одновременно в качестве члена международного жюри. Начиная со второй PQ 71 и вплоть до шестой PQ 87, она возглавляла жюри в должности председателя (на основе голосования).

Выступления М. Н. Пожарской на симпозиумах OISTT и в особенности ее обширные аналитическо-синтетические статьи о PQ 75, 79 и 83, открывающие тематические сдвоенные номера журнала «Интерсцена», являются примером ее незаурядной эрудиции, интуиции и неподкупного профессионализма:

«Размышляя о результатах Пражской квадриеннале, я не могу ограничиться одними лишь общими утверждениями, не подтвержденными конкретными описаниями как самой выставки, так и отдельных работ. Я ощущаю потребность зафиксировать свои впечатления – жизнь выставки коротка, и когда ее грандиозные представления окончатся, окончится и его эмоциональное воздействие. Переступив порог экспозиции Федератив-

ной Республики Германия, вы оказывались отделенными от остального выставочного пространства деревянной стенкой, под вашими ногами скрипел песок тропинок, протоптанных, может, в перезревшей, поникшей ржи, а может, в выжженной солнцем степной траве. В пространстве, «заросшем» этой растительностью, стояли макеты к операм «Средство Макропулоса», «Ее падчерица», «Приключения лисички-плутовки», «Записки из мертвого дома», «Катя Кабанова...» (в журнале «Интерсцена», V/1-2, 1987, Прага).

Пропущенная через себя, одухотворенная рефлексия победившей на конкурсе западногерманской экспозиции и PQ 83 в целом без всякого сомнения свидетельствует о том, что ее автор М. Н. Пожарская стояла за вердиктом независимого международного жюри весом всей своей личности, не беря во внимание все угрозы идеологов, или варваров, от культуры.

Пражская quadriennale 87 отстояла для себя весь Дворец съездов целиком и июньские сроки (с 8 по 28 июня) и проходила в исторически раздвоенном контексте:

- в Чехословакии до сих пор официально царила «нормализация», так что для инерционно мыслящего секретаря PQ стало «сюрпризом не только то, что М. Н. Пожарская приняла приглашение к участию, но и что советские органы позволили ей поехать, хотя со времен предшествующей работы у нее были немалые политические проблемы. Члены жюри спонтанно поприветствовали ее и единогласно избрали председателем» (Я. Габриелова «Хроника Пражской quadriennale», 2007, с. 137).

- в СССР перестройка была в самом разгаре, так что для других заинтересованных субъектов возникла необходимость реагировать на нее;

- Пражская quadriennale вошла в ранг значительных международных театральных событий с постоянной поддержкой ЮНЕСКО, и комитет PQ решил обратиться к президенту республики с просьбой взять ее под свой патронат. «Безуспешно. Причина отказа неизвестна.» (Я. Габриелова «Хроника Пражской quadriennale», 2007, с. 136), так что впервые она проходила без официального патроната;

- Выбор экспонатов для чехословацкой экспози-

ции был многоступенчатым, и с этой целью Союз чехословацких театральных деятелей создал специальную комиссию, так что золотые медали получили две отдельно представленных коллекции классиков – Йозефа Свободы и Ладислава Выходила;

- Экспозиция СССР впервые (возможно, с учетом опыта западногерманской коллекции Яначека на PQ 83) отличалась от всех предыдущих, поскольку ее сценарий доверили Виктору Иосифовичу Березкину (1934 – 2010), и она была целиком посвящена одной теме: «Наш Чехов», так что она с большим отрывом обогнала соперников и получила золотую медаль в тематической секции, посвященной постановкам пьес А. П. Чехова;

- экспозиция США, задуманная под девизом «Рабочие процессы», была решена как «некая архетипическая студия, полная выставочных материалов – проектов, рисунков, технических чертежей, здесь представлены коллекции текстильных тканей, фотографии творческих

дискуссий, репетиций и спектаклей, костюмы, реквизит, фрагменты декораций...» (Каталог PQ 87, с. 299), своей эксцентричной оригинальностью затмила собой всю конкурсную секцию, так что независимое жюри, на сей раз без всяческих колебаний, наградило ее Золотой тригой «за лучшую экспозицию»;

- чешские студийные театры впервые смогли добиться, в рамках сопроводительной программы PQ, показа живых «вдохновля-

ющих со сценографической точки зрения постановок» под названием «Параллели quadriennale», так что двадцать лет спустя осуществился идейный замысел духовного отца PQ Владимира Йиндры 1967 года о том, чтобы наряду с PQ «параллельно проходил смотр театрального творчества, который продемонстрировал бы сцену в действии».

Во время подготовки к Пражской quadriennale 91 – осенью 1989 года – в Европе окончательно «поднялся железный занавес». В Чехословакии (дольше, чем в соседних странах) целых двадцать лет нормализация тормозила «культурную эволюцию»: позитивные тенденции реализовывались на практике в так называемой «серой зоне» зачастую ценой ощутимых потерь и компромиссов, скорее и легче на периферии – вне Праги, на основе «негласного договора», незаметно, «вопреки».



PQ 83 - ФРГ – «Золотая трига»: национальная экспозиция и тематическая секция (сценография музыкальных произведений чешских и словацких авторов) – Леош Яначек

Тем более эффективный и эффектный выход дала «Бархатная революция» в ноябре 1989 года годами аккумуляировавшейся энергии своих действующих лиц – студентов и в особенности людей театра. Театр, ставший средством политической борьбы, сыграл в ней свою историческую, «героическую» и даже патетическую роль.

Революционная эйфория, на волне которой драматург Вацлав Гавел практически за одну ночь превратился из диссидента в президента, задавала также тон и темп переменам и перестановкам на всех уровнях чехословацкой театральной системы.

Применительно к Институту театра и Пражской квадриеннале:

В конце января 1990 года отправили в отставку номенклатурного директора Института театра, и весной 1990 года новым директором Института театра «из своей среды», на основе конкурса, была избрана Гелена Альбертова (род. в 1941 г.), уже принимавшая участие в работе над предшествующими PQ. «Также и поэтому работа по подготовке PQ велась без серьезных перегибов и перерывов. (...) В это же время министерство культуры отозвало Эву Соукупову с поста генерального комиссара PQ 91, что вызвало за рубежом не только удивление и недоумение, но и целый ряд последовавших протестов, адресованных как чехословацким национальным центрам IPT и OISTAT, так и Институту театра и, прежде всего, министру культуры Лукешу. На ее место был назначен Ярослав Малина (род. в 1937 г., сценограф, участник PQ с 1979 года), которому Эва Соукупова немедленно передала все дела.» (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 154)

«В первом квартале 1991 года по призыву чехословацкого центра OISTAT и Театрального союза Эва Соукупова ушла с поста генерального секретаря OISTAT (который занимала с 1985 г.). О своем уходе она письменно проинформировала председателя этой неправительственной организации Гельмута Гроссера и председателя чехословацкого центра OISTAT Ярослава Малину. Последний затем поставил в известность Г. Гроссера о согласной позиции чехословацких театральных организаций. (...) Г. Гроссер немедленно отреагировал на письмо Я. Малины и адресовал копию этого письма со своим комментарием и президенту Чехословацкой Республики Вацлаву Гавелу. Только после того, как на этот пост прошла кандидатура Оты Орнеста (род. в 1913 г.; он был вынужден оставить тот же пост в 1971 г.) и после заверений, что сотрудничество Пражской квадриеннале с OISTAT останется не менее тесным, растревоженная обстановка в этой международной театральной организации улеглась.» (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 159)

Под руководством нового генерального комиссара Ярослава Малины выставка сохранила проверенную временем концепцию (включая студенческую секцию) – но с одним изменением, которое еще в связи с PQ 83 предложил В. Березкин: «Несколько лет назад в «Литературной газете» была рубрика «Если бы директором был я...» (...) И так, «Если бы директором был я...», то прежде всего я бы включил работы чехословацких сценографов в общий конкурс Пражской квадриеннале...» («Интерсцена», V/1-2, 1987 г., Прага)

Чехословацкая экспозиция на PQ 91 впервые соревновалась в главной международной секции, и ее комиссаром стала Вера Птачкова (род. в 1933 г.). Специалист, бок о бок с В. Йиндрой принимавшая участие в работе секции сценографов Института театра и Пражской квадриеннале с самых ее истоков (1959 г.), в сотрудничестве со словацким сценографом Миланом Ференчиком победила на конкурсе с проектом, дающим оценку текущего исторического момента: «... лучшая экспозиция PQ всегда имела амбиции охватить широкий контекст. Сегодня для нас все в большей и большей мере этот контекст означает современную реальность жизни. В революцию 1989 года наш театр снова заявил о себе как о ее неотъемлемой части. Мы попытались трансформировать это наше прошлое жизненное пространство в драматическое пространство выставки. Мы интенсивно переживаем современное состояние как первозданный – может быть – хаос. Как фундамент будущих свершений. Как старт.» (Каталог PQ 91, с. 25)

(Обширная обзорная презентация отечественной сценографии должна была впоследствии переместиться на проводившийся параллельно с PQ Салон сценографии, организованный Ассоциацией сценографов.)

Тематическая секция была посвящена оперному творчеству В. А. Моцарта: с его смерти как раз прошло 200 лет, и в Праге завершилась реконструкция театра, где в 1787 году состоялась мировая премьера «Дона Жуана» (навеявшего и тему первой тематической секции PQ 67...).

В новые времена у юбиляра - Моцарта появился новый конкурент – новое послереволюционное «приоритетное мероприятие»: в Праге по случаю 100-летнего юбилея Большой промышленной выставки должна была пройти грандиозная Всеобщая чехословацкая выставка, которая бескомпромиссно зарезервировала для себя Дворец съездов, или Индустриальный дворец со всем прилегающим ареалом на период с мая по октябрь 1991 г.

PQ 91 нашла пристанище в желательный для нее срок (с 10 по 30 июня) в кулуарах «суперсовременного» по меркам соцреализма Дворца культуры, который уже отслужил свое съездам КПЧ и пока еще не превратился в Дворец конгрессов.

Пражская quadriennale 1991 проходила под патронатом президента Чешской и словацкой федеративной республики Вацлава Гавела и при неравнодушной поддержке первых послереволюционных министров культуры – театральных деятелей (Милан Лукеш, Милан Угде).

Через радикальную ревизию кадров прошло и международное жюри: оплоты предшествующих PQ были заменены новыми адептами, чью компетентность впоследствии подтвердила или опровергла свободная конкуренция. Жюри состояло из одиннадцати членов, и его возглавлял Арнольд Аронсон, театровед, историк театра и педагог из США. СССР представлял театровед и критик Юрий Коваленко, а ЧССР — сценограф и архитектор Мирослав Мелена, получивший подкрепление в лице сценографа Яна Заварского, представителя Словакии. Золотую тригу обосновано получила «за высокую художественную ценность экспозиции в целом» Великобритания.

Освобожденный от обязанностей члена жюри Йозеф Свобода внес свой вклад в соразмерно хаотичную национальную экспозицию выдающейся сценографией «Фауста I – II» Гете режиссера Джорджо Стреллера в «Пикколо-театро» в Милане, а также участием в тематической секции.

Число стран-участниц возросло с тридцати двух (на PQ 87) до тридцати шести при том, что к тому времени две Германии уже объединились.

Пражская quadriennale 95 вписала в список гостей сразу семь новых государственных образований, возникших за период со времени последней выставки — при распаде СССР (наряду с Россией приняли участие Белоруссия, Эстония, Литва, Латвия) и Чехословакии, так что количество стран-участниц увеличилось до сорока двух.

В независимой Чешской Республике на смену революционной эйфории пришла хаотичная, но жестко прагматичная борьба за «новые приоритеты», из которой вытекало, что «в новых условиях, не только общественных, но, в особенности, экономических (...) у министерства культуры ЧР будет недостаточно средств, и оно уже не сможет быть единственным источником и гарантом финансирования таких крупных международных культурных мероприятий». (Я. Габриелова, «Хроника

Пражской quadriennale», 2007, с. 184)

В «Хронике Пражской quadriennale» в связи с восьмой PQ впервые появляется отдельная глава: «ЮНЕСКО, патронаты, гранты, спонсорство», поскольку именно в этот период начинали продвигать себя «новые агентства, продюсерские и выставочные фирмы, предлагавшие свои услуги (зачастую еще не проверенные на практике)...» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской quadriennale», 2007, с. 182)

В каталог PQ добавляются страницы и сведения: сразу же за сообщением, что выставка проводится под патронатом президента Вацлава Гавела и мэра Праги Яна Коукала, следует благодарность ЮНЕСКО за то, что эта организация ее «включила в Декаду всемирного культурного развития и предоставила ей финансовую помощь» (с разрешением использовать логотип Декады) и страница, заполненная логотипами организаций и частных лиц с благодарностью «за любезно оказанную

поддержку при подготовке этого международного смотра».

В духе нового времени Индустриальный дворец, заранее зарезервированный для PQ 95, в те же июньские сроки отдал предпочтение более привлекательному, приносящему доход мероприятию — Автосалону, поскольку «после сорокалетнего перерыва Объединению автомобильной промышленности удалось добиться возобновления традиции

проведения выставок в Праге, и тем самым включения Автосалона в высшую международную выставочную лигу...» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской quadriennale», 2007, с. 187)

Пражской quadriennale выпал шанс сразу по его окончании: с 26 июня по 16 июля.

Директор Института театра Гелена Альбертова, занимавшая должность генерального комиссара PQ 95, смогла лично поприветствовать на ее открытии президента Вацлава Гавела, поскольку перед этим «отбила» послереволюционную жестокую атаку «свободного рынка» и отстояла само существование Института театра и Пражскую quadriennale.

Чешское участие в Пражской quadriennale оказалось в руках Ассоциации чешских сценографов, выбравшей комиссаром чешской экспозиции Мирослава



PQ 89: Франция – золотая медаль: Андре Акваре (AndreAquaret) Ундина.

Мелену (члена международного жюри на PQ 91); в международном жюри, наоборот, вошел — и был избран его председателем — Ярослав Малина (генеральный комиссар PQ 91 и председатель чешского национального центра OISTAT).

Чешский Салон сценографии пересмотрел свое прежнее намерение быть спутником Пражской квадриеннале, не стал привязывать сроки своего проведения к PQ и прошел уже в марте 1995 года. В своем вступительном слове в каталоге Ярослав Малина отразил реально существовавшую напряженность внутри сценографического цеха: «В настоящий противоречивый и сложный период он (Салон) намеренно не ставит во главу угла какую-либо целенаправленную концепцию. Тем не менее, из него впоследствии должно зародиться ядро нашей, сегодня уже только чешской, национальной экспозиции. Единственным ориентиром является главная и открытая тема нынешней PQ: Поиски театрального пространства.»

В «Хронике Пражской квадриеннале» тема сформулирована иначе, и ее обоснование более прозаично: «Под давлением грозящего уменьшения количества выставочных площадей традиционное деление на отдельные секции было заменено объединением трех конкурсных секций — сценографической, тематической и секции архитектуры театров в одну национальную экспозицию под девизом «Поиски постановочного пространства.» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 186). В чешской версии каталога PQ 95 тема вообще не приводится; в публикации «A mirror of World Theatre II» (Прага, 2001) в переводе на английский язык она звучит так: In Search of Stage Space.

Международное жюри, в котором впервые в истории Пражской квадриеннале не было представителя прародины PQ — Бразилии, присудило Золотую тригу национальной экспозиции, «в которой удалось возвысить театр до уровня праздничного события, места радости и глубоких эмоциональных переживаний», которую привезла Бразилия! (Автор сценария экспозиции Х. К. Серони, участник и дипломант предыдущих PQ, еще до объявления победителей уехал из Праги...) Специальная золотая медаль «за образцовое воплощение и раскрытие темы PQ 95» была вручена Великобритании.

