

сцена

ЦУТ: ОСТАЛЬНЫЕ ТИТУЛЫ
ТЫ РОЗДАЛ. А ЭТО -
ПРИРОДНЫЙ.

ЦУТ.

НЕТ, БЫТЬ СОВСЕМ ГЛУ-
ПЫМ МНЕ НЕ ПОЗВОЛИЛИ
ИЗ ЗАВИСТИ. ЕСЛИ БЫ
Я ВСЯ МОНОПОЛИЮ
НА ГЛУПОСТЬ ЛОРДЫ И
ВЕЛЬМОЖИ ПОЖЕЛАЛИ БЫ
ВСТУПИТЬ В ПАИ СО МНОЙ,
ДА И СНАТНЫЕ ДАМЫ
ТОЖЕ ЗАХОТЕЛИ БЫ
УРВАТЬ КУСОЧЕК...

la scène
the stage

№5
(97)
2015

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №5 (97) 2015

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 12.11.2015

сцена

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

The Stage

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

La Scène

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

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:



► Автор обложки
художник **София Матвеева**

▶ ДИАЛОГИ	3	Дмитрий Родионов. Леонид Хейфец. Какой театр нужен людям - вот вопрос
▶ СПЕКТАКЛЬ	6	Татьяна Тихоновец. Спасает сказка от невзгод
	9	Наталия Каминская. Секреты волшебного сока
	12	Кристина Матвиенко. Теории и практики
	15	Наталия Каминская. Проверка слуха
	18	Тимофей Кулябин. Непроизнесенные слова тоже имеют значение
	18	Олег Головкин. Это время ещё идёт
	19	Нинель Исмаилова. Современница Иоланта
▶ ВЫСТАВКИ	23	Надежда Хмельёва. Костюмы со всего мира
	27	Любовь Овэс. Давид Боровский «Избранное»
	34	Наталия Каминская. Гутерман в партере
	37	Ирина Решетникова. Акведук мастера
▶ НОВЫЕ КНИГИ	39	Дмитрий Родионов. Два портрета под одной обложкой
	40	Александр Ешанов. Евгений Добровинский. Гармония
	41	Вера Иванова. В чернила попала капля крови
▶ НОВЫЕ КНИГИ	42	Полина Бахтина, Ян Калнберзин. Мы выбрали «погоду» российского театра
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	46	Люба Стерликова. Звёзды рубежа веков
▶ НАСЛЕДИЕ	49	Дарья Хохлова. Балет «Онегин» и художественные аспекты создания «новой» классики XX века
▶ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	51	Валентина Чусовская. Король вернулся!
▶ ЭТЮДЫ	53	Сергей Бархин. Из записной книжки
▶ ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР	54	Мастер-класс в Бахрушинском музее
	54	Алексей Бартошевич. Он был человеком другой природы
	55	Инна Соловьёва. Меньше всего в нём было протеста
	56	Алексей Бородин. Импровизационная легкость и железный разбор
	57	Юрий Бутусов. Мне надо войти в конфликт с пьесой
	58	Римас Туминас. Жить и работать без конфликта
	59	Сергей Женовач. Не надо заискивать перед зрителем
	61	Евгений Каменькович. Так просто, что можно верить
	63	Дмитрий Крымов. Талант нельзя купить или продать
▶ НАШИ АВТОРЫ	68	
▶ АННОТАЦИИ	70	

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

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

Приобрести журнал можно:

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

Редакцией в 2015 году осуществляется:

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

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

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

КАКОЙ ТЕАТР НУЖЕН ЛЮДЯМ - ВОТ ВОПРОС

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ЛЕОНИД ХЕЙФЕЦ

ДР: Леонид Ефимович, Вам, как мастеру, нелёгкий вопрос о режиссуре. Известно, Эфрос считал, что «режиссёр – это поэт, т. е. прежде всего высокая душа. Но при этом режиссёр слагает стихи на площадке сцены, а это всё равно, что Гоголь сказал бы Ноздрёву, Собакевичу и Коробочке: а давайте-ка напишем вместе роман». Считаете ли Вы режиссуру самой тяжёлой театральной профессией?

ЛХ: В общем-то, да. Моя мама - библиотечный работник – посмотрев как-то мой спектакль, сказала: «Боже мой, Лёничка, как же можно сделать такую живую машину?!» Точнее не придумаешь. Я в прошлом инженер, работал на подшипниковом заводе, но в театре – живые люди, не шестерёнки и валики, и, конечно же, чудо в том, что в результате рождается спектакль, и как будто бы всё на своих местах.

ДР: Поразительное определение: живая машина. Сразу античный бог из машины возникает. Вы всегда умели, обращаясь к классике, видеть проблемы не прошлого, а нынешнего времени, не прибегая при этом к дешёвым «приёмчикам осовременивания», которые поискам смысла, как мне кажется, не помогают. Как Вы видите права и обязанности интерпретатора?

ЛХ: Поскольку я очень рано стал заниматься классикой, то смею утверждать, просто настаиваю на том, что решение классики путем внешнего осовременивания отдаляет классику от зала, мешает пониманию. Если на сцене, допустим, царский полковник, и с

ним случаются беды, которые существуют вечно, классика звучит значительно острее. Можно Гамлета играть в джинсах, в шортах, в плавках, чтобы он казался сегодняшним парнем, но как ни странно, осовременивание такого рода ничего не дает. У Някрошюса на Гамлете таяла белая рубаха от капающего льда, она растаивала на его теле. Это не вульгарный перенос в другое время, а глубочайший образ. Поэтому я часто спрашиваю: а как они одеты? «Ух, здорово! Бояре в джинсах и все на бентли!» Ну, понятно, понятно...

ДР: В опере тоже, к сожалению, подобное осовременивание сплошь и рядом. Просто катастрофа. «Набукко» - классическая опера, которую ставят сегодня по всему миру, но с единственной ассоциацией на тоталитарный нацистский режим, и никакого другого решения никому в голову не приходит. Но вот о современном герое на сцене: кто он, что за человек?

ЛХ: Сразу могу сказать: современный герой на сцене – это я, вы, кассир в метро... Дело в том, что мы прожили определенную эпоху, когда герой напрямую ассоциировался с теми, кто совершал подвиг – шел в атаку, выдавал сто тонн угля за неделю. Герой Советского Союза, Герой социалистического труда! Время породило таких героев, страна гордилась ими. И до сих пор это всё существует. Но вот маленькая деталь: в инженерном вузе нам объясняли, что перевыполнение плана не всегда хорошо. У Форда написано, что нужно сделать столько деталей, чтобы их

количество уложилось в следующий технологический процесс, т. е. надо выполнять безупречно намеченный план. Поэтому сегодняшний герой, грубо говоря, лишен личного героизма. Всё это, может быть, для людей не так плохо, но то понимание героизма ушло, и герой исчез. Вот почему не удовлетворяет современная драматургия, читаешь и не понимаешь связь человека со временем. Мы проживаем, как всегда, как везде, очень тяжёлое время, а герой современной пьесы, как правило, бежит от сложных мыслей. Приведу пример из близкой мне жизни. Моя мама не была в партии, но она была патриоткой, комсомолкой, и до старости верила, что будет что-то прекрасное. Она ждала не буквально коммунизма, но верила, что будет прекрасно. И когда всё рухнуло, она спросила меня: «Сыночек, зачем я жила?» Я говорю: «Мам, ну у тебя сын, это уже главный смысл». «Нет, сыночек, это я понимаю, но зачем всё, что было, зачем?» Это глубочайшая трагедия ни какого-то там наркома, а простого библиотечного работника. Напишите, напишите про этого человека, который переживает. Не ловит диверсантов, не руководит электростанцией, а просто, как сказал Войнович, «хочет быть честным». Это трудно, это героизм. А что значило члену партии стать беспартийным, партию распустили, партии нет. Мы смеёмся над этим, подвергаем остракизму, презираем. Миллионы коммунистов, нет ни одного, который бы сжег себя, не партбилет, а себя, в борьбе за идеалы. У простых людей

серьёзная драма. Две трети моей жизни ушло на одну жизнь, одна треть на другую. Напишите про меня, напишите про парня, который сейчас учится, но уже прошел армию. В армии - стоп, отбой, вольно - казалось бы, мелочи, но жить без команды - тоже экстрим. Я рассказываю актёрам невиданную историю: у нас во дворе жила собака Марс, ей было девять лет, её любил весь дом. Она сидела возле будки, ей все приносили поест, дочка моя и жена, она очень любит животных. Однажды мне на вахте человек говорит: «Вы предупредите как-нибудь свою жену, а то она тяжело перенесёт ...» Я говорю: «А что случилось?» «Голову отрезали Марсу». И на этих словах подошла моя жена... Потом мы долго успокаивали дочь. Ну, какая это история, какая это пьеса? Можно сказать, погибли люди, а тут убили невинное животное. Мало кто об этом задумается. Так что героев нет. И герои есть.

ДР: Скажите, Леонид Ефимович, исторические драмы, по жанру близкие к эпосу, как ваш «Павел I» и «Смерть Иоанна Грозного» в Театре Армии, возможны ли сегодня в театре? Есть ли потребность общества в таких спектаклях?

ЛХ: Интересный вопрос. Еще одну пьесу я бы сюда подключил «Заговор Фиеско в Генуе», гигантское шиллеровское сочинение, которое я ставил в Малом театре. Даже немцы редко ставят, трудно. Удивительно, вы задаёте вопрос, о котором я постоянно думаю. Вот сейчас молодые режиссёры взрываются один этим, другой тем, третий ещё чем-то, но ни один не ставит «Царя Федора Иоановича». Великая, лучшая пьеса русской драматургии, рядом с «Вишнёвым садом». Всё-таки, видимо, нет запроса. Но я так не думаю. Я не знаю, как ответить на ваш вопрос. С грустью узнаю, например, что ученик поставил итальянскую классику, перенёс действие в подворотню. Я как будто слышу, как он разговаривает с актёрами: вот эти будут с растопыренными пальцами, а те все будут бритые. Он переводит классику на язык сериала. Почему это происходит - не могу ответить. Есть, конечно, и чисто материальная сторона дела, и это очень важно. Театры в нищете, артисты в нищете - не звёзды, просто артисты... И всё же надо ставить «Царя Федора Иоановича». Как обязательно надо сохранить репертуарный театр и укоренившееся у нас понятие театр-дом. Театральные

младореформаторы говорят: «зачем разводить убожество?» Считаю: оставить Россию, её маленькие города без театра - преступление. Уничтожить театр-дом - ещё одно преступление. Кто-то над этим хохочет: вот динозавры. А ведь человеку свойственно жить в доме. Посмотрите на актёрские уборные - они как маленькие домики, там фотография отца, там старый засушенный цветок, артисты здесь поздравляют друг друга, поминуют друзей и учителей. Суть жизни не меняется - жизнь, смерть, любовь, семья, одиночество, дружба, дом.

ДР: Режиссура, извечно, искусство делать целое. Вы часто собираете в своих спектаклях молодежь. За счёт чего, как вам удаётся собрать их в ансамбль?

ЛХ: Вы затронули очень-очень важный вопрос. Я заканчивал ГИТИС, как вы знаете, и был учеником выдающихся советских педагогов Алексея Дмитриевича Попова и Марии Иосифовны Кнебель. Последние годы жизни Алексей Дмитриевич, когда ушёл из театра, кроме того, что занимался нами, писал книгу. Она вышла при его жизни, и эта книга стала для нас, его учеников, главным подспорьем. Она называлась «О художественной целостности спектакля». Это не только его личные соображения, но и мысли и соображения Н. В. Гоголя. Художественная целостность! Так интересно размышлять об этом сейчас, когда прославляют противоположное, говорят: эклектика, непрофессионализм - самое дорогое. Возможно, непрофессионально поставленный спектакль свидетельствует о времени, всё может быть, но целостность компонентов отменить нельзя. Не потому только, что так считал Гоголь, а Попов так назвал свою книгу о профессии, а потому, что и абсурдистское сочинение должно быть художественно целостным. Я часто думаю об этом, до какой степени всё перепуталось. Что касается моей работы, как только возникает замысел, я ищу компанию, надо чтобы все слышали друг друга. Студентов просто дрессирую. Казалось бы, элементы профессии, но поверьте, девяносто процентов имитация общения, видеть и слышать умеют немногие, заняты собой, своим образом именно в тот момент, когда надо полностью забыть о себе. Вчера смотрел кусочек сериала, потому что там приятельница играет, и в самых трагических местах я искренне хохотал, до такой степени не соединялись люди.

ДР: Леонид Варпаховский, преданный и самостоятельный последователь Мейерхольда, говорил: «Пьеса - величина постоянная, отношение к пьесе - величина переменная». Согласны ли Вы, что это вовсе не эффектный афоризм, а эстетическое кредо?

ЛХ: Да. Согласен. Прибавлю к этому, что сейчас такая полоса, когда автор просто является предлогом. Кстати, всегда была режиссура, которая не читала пьесу, а выражала себя. Но пьеса - величина постоянная, это безусловно. Не могу привыкнуть к тому, что дописывают Чехова, как невозможно представить дирижёра, который начнет марать Моцарта. Что мы вытворяем, господа, что мы вытворяем. Есть замечательная притча. В молодости режиссёр говорит: есть только я, а Моцарт потом; в средние годы: есть я и Моцарт, а в конце жизни понимает: есть только Моцарт. Да, не выражая себя, не станешь режиссёром. Но есть и его сиятельство автор!

ДР: Тогда близкий вопрос, может быть не внешне близкий, а как бы внутренне близкий. Леонидов говорил, что только к двум явлениям, не может привыкнуть, к солнцу и к Станиславскому. Систему или возносят или хулят, но законы сценического самочувствия, открытые Станиславским, остаются законом. Нет ли у вас рекомендаций, как современным артистам пользоваться системой самостоятельно?

ЛХ: Прежде всего нужно сказать, что Станиславский для меня ни скульптура, ни портрет, ни трибун. Хотя лицо его размножено и распечатано и может быть поводом для карикатур при безграмотном чтении, для меня он человек, совершивший подвиг. Многие кажется неэффективным с точки зрения сегодняшних театральных усилий и поисков, но Станиславский абсолютно живое существо, и всегда был таким. Конечно, во времена компьютера, айфона и айпеда труды Станиславского кому-то покажутся многословными. Оставьте его в покое, пусть пылится в своем XX веке! А мы раздеваемся, раздеваемся, и у нас аншлаги. Вот я думаю, а вдруг зрителю всё это надоест, вдруг артистам станет скучно и холодно все время раздеваться, наденут рубашки, пиджаки, начнут репетировать, и тут же с небес Станиславский: А событие где? Предлагаемые обстоятельства? Действие? Импровизационное самочувствие? Восприятие? Нет, надо прочитать «Работу актёра над собой». Надо законспектировать.

Да, да, законспектировать великую главу, да не главу, а главку, великую, как Библия – «Этика». Или этика тоже осталась в XX веке? Много, очень многое можно сделать самостоятельно, но хорошо бы и поучиться. Я учился. Я вообще считаю, что надо учиться. Правда, есть мнение, уважаемые критики пишут, что сейчас время дилетантов. Я не могу с этим согласиться.

ДР: *Время дилетантов ... Это скорее констатация, нежели декларация. Дилетантизм приобретает воинствующий характер, и это провал в плане профессионализма.*

ЛХ: В театральном институте мы стараемся передавать эстафету, есть немало людей, которые к этому относятся очень-очень серьёзно. Приходится признать, что с возрастом появляются сомнения всевозможные, когда был молод, об этом не задумывался, но всё же я работаю так, как я вижу, под моду не подлаживаюсь. Убежден, что искусство ищет свою аудиторию. Вы догадываетесь, что я имею дело с врачами, и они всегда ходили на мои спектакли, а тут вдруг предлагаю профессору: «Хотите посмотреть мой спектакль?», а он говорит: «Нет. Я в нынешний театр не хожу. Я не могу видеть это». Всё же он посмотрел мой спектакль «Цена», а недавно у него скончалась жена, и он мне говорит: «Как я рад, что мы пошли в театр, и что последнее театральное впечатление Оли было о вашем спектакле». Так что театру нужна своя аудитория. Есть, конечно, огромные залы, которые собирают молодёжь, и я ценю молодых режиссёров – мастеров эпатажа. Молодой человек не должен размышлять, как размышляет немолодой человек. Но мне важно сказать вам и сказать читателю, что в психологическом театре, которым занимаюсь и я, есть огромная потребность. «Как мне стало хорошо, - говорит одна дама, - когда увидела так много цветов на сцене, я так устала от авангардного железа». А это принципиальная часть нашего с художником В. Арефьевым решения спектакля «Отцы и сыновья».

ДР: *Работа с художником от замысла до премьеры залог и первое условие успеха. Вы работали с замечательными театральными художниками, достаточно вспомнить И. Г. Сумбаташвили на спектакле «Смерть Иоанна Грозного», не могли бы вы определить квинтэссенцию этого содружества? В чем оно, или это настолько интимное дело, что не поддаётся классификации?*

ЛХ: Поддаётся. Может быть, прозвучит странно, но я очень боялся встречи с театральным художником. Я имею в виду свои первые спектакли. Еду на преддиплом, и поскольку сценографией не занимался, стараюсь как можно больше успеть в ГИТИСе. Ну, и получил по голове от Попова за предложенное с художником решение «Бури» Шекспира. Боже! Я был растоптан. Это стало для меня уроком и привело к жуткому волнению при встрече с художником. Жизнь прожита огромная, но отношение к художнику, какого бы ранга он ни был, для меня как встреча с невестой. Не полюбить художника невозможно. У меня и не было такого случая. Были неудачи, старался понять: где был виноват я, где был виноват он, или виновата окружающая среда? Всё было, и поражения были. Но с моей точки зрения театральные художники - это лучшие люди театра. На первом месте всегда сценографы, потому что чаще всего среди них бескорыстие. Сейчас сценографы получают отчисления за спектакль, раньше этого не было, но меня жизнь миловала, я не встречал жлобов. Конечно, есть такие, как говорится, сумма прописью, аванс, потом будем разговаривать. Мне везло. Я работал на самом деле с лучшими художниками России. Каким счастьем были встречи с М. Ф. Китаевым, с И. Г. Сумбаташвили, Д. Л. Боровским, Д. Д. Лидером, С. М. Бархиным. Когда я вижу будничное, унылое общение художника с режиссёром или когда режиссёр разговаривает с художником сверху вниз: сделай это, сделай то, - меня тошнит. Я априори в художника влюблён. Впрочем, это и есть главный ключик, которым открывается что-то в этой жизни вообще.

ДР: *Просто замечательно. Я также к художникам отношусь. Какова, с вашей точки зрения цель у человека в современном обществе? Стать богатым? Или это искажение средств массовой информации, а на самом деле есть в обществе, в мире, на земле идея преображения?*

ЛХ: Ваш вопрос поразительно связан с моими размышлениями. России ведь «идея колбасы» недостаточна. Это такой народ, который надо куда-то позвать. Я сейчас хворал, и во время болезни полностью отключился ото всех средств коммуникации. Я не мог слушать радиопередачи, не переносил яркий свет, и сравнительно недавно стал возвращаться в это пространство, включил телевизор и увидел рекламу: что то

о деньгах, может, я не всё понял, но показалось, что главный эмоциональный смысл – деньги, деньги, деньги!

ДР: *Мне кажется, наоборот, деньги не вылечат, а погубят остатки живого, что ещё есть.*

ЛХ: Это что же, вместо национальной идеи?

ДР: *Какая национальная идея вне культуры. Мы сегодня в разных ракурсах говорили о театральных традициях. Можно ли вообще говорить о смысле культуры вне традиции?*

ЛХ: Ой, как не хочется быть стариком, но все мои ответы какое-то стариковское представление. Боже мой! Какой это праздник, когда понимаешь, что ты идёшь вслед кому-то, что не с тебя начался мир. Не с тебя! Когда узнаешь об археологических раскопках, что две-три тысячи лет назад люди создали такое, когда понимаешь, что ты продолжение и за тобой будет продолжение. Дух традиции – это счастье. Мне повезло, потому что я учился у таких учителей, не вспоминать которых, не могу. Попов и Кнебель, какой это был педагогический дуэт! Теперь я стараюсь передать главные основы театрального дела своим студентам. Другое дело, что они могут казаться кому-то наивными. Например, Попов учил меня, что режиссёр на премьере должен найти себе местечко, где он зрителю не виден и может наблюдать спектакль. И вообще место режиссёра где-то внутри театра. Несколько раз видел Някрошюса: сидит согнувшись, кажется, что дыхание спектакля проходит через него. Такая традиция мне нравится. Это традиция моего учителя, хотя Някрошюс учился у Гончарова. Старики Малого театра рассказывали, как главный революционер Ленин, когда к нему пришли объясняться на тему, как будут жить императорские театры при советской власти, интересовался, чем их жизнь отличалась от жизни других артистов и каков был летний оплачиваемый отпуск. «Сколько?» - спрашивал Ленин. - Четыре месяца. - Четыре много, два оставим». Когда я пришёл в Малый театр, я был удивлён, у меня был отпуск два месяца. Допустим, один месяц я отдыхал, а второй месяц что делать? Это такой пример связанный с чисто материальной стороной жизни, а творческие традиции, этические традиции, отношение к театру, как учил Станиславский – без этого нет искусства. ■

«СПАСАЕТ СКАЗКА ОТ НЕВЗГОД»

ТАТЬЯНА ТИХОНОВЕЦ

«Алиса. Визуальный театр». По мотивам Льюиса Кэрролла. Режиссёр-художник **Даниил Ахмедов**, дизайн пространства **Василина Харламова**, художник по свету **Тарас Михалевский**, хореограф **Денис Бородицкий**. Красноярский ТЮЗ. Премьера **15 января 2015**

«Пускай тебя она спасет», - надеялся доктор математики Ричард Доджсон, навеки укрывшийся под именем Льюиса Кэрролла. Спектакль Красноярского ТЮЗа «Алиса» как будто вырос из первых строк его книги: «Алиса заглянула в книжку, которую читала сестра, но там не было ни картинок, ни разговоров. - Как можно читать такую книжку? - подумала Алиса...»

Художник Даниил Ахмедов, впервые выступивший в роли режиссёра, разговоры из спектакля исключил вообще. Но зато он сочинил настоящий альбом с картинками по сказкам Кэрролла. Его фантазии объединены волшебным светом Тараса Михалевского, пластическими и хореографическими композициями Дениса Бородицкого, талантливой музыкой Евгении Терехиной и сказочными гримами Татьяны Доряло. В нем, как и в любом спектакле «визуального театра» нет прямого нарратива, нет никаких сюжетных связей. Свои фантазии на тему Кэрролла Даниил Ахмедов напрямую транслирует зрителям, активно пользуясь смежными искусствами, апеллируя к культурной памяти зала. Читатели Кэрролла легко скользят по волнам своей памяти, а если её нет, то можно довериться подсознанию, которое иногда способно заменить эту самую память.

В черно-белом прологе спектакля тени листьев плавно и бесконечно летят вверх, в тень дерева и тень неба. К тени хрупкой женщины в пальто, одиноко стоящей под прозрачным зонтом, перепрыгивает через вертикальный черный проем тень маленькой девочки. её тень появляется как будто в другом мире, в том, где так одиноко и

зябко женщине в пальто. Тени начинают сложную игру – меняясь в размерах, улетаая под зонтом куда-то вверх и исчезая под землей, появляясь и взлетая, они как будто предлагают условия этой странной игры. Маленькая девочка заставляет женщину выйти вместе с ней из виртуального мира. Она помогает ей снять бесформенное пальто, а под ним оказывается хрупкая прелестная девушка в таком же голубом платье, как у девочки, в таких же чулочках и туфельках, с такими же пушистыми распущенными волосами. Это если убрать заколку и разметать их по плечам. Да! И снять очки, которые явно мешают.

Две Алисы внимательно рассматривают друг друга. Взрослая Алиса (Елена Кайзер) абсолютная, только выросшая копия Алисы маленькой (Злата Волегова). Или наоборот? Сразу скажу, что обе они чудесны. Лишенные слов, они точны в каждом своем жесте, в каждом движении, в каждой реакции. Взрослая Алиса неуверенно делает забытый книксен. Похоже, что маленькая ничуть не удивлена. Она откуда-то все знает. Вот тут и появляется волшебная дверь. Огромную обложку книги «Alice de Wonderland» (это явно первое издание книги с рисунками Джона Тениэла) маленькая Алиса открывает уверенно, и как будто приглашает взрослую Алису за собой.

Но из книги буквально вываливается целый парад причудливых героев, которым наскучило сидеть на страницах, и они хотят показаться этой взрослой Алисе, и может быть, затянуть её в свою сумасшедшую чехарду. Причудливый парад черно-белых фигур (а это всего лишь карты, их старинные знаки

появляются на занавесе) невероятно красив и загадочен. С него начинается странное, и даже опасное путешествие Алисы в забытую, давно покинутую страну чудес. Она бежит за Белым Кроликом (Александр Дьяконов) непонятно куда, или это он бежит за ней. Да он уже не один, их двое, потом четверо. Части Кролика – верхняя в одном месте, нижняя в другом - совсем сводят Алису с ума. (Вообще в этом спектакле эффекты «черного кабинета», открытые когда-то Станиславским, используются постоянно).

Решившись, Алиса летит куда-то вниз, хотя на самом деле вверх, и этот полет (или падение?) в кроличью нору (поскольку в мире Кэрролла все относительно), оказывается шагом в другое измерение. Алиса взлетает над сценой, потом над залом, её ноги отчаянно пытаются нащупать какую-то опору, юбка взлетает как оперение. Нет, кажется, она все-таки падает. Прямо на сцену. Пафос полета-падения немедленно снижается появлением двух героев из другой сказки Кэрролла – «Алисы в Зазеркалье», Тру-ляля и Тра-ляля в исполнении Александра Князя и Юрия Суслина. Говоря на писклявом тарабарском наречии, они немедленно становятся любимцами зала. Отличная клоунская пара с собственными репризами, аттракционами, гэгами становится еще и слугами сцены. Они помогают, участвуют в Игре, которая становится все страньше и страньше. Алиса оказывается перед целой чередой одинаковых дверей. Дверей восемь и Алис не меньше. Алисы множатся, ныряют в двери, догоняют друг друга, разбегаются в разные стороны, этот парад двойников похож на



► Сцены из спектакля «Алиса. Визуальный театр». Красноярск. ТЮЗ

кошмарное сновидение, которое закончится только с помощью Тру-ля-ля, который выведет испуганную Алису из состояния транса.

Игра становится пронзительно грустной, когда на сцене появляется крошечная фигурка, которая вырастает, расправляет огромные золотистые крылья и превращается в птицу Додо. Всем читателям «Алисы» известно, что у настоящих птиц додо, исчезнувших в 17 веке, крылья были совсем маленькими, и они не умели летать. Но Додо – это еще и домашнее имя доктора Доджсона, заикавшегося от смущения и часто произносившего свое имя не с первой попытки. Автор спектакля подарил печальной птице Додо могучие крылья, рядом с которыми тельце кажется действительно птичьим. Алиса бежит к нему, а кто-то, подбираясь к ней на огромном шаре, дарит ей целую связку планет. И это правильно. Ведь Додо действительно подарил дочке ректора колледжа Лидделла целый мир, а Алису подарил всему читающему миру.

Огромные белые планеты со следами чужих пейзажей летают над залом, и к ним тянутся взрослые и детские руки. В Красноярске девочка лет девяти рыдала в антракте горько и безутешно, как умеют только девочки. Расстроенная мама сказала, что дочке не удалось дотянуться до шара. Я шепнула администратору в чем дело, и девочке торжественно вручили маленький шарик, который «ей подарила Алиса». А Роман Феодори, художественный руководитель постановки, пообещал: «Да мы кучу шаров выпустим, пусть все трогают».

В антракте все зрители устремляются в фойе театра, которое превращено дизайнером Василиной Харламовой в Страну чудес. Бесконечное белое пространство стола уходит вверх по стене, а на нем – безумное чаепитие. Заглянешь в белую чашечку, а там тебе машет рукой безумный Шляпник, или карабкается с доньшка крошечная Алиса, бредут по ручкам чашек микроскопические коровы. С огромного экрана зловеще улыбается рыжая Королева, в павильончике на экране бьется сердце Кролика, разные по размеру голубые платица висят за стеклянными дверцами, а под ними стоят туфельки: крошечные, побольше, совсем взрослые. Мама и папа заворуженно смотрят на эти прелестные приметы вырастания девочек.

Во втором действии перед нами все та же Страна Чудес, но все же другая её часть – Зазеркалье. Хотя в спектакле вовсе нет никакой линейности, все части перепутаны со всеми. Здесь царят законы сказок Кэрролла, который считался «королем бессмыслицы». Под огромными часами происходит сцена, в которой царствует скрывающийся в огромном кресле-цилиндре безумный Шляпник в отличном исполнении Виктора Буянова. В этой прекрасно выстроенной хореографической сцене взрослая Алиса пытается переиграть inferнального Шляпника, вклинить в ритм движущихся черно-белых и красных фигур, но удается это не ей, а Алисе маленькой, которая как будто во время является ей на помощь. Огромные часы с неподвижными стрелками нависают, показывая время чаепития

в доме доктора Доджсона. А под ними происходит встреча Алисы с миром, который не выпускает её. Он непонятен, пугающе ритмичен, безлик. Фигуры артистов без лиц в обтягивающих ромбовидных трико, и их механические движения жутковаты. Артисты театра великолепно работают внутри общей картины. Они равноправные элементы потрясающего загадочного мира, созданного художником Ахмкдовым.

Синяя Гусеница (Елена Половинкина) при появлении Алисы взрослой прекращает свой царственный восточный танец и медленно заворачивается в огромный изумрудный кокон. Огромные крылья бабочки распускаются за её съезжившимся тельцем. О чем-то она хотела предупредить... или все-таки дать совет... о чем?

В царстве червонной Королевы британские гвардейцы чеканят шаг, хлопчет Кролик, огромный кринолин Королевы (Анжелика Золотарева) распаивается, а внутри сидит маленькая фигурка в смешных алых панталончиках, вовсе не зловещая, а даже забавная. Неловкие белые розы, которые еще не успели покрасить алой краской, как будто сламываются в своих неуклюжих балетных па. Весь этот алый кошмар, насыщенный завораживающей музыкой, наступает на Алису. Ария Королевы, вдруг начавшей петь над своим кринолином-домом, кажется безумной. И только Тру-ля-ля и Тра-ля-ля снова помогают Алисе выбраться из этого морока. Нежно простившись, исчезают веселые клоуны, маленькая Алиса, которая больше ничем не может помочь, покровительственно обняв большую, решительно захлопывает дверь книги перед заставшей Алисой.

Она попытается заглянуть в книжный проем, но как в опустевшем доме, там никого нет. Можно обежать книгу со всех сторон – пустая, примитивная декорация. Пора надевать бесформенное пальто, застегиваться наглухо перед жизнью. Но в руках оказывается забытая на полу книжка. И вот Алиса, хохоча и плача, перелистывает её страницы. Наверное, она ей поможет жить дальше. Кэрролл не любил быть назидательным. Но одно наставление он все же оставил своей маленькой подружке: «Алиса, сказку детских дней /храни до седины / В том тайнике, где ты хранишь / Младенческие сны...»

А в опустевшем зале стоят задумчивые взрослые. Это выросшие читатели Алисы. Их немного... ■



► Сцена из спектакля «Алиса. Визуальный театр»

СЕКРЕТЫ ВОЛШЕБНОГО СОКА

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Сон в летнюю ночь» Уильяма Шекспира. Режиссёр **Иван Поповски**. Художник **П.О.П.** Художник по костюмам **Ангелина Атлагич**. Художник по свету **Владислав Фролов**. Хореограф **Олег Глушков**. Мастерская Петра Фоменко. Премьера **18 июня 2015**

«Сон в летнюю ночь» Ивана Поповски – спектакль, который возвращает Мастерской Петра Фоменко её фирменный стиль. Впрочем, возможно, это слишком громко сказано. Стиль самого Петра Фоменко жил до тех пор, пока был жив сам Мастер, и неизбежно улетучивается после его ухода, как испаряется волшебный сок в отсутствие шекспировского чародея. Иван Поповски, один из самых известных и последовательных учеников Петра Наумовича, всё же другой, а иначе и быть не может. Так что остановимся на формулировке «приметы фирменного стиля». Свободная игровая стихия, легкая ирония, точные человеческие наблюдения, упование театром, где, по мнению самого Петра Фоменко, зачастую содержится гораздо больше смысла, чем в самой жизни – все это Поповски приложил к шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», а возможно, что все это он из нее и извлек.

Художник, точнее, сам режиссёр, скрывшийся за таинственными инициалами «П.О.П.», одевает большую сцену театра в узкие, свисающие с колонников белые полотнища, которым суждено стать чем угодно: античными колоннами, пологими роскошных спален, лесными деревьями, лианами и качелями. Ловкие «фоменки» последнего поколения, играющие влюбленную молодежь, выполняют на них нешуточные гимнастические эволюции: летают, кувыркаются, зависают в сложных позах. Так возника-

ет мотив молодой телесной энергии, живых природных сил, которые в сюжетах с хорошим концом непременно побеждают правила всяческих этикетов и субординаций. А у «Сна в летнюю ночь», как известно, конец хороший: все помирились, влюбились и поженились. Впрочем, для простодушного гимна любви в этом спектакле слишком много иронии. И все же он про любовь, в том числе и едва ли не в первую очередь про любовь к театральному искусству. Так, Оберон, которого играет старожил мастерской Карэн Бадалов, наблюдает за играми молодняка в театральный бинокль, при этом нежно и снисходительно усмехается, дескать, знаем, сами такие были. Так в первой же сцене спектакля, в апартаментах герцога Тезея и Ипполиты все персонажи ходят на котурнах. Однако очень скоро молодежь съезжает сначала одной ногой, а затем обеими на брентную землю, а высокий жанр скатывается в не серьез и озорство. Наконец, трагедия «Пирам и Фисба», которую с сугубым тщанием репетируют и затем разыгрывают для господ ремесленники, конечно же, театральный лейтмотив, причем, мотив-перевертыш. Чем более хулиганит в лесу парень по имени Робин, подручный волшебника Оберона, окропляющий спящих господ таинственным соком (его замечательно играет гуттаперчевый Амбарцум Кабанян); чем более свободными от городских условностей становятся в лесу эти господа, тем серьезнее и

глубокомысленнее относится чернь к своей театральной постановке. В довершение они выходят играть пьесу тоже на котурнах, правда, не белоснежных, а грубого деревянного цвета, но это явная дань «высокому искусству» и она, разумеется, смешна. Как смешны топорно вдохновленный Ник Мотовило-Андрей Казаков, играющий Пирама, изящно воздушный Фрэнсис Дудка-Кирилл Пирогов, ставший Фисбой, да и сам «режиссёр», преисполненный «миссии» Плотник-Рустэм Юскаев. Здесь старожилы-фоменки, конечно же, со свойственным им юмором рефлексиируют о собственной театральной биографии.