По рекомендации зарубежных экспертов была объявлена еще одна конкурсная тематическая секция: Публикация о сценографии и архитектуре театров. Золотую медаль получила публикация Веры Птачковой «Зеркало мирового театра / A mirror of world theatre», 1995, посвященная семи Пражским квадриеннале: с 1967 по 1991 гг.

На Пражской квадриеннале 95 был еще один главный победитель: В центральном зале Индустриального дворца Институт театра (особыми стараниями его директора) в коопродукции с выставочным центром организовал выставку «по случаю PQ 95 и юбилея художника» — грандиозную ретроспективу творческого пути, приуроченную к семидесятипятилетию гениального чешского сценографа — «Йозефа Свободы: Путь к свету» — в переводе на английский In Search of Light.

Пражская квадриеннале 95, и правда, в значительной мере ставила вопросы «о поисках»: не только театрального или постановочного пространства, но и своей собственной дальнейшей ориентации и миссии в изменившемся общественно-культурном времени и пространстве...

Пражской квадриеннале 1999, девятой по счету и приходившейся на конец тысячелетия, было, так сказать, «по должности положено» тем или иным образом присоединиться к повсеместному подытоживанию достигнутых успехов и предугадыванию



PQ 95: Чешская Республика - Йозеф Свобода: Путь к свету: «Волшебная флейта» 1972 г.

путей будущего развития.

В начале подготовки к выставке — в конце 1995 года — послереволюционного директора Института театра Гелену Альбертову сменил на посту Ондржей Черны (род. в 1962г.), победив в конкурсе, объявленном министерством культуры.

Соответствующая глава «Хроники Пражской квадриеннале» и другие свидетельства очевидцев говорят о том, что с этого момента Пражская квадриеннале была вынуждена противостоять парадоксальным образом, в первую очередь, новому директору, совершенно не разделявшему радость ее основателей от того, что еще в 1968 году им удалось конституировать PQ «как самоуправляемый орган с особым уставом (...), по которому директор Института театра отвечает за идейную и экономическую сторону Пражской квадриеннале.» (Я. Габри-

елова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 46)

Он не скрывал своего неверия в смысл PQ и пренебрежения к ее инициаторам и защитникам (См., например, документальный фильм «Доктор по театру», 2006 г.), что и доказал на практике, ликвидировав Секцию сценографов Института театра. Проведя целую серию инновационных идей, с помощью которых он существенно осложнял и тормозил необходимые технико-организационные «шаги» Пражской квадриеннале, поскольку он – как оказалось впоследствии – преследовал цель, скорее, «перебросить» ее за пределы игрового поля и ответственности Института театра. «Закаленная», профессиональная и преданная делу PQ организационная команда работала, фактически, «вопреки».

Профессиональная комиссия, оценивающая результаты наскоро объявленного внутреннего «конкурса на создание концепции и на организационное воплощение и рекламу PQ 99», нашла, что «... хотя проекты и содержали ряд интересных новых, а иногда и спорных мыслей и идей, но принять их означало бы закрыть прежнюю структуру конкурсного смотра, предназначенного для как можно большего числа стран с различным уровнем театральной культуры, и представить мировой театральной общественности совершенно иной тип смотра или выставки...»

На решающее заседание комиссии 10 февраля 1997 года удалось вызвать подкрепление из-за рубежа – Гельмута Гроссера, председателя OISTAT, и Криса Ливарта, генерального секретаря этой организации: «Во вступительной речи Онджей Черны объяснил свое намерение открыть Пражскую квадриеннале для широкой публики, расширить рамки ее охвата и эффективнее воспользоваться его потенциалом. Из-за существующих укоренившихся стереотипов Институт театра, якобы, не способен сам найти новую форму PQ. При обсуждении отдельных проектов выяснилось, что они хоть и не лишены амбиций, но страдают отсутствием прагматического подхода и практического опыта, поскольку ни в одном из них не было и намека на достаточно ясную модель продюсирования, а в большинстве случаев и на модель финансового обеспечения. (...) После утомительной дискуссии некоторые чешские и зарубежные участники поставили вопрос, почему бы,

собственно, Институту театра не провести Пражскую квадриеннале самому, а для конкретных задач не нанять сотрудников. Но директор Черны настаивал на соорганизаторе на том основании, что будущая подготовка PQ парализовала бы собственную деятельность Института. Кроме того, он удивил пленум еще одним замыслом – отложить PQ на 2000 год, когда Прага будет Европейским городом культуры. Однако эта идея не встретила позитивного приема. Нарушение четырехлетнего цикла означало бы большие трудности для иностранных участников; в Праге, которая в этот период будет перенасыщена целым рядом других культурных мероприятий, Пражская квадриеннале могла бы затеряться, а из, казалось бы, большего бюджетного пакета на долю выставки, в конце концов, мало что выпало бы. После убедительных аргументов итог этого заседания был, наконец, однозначно выражен в требовании не препоручать ответственность за PQ ни одной из указанных студий или фирм. Роль

главного организатора и ответственность остается за Институтом театра, а более специальные задания он передоверит выбранным партнерам или агентствам.» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 214-215)

Рабочий коллектив PQ под руководством директора О. Черного внес инновационные изменения в концепцию квадриеннале, которая «должна, не прерывая преемственно-

сти, вести к тому, чтобы мероприятие получило новую динамику, новое организационно-содержательное лицо и стало грандиозной междисциплинарной акцией.» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 215) Базовое членение выставки на четыре секции удалось отстоять.

Девятая квадриеннале проходила при участии 45 стран традиционно в июне (с 7 по 27 июня) в Индустриальном дворце, и наряду с президентом Чешской Республики Вацлавом Гавелом, патронат над ней объявило ЮНЕСКО: ее премия в поддержку искусства, учрежденная как «премия для нового поколения», была призвана поощрять молодых сценографов, а это значило, что международное жюри состояло из представителей донаторов (при отсутствии других субъектов). Его председатель - Арнольд Аронсон из США - уже имел опыт



PQ 79: Великобритания - «Золотая трига»: Ральф Колтаи. Макет.

работы во главе жюри PQ 91 так же, как и Ярослав Малина, который опять стал генеральным комиссаром PQ. В период проведения PQ прошла торжественная презентация монографии «Ярослав Малина», в работе над которой участвовала Вера Птачкова, также вошедшая в состав международного жюри.

Посылом в будущее и возможностью подвести итоги на рубеже тысячелетий стало задание тематической секции: Чествование сценографии. Страна – победитель, Германия отождествила эту тему с национальной экспозицией и отдала все пространство яркой аудиовизуальной презентации творчества драматурга, режиссера и сценографа Ахима Фрайера: против амфитеатра со зрителями, опутанного сетью проводов с наушниками с качественным звучанием, располагалась стена с 12 экранами, на которых одновременно демонстрировались видеозаписи спектаклей, телевизионных постановок и документальных фильмов; зрители все вместе, но при этом каждый индивидуально и по-своему, переживали воздействие «живого образца» на выбранном мониторе.

Уникальное по концепции пересечение тематической секции с секцией архитектуры театров принесло Золотую медаль за архитектуру экспозиции Бразилии: бесприменно бессменный и концептуальный бразильский комиссар, сценарист и лауреат PQ Хосе Карлос Серрони (род. в 1950 г.), «решил представить в тематической секции институт, который за последнее десятилетие внес решающий вклад в развитие театрального искусства в стране. SESC – Servizio Social do Comercio в Сан-Паулу работает в области культуры как продюсер встреч, театральных спектаклей, национальных и международных фестивалей. Важнейшая сфера деятельности этого института – строительство новых зданий театров, которых в штате Сан-Паулу выросло уже двадцать. (...) До этого Бразилия только один раз в рамках PQ принимала участие в секции архитектуры театров, в 1967 году. Тогда золотую медаль получил архитектор Фабио Пентеадо. Этот большой перерыв навел нас на мысль привезти в Прагу экспозицию, в которой отразился бы разнообразный опыт, который мы приобрели в архитектуре...» (каталог Пражской квадриеннале 99, с. 49-51)

Благодаря тематической секции на Пражской квадриеннале 99 напомнили о себе многие участники первых выставок: Польша увлекла зрителей, воздав почести Станиславу Выспяньскому и, в особенности, Тадеушу Кантору; лауреат PQ 71 и PQ 75 Давид Боровский очаровал всех изысканной коллекцией эскизов костюмов и макетом своего нового «Вишневого сада» (Афины, 1995 г.); Великобритания в рамках секции организовала для лауреата PQ 75 и 79 Ральфа Колтая специальную выставку «Ретроспектива: Исследование пространства» (Retrospective: The Exploration of Space), для которой арендовала Выставочный зал «Манес». Р. Колтай с Йозефом Свободой и Минг Хо Ли были звездами «Беседы трех корифеев мировой сценографии» в Государственной опере, которая возобновила «Тоску» Верди с оформлением Йозефа Свободы 1947 года.

Золотую тригу «за лучшую экспозицию в национальной секции» жюри присудило Чешской Республике:

ее комиссары и авторы сценария, сценографы Симона Рыбакова (род. в 1963 г.) и Шимон Цабан (род. в 1963 г.) «решили зафиксировать процесс развития мысли от идеи до ее воплощения, который благодаря своей информативности воспринимается точнее и позволяет сравнить замысел с достигнутыми целями.» (Каталог PQ 99, с. 69): восемь приглашенных современных художников с опытом работы в театре, а также в кино или на теле-

видении могли, по своему выбору, позволить заглянуть в свою творческую мастерскую. Свидетели не могут не вспомнить американскую экспозицию «Рабочие процессы» – победителя PQ 87...

(Чешскую экспозицию впервые подготовила и реализовала Ассоциация OISTAT, в которую вошли члены национального центра OISTAT во главе с председателем Ярославом Малиной, а у каждой секции был свой комиссар.)

Салон чешских сценографов, уже вновь проводившийся параллельно с PQ (в Выставочном дворце), должен был побороться за внимание зрителей с чрезвычайно пестрой сопроводительной программой, которая распространилась в форме проекта 99 „open air theatre“ „La Campement“ на ареал у Индустриального дворца. В то время как на PQ 91 и PQ 95 смотры «живого» театра оставались лишь нереализованным намерением, на PQ



PQ 87: Франция - золотая медаль. Янис Коккос.

99 были использованы оригинальная фантазия и международные контакты, а также возможности Театра братьев Форманов, которые (при существенной поддержке близких по духу французских трупп и официальных институтов) организовали живую программу для «кочевых» площадок: Будка, Палатка и Бочка.

В большей, чем обычно, мере программу PQ 99 поддержала OISTAT: она организовала прогулку по Влтаве на пароходе «Пражской паровой компании», во время которой объявлялись победители традиционного конкурса архитектуры театров OISTAT и без «инновационных амбиций» взяла на себя всю подготовку программы в секции сценографических школ (включая расходы).

В чешской экспозиции сценографических школ на квадриеннале был представлен Проект LightLab – с целью «представить новые тренды в чешской театральной среде, которые по своей идее направлены на большую мобильность, рефлексию, междисциплинарную коммуникацию, открытый обмен информацией (...) Lightlab

– это лаборатория света, пространство для эксперимента, пикантная площадка для театрального чуда (...) Образовательная программа будет включать в себя регулярные воркшопы, летние академии, обмен, стажировки.. (...) Инициатором проекта является общественная организация «мамапапа» и голландский фонд Moving Academy for performing Arts, поддержанные фондом HGIS Fund Netherland

и при финансовой поддержке Open Society Fund и Министерства культуры Чешской Республики.» (Каталог PQ 99, с. 354) Этот проект «под девизом «От свалки к виртуальной реальности» позволял совместить экспозицию с презентацией. Это место встреч и презентаций, чьим автором был Томаш Жижка, вызвало у посетителей большой интерес, и разные экспериментальные выступления происходили здесь почти в течение всей PQ.» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», с. 235)

Пражская квадриеннале 2003 была юбилейной – десятой, в ней приняли участие 50 стран, и проводилась она снова в июне (с 13 по 26 июня) в Индустриальном дворце. Выставка проходила под патронатом президента Чешской Республики Вацлава Клауса, и ее снова поддержала ЮНЕСКО, делегировавшая в международное жюри француза Андре-Луи Перинетти, бывшего ге-

нерального секретаря ИТІ, который стал председателем. Жюри состояло из одиннадцати членов, Россию представлял Валерий Левенталь. Генеральным комиссаром PQ снова стал Ярослав Малина.

Как отмечает автор «Хроники Пражской квадриеннале»: «Директор Института театра Черны, первоначально не большой сторонник PQ, после успеха девятой выставки прозрел – и начал воспринимать PQ как крупное международное театральное мероприятие, которое должно быть открыто для как можно большего числа стран-участниц со всего мира. (...) он лично принимал участие в подготовке PQ, привнес ряд предложений (...) О вулкане его идей и тяге к инновациям и модернизации (...) свидетельствует усиленное стремление обращаться к опыту других организаций по проведению подобных смотров в области изобразительного искусства, международных конкурсных выставок или фестивалей (...) С руководством Венецианской биеннале договорились

о личном визите, и Черны поехал в Венецию в сопровождении Ярослава Малины и двух других сотрудников Института театра (...) результатом этой поездки было, прежде всего, открытие, что организационная структура, художественный профиль, выбор экспонатов, условия участия и способ финансирования отличаются от PQ, и в настоящий момент этот опыт и реалии в существующей форме перенять невозможно. Достойное

уважения произведение (...) однако, представлял собой каталог Биеннале (...) Он отчасти стал образцом для каталога Пражской квадриеннале 2003.» (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 248-249)

Каталог PQ 03 амбициозен по своему изобразительному решению и по содержанию: раздел вступительных слов (министра культуры ЧР Павла Достала, мэра города Праги Павла Беа и генерального директора ЮНЕСКО Коиро Мацууры) завершает директор PQ и Института театра Ондржей Черны:

«Пражская квадриеннале – огромный вызов для организаторов. Она представляет собой нескончаемый процесс поиска содержания и формы, смысла и структуры. Она связывает и обязывает своей богатой традицией, и в то же время ее громадный потенциал провозглашает на инновации. Посредством интерактивного



PQ 83. Германия - Золотая TRIGA: национальные экспозиции + тематические разделы (музыкальные произведения чешских и словацких авторов) - Леоша Яначека. Фотография из архива PQ

проекта PQ «Сердце» мы в этом году расширяем состав программы квадриеннале, вкладываем в ее лоно новые амбиции (сравнимые, например, с Венецианской биеннале), когда наряду с национальными презентациями отдельных стран находят свое применение и собственные программные установки, или собственный кураторский взгляд.

В этом году мы также пожинаем плоды многолетнего сотрудничества PQ и международной сценографической организации OISTAT: проект OISTAT SCENOFEST – это совершенно уникальная сценографическая академия, которая придает образовательной плоскости PQ качественно новое измерение.

PQ постоянно расширяется и с точки зрения числа стран-участниц. Она является не только мировым средоточием профессионалов, но также и местом встречи культур, рас, наций и людей. Частичкой людской солидарности на нашей планете.

Мы твердо верим, что нынешняя PQ станет творческой мастерской и событием в мире искусства. И, прежде всего, прекрасным праздником.» (Каталог Пражской квадриеннале 2003, с. 11)

Перед «конкурсной выставкой сценографии и архитектуры театров», проверенной девятью PQ и авторитетной профессиональной элитой, было отдано предпочтение «встрече» и «переживаемому сообщая театральному событию» и в расчетливом, искажающем факты и предающим профессию размышлении генерального комиссара PQ 03 Ярослава Малины «Что такое сценография – уже в десятый раз»: «Возможно ли выставить сценографию? Может ли она жить вне спектакля, для которого предназначена? Ответы всегда были и остаются очевидными: сценографию, как комплекс пространства и времени, выставлять нельзя, она не может жить вне спектакля (по крайней мере, не в масштабах PQ). То, ради чего сюда на PQ вот уже почти сорок лет приезжают и что черпают тысячи людей с четырех континентов – это информация. (...) Из этой, как правило, невербальной и в большинстве случаев статической выставочной формы (...) вытекает, однако, одна большая опасность, а именно возрастающая дистанция между активным творцом и пассивным адресатом. Во времена бума информа-

ционных технологий (...) не может составить проблемы создать виртуальный проект подобной выставки (...) который сможет посетить каждый у себя дома с помощью своего компьютера. (...) И здесь мы подходим ко второй, и приобретающей все большую значимость причине растущего интереса к PQ, которой является встреча. Мы инстинктивно чувствуем, что недостаточно знать культуру своих собеседников по картинкам, фотографиям и видеозаписям, но для этого нужен личный контакт или, по крайней мере, переживаемое сообщая театральное событие. Поэтому в последние годы мы стараемся, чтобы в выставке принимало участие как можно больше деятелей различных театральных профессий, поэтому в этом году мы открываем «Сердце PQ» с главной темой пяти органов чувств человека и с немного провокационным слоганом «Инфаркт конвенции». (Каталог Пражской квадриеннале 2003, с. 20)

Появление на свет экспериментальной интерактивной выставки / перформанса «Сердце Пражской квадриеннале» с подзаголовком «Инфаркт конвенции!» и лозунгом «Театр всеми органами чувств», с возникновением которой центр тяжести PQ принципиально сместился за границы поля своей первоначальной профессиональной сценографической направленности, является, судя по всему, результатом сложнейшего перераспределения должностей и кон-

фликта сил и интересов:

Уже в период предварительных размышлений организационной команды PQ о структуре и концепции PQ 03 в 2000 году «очень интенсивно обсуждалось содержание тематической секции (...) проблема оставалась открытой (...) 23 февраля 2001 года совершенно неожиданно пришло предложение новозеландского архитектора Дорити Ханна (которая была участницей национальной экспозиции на PQ 95 и комиссаром на PQ 99) презентовать ее проект, в котором она стремилась выразить значимую роль архитектуры театрального пространства в подготовке перформанса или спектакля.» (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», с. 249-250)

Уже через месяц (28 марта) инициатор проекта была в Праге и «в сотрудничестве с чешской командой (...) родился совершенно новый международный про-



PQ 99. Германия. «Золотая трига»: Ахим Фраер

ект. (Я. Габриелова, «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 250)

Новая концепция PQ сделала квадриеннале более открытой для посетителей, которые из зрителей могли превратиться в активных участников. Главным местом этого взаимодействия был совершенно новый проект – «Сердце PQ», занявший место традиционной тематической секции. (...)

Главным замыслом «Сердца» было представить театральный дизайн в контексте живого современного искусства, втянуть посетителя в театральное творчество, оживить PQ и создать проект на международном уровне – с художественной, драматургической, финансовой и организационной точек зрения. В целом в мероприятии, которому предшествовала трехлетняя подготовка (мастерские, конкурсы), приняло активное участие более трехсот художников из двадцати пяти стран во главе с художественным руководителем Томашем Жижкой, главным архитектором Дорити Ханна (Новая Зеландия) и главным продюсером Лукашем Матасеком. Площадка «Сердца PQ», размещавшаяся в центральном зале Индустриального дворца, представляла собой пять башен, навеянных темой пяти чувств человека, и лабиринт между ними. (...) на отдельных башнях художники из разных стран мира создавали работы, посвященные пяти органам чувств (...) С помощью проекта «Сердце PQ»

удалось создать платформу для театральных художников со всего мира, где, благодаря совместной работе, происходил обмен опытом и идеями. Одновременно удалось приблизить так называемые performing arts к широкой публике, а именно представив самую живую их часть, то есть креативный процесс и активное участие в нем зрителей», - пишется в Отчете о PQ 2003 для министерства культуры ЧР.

Для проекта «Сердце PQ» были созданы собственная команда и должности (наряду с художественным руководителем и главным продюсером возникла должность программного директора – Софья Лоткер и др.), круг координаторов и соорганизаторов смог получить финансовую поддержку от программы Европейского союза «Культура 2000» и от целого ряда зарубежных субъектов.

Общей концепции PQ 03 был дан лозунг «Лабиринт света и рай театра» (по свидетельству Я. Габриеловой: «Идею Томаша Жижки использовать название труда Коменского Ярослав Малина приспособил непосредственно к театру» - «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 252).

Три традиционные секции тоже получили свои подзаголовки («сценография и нации всего мира», «архитектура театра в контексте», «искусство и взаимодействие»), а каждая из них (впервые) - своего особого комиссара со своими представлениями и амбициями.

Секция национальных экспозиций, чьи комиссаром была назначена Гелена Альбертова, обратила на себя внимание «Парадом драматических персонажей» (состоящим из ста трех театральных костюмов из девятнадцати стран от античности до современности), которое пересекало по диагонали все выставочное пространство и задавало временную ось экспозиции. Последняя же в

духе своего подзаголовка «сценография и нации всего мира» отказалась от традиционного алфавитного порядка: страны были сгруппированы по географическому принципу в виде некой театральной карты мира. Согласно новой выставочной концепции традиционные закрытые стенды с панелями должны были уступить место открытым экспозициям, чтобы дать возможность визуального сравнения и взаимного общения, на-



PQ 99. Германия. «Золотая трига»: Ахим Фраер

сколько это возможно, с «элементами интерактивности, предназначенными для того, чтобы зрители принимали активное участие» (см. Отчет PQ для министерства культуры ЧР), на что многие комиссары, или - по новой терминологии - кураторы национальных экспозиций не пошли.

Абсолютный победитель этой главной секции – экспозиция Великобритании, получившая Золотую тригу и еще две золотые медали (за сцену и за костюм) отстояла свою суверенную территорию с «традиционными» панелями и стендами с костюмами. Вновь ее уникальная коллекция, посвященная пьесам Шекспира и мировой опере и демонстрирующая работы двадцати трех сценографов (от корифея Ральфа Колтая (род. в 1924 г.) до Джона Рисберо (род. в 1979 г.) была скомпонована по критериям, естественно вытекающим из истинного вла-

дения профессией (авторами экспозиции были Кейт Бернетт и Питер Рутвен Холл): «Каждый эскиз необходимо рассматривать через призму смежных тем нашей экспозиции: Символические способы выражения; Включение персонажа в пространство; Среда спектакля; «Войдите в мой мир»; Анимация: иллюминация. Эти темы побуждают к новым методам анализа и применению нашего визуального словаря. А где же место британского театра в современных процессах, происходящих в мире? Мы не хотим излагать четкие политические взгляды, скорее, мы стремимся к тому, чтобы все наши истории и визуальные образы разворачивались так, чтобы появлялся смысл.» (Каталог Пражской квадриеннале 2003, с. 198)

Вместо Золотой медали за отмененную тематическую секцию специально для этого случая (затем она снова исчезла) была придумана новая категория: «за комплексное художественное решение спектакля, представленное на национальной экспозиции», которую получила Швеция.

Чешская национальная экспозиция, посвященная сотрудничеству режиссера и сценографа в сплоченной команде, «закрывала пространство от внешнего мира и создавала интимные внутренние миры творцов» (Отчет PQ для министерства культуры ЧР). «Слишком трезво проведенная презентация привела к тому, что – вопреки благим намерениям – она поразительным образом не воздействовала на зрителя и впала в посредственность». (Я. Габриелова «Хроника Пражской квадриеннале», 2007, с. 258)

Подготовкой чешского участия – в отличие от PQ 99 – занимался не национальный центр OISTAT. Куратор национальной экспозиции (сценограф Давид Марек) был автором проекта, победившего по результатам конкурса министерства культуры ЧР. Чешский центр OISTAT в конце 2000 года был преобразован в общественное объединение ČOSDAT (Чешскую организацию сценографов, архитекторов театров и техников): ее комитет уже возглавлял не Ярослав Малина, а Симона Рыбакова (художник по костюмам и лауреат PQ 99), а одним из его девяти членов стал Томаш Жижка – художественный руководитель и автор драматургической концепции «Сердца PQ 03». Судя по годовым отчетам о деятельности центра / объединения, его первоначальные цели, миссия и инициативы, касающиеся международной презентации и профессионального совершенствования чешской сце-

нографии в целом, свелись к необходимой коммуникации с генеральным секретарем организации OISTAT (которая в 1990 году переехала из Праги в Амстердам).

Вопреки безынициативности чешской стороны (которая отказалась и от проведения Салона чешской сценографии) международная организация сценографов, архитекторов театров и техников созвала в рамках PQ 2003 традиционный конгресс – на тему: Коммуникация между пространством и местом – 35 лет Пражской квадриеннале, заседания своих рабочих комиссий, исполнительных органов и правления, а также целый ряд других встреч.

Совершенно уникальный проект для юбилейной, десятой PQ подготовила комиссия по вопросам образования OISTAT во главе с ее председателем Майклом Рамзауером и Памелой Ховард - OISTAT SCENOFEST: «Наша цель – обогатить опыт студентов с помощью любопытной, рассчитанной на весь день программы лекций, мастер-классов и презентаций при участии лучших дизайнеров со всего мира.»

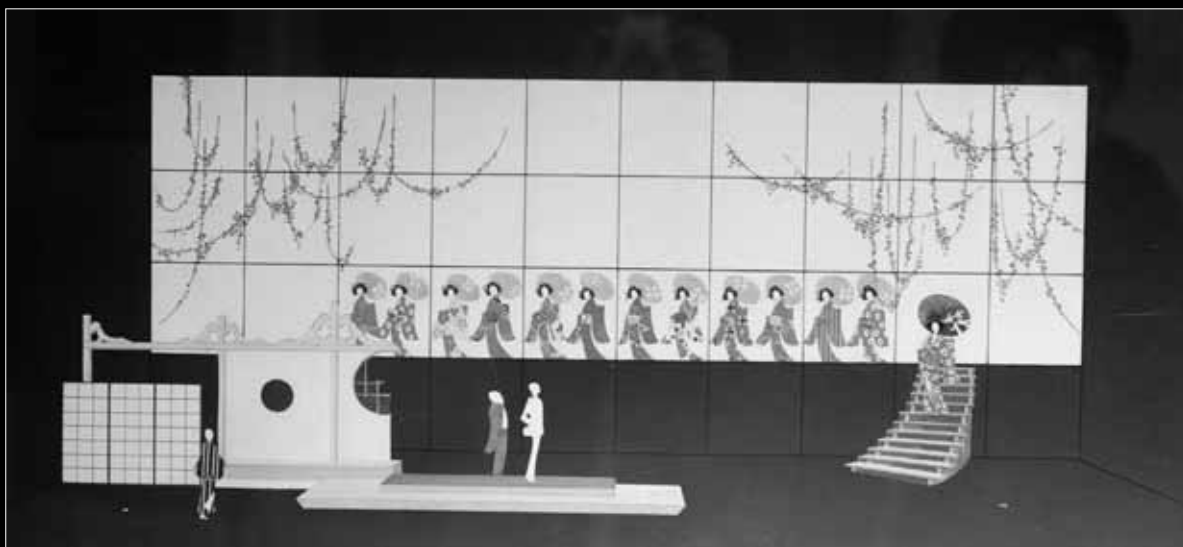
(Каталог Пражской квадриеннале 2003, с. 274) Благодаря мировому реноме организации OISTAT удалось заполучить для программы «Большое сотрудничество» ведущих представителей мировой сценографии и режиссуры (Деклан Доннеллан и Ник Ормерод, Кристофер Марталлер и Анна Фиброк, Жан-Ги Лекат и т.д. и т.п.). В рамках «Сценостеста» впервые на PQ состоялась международная выставка дизайна звука и композиции, выставка Lighting Design,

был представлена новая учебная дисциплина «Дизайн как спектакль» / Design As Performance... Вся программа «Сценостеста» была – без иронических кавычек – незабываемо, спонтанно и аутентично, что до общения разных поколений, интерактивной и образовательной. «Собственные программные установки, или собственный кураторский взгляд» - проект «Сердце PQ» столкнулось с конкуренцией, в которой наглядно выявились качественные различия и идейные расхождения двух различных представлений и тенденций, которые в дальнейшем будут формировать Пражскую квадриеннале.

Перевод с чешского языка: Мария Едемская
Продолжение следует.



PQ 67. Общий вид экспозиции. NDR



RQ 75. Япония - золотая медаль за костюмы. Каори Канамори



RQ 79. Великобритания
«Золотая трига».



RQ 79: Барбара Билабель



RQ 87. Франция – золотая медаль: Яннис Коккос
Фотография из архива RQ



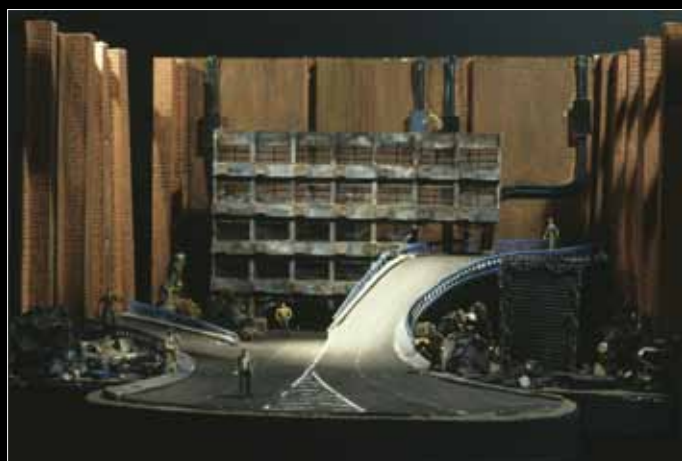
PQ.91. Великобритания – «Золотая трига» за национальную экспозицию. Фотография из архива PQ



PQ.91. Великобритания – «Золотая трига» за национальную экспозицию. Фотография из архива PQ



PQ 95. Бразилия – «золотая трига» - Хосе Карлос Серрони (JoseCarlosSerroni). Фотография из архива PQ



PQ 95. Бразилия – «золотая трига» - Хосе Карлос Серрони (JoseCarlosSerroni). Фотография из архива PQ



PQ 99. Германия «Золотая трига» Ахим Фреер (AchimFreyer) Фотография из архива PQ



PQ 99. Германия «Золотая трига» Ахим Фреер (AchimFreyer) Фотография из архива PQ

ТЕЛО НЕ ВРЁТ

ТЕРО СААРИНЕН

В Хельсинки завершилась серия мастер-классов известного финского хореографа и танцовщика Теро Сааринена, одного из самых интересных представителей северной школы contemporarydance и успешно гастролирующего по всему миру со своей группой TeroSaarinenCompany. После одного из мастер-классов и в преддверии премьеры Свадебки в Финской Национальной опере хореограф рассказал ТАТЬЯНЕ БОДЯНСКОЙ о своей педагогической работе, загадочной финской душе и своей идейной близости со Стравинским.

Теро, как идет работа?

Работа движется, все идет, как мне кажется, успешно.

Доступ к мастер-классам мы сделали открытым, но в основном нас интересовали профессиональные танцовщики и студенты в заключительной фазе обучения. Мы так много времени проводим на гастролях за границей, что у меня нет возможности смотреть студентов здесь, в Хельсинки.

Здорово проводить классы и видеть, что, собственно, происходит, кто приходит. Это что-то вроде «среза» качества, персоналий в нашем деле.

Я всегда в поиске новых танцовщиков для моей компании, для моих новых работ.

Есть ли в планах создание школы на постоянной основе?