Перевертыши и оборачивания становятся подспудной темой спектакля Поповски. Тезея и Ипполиту здесь играют те же актёры, что Оберона и Титанию, Карэн Бадалов и Галина Тюнина. Любовь и покой, царящие в отношениях герцога и его возлюбленной, в миг оборачиваются ссорой волшебников, Титании и Оберона. Границы миров здесь так зыбки, что плывут от малейшего дуновения, и вот уже действуют некие волшебные соки, меняющие зрение, осязание и слух. Дыра в сценическом полу всасывает полотнище ткани, мрачноватый проказник Робин лазает в нее, что тот Калибан; Титания, очнувшись от своего помешательства на субъекте с ослиной головой, посылает ему на прощание неожиданно нежный и печальный взгляд; четверка молодых влюбленных до того запутывается в объектах собственных



► Сцены из спектакля «Сон в летнюю ночь». «Мастерская Петра Фоменко»

страстей, что эта путаница приобретает на сцене буквальный, физический вид. По сюжету Гермия-Серафима Огарева, Елена-Ирина Горбачева, Лисандр-Александр Мичков и Деметрий-Юрий Буторин после долгих перипетий «она любит его, но он её не любит, а любит другую» силой волшебства соединяются в желанные пары. Однако лесные чары для начала запутывают их тела в какой-то невероятный клубок (отменная пластическая партитура спектакля принадлежит Олегу Глушко), возникает нечто четырехголовое и многорукое, при этом, чья нога, чья рука, не сразу понимают даже зрители. Однако наиболее интересное и ценное в этих сложных гимнастических композициях то, как сами персонажи поначалу растеряны и, будучи влюблены, с трудом, будто даже в сомнамбулическом состоянии, опознают в этом клубке объекты собственной страсти. Игра и ирония здесь выходят на код, зыбкий изменчивый мир людских страстей готовит ловушки, где даже сбывшееся желание может вызвать головокружение, а то и оторопь.

Живые музыканты здесь парят наверху, а старательные актёры-ремесленники неуклюже шлепают на котурнах, сказочный ночной мир становится изнанкой реального, дневного и даже волшебный подмастерье Робин оказывается еще и распорядителем празднеств Филостратом, а по сути театральным церемониймейстером, который рассказывает по партеру в начале каждого из актов.

Конечно, спектакль Поповски, возвращающий зрителям нашего тяжелого и суетного времени забытое ощущение легкого опьянения и восторга, это «привет» ученика, посланный своему незабываемому мастеру и его театру. «Двенадцатой ночи» Е. Каменьковича, где неподражаемо играли тогда еще совсем юные нынешние «старики»-фоменки. И «Сказкам Арденнского леса», спектаклю-ностальгии Петра Наумовича по собственному дерзкому и легкому театальному дыханию. Привет не означает идентичности, которая по определению невозможна. Это, скорее, попытка вернуть уникальной актёрской компании ощущение самих себя на вершине блаженства. Этим

блаженством была для них умная, праздничная, тотальная театральная игра. Занятие, надо признать, весьма заразительное для публики, что вновь и демонстрирует сегодня зрительный зал спектакля «Сон в летнюю ночь». ■

Титания - Галина Тюнина, Мотовило - Андрей Казаков. Фото Лариса Герасимчук



► Сцены из спектакля «Сон в летнюю ночь». «Мастерская Петра Фоменко»

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

КРИСТИНА МАТВИЕНКО

«Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». На основе записных книжек Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвиг Виттгенштейна и Макса Блэка. Композиция и постановка **Хайнер Геббельс**. Перевод **М. Божович, М. Николаева, О. Федянина**. Свет и сценография **Клаус Грюнберг**. Костюмы **Жасмин Андрэ, Анастасия Нефёдова**. Саунд-дизайн **Вилли Бопп, Александр Михлин**. Живой сэмплинг **Владимир Горлинский**. Электротheater Станиславский. Премьера **сентябрь 2015**

12

К выходу «Макса Блэка» в Электротheater у Хайнера Геббельса было взято рекордное количество интервью – причем поровну, драматическими и музыкальными критиками. Присутствие немецкого режиссёра/композитора в российском ландшафте собрало вместе разные и все еще редко пересекающиеся виды понимания – те, что связаны со стремлением постичь текст, считать визуальное, разъять музыку или принять сам факт перформативного присутствия актёра-«оператора действия». Но и в интервью, и в своей книге «Эстетика отсутствия», вышедшей к премьере в издательстве «Театр и его дневник» (инициатор серии – художник

Электротheaterа Борис Юхананов), Геббельс предлагает своему зрителю даже не пытаться сложить вместе все компоненты спектакля. Лучше – послушать отдельно музыку, которая там звучит, посмотреть на физические опыты, которые осуществляет на наших глазах ученый Макс Блэк (артист Александр Пантелеев), или послушать логический парадокс о брадобрее, которому он посвящает несколько минут своего драгоценного времени. Не пытайтесь понять, даже если сознание автоматически цепляется за словесную эквилибристику рассуждений философа о природе вещей, не торопитесь вскочить в поезд логики, даже когда на вели-

чии радио настаивают мудрецы, чьи тексты звучат в «Максе Блэке».

В изящной беседе с Екатериной Бирюковой, экспертом по опере и знатоком европейского фестивального контекста (Colta.ru), Геббельс говорит о сочетании, но не слиянии разнородного. Игнорируя различия между «жанрами», художник на самом деле отказывается учитывать в своей работе разделение институций: вот здесь у нас драматический театр, здесь – опера, а здесь – вообще социальная игра, призванная театром разбудить эмпатию. «Например, этим утром я работал со словом. Но мне также нравится работать со звуком, с движением, с образами. И неинтересно задавать вопрос, к какому виду искусства это относится».

Швейцарскую версию спектакля, сочиненного Геббельсом в театре Vidy-Lausanne в 1998 году (Электротheater полностью выкупил «Макса Блэка», получив в свое распоряжение все, вплоть до фломастеров, но исключая артиста), сопровождает буклет с множеством цитат дневников Поля Валери, Людвиг Виттгенштейна и «и так далее, и так далее, и так далее», как говорит персонаж Александра Пантелеева. В этих цитатах – рефлексия ученого, обуреваемого креативом собственного мозга, за которым не поспевает рука пишущего. Как устроено время, внутри которого можно думать, чувствовать и страдать? Какой тип работы подходит именно тебе и



► Александр Пантелеев



► Сцены из спектакля «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». Электротheater «Станиславский»

как его угадать, чтобы трудиться сообразно своей природе? Что такое я? Инструмент для того, чтобы играть на себе разные мелодии? Ученый производит эти максимы, не отрываясь от работы над опытами, и при этом их смысл хочется непременно ухватить.

Между тем, в «Эстетике отсутствия» Геббельс пишет: «Спектакль не рассчитан на то, чтобы зритель постоянно следил за текстом, за смыслом слов». Ввергая зрителя в волшебный мир химической лаборатории, и предлагая не думать о смысле произносимого, режиссёр, тем не менее, осуществляет сложнейшие операции с нашим мышлением. Структурно «Макс Блэк» является композиторским сочинением, «в котором отдельные театральные элементы, как в химической цепной реакции, по очереди становятся ведущими, а потом уходят на второй план». Эта формула, прозрачная и сложная одновременно, объясняет те волны «скуки» и «развлечения» внутри спектакля, которые испытывает наблюдающий за действиями Блэка зритель. При этом сам персонаж рассуждает об интенсивности воздействия на нас с помощью разного рода «спецэффектов», как если бы реакция зрителя была предопределена. В этом смысле спектакль Геббельса сделан, с одной стороны, как манифест абсолютной свободы (хочешь – смотри, хочешь – слушай, а хочешь – улыбайся под приятную

музыку), а с другой – построен как концептуально жесткое эстетическое предложение. Сам ученый говорит в какой-то момент: «Музыка и поэзия утомляют меня довольно быстро – потому что для меня невыносимо предвидеть, терпеть безответно, не брать инициативу». В раскладе «режиссёр – зритель» инициатива все же за режиссёром, хотя он и использует свою силу для того, чтобы провозгласить своевременность и ценность слабости.

В просторном, открытом пространстве спектакля есть место для олдскульных агрегатов по извлечению звуков, световых вспышек, огня, шумов и так далее. Всем этим с профессиональным спокойствием и азартом заведует немолодой харизматичный ученый, которого с деликатностью и реактивно играет Александр Пантелеев. Он не один здесь – в этом доме самопальных чудес своей жизнью живут каждая лампа и грампластинка. Двое мастеров звука, звукорежиссёр Александр Михлин и композитор Владимир Горлинский, тоже являются соавторами спектакля: высекают звук в «живом» реальном плане и сэмплируют его, создавая своего рода эха к физическим действиям и голосу актёра. Звуковая композиция включает в себя и тексты, центровое положение которых Геббельс пытается сместить или вытеснить из нашего, часто логоцентричного сознания. Так театр вместо

«смыслов» привлекает наше внимание к пропускам, обрывам, мусору из монтажной корзины. Ученый-то декларирует свое стремление к точности, но композиция спектакля предполагает принцип так называемой «нечеткой логики», открытый Максом Блэком в 1937 году.

Даже отбирая артиста на роль Макса Блэка, Геббельс искал музыкальности особого рода – той, которая тишину и паузы способна считывать как элемент композиции. И в пантелеевском скоростном, внимательном погружении в работу ученого есть чувство себя как детали целого, без которого такого рода спектакль немислим.

Позитивистский опыт познания, который осуществляет команда «Макса Блэка» во главе со своим создателем, любопытнейшим образом контрастирует с признанием невозможности рационального постижения мира. Собирая на поле одной лаборатории вещи разного порядка (велосипед, теории, пиротехнические фокусы), Хайнер Геббельс «без угождения публике реализует процесс мышления сам по себе», пишет Зара Абдуллаева. То есть с ошибками, заторами, тупиками и быстрым движением вперед, за которым трудно поспеть. То есть так, как, вероятно, пишутся книжки, делаются открытия, пьется утренний кофе – все одновременно и не обращая внимания на того, кто за этим смотрит. ■



► Хайнер Геббельс и Александр Пантелеев

ПРОВЕРКА СЛУХА

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Три сестры» А. П. Чехова. Режиссёр **Тимофей Кулябин**. Художник **Олег Головко**.
Художник по свету **Денис Солнцев**. Театр «Красный факел». Новосибирск. Премьера **11 сентября 2015**

Спектакль, показанный в Москве в рамках Десятого, юбилейного фестиваля «Территория», представил Чехова без слов. Он сыгран на языке жестов, ибо по замыслу режиссёра все персонажи пьесы, за исключением слуги Феропонта, глухонемые.

Лишены слуха и голоса не только сестры Прозоровы, но и учитель Кулыгин, и военврач Чебутыкин, и даже офицеры: Вершинин, Солёный, Тузенбах... Тщательно изучивший при подготовке спектакля эту тему режиссёр Тимофей Кулябин обнаружил, что у подобного сценического решения существует весьма реальная подоплека: случаи, когда люди, лишенные слуха и речи, вполне успешно служат в армии, не так уж и редки. Однако разумеется, мысль «обеззвучить» чеховскую пьесу пришла к режиссёру, в первую очередь, из художественных соображений.

Ход, конечно, радикальный и может вызвать недоумение. Как такой глубокий и прекрасный текст можно отправить в зону молчания? Тем более, что в спектакле заняты сильные артисты театра «Красный факел», которые во множестве спектаклей, в том числе и поставленных Тимофеем Кулябиным, замечательно справлялись с текстами классических пьес. Можно сколь угодно задавать эти, вполне предсказуемые вопросы. Но лучше увидеть то, что в результате получилось у Кулябина, сценографа Олега Головко и артистов театра. А главное услышать, ибо пьеса звучит.

Замыленные, заболтанные, бесконечно уставшие от постоянных театральных интерпретаций чеховские диалоги ушли в спектакле... в буквы. Весь текст до последней запятой проецируется во время не-

мых актёрских общений на экран, и его можно читать заново, без навязанных интонаций, без всех этих «форте» и «пиано», как в первый раз, оставаясь один на один с автором. Боясь звучащей фальши, Тимофей Кулябин на самом деле крайне уложил жизнь и себе, и своим артистам. Спектакль идет в условиях малой сцены, актёры «пьют чай и носят свои пиджаки» буквально в двух шагах от зрителей, и спрятаться им решительно не за что: ни за бархатный тембр, ни за крик-шепот, ни за песенку, ни за охи-вздохи. Впрочем, охи слышны, а в сцене пожара, где

вдребезги напивается доктор Чебутыкин (Андрей Черных), назойливо и страшно звучит его монотонное, пьяное мычание, будто воеет раненый зверь. Звуковая партитура спектакля вообще очень насыщена, но об этом чуть позже. А пока вот о чем: лишенные возможности разговаривать в голос, вынужденные общаться языком жестов персонажи должны обязательно смотреть друг на друга, чувствовать друг друга кожей, входить в тактильные, в какие-то невидимые миру «вибрационные» контакты. В такой ситуации, конечно же, летят в тартарары знаменитые ▶

15



▶ Сцена из спектакля «Три сестры». Театр «Красный факел». Новосибирск

чеховские «параллельные диалоги», в которых люди, обладающие и слухом, и речью, совершенно не слышат и не понимают друг друга. Эти-то как раз «слышат», потому что внимательно смотрят друг на друга, иначе бы лишились возможности общения. И возникает перед нами компактный замкнутый мирок милых, близких друг другу людей. Этот мирок, отгорожен от большого и грозного мира не только стенами прозоровского дома, но и множеством нематериальных вещей, например, бесплодными мечтами о созидательном труде, о неземной любви, об отъезде в вожделенную Москву, о какой-то там лучшей жизни через много-много лет... Одним словом, интеллигенция.

«Дом», выстроенный Олегом Голловко прямо на полу перед зрителями, не содержит никаких метафор. Пространство разделено на комнаты, у каждого до воцарения здесь хищницы Наташи есть свой уголок, а для всех – длинный стол, накрытый белой скатертью, за которым распивают чай, вино или просто сидят, беседуют, глядя друг другу в глаза. Мебель, покрашенная в серый цвет, напоминает чеховскую разве что скромными узорами из прямых деревянных планок. Время действия здесь как бы растянуто от начала века XX до наших дней. У Чебутыкина все время в руках планшет, которым он точно также отгородился от мира, как это бы сделал «классиче-

ский» доктор при помощи газеты. Военная шинель может быть царского образца, а на Ирине (Линда Ахметзянова) между тем современные брючки, и Ольга (Ирина Кривонос) с трудом ковыляет в сегодняшних туфлях на высоких шпильках. Разделенный на отсеки «дом» тем временем дышит и звучит: здесь Андрей-Илья Музыко играет на своей скрипке и выпиливает бесконечные рамочки, там горничная Анфиса (Елена Дриневская) шаркает по полу шлепанцами и звенит посудой. Двери хлопают, стулья скрипят, бокалы звякают... Первый акт, день рождения Ирины, наполнен теплом обычной жизни, но жизнь эта проживается так тончайше подробно, так «разобрана» по смыслам каждой не звучащей чеховской реплики, что внимательный глаз уже замечает множество узелков будущей драмы. Каменный, темный лицом Соленый (Константин Телегин), застывший за праздничным столом; очень молодой, долговязый, какой-то прозрачный Тузенбах (Антон Войналович), взглядом провожающий каждое Иренино движение; отрешенная красавица Маша (Дарья Емельянова), оживающая лишь в момент прихода Вершинина (Павел Поляков); Наташа (Клавдия Качусова) со своим зеленым поясом на розовом платье, деловито поправляющая прическу и шагающая к столу так, будто она сама подарок ко дню рождения...

Спектакль разбит на четыре акта с тремя антрактами, и каждый раз достоверно обставленное пространство заметно преобразуется. Вот родился Бобик, и территория Прозоровых отвоевывается Наташей с неумолимой последовательностью. Перед нами красуется сушилка для белья, то тут, то там разбросаны по серой мебели яркие игрушки, куда ни сядешь, то уточка подвернется, то юла. Сама Наташа, воцарившаяся в комнате мужа, делает после ванны педикюр и сушит ноги феном. Акт третий, «пожар», превращает дом в некое подобие склада или казармы, все здесь остаются на ночлег, ложатся либо на раскладушки, либо на матрацы, и никто не может уснуть. Наконец, в четвертом, финальном акте мебель отъезжает на задний план и укрывается полиэтиленом, словно бы отодвинута и зачехлена сама жизнь сестер и брата, не имеющих сил дать отпор хамской экспансии.