Хороший вопрос. Это в наших долгосрочных планах. Я думаю о некой образовательной системе, которой можно было бы обучать в Финляндии.

Мне бы действительно хотелось проводить открытые курсы продолжительностью в несколько недель. Студенты из разных стран могли бы приезжать к нам, и иметь возможность воспользоваться моей работой, моей техникой, моей системой движения, а заодно и изучить иные формы финского исполнительского искусства.

Но для этого, конечно, необходимы адекватные помещения и финансовая поддержка. Этого пока нет. Но это то, о чем мы мечтаем.

Я провожу довольно много мастер-классов в других странах и мне это нравится. Один из них был в Москве, в 2007-м, на фестивале Территория. Я работал со студентами-актерами – очень интересно!

Что скажешь о пластических способностях драматических артистов?

Мне кажется, есть много элементов, которые можно комбинировать. Мы исполнители, не использующие слов, мы ищем другие пути для выражения, прилагаем другие усилия, имеем другое осознание себя на



Tero Saarinen.
Фото Tanja Ahola

сцене. Наша трансляция – несколько иная. Думаю, здесь есть, чему поучиться друг у друга.

Эта встреча в Москве показала, что есть интерес.

Я почувствовал, что студенты-актеры очень хотят двигаться. Люди хотят быть более «физическими», телесными, испытать катарсис движения, вспотеть в общем. В танце заложено это очищение.

Я хотел бы продолжить работать с артистами драмы.

Да и театр в целом развивается в «физическом», телесном направлении, точнее, теряет свою вербальность, а границы между жанрами становятся почти условными...



Tero Saarinen. HUNT. Фото Marita Liulia

А как ты объяснил бы сегодняшний подъем, интернационализацию финского contemporary dance? Причина в актуальности идей или в отлаженной системе воспроизводства хореографом и танцовщиков?

Мне кажется, так называемый подъем финского современного танца идет от нашей изолированности. Географической изолированности. А еще финны мало говорят по своей природе. Есть много эмоций и желаний, которые необходимо выразить. Но не всегда нужны слова. Здесь – прекрасный материал для танцовщика, эта своеобразная, как бы чуть прикрытая экспрессивность.

Я также думаю об этом в достаточно патетическом духе: финская ментальность, финский пейзаж – драматичны. Это отражается в нашем искусстве.

Значит, интерес к финскому современному танцу вызван черезнациональную идентичность?

Да, думаю, это действительно так. А еще мы не так связаны с центрально-европейскими трендами. От них свободен финский современный танец, финское исполнительское искусство вообще, оно – оригинально. Оно более связано с природой. Может, это несколько романтическая мысль, но я в это верю.

Твою хореографию, твой танец описывают как органично сочетающий финский и японский стили. Что тебе не хватало в европейской традиции движения, и ты, на начальном этапе твоего становления как хореографа, решил отправиться в Непал, потом в Японию и изучать азиатскую театральную культуру?

Я искал более старые традиции танца. У нас в Финляндии существует народный танец, и классический балет, мне было необходимо открыть для себя большее. Открыть для себя первозданный танец, как в кабуки, и обогатить свое понимание и ощущение и возможности танцующего мужчины, что гораздо менее развито в нашей традиции.

Мне было любопытно нечто совершенно другое, мне хотелось дать своему телу такое образование, принципиально новую информацию.

Что тебя вдохновляет?

Жизнь! Кому-то она дана, чтобы рисовать, кому-то чтобы бегать, а мне – чтобы танцевать. Хореография просто существует в моем сознании. А танец – самое правдивое отображение жизни: человеческое тело не врет. А слов так много! Сейчас инфляция слов, а в них много лжи и манипуляции, а в теле этого нет.(смеется)

Прекрасная идея! Надо будет подумать над форматом пластического интервью...А все же расскажи о своем сотрудничестве с известным американским хореографом финского происхождения Каролин Карлсон. Когда исполняешь ее соло-спектакли ManinRoom и BlueLady, чувствуешь ли ты себя интерпретатором или соавтором?

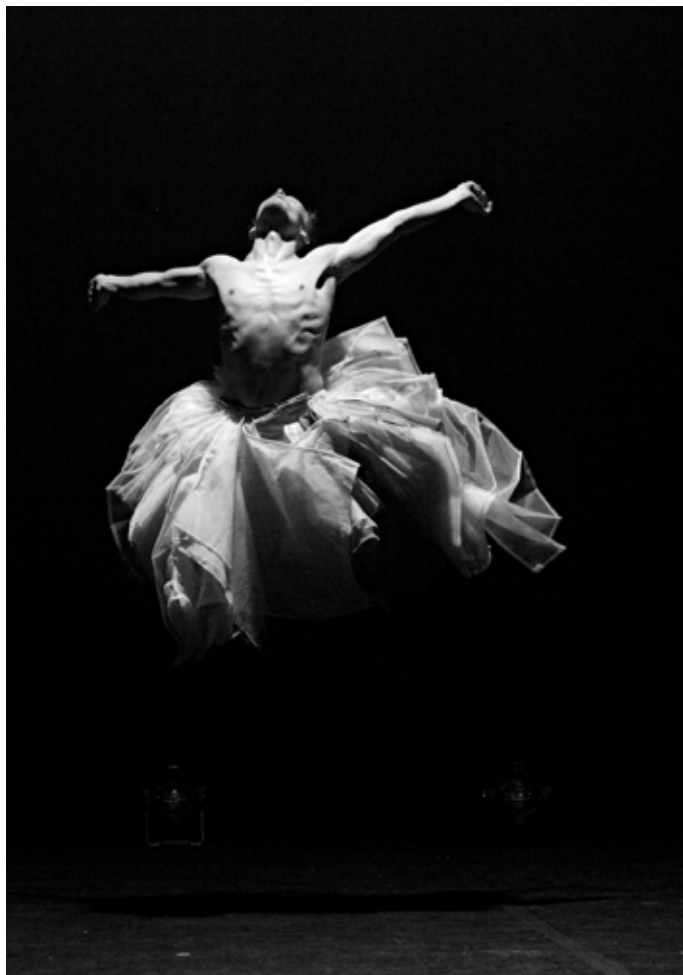
Очень интересный вопрос. Часто состоявшийся хореограф не хочет быть танцором для другого хореографа. Всегда есть какое-то предубеждение: это твое – это мое. На мой взгляд, это очень интересно – быть в своеобразном столкновении, противодействии.

Каролин – вдохновляющая личность! И когда я делал BlueLady, это была, конечно, ее работа. Я не был ее соавтором, я был лишь интерпретатором.

Она дала мне свободу этой интерпретации, и когда я исполняю этот спектакль, я не имитирую ее в этой роли.

Работа над постановками Каролин возвращает мне понимание, что значит быть танцовщиком. Иногда, мы, хореографы, это забываем, когда требуем чего-то от артистов. Забывается, как это чувствуется: замечания, коррекции, критика... Я думаю, это очень здорово, оставаться и по ту сторону рамп. Это обогащает понимание профессии. Мне бы хотелось продолжать это делать до тех пор, пока это подходит моему телу.

А кого из себя представляет танцовщик Компании ТероСааринена? Это скорее пластичный,



Tero Saarinen. HUNT. Фото Sakari Viika

совершенный материал или же состоявшаяся личность?

Ни в коем случае не материал! Я в поиске личностей, характеров с очень разным «привкусом». Кстати, средний возраст артиста моей компании – 40 лет. Мне нравятся зрелые люди, реализовавшиеся в собственном теле.

Долгая совместная работа с артистами дает иные перспективы. В нашей компании отсутствует эта «фаст-фудная» ментальность. Артисты – не гамбургеры. Действительно вкладываешься в людей...

Иногда у меня есть четкое ощущение того, как все должно идти. Иногда артисты спрашивают, может ли это быть так, а не иначе. И я могу пойти на компромисс.

Бывают очень сложные темы, над которыми мы работаем. Каждый участник постановки имеет большое значение. Ты ведь танцуешь сама?

Да, танцую.

Все ясно.

Скажи, а можно ли говорить о закономерности, что все значимые хореографы и танцовщики

contemporarydance, как ты, происходят из классического балета? То есть мощный откат от нормы, определенного стандарта, возможен при наличии этих самых строгих рамок классического танца?

В танце существует огромное количество правд. Всегда есть кто-то, кто считает классический тренинг лучшим, есть и противоположные мнения. Надо быть открытым и получать лучшее отовсюду. Классика мне помогла, балет мне дал многое. Его техническую сложность я находил увлекательной.

Я рано понял, что не хочу быть «принцем». Надо быть мудрым по отношению к собственному телу. Очень много направлений, где можно приложить свои усилия.

В моей компании есть танцовщики, не имеющие сильной классической базы, и они интересные исполнители.

Существует также различная хореографическая мода, например, танец, не требующий особенной техники – 'alawalk' – так называемый концептуальный танец. Это может существовать как тренд, но необходим и некий противовес. Я никогда не принадлежал к концептуальному танцу. Мне нравится, когда люди максимизируют талант своего тела. Тренды меня не слишком заботят.

Но твоё искусство выглядит актуальнейшим образом.

Я же рассказываю им о человеческих существах, конечно.

Теперь к музыке, которую ты выбираешь для своих постановок. Ты используешь и работы современных композиторов, и произведения Стравинского, Равеля, Шенберга. Все три композитора относятся к определенной эпохе, времени коренных переломов в человеческом мировоззрении. Как это рифмуется с твоим искусством?

Я не задумывался над этим. Но Стравинский... Возможно, это как раз заложено в его ранних произведениях. Это был действительно момент изменения. Мне нравится это, состояние перемены, неустойчивости. Оставить что-то старое, идти дальше, к новому, не забывая о связи этих двух точек. Мне кажется, Стравинский – про будущее, владеющее своим прошлым, «рефлексирующее» будущее. Можно сказать, это представляет мою сущность.

Знаешь, ведь когда танцуешь, это не только твоё тело, это тело твоей матери и твоего отца, твоей бабушки и так далее... Я ношу в себе всю эту цепь. Меня всегда поражала эта мысль.

Думаю, из этой идеи происходят Весна Священная и Свадебка Стравинского.



Tero Saarinen на репетиции Blue Lady с Каролин Карлсон. Фото Anna Sole

Мне очень близок этот композитор, для меня – просто-таки потребность работать с музыкой Стравинского.

В то же время, я работал и продолжаю работать с современными композиторами, я использовал легкую музыку.

Я всегда доверяюсь интуиции, когда решаю вопрос с музыкой. Музыка действительно вдохновляет меня, порой она рождает движение.

Хотя, когда я делал HUNT («Охота»), это соло на музыку Весны священной, я первоначально вообще не думал о Стравинском. Мне хотелось говорить об утрате молодости, о масс-медиа, вторгающихся в мозг и плоть как раковая опухоль, разрушающая, убивающая человечность. Потом пришла и музыка.

Бывает, замысел зреет внутри, потом пересекается с каким-то визуальным рядом, возможно, случайным. Потом я слышу музыку, и она внезапно несет в себе нечто сходное. Потом я собираю эти обогащающие элементы воедино.

Интересно было бы узнать о Свадебке, твоём новом спектакле, который скоро можно будет увидеть в Финской Национальной Опере.

Это версия, переработка спектакля, который я сделал в 2007 году для Ballet de Lorraine Opera и National du Lorraine, Франция. Спектакль – впервые в Финляндии.

Работа эта о браке. Нам всегда кажется, что это вещь счастливая!

Кажется, Стравинский был другого мнения...

Да, именно. Музыка очень интригующая и сложная, требовательная.

Эта грусть, это заложенное в ней беспокойство

затронуло меня. Мне захотелось сказать об этих ожиданиях. Ожиданиях общества относительно молодых людей. Все, кто молод хочет преуспеть, они обязаны выиграть. Конкуренция очень сильно навязывается ментальностью современного общества: кому что достанется, кто что выигрывает.

Моя работа далеко не только о браке. Она о постоянном принуждении людей преуспеть, воплотить «родительские» мечты.

Вопрос относительно Компании Теро Сааринена. Известно, что Финская Национальная опера получает госзаказ на оперу для поддержки национального финского искусства. В репертуаре возникают новые названия, новые

имена. Работает ли эта система и для танца?

В общем, да – на пример, я создал несколько работ для Финского национального балета. Но государство постоянно финансирует также небольшие танцевальные труппы, Компания Теро Сааринена – одна из них.

Хотя, спонсирование не так велико (по сравнению с национальными организациями и танцевальными труппами в других европейских странах), но все же дает нам возможность работать и в Финляндии, и за рубежом, создавать новые работы – международные ко-продукции.

Все же, молодым финским хореографам может понадобиться большая поддержка, и мне бы хотелось найти пути, как содействовать и помогать им.

СОЦИО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ ОПЕРНОГО ТЕАТРА САН-ФРАНЦИСКО OPERA SEASON: PLANNING AND PRODUCING (SAN FRANCISCO OPERA)

ДМИТРИЙ САМИТОВ

Для мировых оперных театров, причисляемых к высшей категории (класс «А») главным всегда является представление музыкальных спектаклей высочайшего художественного уровня. На выполнение этой цели, а также миссии направлена вся их организационно-творческая деятельность.

Ла Скала в Милане, Венская опера, Ковент-Гарден в Лондоне, Государственная опера в Берлине, Метрополитен Опера¹ (МЕТ) в Нью-Йорке и некоторые другие театры сегодня признанные лидеры мировой культурной жизни. Они располагаются не всегда в столицах, ибо зачастую не только финансирование федеральных властей оказывает существенную роль на их развитие. Многие в этом лидерстве зависят от творческих личностей, которым доверено возглавлять эти коллективы, а также от исторических традиций и отношения местного населения. В США таких высококлассных театров около десяти – все они, за исключением Метрополитен Оперы¹, имеют сопоставимый бюджет и нередко создают совместные постановки.

Для оперных театров категории «А» характерно наличие высокохудожественных результатов творческой деятельности, тесное сотрудничество в создании совместных проектов и аренде постановок.

Таких примеров немало, и одним из них является деятельность Оперы Сан-Франциско, которая была основана в 1923 году. Через десять лет у театра появилось собственное здание с залом на 3200 мест. Для города с населением 750 тысяч человек это, конечно, большой зал, поэтому театр выбрал сезон, который длится 6 месяцев – три месяца осенью и три месяца летом. Обычно, в сезон театр показывает 10-11 опер. В пассивный период (июль-сентябрь, декабрь-июнь) театр готовится к премьерам.

Сегодня средний возраст зрителей Оперы Сан-Франциско – около 50 лет. Эта аудитория очень образована и требовательна, и как считают в театре, – «исторически сложившаяся». Многие известные артисты пели в

Опере Сан-Франциско. Многие молодые таланты были раскрыты и дебютировали в этом театре. Музыкальная ценность спектаклей всегда была определяющей, что и сказалось на формировании зрительской аудитории. Постановки, многие из которых назывались традиционными (хотя были и исключения), отличались яркой концепцией и виртуозным воплощением. Молодое поколение зрителей имело возможность знакомиться с оперой благодаря доступным ценам на билеты. Кроме того, спектакли театра можно было услышать по радио и часто видеть по телевидению. Постепенно с последней четверти XX века Опера Сан-Франциско стала тем местом, которое надо было обязательно посетить и обязательно увидеть спектакли своими глазами. Каждая постановка могла «гордиться» своими составляющими: составами исполнителей, дирижерами, режиссурой.

«Нельзя повторить прошлое, но это прошлое может вдохновить на создание достойной копии в современном мире», – кредо генерального директора Оперы Сан-Франциско Дэвида Гокли (David Gockley), который руководит коллективом с 2006 года. На протяжении предшествующих 33 лет он занимал аналогичную должность в Опере Хьюстона. Бесспорно, это профессионал с огромным стажем, который знает и очень любит свое дело. На вопрос о задачах своего театра Дэвид Гокли ответил: «Для меня это означает следующее: лучшие голоса мира будут приезжать в Сан-Франциско, музыкально-художественная ценность спектаклей будет сохранена на высочайшем международном уровне. Постановки будут театрализованными, профессиональными. Также будет продолжена работа по обучению нового поколения молодых артистов. Наконец, мы постоянно будем привлекать новых зрителей через образовательные и социально-ориентированные программы, с использованием современных технологий». Так обращался он к слушателям, потенциальным абонентодержателям через специально распространяемые театром CD-диски.

Директор доступен для своих многочисленных зрителей, всегда с интересом знакомится с комментариями, замечаниями и предложениями, приходящими на персональный почтовый ящик.

Рассмотрим репертуар на примере сезона 2006-2007 года, который был направлен на привлечение новых зрителей и сохранение своей аудитории. Он выбран для примера, так как отражает принципы формирования оперного репертуара, характерные для его деятельности последнего десятилетия.

Осенний сезон открылся оперой **Дж. Верди «Бал-маскарад»**. Одной из главных причин, почему этот спектакль надо было посетить искушённым зрителям, была возможность услышать Дебору Войт (Deborah Voigt) в роли Амелии. Известно, что в свое время Королевский театр Ковент-Гарден отказал певице, обладательнице одного из лучших драматических сопрано в мире, в участии в своей постановке оперы «Ариадна на Наксосе» Р.Штрауса, потому что она не смогла надеть маленькое чёрное платье, которое дизайнеры придумали для героини. Дебора публично выступила с протестом, оперные фанаты по всему миру вышли на её защиту. Но певица, которая всегда имела проблемы с лишним весом, понимала, что с этим надо что-то делать. Она приняла решение лечь на операцию и в результате вновь вернулась

на сцену, похудев на 61 кг. Спектакль в постановке Оперы Сан-Франциско имел классическую интерпретацию с традиционными одеждами шведского двора 90-х годов XVIII века. Помимо Деборы Войт в этом спектакле, обратили на себя внимание два американских восходящих артиста. Это Маркус Хэддок (Marcus Haddock), который пел партию короля Густава, и сопрано АннаКристи (Anna Christy) в партии Оскара – королевского пажа.

Дирекция театра при планировании репертуара сезона в противовес трагической опере Дж. Верди выбрала **«Летучую мышь» И. Штрауса**. Спектакль в театре имел славную историю. В 1973 году роль Розалинды исполнила легендарная Джоан Сазерленд в классической постановке. В сезоне 2006/07 на сцене была восстановлена постановка 1996 года. Дирижировал Дональд Рунниклс (Donald Runnicles).

Перед посещением спектаклей зритель Оперы Сан-Франциско в своём большинстве привык изучать заранее время действия и либретто предстоящей постановки: эта потребность стала важной составной частью привычек постоянной аудитории Оперы Сан-Франциско. Театр продолжает проводить просветительскую работу, подробно разясняя зрителю: "Чтобы понять оперу, необходимо восстановить события того времени, в которое она была написана". Специальные анонсы, по мнению



дирекции, настраивают зрителя на восприятие и понимание музыкального материала.

Одно из изменений, которое было внесено дирекцией в программу сезона – опера **«Риголетто» Дж. Верди**. Руководство посчитало, что исполнители смогут лучше себя показать именно в опере «Риголетто» (вместо другого планировавшегося ранее спектакля). Опера Сан-Франциско имеет свою собственную постановку «Риголетто» с декорациями обладателя премии Тони – художника Майкла Йоргана (Michael Yeorgan). Театру удалось пригласить итальянского баритона Паоло Джаванелли (Paolo Gavanelli), который смог принять участие во всех показах спектакля, американское драматическое колоратурное сопрано Мэри Данливи (Mary Dunleavy), которая, в свою очередь, по свидетельству прессы, идеально подходила для роли Джильды. Также в этой постановке состоялся американский дебют итальянского тенора Джузеппе Джипали (Giuseppe Gipali) в партии Герцога Мантуанского.

Ставить на сцене **«Тристана и Изольду» Р. Вагнера** – всегда сложная задача. В большинстве случаев в один исторический отрезок времени есть только один-два тенора, которые могут исполнить партию Тристана. Именно поэтому эти артисты так востребованы во всем мире. В сезоне 2005/06 для участия в спектакле были приглашены Томас Моузер (Thomas Moser) на роль Тристана, а также известная Кристин Брюэ (Christine Brewer), исполнившая партию Изольды. Дирижер Дональд Рунниклс был специально приглашен в Сан-Францисскую Оперу, чтобы дирижировать Вагнером. Эта практика приглашения специалистов, досконально знающих материал, лежит в основе заключения контрактов с исполнителями – с дирижёрами, режиссёрами, певцами. Поэтому неслучайно можно наблюдать многочисленные примеры того, что, скажем, немецкие исполнители лучше, чем кто-либо исполняют немецких композиторов, а итальянцы – итальянскую классику и т.д. Это является основой в формировании репертуарной политики современного оперного театра.

Одна из самых известных опер, которую мечтают иметь в своём репертуаре многие оперные театры – **«Севильский цирюльник» Дж. Россини**. Полная комических ситуаций, жизненной энергии и оптимизма, она также вошла в репертуарный план в Сан-Франциско и была показана в укороченной версии на дневном семейном представлении. Это был своеобразный образовательный проект. «Приводите детей и внуков в возрасте от 8 лет и старше. Для них это будет прекрасной возможностью познакомиться с жанром оперы», – писали в анонсах.

Опера Ж. Бизе «Кармен» – это всегда зрительский спрос. Осенью 2006 года в обновленной постановке зрители услышали в заглавной партии: русское меццо-

сопрано Марину Домашенко и израильское меццо-сопрано Хадар Халеви (Hadar Halévy). Домашенко уже исполняла эту партию в театре в 2002 году. Её партнером стал итальянский тенор Марко Берти (Marco Berti), который незадолго до этого закончил контракт на участие в «Кармен» в постановке Метрополитен Оперы.

В одном составе с Домашенко в партии Микаэлы выступала Анна Мария Мартинез (Ana María Martínez), которая дебютировала в Сан-Францисской опере в партии Памины в 2003 году.

Театр отредактировал оперу, уменьшив количество антрактов до одного. Это была идея директора, потому что он считал, что подобно операм Вагнера или Штрауса, эта опера и так слишком длинна, даже без антрактов она длится до 11 часов вечера.

Опера В.-А. Моцарта «Дон Жуан» стала очередной серьёзной работой театра в сезоне 2006/07. Образ Дон Жуана восхищает зрителей уже более двухсот лет. Очевидно, что исполнителю этой партии необходимо не только огромное актерское мастерство, но и сексуальная привлекательность, чтобы убедительно сыграть Дон-Жуана. Для театра оказалось большой удачей пригласить на главную партию харизматичного польского баритона Мариуца Квешчен (Mariusz Kwiecien), который в рассматриваемом сезоне вернулся на сцену Сан-Францисской оперы после его «триумфального дебюта» в партии Марчелло в «Богеме» в 2004 году. Это признали и профессионалы, и любители. Этот факт является доказательством значимости роли индивидуальности в процессе реализации плана выпуска новых постановок.

В том же сезоне также была показана опера Р. Штрауса «Кавалер роз». В этой комической опере сезона театр пригласил зрителя в мир трагифарса. Когда оперный театр приступает к новой постановке, он всегда изучает успех предыдущих. Премьера «Кавалера роз» состоялась 26 января 1911 года и стала одной из самых ярких премьер в оперной жизни начала XX века. Опера имела такой успех, что ее название стали использовать на бутылках шампанского и сигаретах. Еще до премьеры во время репетиций Штраус настоял на том, чтобы продюсер Макс Рейнхардт (Max Reinhardt) заменил достаточно второсортного режиссера, который первоначально должен был ставить оперу. За первый год опера выдержала 50 показов в Дрездене и 31 – в Вене. В постановках в Вене, в Берлине, Милане и Гамбурге в партии Софи выступала неизвестная молодая сопрано Лотти Лейман (Lotte Lehmann). Позднее она пела партию герцогини Верденберг. Такие музыковедческие и искусствоведческие тексты в программах и брошюрах театра играют важную образовательную роль и имеют значение для пополнения зрительской аудитории Оперы.

Эта предыстория сыграла свою роль в выборе дирекцией театра произведения для новой постановки.

«Опере Сан-Франциско выпала большая удача восстановить с помощью режиссера Лотфи Манзори (Lotfi Mansouri) оригинальную дрезденскую постановку 1911 года с декорациями Тьерри Боске (Thierry Bosquet). У театра появилась редкая возможность вернуться на сто лет назад и увидеть «Кавалера роз» таким, каким его видел сам Штраус. В отличие от многих современных постановок, где герцогиня показана стареющей дамой, Штраус и Гофмансталь с самого начала изображают герцогиню Верденберг не увядающей дамой средних лет, а молодой женщиной, которая просто осознала, что детские забавы для нее уже ушли в прошлое», - отмечал Дэвид Гокли.

И, наконец, сезон в Сан-францисской опере завершился произведением, редко ставящимся на сцене – «Ифигенией в Тавриде», предпоследней оперой немецкого композитора XVIII века К. Глюка. В постановке театра был представлен высококлассный состав исполнителей: Сюзан Грэхем (Susan Graham), Пол Гривз (Paul Groves), Бо Скювус (Bo Skovhus). Дирижировал – Патрик Саммерс (Patrick Summers). Этот спектакль – совместная постановка трех театров: Сан-францисской оперы, Оперы Чикаго и Королевского театра Ковент Гарден. Режиссер-постановщик – Роберт Карсен (Robert Carsen).

Итак, рассматриваемый репертуар лишь одного сезона показал принципы формирования и приоритеты формирования репертуара и зрительской аудитории. Как уже отмечалось, зритель этого оперного театра достаточно искушен, что, без сомнения, не мешает ему стремиться узнать новое. По словам ассистента генерального директора Мэтью Шилвока (Matthew Shilvock), этой аудитории сложно угодить, потому что каждый зритель хочет чего-то особенного.

У театра множество программ для привлечения зрителей в театр. Основная аудитория – это абонементодержатели или иными словами – постоянные слушатели. Около 6 тысяч зрителей приобретают билеты на все спектакли сезона, а общая база постоянных зрителей составляет 14 тысяч человек (в это число входят и те, кто приобретает абонементы только на некоторые спектакли). В оперу приходит и молодежь. В театре есть специальный клуб для зрителей моложе сорока лет.

Театр имеет обширную программу маркетинга по привлечению новых зрителей, разрабатывает специальные проекты по объединению аудитории в специальные категории, которые могут купить билеты по привлекательным ценам, осуществляет программы по продаже годовых абонементов на все новые спектакли сезона,

проводит круглые столы, конференции, организует бесплатные показы вне театра для формирования и расширения зрительской аудитории. Ценовая политика достаточно гибка – стоимость билетов от 15 до 320 долларов. Это достаточно широкий диапазон, который позволяет различным категориям населения иметь возможность посещения Оперы. Высокий художественный уровень спектаклей, безусловно, этому способствует, а маркетинговые технологии дают возможность всё большего информационного охвата жителей города Сан-Франциско и прилегающих к нему районов.

Отметим, что Опера Сан-Франциско не позволяет себе создавать что-то очень современное, рискованное. Его нынешние руководители считают, что нужно быть достаточно консервативным при главенстве высокого музыкального уровня. Побеждают классические традиции. Подтверждено, что эта умеренность в режиссуре при высочайшем музыкальном вкусе даёт значительные творческие результаты. Театр направляет всю свою художественную стратегию на формирование полноценной репертуарной афиши, которая на пять-шесть лет вперед имеет свои реальные очертания.

¹ Метрополитен Опера – это «государство в государстве», и потребуется отдельное исследование для изучения этого явления.

ПОЖАРЫ В ТЕАТРАХ ФРАНЦИИ

АЙВАР ЛЕВЕНБУК

История пожаров в театрах Франции, к сожалению, так же богата, как и в других странах. В своей недописанной книге «История театров Парижа» автор Lecomte L. H., описал восемнадцать наиболее крупных пожаров, произошедших с 1789 по 1900 гг, каждый из которых привел к полному разрушению театра. И это только в Париже. Указаны даты каждой из этих трагедий и даты, когда здание было повторно возведено на прежнем месте или перенесено. Но кроме этих подробностей, Лекомт почти не повествует об обстоятельствах возникших пожаров.

Конечно хотелось бы обогатить детальными подробностями голые факты статистики Лекомта, а также рассмотреть подобные случаи, произошедшие в провинциальных театрах Франции в тот же период времени и главное узнать о возможных причинах каждого бедствия и мерах предосторожности, которые были впоследствии приняты, чтобы избежать повторения трагедий.

Эту цель преследует данная работа. Основной ее текст представляет собой обработанную и дополненную мной статью «Пожары и противопожарные мероприятия в театрах Франции» Ф.У.Д. Хеммингса, почетного профессора французского языка университета города Лестер (Великобритания), опубликованную в журнале «Театр международных исследований», издаваемом университетом Cambridge. Текст статьи переведен на русский язык впервые.

ПОЖАРЫ УНИЧТОЖАЮЩИЕ ТЕАТРЫ

Крупные пожары не могли не произвести серьезного эффекта на закоренелых театралов, потому что ужас, оказаться в пылающем огне театре с узкими выходами, может в любой момент подстергать беспечных зрителей, которые приходят в театр, не только в XVIII столетии, но и в XIX, так как то, что однажды уже случилось, вероятно, никогда уже не будет полностью предотвращено.

Перед революцией, была масса преднамеренных поджогов в театрах Парижа, в частности 6 апреля 1763

года произошел пожар в здании оперы, находящейся в Пале Рояль (который вызвал серьезное разрушение), к счастью в момент данной чрезвычайной ситуации внутри не было людей. Впоследствии оперу возвели на прежнем месте, но 6 июня 1781 года здание было снова охвачено огнем, который сжег его дотла. И опять не было жертв среди зрителей, поскольку это произошло после того, как все они покинули стены оперы после вечернего представления, однако многие артисты находились в своих гримерках и не последовали примеру остальных, и не покинули полыхающее здание через крышу. В результате огня погибло 12 или 13 человек, включая пожилую женщину, которая проживала в Кур де Фонтен и умерла от шока при виде этого жуткого зрелища.

Широкое применение лесоматериалов при возведении театров, сопряженное с неперменным наличием открытого огня для иллюминации и спецэффектов – потенциальный источник опасности. Один писатель XVIII века, ссылаясь на непрочные постройки на Бульваре Тампль, предупреждал возможных посетителей, что все стойки сделаны в основном из дерева, и достаточно одной искры, чтобы все загорелось, а зрители не смогли выйти в узкие двери.¹

Наряду с тем, что все это являлось неоспоримой правдой и фактически в период между 1764 годом, когда Николет построил первый театр на бульваре, и 1798 годом, когда огонь охватил Театр «Lazzari» (бывший театр «Варьете Амюзент») нет информации о том, что какой-либо из театров на Бульваре Тампль был разрушен в результате пожара в XVIII веке, а два наиболее крупных из них «Амбигю Комик» и «Gaité» продержались вплоть до 1827 и 1835 гг. соответственно. Подобное деревянное строение было сооружено Ленуа для здания оперы в 1781 году, которое предполагалось не более, чем как временная постройка, однако стала вечной. Опера переехала в 1794 году, а здание, которое занял театр «Theatre de la Porte-Saint-Martin», пережило и Первую Империю и Ресторацию и Июльскую Монархию. В 1850 году оно было полностью отреставрировано, однако при этом со-

хранена простота и элегантность линий, неповторимая акустика; но оно пострадало от гражданской войны 1871 года, когда государственные власти, отчаянно сражавшиеся с войсками Версаля, заняли оборону в этом здании, и оно в итоге было уничтожено огнем.