Отказавшись от звучащего слова, Тимофей Кулябин сознательно «обрек» себя и своих артистов на внимательнейшее чтение чеховского текста, а точнее, самой жизни чеховских персонажей. Глухие ведь «слышат» глазами, кожей, всеми клеточками организма, и процесс постижения текста в этом спектакле оказывается сродни такому, почти звериному чутью. Парадокс, но сам кулябинский радикальный и, казалось бы, формальный ход открывает возможности психологического театра недюжинной силы. То, что удастся здесь артистам, эта глубина погружения в чеховские подтексты, в тончайшие слои многосложной драматургической партитуры, оставляет почти шоковое впечатление. Сыгранны, а точнее было бы сказать, прожиты малейшие душевные движения, детально разобраны и «присвоены» мельчайшие мотивы поступков, дышит и меняется с каждым малым и не заметным на поверхностный взгляд шагом сама атмосфера, сама «погода» в этом доме. К слову, не раз было замечено, что «Три сестры» наиболее «погодная» из всех пьес Чехова, в ней четыре времени года и соответственно четыре совершенно разных душевных состояний. Так вот, новосибирский спектакль «метеозависим»



► Сцена из спектакля «Три сестры». Театр «Красный факел». Новосибирск

в самом прямом смысле этого слова. В нем физически ощущаются и тепло, и холод, а еще почти материально оформляется само течение времени. Того самого времени, что неумолимо уносит надежды героев и рушит их призрачный, до срока казавшийся непроницаемым мир. Спектакль полон тонких и беспощадных наблюдений за человеческой природой. Режиссёр еще так молод (31 год) и так много знает о жизни! Вот Кулыгин-Денис Франк, молодой, красивый, но какой-то не задавшийся с рождения, постоянно вертит головой, размахивает руками, а при этом намертво прикован взглядом к любимой и не любящей его Маше. Вот Ольга, всех привлекающая, кажется, всем довольная, на глазах истончается, как сухая ветка, и тускнеют её волосы, и меркнет взгляд. Вот старший по званию Вершинин пренебрежительно строгим жестом приказывает распоясавшемуся Соленому застегнуть воротничок. Вот последняя сцена

между Тузенбахом и Ириной. Барон с невыразимой нежностью обнимает ее, но она тут же опускает голову, и он обреченно целует макушку...

В третьем акте, в сценах «пожара», где нервы у всех сдают и одно за другим льются самые откровенные признания, возникают, наконец, и те самые «параллельные диалоги». Все просто: в городе из-за пожара вырубился свет, герои сбиваются в стайки и подсвечивают себе айфонами. Однако неверный синеватый свет слишком слаб, а, не видя друг друга, глухонемые лишаются возможности общения. И добрую половину того, что каждый из них в момент наивысшего напряжения выплескивают наружу, ближний попросту не «слышит»! Так возникает сильнейший эффект экзистенциального человеческого несчастья, этой едва ли не главной чеховской материи, без которой трудно представить себе осмысленное прочтение его пьес.

В финале, когда полковой ор-

кестр за сценой долго и бодро играет марш, три сестры внезапно начинают двигаться и дирижировать в такт музыке. И это еще один рывок в сферу, не подвластную унылому прагматическому анализу. Быть может критическая масса несчастий, свалившихся на сестер Прозоровых, совершила, вопреки медицине, чудо и вернула им слух? Или сработала некая магическая «метеорология», а женщины тонкой душевной организации поймали её таинственные ритмы? При всех случаях, этот бессловесный чеховский спектакль наполнен очень сильной и правдивой жизнью человеческого духа. Глупо было бы полагать, что текст в устах артистов непременно мешает нынче театру быть правдивым и убедительным. Но факт остается фактом: в спектакле Тимофея Кулябина сыграна и звучит сложнейшая полифония человеческих жизней. ■



► Маша - Дарья Емельянова, Ирина - Линда Ахметзянова, Ольга - Ирина Кривонос



► Сцена из спектакля «Три сестры». Театр «Красный факел». Новосибирск

НЕПРОИЗНЕСЕННЫЕ СЛОВА ТОЖЕ ИМЕЮТ ЗНАЧЕНИЕ

ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН

У меня давно была идея поставить спектакль без звука – вернее, каким-то образом исключить звучащее слово из восприятия зрителя. Например, поставить классическую пьесу, отгородив её непроницаемым стеклом. Позже это трансформировалось в идею сделать спектакль на жестовом языке, которым пользуются глухие. Я присматривался к людям, которые говорят на языке жестов, пытаюсь интерпретировать то, что вижу, думал о сюжете и даже пытался сочинить какую-то простую историю. Но чем дальше, тем больше мне казалось, что не надо ничего выдумывать, напротив – стоит взять один из самых хрестоматийных текстов, знакомых любому человеку, пришедшему в театр. И сразу возникли «Три сестры». Наверное потому, что эта пьеса по своей тематике мне

ближе, чем другие чеховские пьесы.

После этого я проделал небольшой эксперимент: связался с педагогом и попросил нескольких артистов выучить на языке жестов страницу текста из первой сцены – утро именин Ирины. В течение месяца они ходили на занятия, а потом без всяких мизансцен просто «проговорили» текст. И я увидел очень странный эффект: персонажи в полной тишине жестикуют, но текст, который я хорошо знаю, зазвучал у меня в голове. И в этом была некая магия: произнесенные слова становились более значимыми. Позже появились субтитры, и эффект только усилился, текст Чехова превратился в одного из героев спектакля, вообще говоря, в главного героя.

Главное, что совпало – это коллизия чеховской пьесы, рассказывающая о не-

котором сообществе интеллигентных образованных людей, надолго оказавшихся в чужом городе, где стоит выйти за порог дома, и оказываешься в посторонней среде. За стенами дома Прозоровых – гимназия, вынимающая из Ольги все силы, телеграф, угнетающий Ирину, там Протопопов, там полыхает пожар, там женщина не знает, как отправить в Саратов телеграмму о смерти сына. Это очень совпало с ощущением внешнего мира как чужого, постороннего и даже враждебного – у не слышащих людей. Поскольку этот мир устроен не для них. Спектакль изначально не предполагал никакого социального подтекста, но если он возник, сопротивляться возможности такой трактовки вряд ли имеет смысл. ■

18

ЭТО ВРЕМЯ ЕЩЁ ИДЁТ

ОЛЕГ ГОЛОВКО

Мы решили посмотреть на историю «Трёх сестер» из очень далекого будущего. Люди XXII века вряд ли будут отчетливо понимать, был ли уже во времена Чехова айфон или нет, носили ли в начале XX века джинсы, или они появились значительно позже, было ли уже электрическое освещение, или только керосинки. Примерно так мы смотрим на времена Леонардо да Винчи, и вряд ли нас смутит, если персонаж XV века вдруг посмотрит на старинные карманные часы. А ведь их изобрели только полвека спустя. Поэтому я бы не употреблял, например, слово «осовременивание». Мы не стремились к модернизации чеховского сюжета или переносу действия в наши дни. Скорее мы хотели показать, что это время еще идет.

Герои пьесы все время занимаются бытовыми мелочами. И эти повседневные действия могут сильно раздражать, если окружающая обстановка противоречит такому способу существования. Ситуация, которая разворачивается в спектакле, это смоделированная действительность, театральный эксперимент, которому, однако, необходима визуальная достоверность. В этой постановке костюмы и реквизит живут в промежутке от начала XX века до начала XXI: от шинелей и блузок чеховских времен до современных джинсов и гаджетов. Мебель тоже сделана в стиле не конкретного, но узнаваемого XX века. За основу взяты силуэты и лекала времен Чехова, но без соответствующего декора, только функциональность. Единственный декораторский

штрих – серые кракелюры, которые выглядят не столько антикварными, сколько дизайнерскими.

То обстоятельство, что персонажи в нашем случае – люди не слышащие, повлияло на целый ряд деталей. Даже производство мебели отличалось от обычного. Как правило, я трачу довольно много времени и сил на то, чтобы декорация и бутафория не издавали никаких лишних звуков. В данном случае все было наоборот. Ведь героев нашего спектакля не заботят бытовые шумы. Я впервые радовался тому обстоятельству, что пол скрипит, посуда позвякивает, дверцы шкафов хлопают. Получается, что у этой декорации есть не только визуальная сторона, но и акустическая. У дома Прозоровых есть своя партитура. ■

Материалы и фото предоставлены Новосибирским театром «Красный факел»

СОВРЕМЕННОЦА ИОЛАНТА

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Иоланта» Петра Чайковского. Либретто Модеста Чайковского по драме Генриха Герца «Дочь короля Рене». Дирижер-постановщик **Антон Гришанин**. Режиссёр-постановщик **Сергей Женовач**. Художник-постановщик **Александр Боровский**. Художник по свету **Дамир Исмаилов**. Главный хормейстер **Валерий Борисов**. Большой театр. К 175-летию композитора. Премьера **28 октября 2015**

Историческая сцена Большого театра выглядела вполне современно. Войдя в зал, зритель видел не скрытую занавесом изящную королевскую беседку, предназначенную для музицирования, в беседке стулья и пюпитры – скоро придут музыканты. Беседка поделена на две части: одна черная, другая светлая, едва не золотистая. Ну да... Иоланта, слепая дочь короля, живет во тьме, в неведении о своей беде, что уже трагедия. Весь мир в неведении, как во тьме. Поэтическая формула несколько прямолинейная, но сильная, как всегда у Александра Боровского.

Вступает оркестр, звучит оркестровая сюита Чайковского из «Щелкунчика». В тёмной половине появляется девушка в белом платье, это Иоланта, она одна, в мире одиночества. Как и мы, она слушает музыку, движется в ритме звуков, слегка касаясь пюпитров, садится, грустит, прислушивается, кружится под Вальс цветов. Восемь частей «Щелкунчика», таким образом, как бы включены в музыкальный спектакль, вроде увертюры к событиям, ведь зритель увидел жизнь королевской дочери в заточении.

Директор Большого театра Владимир Урин не ошибся, пригласив на «Иоланту» творческую пару Женовач - Боровский, покоровшую Москву спектаклями мощной образности. Можно предположить, что начало их работы с маэстро Федосеевым обещало триумф. Предложение дирижера - сыграть в один вечер оркестровую

сюиту Чайковского из «Щелкунчика» и его оперу «Иоланта» - в основе художественного и режиссёрского решения, сценического образа среды для музицирования. Владимиру Федосееву, надо думать, строгое поэтическое решение постановщиков пришлось бы по душе, вообще не слышно было недоумения со стороны музыкантов, в конце концов, они не хуже других понимают искусственность сюжета, который стал поводом для высказывания композитора.

«Иоланта» - сильнейшее прямое лирическое высказывание Чайковского, к концу жизни композитор захотел повторить библейское - любовь не мыслит зла, только любовь всесильна, слепого делает зрячим.

Сюжет нашелся сказочный, с долей мистицизма, который сегодня воспринять без снисхождения и улыбки никак нельзя (Либретто Модеста Чайковского по драме Генриха Герца «Дочь короля Рене»). Поэтому отбросив быт и волшебные подробности, постановщики пошли путем эстетической стилизации, затеяв игру в музицирование и концертное исполнение на театральной сцене. Театрализация коснулась всего: белой кружевной конструкции беседки, искусного света, костюмов – все в белых нарядах; строгих остроумных мизансцен, заданных общим замыслом. Хору не совсем дается язык пластики, хотя отдельные живые картины с подружками-прислужницами



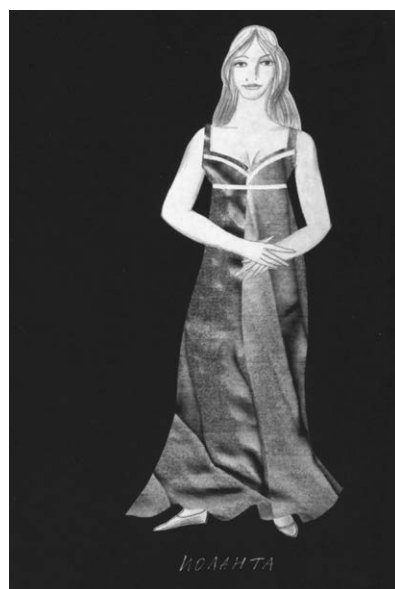
► Иоланта - Екатерина Морозова. Водемон - Олег Долгов. Фото Дамира Юсупова. Большой театр.

Иоланты были хороши. Освободив спектакль от примет земных интересов, режиссёр Сергей Женовач арию Короля и спор его с мавританским врачом, арию Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей» и замечательный дуэт Водемона и Иоланты адресует не тем, кто рядом на сцене, а непосредственно в зал. Это общение солистов через публику тоже часть замысла. Такой театральный прием дает простой выход великой лирике Чайковского и даже служит своего рода усилителем эмоций. Все чувства, выраженные в музыке, подлинны и глубоки - сила вспыхнувшей страсти, и боль страдания, - искусственна только фабула, преодолеть её задача

постановки. И задача эта, без сомнения, решена: предложено легкое, поэтическое решение, сюжет эстетизирован, интеллектуально примиряюще выглядит для современников, стилизован, остраничен сценическим остроумием и призван сконцентрировать внимание зрителя на музыке, которая при таком решении преобразует сентиментальность в поэзию высоких порывов души.

На спектакле 28-го октября и оркестр, и солисты на взгляд и слух простого любителя были хороши, а Екатерина Морозова-Иоланта великолепна. Допускаю строгость музыкальной критики, но не могу принять откликов авторов, зараженных

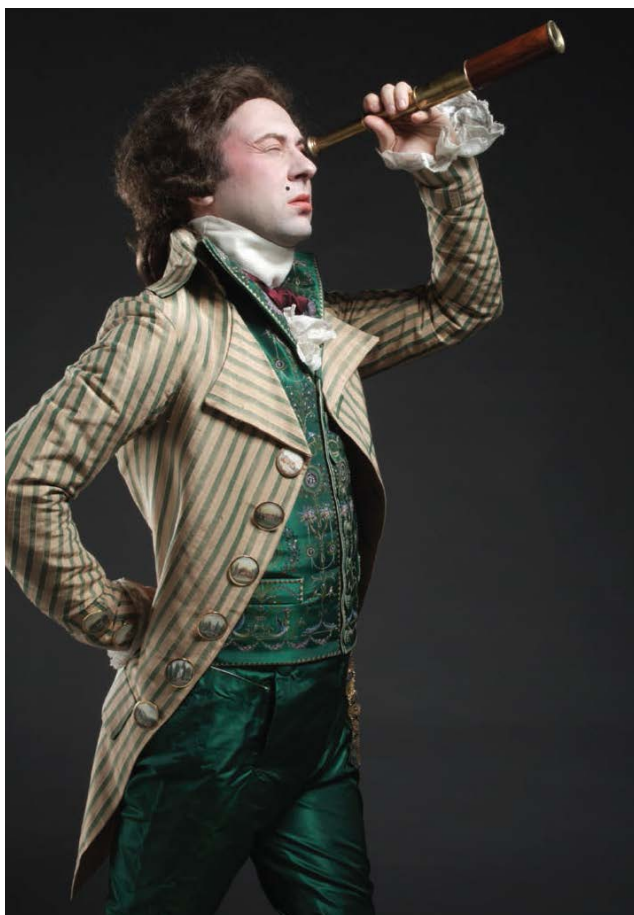
предвзятостью, как слепотой. При чем тут «заваленный хламом чердак, случайно запертый гараж», он же «ангар»? Что за ассоциация «королевская дочь, как наказанная собака в чулане»? И почему «публика ждала какого-нибудь особенного трюка в момент прозрения Иоланты» – разве в музыке трюк? Мне показалось, что в полном согласии с оркестром действовал художник по свету Дамир Исмагилов - черное покрытие неслышно уплывало, тьма отступала. И в открывшемся свету пространстве прозревшую Иоланту окружал хор в костюмах Водемара и мощный хоровой номер во славу Бога, света и мира любви завершал спектакль. ■



► А. Боровский. Эскизы костюмов к опере «Иоланта». Большой театр. 2015



► Сцены из оперы «Иоланта» П. И. Чайковского. Большой театр. 2015. Реж. С. Женовач. Худ. А. Боровский. Фото Д. Исмагилов.



► Драго Молдовеану (Франция). Фрак в крупную светло-розовую полоску, цвета слоновой кости, в зеленовато-жёлтый рубчик; кюлоты в крупную розовую полоску; гладкий хлопковый жилет зеленовато-жёлтого цвета, расшитый многоцветной шелковой нитью и пайетками; около 1785.



► Элеонора Маклакова (Россия). «Первая любовь» И. Тургенева. Московский театр «Новая опера». Москва, 199. Постановка: Е. Колобов, Н. Попков. Эскиз костюма Виолетты. Бумага, карандаш, акварель, 30,3 x 21. Российская государственная библиотека искусств.