Такие пожары обычно были результатом несчастных случаев, многие из них можно было предотвратить при надлежащем выполнении техники безопасности. Разрушение «Амбигю комик» в процессе репетиции в 1827 году было связано с использованием спецэффектов огня в одной из частей новой мелодрамы «La Tabatiere»; такие пиротехнические представления были крайне популярны в начале века и нередко приводили к небольшим возгораниям, которые быстро тушили без уведомления публики о чрезвычайной ситуации. Пожар, уничтоживший «Gaité», по словам Бразьера, был спровоцирован человеком с горящим факелом в руках, который пытался изобразить вспышку света слишком близко от так называемого «bandes d'air» то есть ламбрекена, иными словами, часть занавеса вешалась над сценой, чтобы спрятать аппаратуру от глаз зрителей, и она загорелась.² К сожалению, пожар не удалось оперативно потушить и огонь охватил все декорации. Менее чем за две минуты воспламенение распространилось на все здание, и театр был в спешном порядке эвакуирован. Открытый огонь на сцене представлял постоянную опасность. Серьезное воспламенение, которое разрушило «Grand-Theatre» в городе Нанте в 1798 году, стало следствием применения свечей, которые применялись для освещения, и во время представления от них зажглись ламбрекены. К счастью, зрители проявили спокойствие и организованность, и почти все из них беспрепятственно проникли к выходу, но пожар был такой силы, что судна на Луаре были вынуждены поднять якоря и отдалиться от берега в страхе, что падающие в воду горящие элементы могут попасть на палубу.

Пожары, приводящие к полному уничтожению театров, в основном происходили в момент, когда не было зрителей и, вероятно, когда предпринималось меньше мер предосторожности. Когда в 1763 году загорелось старое здание оперы «Пале-Руаяль», пожар был замечен в 8 часов утра бригадой рабочих, занимавшихся перепланировкой. Вместо того, чтобы сообщить о происшествии, они пытались самостоятельно справиться с огнем, но не смогли. Пожар в театре «Lazzari» в 1798 году произошел в половине одиннадцатого вечера, после того, как все покинули здание, а директор выполнил

свой ежевечерний обход здания перед закрытием; предположительно, возгорание было вызвано незамеченной искрой, оставшейся от эффекта огненного дождя, который закрывал представление о Дон Жуане в тот вечер. «Одеон» вспыхнул 20 марта 1818 года в Страстную Пятницу, театр был закрыт. Расследование, последовавшее за несчастием, установило, что причиной стала халатность работников театра, проживающих на верхнем этаже здания. В 1838 году «Водевиль» был под угрозой полного уничтожения и находился в аварийном состоянии более двух лет, и когда в здании вспыхнул пожар, спасти его или какую-либо из его частей было признано невозможным. К счастью, инцидент случился глубокой ночью, поэтому и в этот раз обошлось без жертв. Некоторые артисты потеряли свои сценические гардеробы, а руководитель оркестра бросил отчаянный вызов густому дыму и спас свою бесценную скрипку. Подобная чрезвычайная ситуация произошла в городе Монпелье в 1795 году, где после вечернего представления и последующего обхода помещений и закрытия театра, случайные прохожие заметили вдали клубы дыма, поднимающиеся из центра города и подняли тревогу, но слишком поздно, спасти театр не удалось и он выгорел дотла.

Солдатам режима Вермандуа было приказано тушить пожары в общественных зданиях Монпелье, в основном этот отряд был укомплектован из служащих регулярной армии, занимающейся мероприятиями гражданской обороны. Вероятно, власти сделали первые шаги по внедрению специализированных отрядов, которые обучались быть всегда наготове прийти на помощь в случае возникновения чрезвычайной ситуации в гражданских помещениях и предпринять необходимые действия. Если пожар возникал во время представления, последствия, могли быть катастрофичны из-за того, что постройки театров были таковы, что половина зрителей, если бы они находились в зале, задохнулась бы или была затоптана.

Когда в 1781 году загорелась опера, на тушение прибыло всего трое пожарных, это было смехотворно малое количество спасателей. Происшедшее продемонстрировало недоработки системы пожаротушения.

ПАНИКА ВО ВРЕМЯ ПОЖАРА

Однако как мы видим, если в театре возникал пожар, это случалось в моменты относительной безлюдности внутри него. Во время спектаклей в зале было множество людей, которые оперативно заметили бы

запах гари и подняли бы тревогу до того, как огонь распространится. Но при этом был серьезный риск того, что зрителей охватит панический страх. Такое случалось нередко. Одно из таких явлений описано Бачумоном при повествовании о пожаре в «Комеди Франсез» 27 марта 1762 года в ходе первого акта спектакля «Voltaire's Semiramis». Вдруг слышались ужасные крики актеров о пожаре в их гримерках. Оказалось, что нет ничего ужаснее небольшого пожара в гримерке, вызванного тем, что одна из актрис оставила свечу на табуретке.

В конце того же века банды разбойников поняли, что можно вызвать панику публики, если симитировать пожар. 10 февраля 1770 года в театре «Комеди Италиэн» ставили пьесу «Sedaine's Le Deserteur», представление было в полном разгаре, когда из коридора донеслись крики «пожар!». Охваченные паникой зрители устремились к выходу, хотя нигде не было признаков возгорания или запаха гари. По закону печально известного анархического режима, воры не прекращали кричать о пожаре, но привнесли в эти вопли правдоподобности путем тайного подбрасывания на сцену пакета с белым фосфором, который моментально распространял сильный запах, похожий на гарь. В панике люди бежали к выходу, падали друг на друга, толкались, а бандиты выхватывали у них личные вещи.

В XIX столетии, после того как Наполеон провел реформу и усилил функции полиции, театралы перестали бояться таких злодеяний, но все равно еще паниковали и устремлялись к выходу в такие моменты. В этих случаях актеры со сцены призывали всех успокоиться, во всяком случае, пытались это сделать. Таким образом, Арнал, известный в комическом амплуа труса, смог убедить волнующуюся публику и вызвать взрыв смеха и аплодисментов. Он появился на сцене, презрительно окинул взглядом зрителей и заорал: «Эй Вы! Неужели Вы думаете, что если бы была какая-нибудь опасность, то я стоял бы здесь на сцене?». Это случилось в «Водевиле», незадолго до того, как театр на самом деле загорелся; любопытно, что там же, спустя 60 лет, актриса Режан так же самостоятельно успокоила панику зрителей. Произошло короткое замыкание электричества, в результате чего по залу распространился удушливый запах горелой резины. Зрители вскочили на ноги и поспешили к выходу; актриса быстро поднялась на сцену, села на свод суфлерской будки и, покачивая ногой, сообщила: «Когда вы сядете на места, я смогу встать!» Затем, увидев пожарного, заглядывающего в двери, она поманила его зайти, что он

и сделал, широко улыбнулась, и спокойствие возобновилось, однако несколько человек все же покинули театр в страхе за свою жизнь.

ПРОТИВОПОЖАРНЫЕ МЕРЫ ДО И ВО ВРЕМЯ ПОЖАРА

Время от времени государственные власти вводили положения для минимизации опасности возникновения пожара. В законе, принятом 23 марта 1797 года, говорилось, что декорации и элементы сцены, выполненные из легковоспламеняющихся материалов, должны храниться в складских помещениях вне театра; руководство должно убедиться в том, что здание оборудовано баками с водой достаточной вместимости для тушения любого пожара, который может вспыхнуть в стенах театра, и что они должны пользоваться платными услугами одного из отрядов пожарных, чтобы те всегда дежурили в здании. В основном эти меры предосторожности были уже приняты во многих театрах, хотя это не всегда помогало. Разрушение дома оперы в Париже в 1781 году могло бы быть предотвращено, если бы не было допущено осушение резервуара с водой; а внезапное похолодание всегда способствовало тому, что вода превращалась в лед, как, например, при пожаре в «Le Havre» 28 января 1810 года. В любом случае, законодательство бессильно перед чрезвычайной беспечностью руководства: через 9 месяцев после катастрофического пожара 1799 года, который полностью разрушил «Одеон», полиция, проводившая проверку помещений «Театр Франсез», отметила, что не обнаружено ни одного пожарного ведра.

Позже были введены дополнения в положения о мерах по предупреждению пожара, они стали возможны благодаря техническому развитию противопожарного оборудования: например, указ, изданный 17 мая 1838 года, предписывал подвергать огнезащитной обработке все материалы, которые будут использоваться для декорирования сцены. Только в 1756 году был проведен эксперимент по устройству огнеупорного занавеса, его выполнил архитектор Суффло во вновь открытом в том же году театре Лиона. Декорация состояла из большого листа железа, опускающегося с крыши и закрывающего сцену от зрительного зала. Предполагалось, что применять это устройство будут только в аварийной ситуации; на первых порах за занавесом следили и регулярно смазывали его, чтобы он хорошо и плавно функционировал, но это оказалось слишком трудоёмким процессом, от которого было принято отказаться, и открытие Суф-

фло не нашло своего повторного воплощения больше ни в одном театре Парижа, но потом в «Одеоне» решили установить такой безопасный занавес, где повторили его установку в 1819 году. В связи с тем, что огонь использовался для подсвечивания рампы, предполагалось, что данное новшество обеспечит спокойствие зрителей; но оказалось, что опускать такой занавес при любой скорости – это чрезвычайно тяжелый труд. Позже руководство заменило его металлической сеткой, которая была легче, но имела весьма сомнительную эффективность, и в «Театр Франсез» вернулись к применению массивной металлической пластины в качестве дополнительной противопожарной меры, введенной в 1887 году. И только в XX веке появился легкий асбестовый занавес, который, в отличие от металлического, не проводил тепло, поэтому был гораздо практичнее.

Но они все равно горят! Изучая пожары театров во Франции, да и не только в ней, большинство записей имеет схожий вид: «В 1783 году на месте теперешнего здания Опера Комик был построен театр, который в 1838 году сгорел³ в ходе представления оперы Моцарта «Дон Жуан»⁴. Новое здание на том же месте было построено в 1840 году, но и оно не сохранилось, его уничтожил пожар 1887 года.» В этом пожаре погиб 131 человек.

Свечи и горящие факелы, которые были непременными атрибутами многих пьес, представляли опасность не столько для зрителей, сколько для членов труппы, особенно для актрис в одеждах из тонкой материи. Могло произойти самое невероятное и чудовищное. В 1840 году Фредерик Леметр и Мари Дорваль вновь объединились для того, чтобы повторить успех пьесы «Trente ans ou la Vie d'un joueur». Была одна сцена, где актриса подписывала документ, по которому передавала имущество в дар своему никчемному мужу. Дальше цитата из рассказа о случившемся самого Фредерика: «От факела зажглась шляпка, катастрофа была неизбежна, если бы я моментально не снял с нее эту шляпку, затушил собственными руками и положил в карман». Несколько человек в зале, сидевших достаточно близко к сцене и увидевших, что произошло, начали аплодировать, а на следующий день журналист, присутствовавший на представлении, рассказал, что любой другой на месте Фредерика прервал бы свою игру криками «пожар!» и, вероятно, начал бы паниковать. Однако и не каждая актриса отделалась бы так легко, как Мари Дорваль в подобной ситуации. В 1854 году в Марселе девочка 13 лет, Эрнестин Марра, превратилась в живой факел, когда в

последнем акте спектакля «Meyerbeer's Le Prophete» искра пиротехники отлетела, попала на ее платье из марлевой ткани и зажгла его. Подобный случай, с участием балерины Эммы Ливри, произошел в Парижской опере в 1862 году. Ее пачка загорелась, когда она кружилась в пируэте слишком близко от рампы. Она скончалась после 6 месяцев страшных мук. В последствие, в качестве мер для предупреждения подобных несчастных случаев, газовые горелки в рампах были заменены, а свет направлялся вверх при помощи зеркальных отражателей.

В основном, такие ситуации разрешались работающими в каждом здании пожарными, всегда держащими наготове рукав, чтобы в случае необходимости направить струю воды на актрису, неосторожно приблизившуюся вплотную к открытому огню⁵. Так называемый «sapeur-pompier», то есть пожарный, был хорошо знакомой и популярной персоной, одетой в блестящий шлем и тянувший шланг с зафиксированной на одном конце губкой, готовой опуститься в бак с водой, с топором и серпом, находящейся в боевой готовности, и держащий ключ, за один поворот которого можно затопить водой любую опасную часть здания перед сценой или позади нее; и обязательно с рукавами, крепкими кожаными трубами, присоединенными к помпе, откуда и пошло слово «pompier». За долгие годы вокруг этого человека сложилось множество странных суеверий, как например, наступающий год будет весьма удачен для любой актрисы, если после полуночи 31 декабря он станет первым мужчиной, которого она поцелует. Еще более странно то, что драматурги очень ценили мнение пожарных о пьесе. Если одна из сцен во время репетиции вызвала его смех, значит хохот на весь зал во время выступления обеспечен. Александр Дюма-старший слепо верил в чутье критика, заложенное в пожарном, и всегда искал глазами его шлем за порталной аркой; он был такой же символической фигурой, как игрушка в метеорологической будке, если он появился, значит все пройдет хорошо. На репетиции пьесы «Les Mousquetaires» («Три мушкетера») обратили внимание, что пожарный ушел выполнять свои обязанности и его нигде не видно, Дюма выловил его в одном из антрактов и спросил, почему он исчез. «Последняя сцена впечатлила меня гораздо меньше, чем предыдущие», - ответил пожарный, даже не понимая, что он разговаривает с автором данного произведения. После этого Дюма потребовал суфлерский экземпляр пьесы, вырвал из него сцену, которая не понравилась пожарному, и написал новую ее версию.

Пожарные всегда приезжали отрядом, численность которого зависела от размера театра, а также от времени суток: она была более укомплектованной для выездов на вечерние спектакли, менее численной на утренние репетиции, которые обычно освещались светом масляных ламп, газовое освещение применялось только когда присутствовали зрители: газ существенно улучшал освещение, но был намного опаснее с точки зрения риска пожара. Пожарные дежурили сутки через сутки и ночью один раз в час должны были делать обход театра. Для обеспечения бодрствования сотрудники были обязаны постоянно стоять. Несомненно, они проходили специальную подготовку по работе с помпами и тушению небольших возгораний, но все сотрудников в эту службу, во всяком случае, в начале века, набирались из регулярной армии, в итоге (по указу от 27 июля 1872 года) были заменены на призывников срочной службы, которые внушали меньше доверия, чем профессиональные пожарные, работавшие до них.

БОЛЬШОЙ ПОЖАР НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ, И ПРОТИВОПОЖАРНЫЕ МЕРЫ, КОТОРЫЕ ЗА НИМ ПОСЛЕДОВАЛИ

Как бы то ни было, героизм пожарных призывного состава после 1872 года был во внушительной мере продемонстрирован в катастрофическом пожаре, разрушившем в 1887 году Национальный театр комической оперы. Пьер Манье, проживающий в то время напротив театра и наблюдавший за этой трагедией с близкого расстояния, сказал, что за время тушения пожарные много раз проявили мужество и героизм. Один из них на плечах вынес женщину, которая была загнана огнем на балкон.