► Чжао Янь (Китай). Дизайн костюма Манрико. Опера «Трубадур»



► Марта Жименес-Сальседо (Испания). «Макбет». 2012

КОСТЮМЫ СО ВСЕГО МИРА

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Международный выставочный проект «**Театральный костюм на рубеже веков. 1990–2015**»
Театральный музей им. А. А. Бахрушина и OISTAT. **16.06.2015 – 15.10.2015**

В этом году у знаменитой Пражской квадриеннале появился московский собрат. В одно время со сценографическим смотром в Праге в музее имени А. А. Бахрушина открылась грандиозная выставка театрального костюма. И её сравнение с квадриеннале вполне уместно – в ней участвовали 230 художников из 31 страны, а в экспозиции было представлено около 1500 работ. Поскольку такая выставка проводится впервые, организаторы взяли довольно большой период – 25 лет – от 1990 года до нашего времени. Рубеж веков. Кажется, совсем недавно с этими словами был связан наш серебряный век, русский декорационный прорыв, мощное дыхание, данное дягилевскими сезонами театральному костюму. И вот новый рубеж веков, каков он в театральном костюме, да ещё и в мировом масштабе. Первая мысль, которая приходит в голову – выставка фиксирует полный и окончательный разрыв сценографа и художника по костюмам. Ведь это размежевание набирало обороты именно на нашем рубеже веков, словно в пику возникшей сто лет назад идее сценической цельности. Впрочем, и на выставке, и в театре немало художников, на такой разрыв идти явно не желающих. Однако современная самодостаточность художника по костюмам позволила организаторам выставки пригласить не только театральных художников, но и авторов перформан-

сов и инсталляций, работающих не с театральным образом, а с вымышленным объектом.

Как бы не были прекрасны на выставке подлинные костюмы и эскизы, всё же настоящая их жизнь на сцене – в пластике актёра, в единении или противостоянии с декорацией, светом, пространством. Поэтому так много в экспозиции фотографий, передающих жизнь костюма в спектакле, но особенно интересно видео, которого так много на выставке – можно не отрываясь, часами смотреть живое движение костюмов в драме, балете, опере, мюзикле из разных концов света. Громада костюмного мира невероятно пестра – дерзость и традиционность, провокационность, тривиальность, дягилевские флюиды, деформация и исторический контекст – всё смешалось не только на просторах выставки, но, подчас, в экспозиции отдельной страны. Тенденции выявить невероятно довольно сложно, но попробовать можно.

Вполне себе жива традиция точного воспроизведения исторического костюма. Таких работ на выставке немало. Особенное впечатление производят мужские костюмы 1780-х годов, созданные французским художником Драго Молдовеану. Это тончайшая реконструкция эпохи с потрясающим чувством детали и без малейшего намёка на новодел, который так часто встречается в воспроизведении прошлого. Привержена

к исторической точности и российский художник Элеонора Маклакова, но благодаря карандашной технике, её костюмы словно покрыты патиной времени и историческое переплетается с поэтическим переживанием прошлого. Исторический костюм может поучаствовать и в злободневной игре с отстранением от времени и места действия спектакля. Так, китайский художник Чжао Янь в постановке «Трубадура» Дж. Верди одевает романтических героев оперы в национальные китайские костюмы.

Идея острой интерпретации исторического костюма родилась в прошлом рубеже веков и благополучно дожила до нашего времени. На протяжении всего XX века такой подход к сценическому костюму был наиболее востребован, потому что он способен отзываться как на образы спектакля и замысел режиссёра, так и на «воздух времени». Такое направление в костюме представлено на выставке мощно и разнообразно. Художники не отрицая исторический костюм, переосмысливают его, изменяют пластику, вносят в него новейшие достижения современного искусства. Огромное впечатление производит работа испанского художника Марты Жименес-Сальседо для «Кровавой свадьбы» Г. Лорки. Невеста, разрывающая на себе великолепное кружевное платье и его разлетающиеся в пустоте сцены жёсткие куски, чернота открывшегося женского тела создают

трагически-прекрасный, причём, очень испанский образ. Художник из Нидерландов Рин Беккерс в проекте «Голландские мечты о Шекспире» словно заново и из своих, особенных материалов «лепит» шекспировское время, причём в широком диапазоне от узнаваемых исторических фасонов до свободной игры форм, фактур, линий с обнажённой пластикой тела. Свой, особенный шекспировский костюм и у американки Александры Бондс. В спектакле «Любовь встряхнет» Д. Шмора исторический персонаж королева Елизавета одета в точный исторический костюм, а вот Уильям М. (мужчина) и Уильям W (женщина) в реалиях своего времени только наполовину. Костюм «режет» актёра по вертикали на две противоположности - мужскую и женскую, быт и творческий полёт. Густо орнаментированные половинки твёрдо стоят на земле, а тканю рукописи исписанные летящими строчками, кажется, земли под собой и не чувствуют. У сербского художника Ангелины Атлагич блестящее чувство формы, интерес к игре фактур и яркая фантазия неуклонно работают на создание образного начала в костюме. Будь то страшная и прекрасная женщина-птица в «Аде» Д. Алигьере или императрица Феодора в «Отравленной тунике» Н. Гумилёва, соединившая страсть роскоши с безысходностью металлического каркаса власти. Пластический образ героев «Пиковой дамы» А. Пушкина российский художник Мария Данилова нашла в остром, почти гротескном силуэте. Изысканно и резко очерченные плоские формы костюмов отстраняют от реальности, придавая образам экспрессивную таинственность. Мистический дух пронизывает костюмы российского художника Ирины Акимовой к спектаклю «Бесноватая» Н. Климонтовича (по роману «Идиот»). Чёрный мрак платьев, как разряды молний, пронизывают яркие вспышки цвета, делая зримыми kloпочущие страстью душевные сферы героинь Ф. Достоевского. Античные костюмы российского художника Юрия Харикова к «DIDO» М. Наймана, напротив, подчеркнуты статичны. На эскизах они напоминают окаменелые скульптуры, только древнее мастерски переплавлено в современное. Игра

линий плиссированной ткани по античному торжественно и неспешно, а формы её изгибов и сломов резки и драматичны.

Костюм-скульптура, прячущий внутри себя тело человека, прокладывает дорогу к своей автономности – он запросто может существовать и сам по себе. Но это уже движение костюма из театрального пространства к выставочному. И этот путь в экспозиции также обозначен. Английский дизайнер Александр Рут в пустом пространстве устанавливает два костюма – гордо стоящий вертикально, а перед ним коленопреклоненный. Внутри человека нет, а жесткая, держащая форму, поверхность ткани напрямую подражает скульптурной пластике. Правда, судя по фотографиям, спектакль колледжа моды «Тесте 3», от реального человека не отказывается. Но обнаженное мужское тело и его костюм-скорлупа, вероятно, находятся в каком-то противостоянии. А вот испанка Марта Жименес-Сальседо в композиции «Одежда как материал для конструкций» человека полностью растворяет в белом пространстве, да и оставшиеся от него легкие воздушные костюмы, кажется, на глазах тоже растут, как дым.

Такая возможность власти костюма над телом человека, открыла путь к свободной интерпретации уже и самого тела. Раньше это была сфера скульптуры и живописи, в последнее время к этому подключился и костюм. В перформансе бразильского художника Эрики Шварц «Объекты» человек буквально с ног до головы облеплен повседневной бытовой мелочью, в основном, разноразмерными коробками и бутылками. Причём, оторвать их от себя уже невозможно – они навсегда расположились под кожей (её роль «играет» полупрозрачное трико, закрывающее, в том числе, и лицо). Итальянка Катерина Чану свою композицию назвала «Шесть костюмов ищут персонажей» (см. 3 стр. обложки). Персонаж № 2 это сидящая в черном трико женщина с надетым на голову гигантским шаром в виде скафандра. Пластически очень выразительно, а уж образ, вероятно, мы - зрители должны сочинить сами. Польский дизайнер Катаржина Конечка, напротив, идет в пластическом решении от образа, причём, очень драматического, как

она сама пишет - «разрушение, трагедия, дыхание смерти» (см. 3 стр. обложки). В очень красивых молодых женщин буквально врезаются металлические пруты разной формы, правда, тела пока не касаются, но агрессивно окружают его. То ли это некие внешние факторы, а может, и материализация собственных мыслей и чувств. У российского сценографа И. Попова на грани театра и выставочного объекта балансирует человек-призрак - князь К. из «Дядюшкина сна» Ф. Достоевского. Нелепое соединение рыцарских доспехов, брюк, разномастной обуви и лица, на котором кроме усов ничего больше нет, да и человека нет – так, только фантазия.

Задачей российского экспериментатора Андрея Бартенева и американки Пэт Олешко, которая делает «окружающий мир своим комическим партнёром», является превращение костюма в парадокс, вокруг которого и разыгрывается эпатажная режиссура акции или перформанса. В это искусство игры вписываются и названия: «Бартенев – супергрудь Балтимора», Олешко – «Наслаждение выменем Птицы счастья: Муки жён» (см. 3 стр. обложки).

В заключении огромная благодарность и восхищение за труды руководителя проекта Дмитрия Родионова и куратора Игоря Русанов. Собрать такую выставку – огромный труд и упорство довести свою идею до конца. А мы будем рассчитывать, что через четыре года параллельно Пражской сценографической выставке в Москве вновь откроется Квадриеннале костюма. ■



► Рин Беккерс (Нидерланды). Голландские мечты о Шекспире. 2009



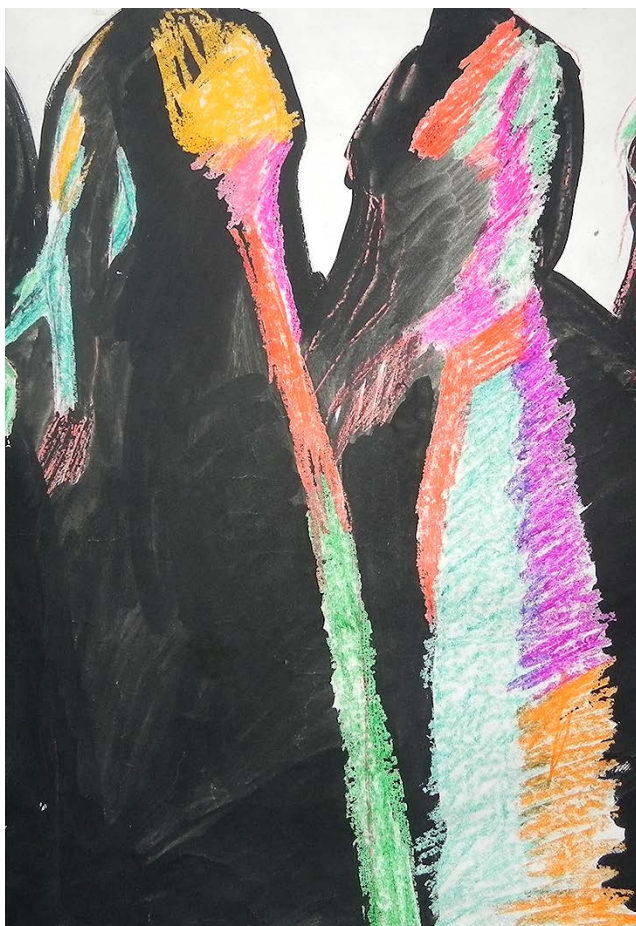
► Александра Бондс (США). «Любовь встряхнет», Джон Шмор
Уильям М: Андрей Кривошеин и Уильям W: Оливия Уолтон



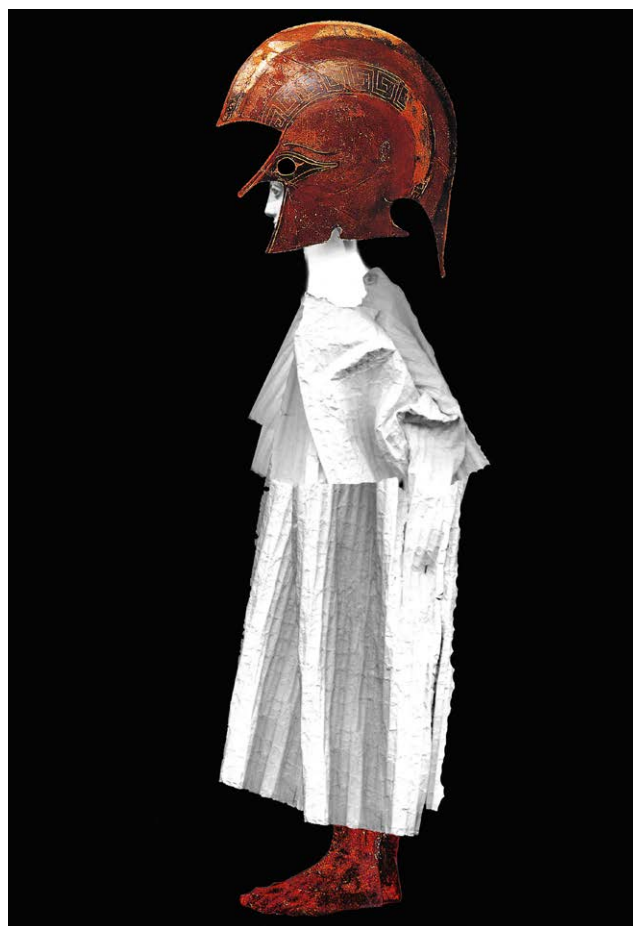
► Ангелина Атлагич (Сербия). «Ад» Д. Алигьере. 2005



► Мария Данилова (Россия). Англичанин. «Пиковая дама». 1996



► Ирина Акимова (Россия). «Бесноватая» Н. Ю. Климонтовича



► Юрий Хариков (Россия). «Дидона и Эней». 2014



► Александр Рут (Великобритания). Дизайн костюмов главных актёров для выступления Лондонского колледжа моды.



► Эрика Шварц (Бразилия). Проект: «Объекты». Перформанс. Костюмная импровизация

ДАВИД БОРОВСКИЙ «ИЗБРАННОЕ»

ЛЮБОВЬ ОВЭС

Давид Боровский «Избранное». Выставка ГЦТМ им. А. А. Бахрушина в Доме актёра. Санкт-Петербург. 10 сентября — 10 октября 2015

10 сентября 2015 года в Синей гостиной Дома актёра в Петербурге было не протолкнуться. Открывалась выставка «Давид Боровский. Избранное». Множество людей забило пространство, показавшееся в тот день невероятно тесным. Перемещались от макета к макету, пытались протиснуться к эскизам. Чтобы разглядеть работы, тем более, оценить экспозицию, созданную Александром Боровским, надо было прийти на следующий день. Или остаться тут, когда все перешли в Карельскую гостиную, где начался вечер воспоминаний. Длился он долго, а хотелось, чтобы не кончался никогда. Л. А. Додин, Э. С. Кочергин, А. Е. Порай-Кошиц, Д. В. Родионов, Э. Д. Кузнецов, А. Д. Боровский говорили замечательно, исповедально. Все было подлинное, включая ноту тревоги за судьбу музея Д. Л. Боровского в редком по лаконизму и содержательности заключительном слове А. Д. Боровского.

Экспозиция показалась мне идеальной. Все от замысла (повторить со-

бранную отцом выставку в Колумбии) до воплощения, было точно, ясно, прозрачно, на уровне формулы: высота и плотность развески эскизов, их соотношение с макетами, удачно выбранное помещение — Синяя гостиная. За окнами, выходящими во двор — следы старого юсуповского сада с вековыми деревьями. А у противоположной стены макет к «Иванову» А. П. Чехова.¹ И там точно такой же фронтон, окна, сухие ветки. Форма зала, пропорции и абрисы встречающиеся во многих работах Боровского.² В окраске помещения только три цвета: синий (стены), белый (окна и двери), коричневый (пол). Тишина и сосредоточенность. Искусству художника, насыщенному глубоким философским содержанием, требовалось именно такое пространство, классическое по форме и существу.

В вытянутом в длину зале идеально встали одиннадцать макетов. Образованный ими коридор читался творческим путем художника. Справа:

«Гамлет», «Владимир Высоцкий», «Леди Макбет Мценского уезда», «Иванов», «Аномалия», по центру — «Вишневый сад». Слева: «Демон», «Плаха», «Пиковая дама», «Игрок».

Белая мемориальная доска погибшим в годы войны читалась частью экспозиции, подлинностью своего содержания перекликаясь с работами Боровского, для которого война была важнейшей темой, а в спектаклях всегда чем-то конкретным: например, теплушкой во мхатовском «Эшелоне», напоминавшей вагон, в котором они с мамой эвакуировались из Одессы.

Экспозиция, наполненная воздухом, казалось легкой и прозрачной, став на время пространственной метафорой творчества художника, его портретом. Оборудование словно бы растворилось в ней. Надо было приглядеться, чтобы увидеть тонкие стальные подставки под макеты, стильные черные треноги с фонарями и боковыми шторками (словно шорами у лошадей). Свет был направлен

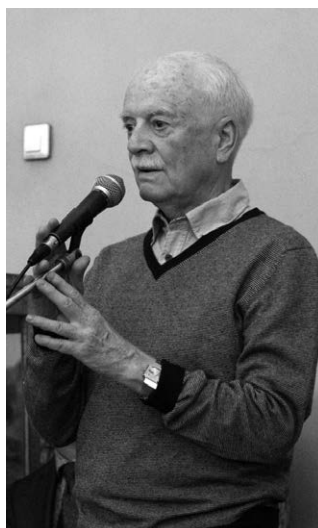
27



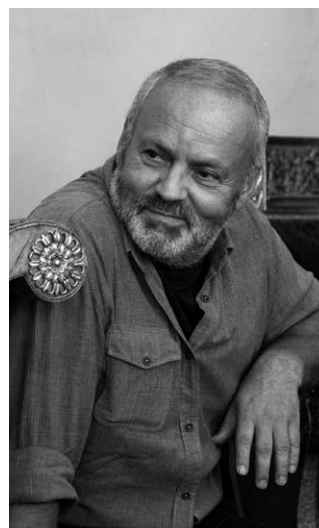
► Лев Додин и Надежда Хмельёва



► Эдуард Кочергин



► Эраст Кузнецов



► Александр Боровский



сверху и сбоку, чтобы пробить пространство, подчеркнув его глубину. Все выполнено по чертежам самого Боровского для выставки в Баготе.

Главным событием экспозиции стало сочетание одиннадцати макетов и тридцати семи эскизов костюмов к пяти спектаклям («Саломея» Р. Штрауса, «Отелло» Дж. Верди, «Лулу» А. Берга, двум вариантам «Любови к трем апельсинам» С. С. Прокофьева). При жизни он графику не выстав- лял. Его рисунки впервые были опубликованы А. А. Михайловой и Р. П. Кречетовой в монографии «Давид Боровский»³, макет которой делал он сам. Первая выставка костюмов состо- ялась уже после смерти художника в Малом драматическом театре, сразив всех масштабом дарования, фанта- стическим рисунком, безупречным мастерством. Затем вышел альбом «Давид Боровский. Костюмы»,⁴ состав- ленный сыном художника.

И вот, наконец, экспозиция, да- ющая адекватное представление о Мастере. Эскизы одеты в черные па- спорту. Строго, красиво. Когда основа листа черная, между ним и паспорту пролегает тонкая полоска коричневой бумаги, которая кажется светящейся. Цвет крафта использован на обложке альбомов: «Костюмы» и «Макеты». На такой бумаге он часто рисовал. Цвет листа не бывает случаен, он предо- пределен литературным материалом и пластическим решением.

Эпиграфом к одной из глав «Убе- гающего пространства» Боровский взял слова А. Матисса: «Достаточно

самых простых средств: два-три цвета не смешанных, чтобы не нарушалась их чистота и яркость».⁵

В правом углу зала разместилась «Саломея» Р. Штрауса.⁶ Геометрически четкий рисунок: лист словно разбит на вертикальные полосы. В силуэте закодирована художественная ин- формация, прочитывается Древняя Иудея. Художник знает, что именно силуэт определяет театральный ко- стюм, делает его сценическим. На од- ном из эскизов — персонаж в черном пальто, в каких до сих пор ходят ха- си- ды. Используются только три цвета: черный, желтый и фиолетовый либо белый. Холодный, почти лимонный дает ощущение лунности, фиолето- вый привносит мистическое начало. Соседство черного и желтого навевает воспоминание о ночном танце Сало- меи, проклятиях Иоканаана, страш- ной гибели героини.

Если «Саломея» инфернальная, мистическая, то «Отелло»⁷ контраст- ный, жгучий. Шекспировский блок (макет «Гамлета» и эскизы костюмов к «Отелло») расположен на центральной стене. На одном из рисунков заметка: «Северо-Запад Африки (Мавритания). Араб. Мусульманин. Ислам».⁸ Образ, который читается в равной мере, как исторический и современный.

На этот раз бумага коричневая. Геометрия вертикальных полос. На коралловом фоне — зеленых и золо- тых, на зеленом — черных и белых.

Для «Лулу» А. Берга⁹ выбирается более нежный и тоже любимый цвет бумаги — серый. Основной материал

— карандаш. Главное тут рисунок, его плотность и легкость, бег карандаша и пятна. Хрупкость нарисованного вполоборота Пьеро подчеркнута нало- женным сверху и вырезанным по си- луэту куском серой бумаги. Плотная и тяжелая, она словно давит на Пьеро. Весь рисунок сосредоточен на левой белой стороне. На правой — лишь над- пись Lulu. Pierot.

В глубине зала — «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева. Два варианта костюмов к одной и той же опере, поставленной в Германии в 1991 году, но разными режиссёрами: Ю. П. Любимовым в Баварской опере (Мюнхен) и В. Б. Смеховым в Оперном театре Аахена обнаруживают насколь- ко Боровский чуток к режиссёрскому замыслу.

Он не всегда рисовал так жестко, четко, непрерываемо. В этом убежда- ешься, разглядывая набор открыток «Давид Боровский. Эскизы костюмов. Театр им. Леси Украинки. 1948–2006 гг.» . В пространстве макета и сцены был куда радикальней. Чувствовал себя уверенней, легче. Пространство было свойством, материей, формой са- мой жизни, перед которой он никогда не робел.

Выставленные рисунки ни в чем не уступают работам лучших масте- ров XX века. Они — его внутреннее я, эмоции и страсти. Молчаливый в жи- зни, Боровский, похоже, говорил ими. Чаще всего использовал для этого графитный карандаш. Порой, кажет- ся, еще чуть-чуть и бумага прорвется, карандаш сломается.

Эскизы костюмов предельно точ- ные, понятные мастерам-исполните- лям, подсказывающие актёру образ и стиль игры, не являются сцениче- скими в полном значении этого слова. Образ персонажа в них мифологизиро- ван, уведен от сиюминутности в веч- ность. Фамилии артистов, название материалов, приколотые образцы тка- ней оказываются частью безупречного пластического образа. Подобно искус- ству русского авангарда, буквы, циф- ры, фактуры — средство художествен- ной выразительности.

Форма у Боровского не нуждает- ся в ярком оформлении. Работы, как правило, монохромны. Зато цвет дей- ствует впечатляюще и безотказно. Художник добивается живописности сочетанием черного и белого, не впа- дая при этом в одномерность. Черный



► «Пиковая дама»
П. Чайковского.
Оперный театр.
Карлсруе.
Германия.
1990



► «Владимир
Высоцкий».
Театр
на Таганке.
1981



► «Вишнёвый сад»
А. Чехова.
Театр Дионисия.
Афины.
Греция.
1995

«Игрок»
С. Прокофьева.
Большой театр.
2001



«Борис Годунов»
М. Мусоргского.
Театр Ла Скала.
1979



Экспозиция
вытавки
в Доме Актёра
СПб. 2015



и белый у него философичны. Цвет концептуален. С помощью серого, олицетворяющего советское время, решен спектакль Театра на Таганке «Дом на набережной». На эскизах подчеркнута: «серая «сталинка», галифе серые, но чуть темнее, сапоги серые» [...] Все старое обжитое».¹⁰ В выборе конструктивистской стилистики для сценографии та же достоверность, что в костюмах.

Родившийся в 1938 году, лично не переживший ужас сталинских лагерей, Боровский был им ранен. В годы возвращения безвинно осужденных, в общении с ними сформировался нравственный кодекс художника, его представление о добре и зле. Не сделав историю и философию своей профессией, он насытил сценографию размышлениями о стране, истории, прошлом и настоящем, закодировал в вертикалях и горизонталях, пространстве и фактуре, композиционных решениях. Кочергин назвал его «одним из первых концептуалистов на нашем театре», добавив: «Он реализовал идеи концепт-арта в пространственной драматургии».¹¹ Боровский в пластике показал механизм власти, подчинение, уничтожение, подавление. Через ритмы и пропорции связал эпохи и времена.

Нары ночлежки в «На дне» Горького¹² у него не отличаются от нар в лагерях. И режиссёр Варпаховский, проверявший крепость, легко и быстро, как бывший зэк, улегся на них. Увиденные позже фотографии немецких концентрационных лагерей подтвердили догадку Боровского: в основе нар лагерей и ночлежек – общая жесткая конструкция.

Трибуны Кремлевского дворца в спектакле «Шарашка»,¹³ повернувшись по горизонтальной оси, оказываются лагерными нарами. Этот спектакль мне кажется осколком другого более значимого проекта того же года — монументального памятника «Колокольня печали» (ремейк «Башни Татлина»). Он был важнейшим делом жизни, итогом размышлений Боровского о судьбе его страны: «Железнодорожные рельсы (символ дороги) и грандиозная система барака. Барак или ГУЛАГ». «III ком. интернац. ? III-й рейх? III-й Рим?». Нары Гулага, как модуль Башни. На другом листе «Сов. Власть 74 г. с 1917 по 1991 г. Истребл. 70. 000. 000 человек»¹⁴ — писал Давид Боровский в Париже в марте 1998 года.

Подлинность — важнейшее для художника слово. Подлинность фактур: дерева, металла, холста, стекла. Любовь к настоящей вещи: мешки с песком («Медея»), рельсы и дверь теплушки («Эшелон»), бутылки («Страсти по Венедикту Ерофееву»), крестьянские бороны («Деревянные кони»), ржавое железо («Аномалия»), металлические щиты («Плаха»), деревянный амбар («Леди Макбет Мценского уезда»).

Макеты художника можно обходить кругом. Эта особенность использована в дизайне книги «Давид Боровский. Макеты», где вслед за фронтальной стороной показана оборотная. Они имеют преимущество перед эскизами, потому что сохраняют форму Театра Боровского. Пока макеты целы и хранятся в мемориальной мастерской художника, его Театр сохраняет материальность и подлинность.

Его выставочные макеты в отличие от служебных макетов В. А. Симова, Н. П. Акимова кажутся вечными, как скульптуры Микеланджело. Этот итальянец явно был ему дорог. На обороте первой странички последней записной книжки цитата из него: «Разве пишут рукой?...Пишут головой!».¹⁵ Роднило не только это. Автор «Давида» утверждал, что создавая скульптуру надо у глыбы мрамора убрать все лишнее. Боровский поступал в театре точно также.

Конечно макет «Гамлета»¹⁶ не дает полного представления о спектакле. Например, о трехсоткилограммовом шерстяном занавесе,¹⁷ двигавшемся во всех направлениях, благодаря каретке с вращающейся осью и дорогам на галереях. Рабочие и артисты перемещали его вручную. Каретка была закреплена на крепкой маточной балке. Ферма размером 12 x 0,6 x 0,4 для облегчения была сделана из гнутого уголка. Все технологично, реально и просто, как всегда у Мастера. В макете — планшет, верхняя рама портал и его внутренние уголки — металлические. Подсознательно ощущается холод оружия, угроза смерти. В театре планшет, любимые Боровским театральные подмости: старые доски, в которые не жалко вбивать гвозди.

Глядя на фотографии,¹⁸ опубликованные в книге Боровского, понимаешь, откуда возникло решение «Гамлета», а позже «Короля Лира».¹⁹ Вдохновлено архитектурой Северной Европы, Англии, Страдфорда с бе-

лыми оштукатуренными стенами и факхверками. В макете они сделаны из кусков старого московского паркета, найденного в домах, вставших на капитальный ремонт. Художник любит строгие архитектурные порталы, в которых нет украшений, просто плоскости стен, прорезанных, с одной стороны, проемом двери, а с другой, отверстиями окон, расположенных одно над другим.

Задняя стена в «Гамлете» рассечена сдвинутым влево крестом балок, вертикальная в два раза толще горизонтальной. Правая сторона стены утоплена больше, чем левая. Асимметрия создает композиционный ритм, провоцируя беспокойство зрителя. Цвет деревянных балок, вязанного занавеса и земли, той самой, что на глазах у зрителя выбрасывают могильщики из ямы на авансцене, один и тот же.

Обладавший даром видения, а не просто смотрения, Боровский мог найти решение буквально под ногами». «... как-то гуляя по полю, я напоролся на валявшуюся борону. Она, как водится, ржавая, забытая, увязла в земле... Я поднял борону и обомлел, осознав, сколь мощной выразительной силой она обладает. Из этой брошенной бороны исходил могучий и такой многогранный смысл. Острые клыки устремились на меня. Как средневековое оружие пыток. Жуть. Мгновенно возникла картина ареста из «Деревянных коней». Главная идея Василисы – труд на земле – обернулась для нее трагедией».²⁰

Двойственность образа — это то, что всегда видит Боровский. Его глаз так устроен. Цепкость взгляда замечательная, зрительная память феноменальная, профессионально заточенная, сориентированная, поддерживающая. «В работе театрального художника есть что-то общее со стихосложением». Поэты держат в голове какие-то словосочетания, которые ничего еще не значат. Ритм. Рифму и т. д. Некую формальную заготовку. Везде, где бывает художник, он смотрит, он видит. Сценография вещьсложение, вещьсочетание. Фактура, интерьер, или случайный персонаж, его одежда, или архитектурный мотив — в тебе задерживаются, начинают беспокоить, искать применение...».²¹

Макет спектакля «Владимир Высоцкий»²² — конструкция, повисшая в воздухе. Образованный из шести

рядов старых дубовых кресел в связке реек прямоугольник равен по площади занавесу в «Гамлете». Это сделано сознательно. Четыре независимые лебедки помогают ему принимать разные положения, напоминая о движении занавеса в самом главном для Высоцкого спектакле. А в финале улывать в небо также как исчезала в вечности кибитка Пушкина в спектакле «Товарищ, верь!». На нижней кромке макета надпись «Памяти Владимира Высоцкого». На планшете оставленная бардом гитара. Белое полотно из бязи, укрывающее зрительный зал после спектакля, воспринимается саваном.

Кресла по рисункам архитектора-конструктивиста К. С. Мельникова привлекли внимание Боровского.²³ В основе их три равных квадрата (спинка, сидение и полость под ним). Когда сидения откидываются, возникают пустоты, которые по-разному работают в сценической композиции и световой партитуре.

Художник мыслит геометрией пространства. Она привлекается для передачи мистического, как в «Пиковой даме», где ритм конструкции, по словам Боровского, определяла «трехкартность, трехчленность, трехзначность». «Навязчивые, бесконечно повторяемые три карты. [...] Этот рефрен, эту арифметику я старался встроить в геометрию. Зеленый квадрат игрового пространства разделил на три секции и на три плана. Первый на уровне верха оркестровой ямы. Три плоскости чуть выше — второй план. И еще выше опять три плоскости, но это уже три игровых стола. [...] Таким образом, если считать параллельно рампе, — три плоскости. Снизу вверх — три. И по диагонали — тоже три. Вот такой ритм. Вот такой пасьянс».²⁴

«Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса» советовал Сезанн. Работая с пространством Боровский делал тоже самое. Он конструировал свои сценические миры из первоэлементов: плоскостей, параллелепипедов, цилиндров, спиралей, арок, куполов.

Макет спектакля «Аномалия» по пьесе А. Галина.²⁵ Все проржавевшее, некогда бывшее секретным военным объектом. Слева вытянутый вверх параллелепипед, справа — цилиндр, между ними спираль винтовой лестницы.

Если её продлить, она «влетит» в лестницу на авансцене, уходящую в тюрм.

Макет «Плахи» Ч. Айтматова.²⁶ Три арки, расположенные как створки трельяжного зеркала. За ними — четыре глухие ржавые плоскости в процессе действия меняющие положение.

Боровский обладал фантастической внутренней оптикой, воспринимая все окружающее драматургически и режиссёрски. Что мир двойственен Боровский знал с рождения. Монтажное мышление развил, благодаря встретившимся на жизненном пути ученикам Вс. Мейерхольда и Леся Курбаса. Четырнадцать строк рассказа «Овощи» читаются, как сценарий короткометражного художественного фильма: «В центре двора... лежит умершая пожилая женщина. ... А две дамы тщательно выбирают и взвешивают баклажаны. И все меняют один на другой, другой на третий».²⁷

Это просто наблюдение. Но в нем те же качества, что у Боровского-сценографа: простота и ясность внутреннего сюжета, минимализм средств, фактура повседневности. Ситуация, как и вещь, рассмотрена одновременно в двух качествах: повседневном, документальном и философском, нравственном, снаружи и изнутри.

На сочетании плотных поверхностей и пустот строится «Демон».²⁸ Горный ландшафт возникает в воображении, благодаря разбивке пространства на планы, сдвигам плоскостей относительно друг друга. Силуэты разорванных частей портала подчеркнуты световыми диодами. Вершина крестообразной формы напоминает древний грузинский храм.

Боровский конкретен и точен. Весь используемый им арсенал художественных средств подлиннен, подсмотрен у жизни, ассоциативно осмыслен. У театральных работ Боровского всегда есть партитура. Она связана с режиссёрской, часто предопределяя последнюю, потому что глубже, интересней, драматически напряженней, потенциально богаче, и режиссёры это чувствовали, а честнейшие из них и признавали.

В «Вишневом саде»²⁹ колонны без капителей. Они часть архитектуры афинского театра Дионисия. Грубой кистью художник побелил их, как это делают с садовыми деревьями, сохра-

няя от грызунов. На сцене установил несколько таких же колонн. Много не понадобилось. Зритель оказался внутри умирающего сада. Костюмы черные, персонажи кажутся частью этой среды. Черные куртки, фраки, блузки. Внизу — светлые брюки и юбки. Только Фирс иной. Его костюм цвета той самой вишни, секрет сушки которой был забыт также как и он сам.