Эта частная чрезвычайная ситуация, случившаяся однажды майским вечером, когда здание было заполнено до отказа, стала причиной большого количества жертв среди зрителей, чем любой другой пожар, произошедший в театрах Парижа с начала столетия. Предположительно, он начался около девяти часов, вследствие того, что газ распространился по вентиляционной шахте. Пожарные, брошенные на борьбу с огнем, сказали, что площадь возгорания слишком большая и труднодоступная для тушения. Горящие элементы начали падать на сцену, где их моментально затапывали актеры. Баритон Таскин взял на себя обязанность успокоить зрителей, многие из которых уже вскочили на ноги, другие в нерешительности сидели на своих местах, остальные покидали холл театра, но не в такой безумной спешке,

чтобы забывать свои вещи в гардеробной. Один или двое даже попросили, чтобы им выдали билеты на бесплатный повторный просмотр спектакля (так называемую контрамарку). При этом постоянное открывание/закрывание дверей усиливало воздухообмен и сильнее раздувало пламя, которое быстро распространилось со сцены на зрительский зал. Огонь перебросился на стены и через мгновение затянул потолок. Те, кто были на сцене и в оркестровой яме перед ней, актеры, участники хора, остальные, устремились к выходу и бросились бежать по улице как можно дальше от здания, в отличие от других, достаточно глупых сотрудников, которые поднялись в свои гримерки, полагая, что у них есть достаточно времени, чтобы переодеться прежде чем покинуть театр. Поставки газа в театры в то время были под контролем одного технического работника, наблюдающего за рампами. Предвидя возможность взрыва, когда огонь достиг небольшой камеры, из которой подавался газ, он принял решение, за которое его едва ли можно осуждать, закрыть кран, поставляющий газ в здание. Однако результат был ужасающим, в мгновение погасли все лампы и несчастных зрителей, которые почти ничего не видели и были напуганы запахом гари, проводжали к выходу только языки пламени, готовые поглотить их. Были опознаны останки 76 зрителей, но сколько из них были затоптаны обезумевшей толпой и растерзаны огнем – так и осталось загадкой: предположительно от 100 до 400. Большинству сотрудников театра, которым были хорошо известны лабиринты коридоров за сценой, удалось спастись, однако пятеро мужчин и одиннадцать женщин погибли. Среди последних: три балерины, задохнувшиеся в своих гримерках, и четверо сгоревших, в то время как одна девочка – работник сцены, не поддавшись панике, схватила тлеющие костюмы, завернулась в занавес и чудесным образом покинула пылающее здание.

В процессе последующего расследования появилась шокирующая информация, что власти имели информацию о риске пожара в том здании, но пренебрегли исполнением профилактических мероприятий. Еще в 1882 году, офицер, командующий пожарной бригадой, полковник, предоставил префекту полиции отчет, в котором указал особенности и нарушения, обнаруженные в здании старого Театра Фейдо, которое занимал Национальный театр комической оперы, и перечислил ряд рекомендаций по пожарной безопасности. Этот вопрос был повторно поднят в 1886 году, в этот раз уже на уровне министров, о нем заговорили Гобле и Сад

Карно, но когда поняли, что на время проведения необходимой реконструкции театр следует закрывать на несколько месяцев, решили отложить эти мероприятия, поскольку ответственность за потерю заработка сотрудников театра будет возложена на государство. Далее, всего за пару недель до трагедии, депутат Стинакерс затронул эту проблему на заседании Парламента, подчеркнув, что в случае пожара, несмотря на то, что общие выходы имеют адекватную пропускную способность для экстренной эвакуации зрителей, актерам, которые могут находиться в помещениях за сценой, будет практически невозможно покинуть здание, их гримерки расположены на верхних этажах семиэтажного строения, и оттуда им надо будет спускаться по легковоспламеняемой деревянной лестнице. Марселен Бертло, один из наиболее почетных деятелей в области науки, который в то время занимался вопросом изящных искусств и, более того, был ответственным за субсидируемые государством театров, прямо сказал, что Стинакерс преувеличивает риск возникновения пожара. Меры, необходимые для нейтрализации данных рисков, обошлись бы государству в крупную сумму денег, Бертло оценил их в 3 миллиона франков, и поэтому заключил, что такие расходы не впишутся в смету субсидирования театров.

После расследования причин трагедии только Корвальо, директор Национального театра комической оперы, и один из пожарных предстали перед судом и были признаны виновными, хотя первый был впоследствии оправдан и допущен к исполнению своих прежних обязанностей. Но оправдываться от обвинений ему пришлось вплоть до своей кончины в 1891 году. Очевидно, что сгоряча общество нашло в нем виновника всех бед. Но важнее было то, что катастрофа побудила Правительство усовершенствовать систему техники безопасности во всех театрах, не только в тех, чье состояние этого требовало. Театр Пале Рояль, весьма ветхое здание, на протяжении длительного времени считался опасным местом, даже несмотря на то, что его руководство одним из первых установило электрическое освещение и теперь полностью обходилось без газовых приборов. Сейчас их обязали построить дополнительные балконы с запасными пожарными выходами, которые, как говорили очевидцы в 1889 году, придавали театру странный вид. Также в целях ускорения эвакуации в случае опасности были проведены работы в «Водевиле», «Амбигю Комик» и «Фоли Драматик». Принимая во внимание, что трагедия в Национальном театре комической оперы была косвен-

но вызвана необходимостью избежать взрыва газа, руководство всех театров решило установить электропроводку вместо газовых труб⁶. Также под более детальное рассмотрение попали вопросы субсидирования театров. В «Одеоне» количество мест в портёре стало меньше на восемь в каждом ряду для того, чтобы расширить проходы, и были удалены откидные сидения, терраса, ранее служившая крышей зала и местом для хранения декораций, стала безопасным укрытием для зрителей в случае опасности. «Одеон» первый театр полностью отказавшийся от газового освещения, использовал только электрическое. Подобные нововведения были приняты также в «Театр Франсез». Но тем не менее, даже несмотря на то, что был произведен перевод на более безопасное центральное отопление, 8 марта 1900 года, незадолго до вечернего спектакля, здесь случился пожар. Внутри театра не была дана команда спустить защитный занавес, в то время как отсутствие воды помешало пожарным потушить огонь. Зрители, актеры, работники сцены удалились из здания, а пожарная бригада тем временем спасала постройку снаружи. Репортеры и зрители выносили предметы искусства и невозстановимые архивы театра. В результате пожара погиб только один человек: молодая актриса Джейн Хенрио, которая побежала в гримерку, чтобы спасти свою собаку и, когда пыталась спуститься по ступенькам, была охвачена огнем и жаром. Непосредственно здание, которое сохранялось в первоначальном виде с того момента, как Виктор Лию возвел его в 1790 году, сравнялось с землей.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИЗИС 1890-Х ГГ

Тем не менее, пожар 1900 года был таким же показательным, как и воспламенение Национального театра комической оперы в 1887 году, ранее случившаяся трагедия, которая оставила длительный травмирующий эффект в памяти очевидцев, и соотнесенные с ней по тяжести катастрофы, произошедшие за границей, в частности возгорание театра «Ринг» в Вене в 1881 году и большое количество смертей вследствие пожара в городе Оporto (Португалия) несколькими годами ранее, еще более усилили тревогу публики. Первой пьесой, поставленной в «Комеди Франсез» после трагедии в Национальном театре комической оперы, была «Raymonde» Андре Терье, премьера которой состоялась 28 мая 1887 года и оказалась крайне неожиданно и незаслуженно провальной по мнению, по крайней мере, одного зрителя, Огюста Доршена, который вскоре догадался почему: «Вместо того,

чтобы увлечься пьесой и игрой актеров, зрители постоянно смотрели то на люстры, то на кулисы дабы вовремя заметить начавшийся пожар». Страх пожара повис над всей индустрией развлечений и будет сохраняться еще очень долгое время. Уже в ноябре 1889 года он заметил, что посетители его «Театр Либр» в первую очередь спрашивают билеты на крайние места, ближайших к выходу рядов. По прошествии времени, разумеется, этот эффект пропал, но ночной кошмар о том, что можно заживо сгореть в стенах затянутого пламенем театра, задохнуться от дыма или быть раздавленным под массой падающих трупов, видеть приближающиеся адские языки пламени, еще очень долго будоражил ярых театралов и, несомненно, стал одной из наиболее весомых причин так называемого театрального кризиса 1890-х гг.

К сожалению, этот страх продолжало подпитывать новые происшествия.

На конгрессе в Лондоне в котором приняли участие представители 15 государств и 200 муниципалитетов, приняли постановление, которое говорит нам о главных проблемах, которые приводили в больших жертвам при пожаре в театрах на тот период. В постановлении писалось, что первым делом необходимо обустроить театры выходами из зрительного зала непосредственно сразу на улицу, исключая любые коридоры, усилить надзор и контроль над пожарной безопасностью, установка «дождевых» аппаратов над сценой. Эти меры конгресс считает самыми необходимыми и неотложными. Затем, конечно же обсуждался вопрос о строительстве новых безопасных театров.

Статистика театральных пожаров, которую опубликовала венская газета «Die Leit»: В последние 50 лет только в одном Чикаго произошли пожары в 21-ом театре⁷. За сто лет с 1797 по 1898 гг., во всем мире уничтожено огнем 1115 театральных зданий, причем на одну Америку приходится 462. Во главе этого печального списка стоит Нью-Йорк (41 случай), далее идет Лондон (35). С 1887 г. по 1897 г. произошло 368 театральных пожаров.

Наиболее страшные из всех катастроф были⁸:

- 1876 г., пожар театра в Бруклине, число жертв 400
- 1880 г., Ницца, 65 жертв
- 1881 г., Ring-Theatre в Вене, 600 жертв
- 1883 г., Смоленск, 380 жертв
- 1887 г., Opera-Comique, 131 жертва
- 1887 г., театр Exter в Англии, 127 жертв
- 1888 г., театр Бакэ в Опорто, 80 жертв
- 1896 г., пожар цирка в Екатеринославле, 50

жертв

- 1897 г., пожар благотворительного базара в Париже, 124 жертвы

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. F.W.J. Hemmings. Fires and Fire Precautions in the French Theatre // Theatre Research International - 1991, №16: стр 237-249.
2. Театр и Искусство - 1902 №3 стр. 70.
3. «Опера-Комик» в Париже // Сайт «Belcanto» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/comic.html>, свободный.
4. Опера Монпелье // Сайт «Belcanto» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/comic.html>, свободный.
5. Опера-Комик // Сайт «Wikipedia» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: www.wikipedia.org, свободный.
6. Paris Opera // Сайт «Wikipedia» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: www.wikipedia.org, свободный.
7. Мировые оперные театры // Сайт «Опиум» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: www.opium335.narod.ru, свободный.

¹ F.W.J. Hemmings. Fires and Fire Precautions in the French Theatre

² F.W.J. Hemmings. Fires and Fire Precautions in the French Theatre

³ «Опера-Комик» в Париже // Сайт «Belcanto» [Электрон. ресурс]

⁴ Опера Монпелье // Сайт «Belcanto» [Электрон. ресурс]

⁵ F.W.J. Hemmings. Fires and Fire Precautions in the French Theatre

⁶ F.W.J. Hemmings. Fires and Fire Precautions in the French Theatre

⁷ «Театр и Искусство», 1902, №3, стр. 70

⁸ «Театр и Искусство», 1902, №3, стр. 70

ДЕТИ НА СЦЕНЕ. ИЛИ НА СЦЕНЕ ДЕТИ!

ВЯЧЕСЛАВ СОКОЛОВ

Маленькая страна, маленькая страна,
Кто мне расскажет, кто подскажет,
Где она, где она....
Популярная песенка

Вольфганг Амадей Моцарт – гениальный ребенок. В раннем детстве отец возил сына и дочь по королевским дворцам Европы. В карете стоял клавесин, чтобы дети занимались музыкой в пути.

Ширли Темпл – американская актриса впервые появилась на экране в четыре года. Имела большой успех в 30-е годы 20в. в ролях детей. Но, когда она стала подростком, ее кинокарьера закончилась. Впоследствии она стала активисткой Республиканской партии Америки.

Певцы фон Трапп – ансамбль из семерых детей, восхитивший широкую публику не только музыкальной одаренностью, но и противостоянием идеологическому давлению фашизма в довоенной Австрии. Подлинная история этой семьи легла в основу замечательного мюзикла «Звуки музыки» и одноименного фильма. Основой послужил роман Марии Августы Трапп. В историю вошел также 40-а серийный анимационный фильм режиссера Кусуба Кодзо по сценарию Марии Августы Трапп.

Маколей Калкин – один из детей-актеров Голливуда. На пике славы, после фильма «Один дома» снялся в балете Чайковского «Щелкунчик» в постановке Джоржа Баланчина. Фильм-балет транслировался по каналу «Культура» в Новогодние дни 2012 года, хотя был снят в 1993 году. Успеху 13-летнего Маколея способствовали его занятия в «Школе американского балета» и участие сверстницы (Маша) несравненной Джессики Козн. После фильма «Один дома 2» из-за финансовой жадности своего отца потерял популярность.

Федор Рудин – сын виолончелиста Александра Рудина и Кати Денисовой, дочери выдающегося композитора XX века Эдисона Денисова. «Трудно было отнять у него скрипку, даже укладывая спать». Скрипач виртуоз, в детские годы стал лауреатом и победителем многих международных конкурсов.



Сестры Князевы, удивительные дети. Занятия хореографией и спортом не помешали девочкам, обладающим исключительными способностями, окончить среднюю школу в 10 и 11 лет, Финансовую Академию при правительстве РФ в 13 и 14 лет, через год получить вторые дипломы Российского Нового Университета, а в 19 – 20 лет докторскую степень Стэнфордского Университета США, где и преподают мировую экономику. Играют в четыре руки на рояле.

Сестры близнецы Соня и Ольга Аксеновы. Пришли в «Домисольку» в возрасте 4 лет, несколько лет прыгали в подтанцовках, но до солисток «не доросли». Одновременно участвовали в ряде драматических спектаклей. Обучаются игре на флейте у педагога Дмитрия Эдисоновича Денисова. Изучают английский и испанский языки. Хотят выучить литовский. Обычные дети.

Московский Детский театр эстрады. Это не театр, где дяди и тети танцуют и поют для детей, это театр, где дети поют и танцуют для

детей и взрослых. Это единственный театр, для которого построено специальное здание, причем оснащенное самым современным техническим и технологическим оборудованием. Проект театра осуществил «Моспроект-4», ведущая проектная организация в области объектов культуры, здравоохранения и спорта под руководством известных архитекторов Андрея Бокова и Александра Тараненко. Зрительный зал на 250 мест, небольшой, но с хорошей видимостью сцены, даже для самых маленьких зрителей. Удобный комплекс репетиционных помещений.

Руководят театром замечательные люди, этакий семейный подряд в лучшем смысле этого слова. Отец Овсянников Валентин Михайлович, концертмейстер; сын, Валентин Овсянников, художественный руководитель театра, композитор, поэт, исполнитель; мать Надежда Глебовна, взвалившая на себя бремя директорских хлопот; дочь, Анна, актриса. Эти люди не просто пришли в театр работать, а создали его и пестуют уже более двадцати лет. Гордостью театра является студия звукозаписи, очень важный инструмент, для подготовки программ, в которых важное место занимает фонограмма. Театр не забывает своих выпускников, с их участием поставили ряд мюзиклов, в том числе «Мастер и Маргарита» на музыку и стихи Валентина Овсянникова. Среди выпускников театра трио «Лицей» - одна из первых «девчоночьих» вокально-инструментальных групп России, звезда мюзикла «Нотр-Дам де Пари». Некоторые выпускники работают в театре педагогами.

Представления Московского детского театра эстрады весьма популярны. Дети театра, а их более 150, желанные участники многочисленных программ на радио, телевидении, концертах различного уровня в нашей стране и за рубежом. Театр не плетется в хвосте шоу-бизнеса, а прочно стоит на платформе своей маленькой страны. Конечно, и образование платное, и отбор по природным вокальным, пластическим и артистическим данным. Посмотрите их зажигательные программы, хотя бы «Синима». (www.vstudio.ru).