Боровский по мышлению сценограф-режиссёр. Он не сочинял декорации, а придумывал спектакли. Его решения не существовали сами по себе. Они возникали благодаря и при помощи режиссёра и актёров, которых Боровский искренне и глубоко любил и они отвечали взаимностью. Таганский период жизни и творчества Боровского — это роман сценографии с актёром, названный критиками «действенной сценографией». Реалист по характеру мышления, чуждый искусственным конструкциям, Боровский, думается, знал и учитывал мировой опыт народного театра, накопивший различные способы взаимодействия актёра с пространством, будь то пресловутый коврик, греческая орхестра или дощатые подмостки. Знал, что обходились и без них. Садись на землю, образуя вытянутый в длину ромб, и получалось пространство для народной игры «Лодка». Вот вам и «действенная сценография».

Его работы вбирают в себя вековой опыт. Многие начиная, Боровский еще больше продолжает. И это ставит его в ряд великих, как бы странно эти слова «ряд» и «великие» не звучали применительно к нему. Именно Боровский связал времена и культуры: отечественный авангард 1910-1920-х годов и западную художественную культуру XX столетия, народное сознание и интеллектуальную силу.

Сострадание и осмысление в броне жесткой и безупречной формы — главное содержание его искусства.

Боровский нашел в театре образ трагического времени, подобно А. Аппиа и Г. Крэгю. Он — третий в этой компании. Человек, художник, философ, доискивающийся истины, знающий о бесполезности этого занятия, но не оставляющий его. Всю жизнь учившийся, безошибочно выбирая себя учителей в жизни и культуре. Его искусство — боль от происходящего в мире, отлитая в пространственные формы, запятанная в них.

«Медея» Еврипида,³⁰ спектакль 1995 года: «Современный пейзаж мира. Не затихающие войны. Мужские забавы охватившие полмира Армению и Азербайджан, Грузию и Абхазию, Чечню и Осетию, Боснию и Хорватию, Афганистан и Таджикистан, Ближний Восток и Руанду. Развалины Коринфа!».³¹

Пространство «Медеи», благодаря ржавой стене цвета запекшейся крови, мешкам с песком, используемым для обороны (иногда благодаря свету, они кажутся каменной кладкой), воспринимается местом любой битвы, любого

военного противостояния, «мужских игр» любого времени и любой территории, на Западе и Востоке, Юге и Севере, в прошлом и настоящем. Доживи он до сегодняшнего дня, наверняка расширил бы географию конфликтов до Донбасса и Сирии.

Подобно драматургам новой драмы рубежа XIX и XX столетия, он увидел трагизм в повседневности, символом которой для него стал «обмен». В одноименном спектакле³² заклеил все вещи листиками самодельных объявлений: «продам», «меняю», «куплю».

Боровский первый и, мне кажется, единственный отечественный сценограф, кто принес в театр такую страстность и глубину размышления о мире. Вывел профессию художника театра за пределы цеховых ограничений, ни на секунду не погрешив против театра и его структуры, не изменив присущей ему демократичности, актуальности, технологичности.

О добре и зле, жизни и смерти, порядочности и подлости рассказал на языке пластических категорий, приглашая к сомыслию, сочувствию, сопереживанию. ■

¹ Спектакль МХАТ, реж. О. Н. Ефремов, 1976

² Им можно найти в рисунке к «Рядовым», в макете сп. «Игра в карты» и т.д.

³ А. А. Михайлова, П. П. Кречетова. Давид Боровский. М.: Артист, Режиссёр, Театр, 2002

⁴ Давид Боровский. Костюмы. М., 2010

⁵ Давид Боровский. «Белый, желтый, зеленый» // Убегающее пространство. М.: ГЦТМБ, 2012. С. 32.

⁶ Спектакль поставлен Л. А. Додиним в Театре «Шатле» в Париже в 2003 г.

⁷ Спектакль поставлен Л. А. Додиним в Маджо Музыкале театре Комунале во Флоренции в 2004 г.

⁸ Давид Боровский. Макеты. М., 2015. С. 365

⁹ Спектакль поставлен Ю. П. Любимовым в Театре «Реджио» в Турине в 1983 г.

¹⁰ Спектакль поставлен Ю. П. Любимовым в 1980 г. Давид Боровский. Костюмы. С. 47, 51

¹¹ Эдуард Кочергин [Давид Боровский. 2 июля 1934 — 6 апреля 2006] // Сцена. 2006. № 2. С. 5.

¹² Спектакль Русского Драматического теа-

тра им. Л. Украинки (Киев). 1963.

¹³ Спектакль Театра на Таганке, реж. Ю. П. Любимов. 1998.

¹⁴ Давид Боровский. Макеты. С. 432, 429

¹⁵ Дело № 2006. [М., 2014. С. 2]

¹⁶ Спектакль Театра драмы и комедии на Таганке, реж. Ю. П. Любимов, 1971;

¹⁷ Театр дал объявление и многочисленные поклонницы за возможность попасть на спектакли, несколько дней, сидя на полу в фойе, вязали его по заданному художником рисунку (Рассказ А. Е. Порай-Кошица).

¹⁸ Давид Боровский. Убегающее пространство. Цветная вклейка между с. 180 и 181.

¹⁹ Спектакль Малого драматического театра, реж. Л. А. Додин, 2006

²⁰ Давид Боровский. «Деревянные кони» // Убегающее пространство. С. 259.

²¹ Давид Боровский. «Дом на набережной» // Убегающее пространство. С. 263.

²² Спектакль Театра драмы и комедии на Таганке, реж. А. П. Любимов. 1981

²³ Они были выменяны театром у б. Дома культуры И. В. Русакова (Клуба Русакова, построенного в 1929 г. по проекту арх. К. С. Мельникова.

²⁴ Давид Боровский. Зеленый квадрат игра // Убегающее пространство. С. 102.

²⁵ Спектакль Театра «Современник», реж. А. Галин, 1997.

²⁶ Спектакль Театра «Современник», реж. Г. Волчек, 1987.

²⁷ Давид Боровский. Цветы и овощи // Убегающее пространство. С. 80-81

²⁸ Опера А. Рубинштейна поставлена в театре «Шатле» (Париж) Л. А. Додиним. Дирижер В. А. Гергиев. 2003

²⁹ Спектакль поставлен Ю. П. Любимовым в Театре Дионисия (Афины) в 1995 г.

³⁰ Спектакль Театра на Таганке, реж. Ю. П. Любимов.

³¹ Давид Боровский. Макеты. С. 231.

³² «Обмен» по Ю. Трифонову. Театр драмы и комедии на Таганке, реж. Ю. П. Любимов. 1976.



► Марина Азизян и Дмитрий Родионов



► На вернисаже в Доме актёра



ГУТЕРМАН В ПАРТЕРЕ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Выставка **«Театр Михаила Гутермана»**. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Театральная галерея на Малой Ордынке. **3 - 18 октября 2015**

Выставка «Театр Михаила Гутермана», расположившаяся в четырёх залах Галереи на Малой Ордынке, собрала итоговые 130 снимков самых известных спектаклей и людей театра. Ведь личные фонды мастера насчитывают тысячи снимков, сделанных за 40-летнюю карьеру. Присутствие Михаила Гутермана на премьере уже давно стало едва ли не так же необходимым, как наличие электрического света в зале и занавеса на сцене. Более того, его симпатичная фигура в партере и непререкаемый «окуляр»

фотоаппарата давно стали чем-то вроде талисмана: есть Гутерман, значит, спектакль состоялся, а нет – это уже сродни аномалии. Впрочем, разве что форс-мажорные обстоятельства могут заставить Михаила Михайловича не прийти в театр и не запечатлеть процесс рождения спектакля на зрителе. Давно уже став выдающимся фотохудожником, Гутерман продолжает работать как репортер, не меняет ни ритма, ни графика. Маэстро не оставляет стараний. Результатом же становится уникальная по качеству

исполнения и количеству «страниц» летопись российского театра.

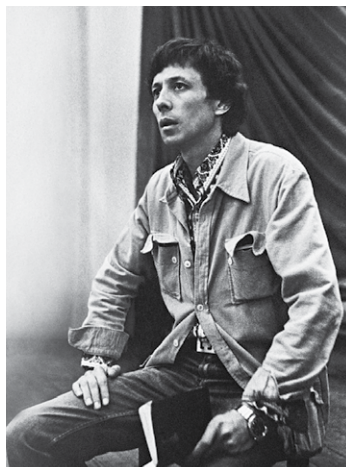
Нынешняя экспозиция включает три тематические части. Одна из них – 40 портретов актёров и режиссёров, составивших золотой фонд российского театра. Они выполнены в черно-белой гамме. Второй и третий разделы, представившие цветные фотоработы, это сцены из спектаклей, снятых в течение 20-30 лет, а также портреты актёров и режиссёров, работающих в театрах в настоящее время. ■

Фото Михаил Гутерман

34



► Анатолий Эфрос. 1978



► Олег Даль. 1978



► Евгений Леонов. 1986



► Аркадий Райкин. 1986



► Юрий Никитин. 1990



► Максим Аверин. 2010



► Григорий Сиятвинда. 2008



► Владимир Панков. 2011



► Дмитрий Крымов. 2012

▼ «Евгений Онегин» по А.С. Пушкину. Театр им. Евг. Вахтангова (Москва). Реж. Р. Туминас. 2013



И. Сумбаташвили. ◀
Эскиз декорации.
«Сталевары»
Г. Бокарева.
МХАТ им. Горького.
1972. Реж. О. Ефремов.
ГЦТМ. Металл,
масло. 71х71



И. Сумбаташвили. ◀
Эскиз декорации.
«Иркутская история»
А. Арбузова.
Театр им. Вахтангова.
1959. Реж. Е. Симонов.
ГЦТМ. Картон,
гуашь. 51х37



АКВЕДУК МАСТЕРА

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

«Палитра Мастера. К 100-летию со дня рождения Иосифа Сумбаташвили».

Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

16 сентября - 15 октября 2015

Лишь один характерный штрих: на паре листов скромно припиленных к выставочному стенду, перечислено почти 200 спектаклей художника.

Творческая биография Иосифа Георгиевича Сумбаташвили начиналась в Грузии в Театре им. К. А. Марджанишвили, где он оформил более 30 спектаклей. В Грузии Сумбаташвили оформил целый ряд постановок и на сцене Театра оперы и балета им. З. П. Палиашвили. Наряду со сценографической деятельностью Иосиф Георгиевич успешно работал в кино. Москва конца 1950-х годов стала естественным продолжением яркого старта молодого тбилисца, где он сумел удивить творческой интенсивностью своей натуры даже такого олимпийца, как режиссёр А. А. Гончаров, который вспоминал, как Сумбаташвили молниеносно сделал 27 вариантов оформления спектакля «Волнолом» Ю. Эддиса (1961). Сумбаташвили работал с такими режиссёрами как Н. П. Охлопков, Л. В. Варпаховский, А. Д. Попов, Г. А. Товстоногов, В. Н. Плучек, Б. А. Покровский, Б. И. Равенских, О. Н. Ефремов, П. Н. Фоменко, Б. А. Морозов... В разные годы он сотрудничал также с театрами Германии, Болгарии, Польши, США, Кореи и других стран.

Такую творческую траекторию можно без натяжки сравнить с акведуком, опоры которого прошли над столицей. Экспозиция в Бахрушинском музее как раз и выявила

опорные точки этого замечательного «моста». Блистательным московским дебютом художника стала «Иркутская история». Оформляя «Иркутскую историю» А. Н. Арбузова (1959, Государственный академический театр им. Е. Б. Вахтангова / Москва; реж. Е. Р. Симонов), Сумбаташвили не поддавался внешнеу обаянию любовной драмы на фоне новостройки, его гораздо больше заинтересовала, так сказать, конструкция человеческих чувств вообще. Вот почему он с вдохновением воздвиг на сцене лабиринт переходов и площадок, это был его вид на путь человеческих чувств, прихотливый, запутанный и роковой. То, что поначалу казалось путаницей, излишеством и сценографическими преградами для актёрской игры, к финалу спектакля достигало высоты притчи о людях.

Между тем его первые эскизы спектакля почти что акварельны («Свадьба /застолье/ и «Свадебное шествие», акт 1; картон, гуашь), его легкая кисть была словно бы лишена тяжести и основательности будущего законодателя сцены, он был больше мастером воздушных линий, поэтом атмосферы, но постепенно обретал земное притяжение. Шаг за шагом он становился мэтром смысловых каркасов.

Еще большим событием стал легендарный спектакль «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1966, Центральный театр Советской Армии / Москва; пост. Л. И. Хейфец), получивший Золотую медаль на Первой Пражской квадриеннале (1967). Сце-

нограф выстроил на подмостках сам дух русской власти, на гигантской сцене мастер соорудил движущийся параллелепипед в пропорциях Грановитой палаты, – некое воплощение царской деспотии. Эта глыба то наплывала на зрительный зал, угнетала, давила массой, то, откатившись назад, почти растворялась в глубине, и эти превращения только усиливали фантомный смысл тирании времени. Мастер властно играл пространством, перед публикой возникала то оголенная сцена, подмостки для одинокой царской души и молитвы, то хаос опричнины и танец безумия.

Органично обживая масштабы истории, художник умел при этом чувствовать и жизнь низов, ловить суету падшего мира. Одна из вех его сценографии – спектакль «На дне» М. Горького (1998, Центральный академический театр Российской Армии / Москва; реж. Б. А. Морозов). На выставке представлен макет спектакля из собрания семьи художника. Ключом для решения сцен в ночлежке стал – крест. Но не тот Крест, который привычен для нас, римский крест для казни рабов, не знаковое распятие Христа. Нет, мы видим крест, пригнутый к земле, словно искривленный от тяжести грешного мира, уставший от зла, крест павших.

Сумбаташвили по-своему прочитывает бытописание Горького. Он ищет опоры и в самом людском падении. Он вглядывается в человека взором сострадания. ►

В «согбенном» кресте проступает забота Христа над миром, он не просто склоняется, а он обнимает людей утонувших в мирском, он дает надежду на спасение. Причем эффект объятий достигнут буквально двумя-тремя мощными штрихами. И подчеркнут линией лампы, подвешенной к центру купола. В юдоль падших людей приходит Вера, Надежда и Милосердие.

На фоне мощной классики настоящей сенсацией выглядел спектакль «Сталевары» Г. К. Бокарева (1972, МХАТ СССР им. М. Горького; реж. О. Н. Ефремов). С дерзостью молодого футуриста опытный художник создал на сцене панораму сталелитейного цеха, поддержал новаторский вызов О. Ефремова, В сценографии художника именитый театр психологических кружев распахнул стены для перемен. По сути, именно Сумбатшвили своей монументальной дерзостью обозначил в том далеком году все нынешние формальные поиски.

Время лихих 1990-х, период советского фиаско совпал у мастера с творческим подъемом. Художник увидел в гротесковой сумятице распада контуры золотого Тельца, культ наживы, гимн вожделениям, тьму безбожия.

Театральная афиша спектакля «...И аз воздам» С. Кузнецова (1990, Государственный академический Малый театр / Москва; реж. -пост. - Б. А. Морозов) вновь напомнила публике о трагедии 1918 года. Мрачная огромная стена, заполнившая более половины сценического пространства, тяжело нависшая над всеми персонажами – таков главный трагический мотив визуального текста спектакля о расстреле царской семьи, его смысловой фон, где доминирующей сценической краской стало преобладание цвета запекшейся крови. Финальная картина у Сумбатшвили была явлена символической стеной скорби, как алтарь поруганной церкви. На фоне огромной обгащенной стены Ипатьевского дома – множество горящих свечей, мерцающих беспокойными огоньками, словно на праздничном лакомстве.

Удивительно как Сумбатшвили органично осваивает самые противоречивые формы. В спектакле «Царь Борис» А. К. Толстого (1993, Государственный академический Малый театр / Москва; реж. -пост. В. М. Бейлис) вновь легко прочитывалась лако-

ничная визуальная концепция. «Царскому месту» уделялось пристальное внимание: благодаря игре света, бросался в глаза то ослепляющий блеск раскаленного золота, то холодное безразличие желтого металла усиливало впечатление сценической пустоты, а трон мог стать густо-красным, будто мгновенно пропитанным кровью.

Над сценическим пространством возникало множество отсутствующих иконных ликов, только оставшиеся нимбы оживали на глазах публики, густела чернота обезображенных икон, силуэты пятен в контуре уцелевших окладов. Эта грозная чернота зияний, оспа глумления, одновременно и пугала и завораживала.

Не меньшим мастерством художника была отмечена и премьера «Пир победителей» по А. И. Солженицыну (Государственный академический Малый театр / Москва; реж. -пост. Б. А. Морозов). Спектакль, дата премьеры которого совпала с датой праздника происходящего на сцене – лишь с разницей ровно в 50 лет. Малый театр, 25 января 1995 года, на сцене – Восточная Пруссия, также 25 января только 1945 года. Одинокая фигура человека в просторном зале средневекового замка. Откуда-то сверху медленно спускающееся огромное зеркало. Тема зеркала, отражения, взгляда на себя, зазеркалья – задавало тон. Пир. Короткое затишье посреди смертельного огненного вихря.