Если театр детской эстрады - маленькая страна, то «Домисолька» в течение 20 лет империя в детском шоу-бизнесе. В составе театра обучается более 500 детей в возрасте от 5 до 18 лет. В «Домисольку» принимают практически всех детей без исключения – девиз её руководителей – «Неталантливых детей не бывает». От ребенка при приеме требуется совсем не многое - быть ребенком и хотеть стать артистом – маленькой «Домисолькой» /сайт www.domisolka.ru/. Наиболее любимый властью детский коллектив. Ежегодные

концерты в Государственном Кремлевском Дворце на протяжении многих лет. Участие почти во всех тематических концертах по случаю разных праздников. Любима Патриархом всея Руси. Исполнители патриотических песен Ильи Резника. Бесплатная(?) подтанцевка от Кобзона до Альбано.

Руководят театром неугомонные Ольга Юдахина, композитор, педагог и просто талантливый, всегда улыбающийся человек, и Иван Жиганов, поэт, сценарист, продюсер, режиссер (второе высшее-ГИТИС-РАТИ), ученый, лауреат и т.д. Заслуги и деятельность обоих безграничны.

В последние годы «Домисолька» получила пятиэтажное школьное здание «сталинской» постройки. Выполнена реставрация, создан небольшой концертный зал, конечно, студия звукозаписи с наилучшим оборудованием, предостаточное количество учебно-репетиционных помещений, пошивочная мастерская (у «Домисольки» лучшие, часто сменяемые костюмы). Недостатком этого детского театра можно считать чрезмерное увлечение участием во всех мыслимых и немыслимых мероприятиях, что в конечном итоге сказывается на чрезмерной занятости детей.

«Непоседы» - детский вокально-инструментальный ансамбль. Его создал в 1991 году и бесценно руководит этим театром-студией заслуженный работник культуры Елена Пиджоян.

«Штаны на лямках шоу-бизнеса» так назвала свою публикацию о «Непоседах» Новая газета. А теперь еще две девочки из этого коллектива призваны в умирающий «Аншлаг» - целый вечер безумных пошлостей в присутствии детей (Первый канал 14 января 2012 г).

«Впрочем, вырастить звезду – не основная задача «Непосед». В школе дети в первую очередь получают знания, полезные как для работы в шоу-бизнесе, так и в жизни, и приобретают хороших, верных друзей»/ www.neposedi.narod.ru/

Детский театр эстрады, «Домисолька» и «Непоседы» - основные детские коллективы Москвы, но есть еще десятки во всех округах и сотни более мелких. У каждой станции метро вы найдете объявления о приеме в ту или иную студию детского творчества с обязательным обещанием участия в шоу-бизнесе. Дело дошло до того, что уже приглашают детей в возрасте от 6 месяцев -1года. Боже, а что делается по стране – бесчисленные копии Детского театра эстрады, «Домисольки» и «Непосед» с теми же названиями и т.д.

Вместе с этическими и нравственными проблемами у этого явления существует ещё одна сторона, а именно техника безопасности детского труда. Находясь на сцене, вы нарушаете главное требование техники безопасности всех стран «Не стой под грузом». Но на сцене не только стоят, но и играют, то есть не имеют возможности обращать внимание на то, что висит над головой или валяется под ногами. В других условиях вас заставили бы надеть каску. В театре или концертном зале в этом случае предлагается получить инструктаж. Как так случилось, что вместе с профсоюзами исчезла техника безопасности, вернее контроль над её исполнением? Вопрос, как защитить детей и можно ли их вообще выпускать на театральную или концертную сцену? Правила охраны труда в театрах и концертных залах от 1998 года, действующие в настоящее время, гласят: «Если в спектакле (концерте) должны быть заняты дети моложе 16 лет, к ним должен быть прикреплен сопровождающий, который отвечает за их безопасность на сцене и вне нее. Сопровождающий проходит соответствующий инструктаж и расписывается об этом в журнале учета инструкций. В правилах техники безопасности и производственной санитарии советского времени существовало требование «если заняты дети моложе 16 лет, необходимо получить разрешение в обкоме (горкоме) профсоюза на их участие».

Более жестко трактуются требования к участию детей в представлениях Правилами техники безопасности, производственной санитарии в цирковых предприятиях (1977 г) :

«- Пункт 1.4.6. Выступления подростков допускаются: в партерных номерах – в возрасте от 11 лет, в воздушных номерах с трюками без отрыва – от 15 лет, а с отрывными трюками – с 16 лет.

- Пункт 1.4.8. Рабочий день, включая участие в представлениях, не должен превышать: для подростков моложе 16 лет – 3 часов и для подростков от 16 до 18 лет – 4 часов».

Дети, выступающие на каком-либо представлении в Государственном Кремлевском Дворце в возрасте от 4 до 18 лет, причем основная масса 6 – 10 лет, собираются к месту подачи автобуса, как правило, в 9 часов, приезжают к репетиции в 11 часов, репетируют в течение 2-3 часов (с перерывами), свободны до концерта, но остаются на месте, участие в номерах и финале до 22 часов. Час или два занимает поездка домой. Итого рабочий день ребенка более 12 часов. Дети вынуждены приезжать первыми, потому, что потом репетируют «звезды», которых не заставишь целый день толкаться во Дворце. Конечно, режиссура Дворца старается, по возможности, сократить пребывание детей, но такие возможности



Сёстры Оля и Соня Аксёновы в спектакле театра им. Маяковского «Как поссорились». Реж. С. Арцыбашев, худ. В. Арёфьев.

ограничены. При участии в концерте только «Домисольки» на сцене порой бывает до трехсот детей, для части которых не предоставляются даже гримборные. А бывает, что одновременно приглашаются и другие детские коллективы.

Опасности на сцене подстерегают детей на каждом шагу. Если даже декорации, станки, механизмы выполнены и работают в полном соответствии с правилами техники безопасности, есть авансцена или просто передняя кромка сцены на высоте до 1 метра и до 2-х метров - на сценах, смонтированных на улицах и площадях во время праздничных массовых представлениях, когда детей выводят перед публикой в неограниченном количестве. Узкие проходы между кулисами, заставленные горячими осветительными приборами, кстати, не нормируемые, в отличие от проходов в здании и зрительном зале. Провода светотехнического, и телевизионного оборудования не всегда накрыты должным образом капями. Наконец, ослепление светоприборами и всякого рода лазерами, и даже небрежная работа уборщицы, оставляющей мокрый пол перед выходом детей на сцену. Одним словом, за всем не уследишь. А надо бы. И об этом должны заботиться взрослые.

P.S. Принятая международная классификация талантливых детей:

«Яркий», просветленный - один из шести
Умеренно одаренный - один из пятидесяти
Высоко одаренный - один из тысячи
Исключительно одаренный - один из тридцати тысяч
Необычайно одаренный - один из трех миллионов

МИКРОЭПОПЕИ

ТАТЬЯНА ОРЛОВА

ПОЧТИ САМОКРИТИКА

Вот читаешь рассказ и думаешь: «Женщина написала!» Думаешь: это должно быть, какая-то удивительно прекрасная женщина. Необыкновенной редкостной красоты. Скорей всего, волосы у нее, как у русалки. Да к тому еще и выются, выются, выются.

Золотой водопад. И сложена, думаешь, она, как богиня. Одно слово — статуэтка. А уж разоденется, так франтиха, франтиха! И не то чтобы в красное, в это никогда. Тона все пастельные, благородные. А, походка, наверное! Ну, просто манекенщица. А лицом, должно быть в Нефертити вышла, не меньше. Иначе, думаешь, и быть не может. Иначе, думаешь, просто и причины нет ерунду ее публиковать

КАК ЖИТЬ ДАЛЬШЕ?

Мода приходит. Мода уходит. Никто ей «здрасьте» не скажет, никто «спасибо», никто «до свидания». Вот и с «мини» так. А ведь сколько характеров выковалось, сколько судеб не сложилось! А теперь все. И когда-то оно вернется, какими будем мы, какими будут наши ноги? Сквозь какую призму будем рассматривать проблему длины, точнее, коротизны? Так вот живешь незаметно для себя. О будущем не думаешь, не заботишься. А свет в глазах гаснет, меркнет, тухнет. Мне-то, конечно, что. Я натура солнечная. Гороскопами не интересуюсь, про меня все в медицинской энциклопедии написано. Моя-то совесть чиста. Я никогда моде палки в колеса не ставила. Модно перламутровые сапоги — ношу перламутровые. Модно черные чулки — ношу черные чулки. А мне говорят: у вас кривые ноги, вы их акцентируете. А что, без сапог, без чулок, без сапог-чулок, думаете, они у меня прямее становятся? Я еще понимаю, оптический обман: продольная строчка худит, поперечная — полнит. Проблемы, проблемы...

А глаза должны излучать свет. Должны. Хотя бы искусственный. А что делать? Я знаю способ единственный и надежный. Вы верьте просто, что вас кто-нибудь полюбит. Ну, разумеется, безответно. Ну и что, что возраст?

А сколько было Айседоре Дункан, когда ее полюбил Есенин? А Бальзак?.. Он почти всю жизнь был неженатый. А почему? Потому что он однажды хотел жениться, да не на девушке, которую ему просватали, а на матери той девушки, которая к тому же была бабушкой. То есть бабушкой была не девушка, а мать той девушки. И все потому, что маленькому Оноре в детстве не хватало тепла. А с теперешними яслями, садиками, продленками сколько такого обделенного народу по свету ходит! Подумать страшно. А Петр Первый? Он вообще взял себе жену из обоза... Впрочем, это уже на другую тему.

В конце концов, я всегда помню, что меня любит Гамзатов. У него примерно так и сказано: если женщину никто не любит, ее все равно любит один мужчина — Расул Гамзатов.

Мне могут возразить, сказать, что таких людей как Бальзак, Гамзатов, Петр Первый, мало. Да, совершенно верно, отвечаю я, мало. Ну и что из того? Вы-то у себя тоже единственная.

БРАЧНОЕ ОБЪЯВЛЕНИЕ

С одной стороны, хорошо во мне то, что у меня хороший аппетит.

И если смотреть на меня с этой стороны, то я хорошо готовлю, в коллективе со всеми доброжелательна, много болтаю по телефону, порой скрываю, что где продают. Люблю втихомолку приобрести ценность, потом ка-а-ак надену, все обалдеют: где взяла — мама подарила.

С одной стороны, курю. Да, это правда, но не больше пачки в день. С другой стороны, не каждый догадается к фиолетовой юбке сшить оранжевую блузку. Это бездна воображения.

Потом я такая вся открытая, ясная, простая, бестолковая, как дитя.

А то вдруг вся преображаюсь, вся становлюсь такая деловая, собранная, такая подтянутая, с маникюром. А то начну худеть. Худею, худею, худею, пока не наемся.

Тогда толстею, толстею, толстею, толстею. Пока не

влюблюсь. Тогда опять худею. Пока не узнаю человека поближе, какой он на самом деле. После этого опять толстею. С горя.

Живу насыщенной жизнью.

Выпить — выпиваю. Редко, но всегда с удовольствием, и глаза горят.

А все же, с какой стороны я бы на себя ни смотрела, все равно никогда бы на себе не женилась.

ВСПОМНИ, САВЕЛИЙ!

Товарищи! Ну что мы как не люди?! Кругом артистов рвут на части, кругом от звезд воротнички пиджачные коллекционируют! Уши на память откусывают. Ведь надо же что-то делать... Давайте и мы к нашим внимание проявлять. Может, они сомневаются, что мы их узнаём. Может, им обидно. Может, они думают: мы Андрея Миронова от Евгения Леонова отличить не можем? Так нет же. Можем.

Я, конечно, не за грубость, не за нездоровый бум. Все должно быть культурно и тактично. Предположим, вы заметили кого-то. Или товарищ вам указал. Да не грубо, не указательным пальцем. Предположим, вы побежали, догнали. Так нельзя же по плечу хлопать, извиняться и сразу свой взгляд на правду жизни излагать. Товарищи, так нельзя делать ни в коем случае. Актеры — тоже люди. Это надо понимать. Они могут ходить задумчивые. Вам кажется, он чемодан с булжниками несет, а он в образ вживается. Вы своим вниманием можете его из творческого состояния вывести. Значит, вы догнали, подбежали. Так не орите же не своим голосом! А спокойно, деликатно на ухо ему шепните: — Вы такой-то, я вас узнал. И идите дальше с безразличным видом, будто ничего не случилось. А если актер ваш любимый, можно еще добавить: «Спасибо, что вы есть на свете!» Вот и все. Корректно и ненавязчиво. Вот на днях я встретила на улице Смоктуновского. Не верите? Чтобы не быть голословной: на Смоктуновском были вельветовые штаны благородного, но скорее бежевого, чем серого, но более голубоватого. Вы можете сказать, что я это в каком-нибудь цветном журнале подглядела, а я говорю, что сама видела. Или вы можете сказать, я могла это и в нецветном подглядеть, а просто у меня самой такие же джинсы, вот я и говорю. Ладно, пусть я вру. Что дальше-то. Дальше я уже не могла нигде прочесть. Дальше то он пил воду из автомата около магазина «Живая рыба» на улице Горького. А какой-то тип в очках вышел из машины, сказал ему: «Кеша!» Никто даже не обернулся. Или вот — Марианна Вертинская шла около метро «Новослободская». Чтобы не быть голословной, на ней: зеленое замшевое пальто «с модным иностранным длинным ненатуральным крашеным краской мехом, платочек, повязанный

по-деревенски, оранжево-желтый (один), туфли желто-оранжевые и чулки черные. Она шла с отпугивающим выражением лица. Что, нечего сказать? Вспомни, вспомни, дорогая Марианна. Вспомнила? Я была в бежевом вельветовом пальто, еще второй пуговицы не хватает, а кажется, будто не застегнута. И на манжете правом нет пуговицы. Но там так и кажется, что ее нет, а не что она не застегнута. Да и черт с ней, с пуговицей! Пуговица эта у меня есть, лежит в кошельке. И что, ее не пришью, что ли, господа. Вот решу, куда мне ее сначала деть — на застежку или на манжет. И пришью. Да не обо мне речь. Мы говорим о взаимодействии искусства и действительности.

Возьмем Савелия Крамарова. Я его не видела, но Люба говорит, что однажды, когда она голосовала на дорожке, остановилась красная машина, и он сказал: — Да, я. Не удивляйтесь. Садитесь. подвезу. Или Валя Гребнева. Однажды во время гололеда она упала возле памятника первопечатнику Ивану Федорову. Кто бы, вы думали, ей помог подняться? Василий Лановой. Он даже отряхнул ее немного, а она и виду не подавала, что узнала его. Только с тех пор всегда об этом рассказывает в застолье. И гости привыкли, без этого уж и праздник не праздник, сами просят: расскажи да расскажи. Она сначала отказывается: мол, уж слышали сто раз. Потом уж, ладно, так и быть, нехотя будто, расскажет. Какая новенькая, молоденькая, раскраснеется вся, слушая. Глазенки так и блестят, губки подожмет по-волевому, внутри вся как струна сделается. И видно: с характером девка, все огни и воды пройдет, а будет в Вахтанговском гардеробщицей работать. Театр ведь начинается с вешалки. А другая какая, казалось бы, и квартира есть, и машина, и муж не пьет, не курит, а все же задумается, скажет:

— Счастливая ты, Валька.

И вздохнет.

К чему я все это говорю? Какие конкретно выводы предлагаю? Выводов я предлагаю несколько вариантов. Может, пусть они по улице не ходят? Жизнь нашу, девичью, не калечат. А то ходят, ходят. Проходят и дальше идут. Или еще можно создать такую зону закрытую, кино-город. Мы бы туда на экскурсии ездили. Платные. Киностудии — прибыль. Им — пособие. 1983-1985 годы.