Эскизы декорации (1996, картон, гуашь) из собрания семьи художника показали, как художник столкнул силы света и тьмы, как страстно проследил гнет разительного несоответствия обстановки интерьера и действующих лиц, как сумел передать вторжение в праздник Победы холодного чуждого мира. В этот замок, напоминающий музей, заполненный массивными скульптурами тевтонских рыцарей с поднятыми мечами, вздыбленной лошадей на красочной мозаике, с тяжелыми бронзовыми люстрами и зажженными свечами прекрасно вписывались вечерние женские туалеты, но только не советская военная форма.

Перечисленные работы всего лишь макушка айсберга. Вспомним грандиозную панораму декораций к «Войне и миру» по Л. Н. Толстому (1977, Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова

/ Ленинград; худ. рук. постановки Б. А. Покровский), Сумбатшвили властно перенес на сцену грозу Бородинской битвы, высь облаков над опустевшей столицей, красоту петербургских балов, весь оком толстовской эпопеи. Одновременно с историческими масштабами театральных эскизов мастер мог насладиться изящными пассажами («Похождение повесы» И. Ф. Стравинского, 1978, Московский камерный музыкальный театр; реж. -пост. Б. А. Покровский), рука баталлиста вдруг создает мирок забавной табакерки, передает узоры филигранной музыки, тесноту помадных коробочек, духоту духов, тесноту приталенной жизни франтов и щеголей. И тут же с брутальной мощью он создает образ спектакля «Фронт» А. Е. Корнейчука (1975, Государственный академический театр им. Е. Б. Вахтангова / Москва; пост. Е. Р. Симонов) – пласт вырванной войною земли, только накренившийся, словно волна прибоя. И везде на сцене царит ведущий предмет, главный прием, центральная деталь, емкий символический знак, визуальная черта, превращения которой и двигают спектакль от завязки к кульминации.

А сколько осталось за рамками замыслов самого мастера? Из собрания семьи художника были представлены эскизы костюмов – Балет. Футурист. Дульсинея. Женщины. Кукла Вышибалы Футурист. Балет. Гений. Кукла Пророчицы. Балет. Балет 1905 года. Поэт – Опера «Маяковский начинается» (неосуществленная постановка, 1980). За каждой работой видны панорамы не состоявшегося. И объем того, что не стало фактом театра, удивляет так же, как явленные на сцене достижения мастера. ■

ДВА ПОРТРЕТА ПОД ОДНОЙ ОБЛОЖКОЙ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Михаил Левитин «В поисках блаженного идиотизма. Книга о Петре Фоменко».
—М.: «Искусство – XXI век», Театр «Мастерская Петра Фоменко», 2015.



Эту красивую книгу, изданную с любовью, с чувством глубокой причастности к театру, графике, фотографии и творческой судьбе двух её персонажей: героя и автора, важно читать не спеша, чтобы не пропустить нюансы, обертоны, чтобы Петр Наумович, выдающийся режиссёр, предстал перед вами вечным юношей, а его друг, режиссёр и писатель Михаил Захарович – участником проказ и фантазий.

«В поисках блаженного идиотизма» - название как бы от Фоменко, так он называл занятия режиссурой, Левитин дал своему труду название довольно точное - «Разрозненные листы», ибо это запечатленные мгновения жизни, спектаклей; мелькнувшие мысли о профессии, о нежной мужской дружбе.

«Эта книга не о методе, не о системе, даже не о школе, опереться не на что. Эта книга о таланте, о произволе собственной жизни, перенесенной на сцену, и может быть, может быть, немного объясненной музыкой, ради которой спектакли».

С любого места, нарушая всякую последовательность, но при этом охватывая всю жизнь, все мытарства и победы, пишет Левитин о близком любимом человеке в искусстве. И это главное, кто бы ещё мог так уловить нерв и суть минуты, с таким бесстрашием откровения поведать об атмосфере времени и о несомненной победе личности над обстоятельствами. Как сказала бы Цветаева, Фоменко – «человек, заключённый сам в себе.» Возможно так и было – «никто не был ему интересен, как он сам себе. Ни актёры, ни пьеса, ни зрители» - художник познает сам себя, не каждый на это способен. Всё в этой книге субъективно

до предела, сугубо по-левитински, взгляд, чувство, стиль.

«Единственным свидетельством реальной жизни для Петра было невероятное, только оно. Обыденное не представляло интереса, с ним следовало только сражаться, и в жизни, и на сцене. Это нас и объединяло»; «Он не был весел, он был роскошно саркастичен», - пишет Левитин.

И цитирует друга: «Обо мне говорят, что я нафталин. Это не оскорбление считаться нафталином, когда вокруг столько моли». Он дразнил судьбу, опережал самого себя, - пишет автор. «Он искал недостижимое, измучивая и окружающих, и себя». На предложение поставить спектакль по Искандеру в Театре Комедии, где Фоменко был главным, Левитин ответил: «Между спектаклем у тебя и дружбой с тобой выбираю дружбу».

Фоменко не принадлежал никакому направлению, не любил искусствоведческих разговоров, в его спектаклях правда была обеспечена неподдельной живой актёрской интонацией, а интонирование предвещало ритм, чувство формы. Юмор и лицедейство, столь милые сердцу автора, всегда освещали репетиции П.Н., через всю книгу проходят зарисовки, вроде моментальной фотографии, его общения с актёрами, которых он сильно, по-фоменковски яростно любил. Шарм и личное обаяние, волшебный артистизм и невероятная музыкальность покоряли всех, женщин и мужчин, женщин, конечно, особенно, недаром в его театре все актрисы необыкновенные. А голоса Галины Тюниной, Полины и Ксении Кутеповых, Полины Агуреевой вообще ни с кем не спутаешь и не забудешь. Как он работал с артистами - объяснить трудно, делился опытом мышления, характером

своего юмора, добивался понимания. Должно быть, он знал, что нужно сделать, чтобы театр жил творчеством. Свою Мастерскую он сделал легендой. Как это придумалось, как родилось и как утвердилось в театральном искусстве – Театр Мастерская Петра Фоменко!

О спектаклях Фоменко написано немало и ещё будут изучать всё его творчество, работы в Театре на Бронной, в Театре Маяковского и Театре Вахтангова и, конечно, в ленинградском Театре Комедии и в родном доме – Мастерской. Но без бликов и вспышек левитинского восприятия и переживания все описания сценических сочинений - «Этот милый старый дом» и «Лес», «Смерть Тарелкина» и «Плоды просвещения», «Без вины виноватые» и «Пиковая дама», «Волки и овцы», «Одна абсолютно счастливая деревня» и последующие за ними события - спектакли Мастерской, и Толстой, и Пушкин, и Чехов - будут не такие живые и не совсем подлинные. «Его спектакли невозможны, невозможны прерывистое дыхание, непоследовательность, лукавство, пишет автор. - Можно вспомнить форму, нельзя понять – откуда она взялась».

«Жанр такой новый, фоменковский – братство!»; «Надо жить по Пушкину»; «Нельзя верить в настоящего, надо верить в Бога, то есть в себя...». Нет, право же, что тут выписывать, читайте медленно, соберется коллекция афористических, снайперских формул. Придется и понервничать, чтобы не утратить свой взгляд. Зато живой и неведомый, бесконечно талантливый, музыкальный, красивый, громкий и тихий, неповторимый Пётр Наумович Фоменко пребудет с вами всё время, которое вы проведете с книгой. ■

ГАРМОНИЯ

АЛЕКСАНДР ЕШАНОВ - ЕВГЕНИЙ ДОБРОВИНСКИЙ

Кем то было замечено, - «читая с карандашом, - читаешь дважды». Очень давно где-то это вычитал. И, знаете, навсегда привилось.... Известный режиссёр, с которым мне довелось общаться, однажды в сердцах неожиданно воскликнул: «Знаешь, что меня безумно удручает? Вот умру, какому - то.... чудачку достанется моя библиотека, а там, на полях мои пометки, на каждой книге... Ему - то они зачем?!» Книга для него была абсолютно живым существом. Любопытно, что даже спустя много лет после того, как из жизни ушел его друг, очень близкий и дорогой ему человек, он не мог ему простить скверной привычки - не отдавать обратно книги, которые тот часто брал из его библиотеки. Книга в библиотеке - предмет одушевленный. В особенности, когда перед собой талантливо написанная и талантливо оформленная художником книга.

Здесь пора пригласить к разговору замечательного художника, лауреата многочисленных наград, как в России, так и зарубежом, Академика Академии графического дизайна Евгения Добровинского, который оформил недавно вышедшую в издательстве «Искусство - XXI» книгу Михаила Левитина о Петре Фоменко.

АЕ: Ваша с Левитиным книга о Фоменко могла бы стать рекламой, утверждающей примат бумажной книги над книгой электронной.

ЕД: Ну, а как же!... Обрати внимание, какие в нашей книге поля.... Заметки на полях, - это значит с книгой работали! И это важно...

АЕ: Женя, мы с тобой были первыми слушателями некоторых «разрозненных листов», которые нам читал Левитин. Но потом ты первый прочитал всю книгу, ты с ней подробно работал, поэтому мне важно услышать твое о ней мнение...

ЕД: Такой книги я никогда еще не читал. В ней есть форма традиционная, с другой стороны, в ней существуют элементы, которые эту традиционность разбивают. С одной стороны, в ней замечаешь разомкнутость, с другой - она очень собранная....

АЕ: Что тебя в книжке больше интересовало, как читателя, как художника? Характер героя, среда его обитания? Мне это очень интересно, мне необходимо понять, каким образом к тебе пришло, - или «явилось», так скажем, решение макета книги, которое, на мой взгляд, почти невероятно совпало с замыслом автора?!

ЕД: Скорее всего, меня подталкивала форма левитинской прозы... Немного рваная, очень откровенная... Понимаешь, написано с любовью к Фоменко, но очень бесшабашно, что ли... Возникал некий дуализм, какая - то игра. Мне очень трудно книгу анализировать, но все время, когда я читал, было ощущение, что я сижу за столом, за которым люди, хорошо знающие Фоменко, просто разговаривают. Меня это очень подкупило. Меня не покидало ощущение, будто собрались друзья, которые о Петре Фоменко много знают и, вот они вспоминают....

АЕ: Могу я предположить, что тебя занимал не только сам Фоменко, но и театральная среда, игровое пространство, в котором пересекались люди, судьбы, события?...

ЕД: Безусловно. Театр - это место, где много неправды. Актёры вынуждены говорить чужой текст. А глядя на режиссуру и на актёров, я часто думал, - какая это чудовищная профессия. Как это один человек может стимулировать много людей, чтобы они каким-то образом, в определенное время чувствовали себя ансамблем. Уму непостижимо для такого человека, как я, который работает в абсолютной тишине, в одиночку... Я присутствовал на репетициях у многих режиссёров. Конечно, у Левитина.... Бывал у Фокина, Райхельгауза, у других режиссёров... Но я никогда не понимал этой профессии, какая-то магия, таинственность. Вместе с тем в книге я ощущал некую гармонию, которую мне захотелось реализовать...

АЕ: Думаю, кто эту книгу подержит в руках и прочтет, обязательно поймет о чем у нас речь, но меня поразило то, как ты нашел отклик на прозу Левитина в конструкции книги, её пластику, верстке...

ЕД: Благодаря этим элементам, собственно, и создаются многие ощущения, которые воспринимаются читателем исподволь. У читателя создается определенное отношение к тексту. Ты же обратил внимание, - на разворотах книги много белого?!

АЕ: Конечно, твоим полям готов сложить оду...

ЕД: Часто развороты книги - нечто серое, с маленькими полями, которые столь малы, что даже не опознаются. Будто погружаешься в крошево из мелких букв... Здесь не так, здесь этот серый прямоугольник набора окружен белым, большим белым... Он собран и он локализован от окружающей действительности. Это, как картина без рамы и картина в раме...

АЕ: А отвалившийся блок, в сущности, пластическая цитата из левитинской прозы, как и тисненая обложка из грубой серой бумаги... Не так ли?

ЕД: Все, что содержалось в тексте, необходимо было проявить своими средствами. Часто книги бывают очень претенциозные, со многими новациями. Значительно сложнее сделать, чтобы средства были достаточно жесткие, традиционные, а энергия проектирования проявлялась бы не за счет формальных приемов, а благодаря адекватности художественного решения тексту книги. Это единственно профессиональный путь. Я, в данном случае, не о своей книжке говорю, такой подход является высшим пилотажем.

АЕ: Что для тебя было сложнее, найти общее решение или потом вплотную его в деталях?

ЕД: Работа дизайнера, это очень важно, состоит из системы ограничений. В какой-то степени они стимулируют фантазию. Главное, мне понравился этот текст. Я читал все левитинские тексты, но этот мне понравился особенно. В нем есть какой-то особый нерв, который придавал мне, может быть это высокопарно, вдохновения... Надо было только сформулировать все смыслы и задачи, которые передо мной ставила литература, и это большое удовольствие, это как руководить оркестром. Мы сверстали всю книгу за три дня. На одном дыхании. ■

В ЧЕРНИЛА ПОПАЛА КАПЕЛЬКА КРОВИ

ВЕРА ИВАНОВА



Лидия Савченко «Я ТАКАЯ».

Бахрушинская серия

— М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015

Дневники, письма, путевые записки, бортовые журналы – почему и зачем их издают? Потому что их охотно читают. Интересно же, как всё было на самом деле, когда-то, давно, или не очень давно. Иное дело воспоминания. Тут мы с автором на равных – в тех случаях, когда время и события не очень удалены от ныне текущей жизни. Мы можем и подправить автора, и в чём-то не согласиться, и улыбнуться, когда совпадаем. В общем, главный и единственный герой воспоминаний – человек, их записавший. Вот как у Лидии Савченко. Уже из названия ясно: озорная, смешливая. «Я такая». Без вопроса, отточия, восклицания. Здравствуйте, Лидия Васильевна.

Замечательная история. Безалаберная юная артистка взяла в библиотеке книги и думать не думала, что пора возвращать. Пришло напоминание, на домашний адрес Михаила Михайловича Яншина.

Принял в театр и ещё прописал у себя. И ещё ничего никому не сказал об этом. Я узнала, что я прописана у Яншиных случайно, через два года.

Вот оно как. Главное, что запомнилось навсегда: деликатность, именно это она выбирает, что немало говорит о ней самой.

Надо дополнить. Возможно, народному артисту СССР, человеку невероятной популярности в самых разных кругах и сферах, было легче, чем кому-то другому, прописать у себя свою подопечную, но только пустив в ход свои многочисленные связи и обаяние. Прописка – о, это был камень преткновения для миллионов советских людей. В стране неукоснительно соблюдалось указание о стабилизации населения больших городов. На какие ухищрения приходилось идти людям, чтобы его обойти. Взятки, фиктивные браки, фальшивые справки, многоступенчатые обмены – нет, всего не пересказать.

У Маяковского «расскажу о времени и о себе». И у Савченко время, естественно, сквозит через всё. Но оно не само по себе, оно – обстоятельство. Как можно без времени, вспоминая детство, если оно – военное-послевоенное? Тут много, очень много общего во всех воспоминаниях о тех годах: голод, безденежье, разруха. И Савченко о том, и вспоминать его будет, как представится необходимость. Например, встретившись, уже взрослой, с Махмудом Эсамбаевым, заново увидит депортацию чеченцев и ингушей, происходившую на глазах Лиды-девочки. Это – редкое, личное

воспоминание. Савченко и Эсамбаева оно роднит – как вместе пережитое.

Вот оно, главное в книге – не о времени и о себе, а о себе и о других. Семья, друзья детских годов жизни. Мы их не знали, но уже знакомы: ожили под пером талантливого человека. Боже мой, а нравы, а воспитание. Подальше от центра – патриархальное. Целомудрию специально не учили, оно закладывалось как-то само собой. Не без исключений, конечно. Сегодня это старшими читается с умилением, подростками чуть ли не с негодованием, в лучшем случае с недоумением. А поскольку хорошо описано – вызовет смех. Перечитайте сцену посещения гостиничного номера Тарапуньки и Штепселя. Девушка уже в актрисы собралась.

Срединная часть книги называется Мозаика. Не калейдоскоп, заметим. Просто указание на нелинейность воспоминаний. Лица не мелькают, не перебивают и не заслоняют друг друга, да даже и дополняют один другого только изредка, когда учатся вместе или служат в одном театре, или живут в одном доме. Они – друзья Лидии Васильевны. Пожалуй, и не вспомнишь сходу мемуаров такой не благодостой, а настоящей благожелательности и благодарности. Случается и смешное.

Не было спектакля [Волки и овцы], чтобы я не смотрела за кулисами <...> замечательные сцены моих товарищей и порой плакала от совершенства их работы. Они и для меня тоже играли!

Однажды играла больная. Вбежал очень взволнованный Гребеничиков ко мне в гримёрку: «Лидя, что случилось? Почему тебя не было за кулисами?» - «Я больна, у меня под сорок». «А, больна!» - успокоился он и вышел из гримёрки.

Друзья-приятели – любимое окружение. Все до одного талантливы, красивы, добры и умны. И Савченко среди них – такая же. Верить ей безусловно, даже если откуда-то знаешь о них столь лестное. Она, действительно, такая, и

так видит, незамутнённым взглядом.

На ту же пору (ранняя, а потом и не очень, молодость) приходится встречи и близкие знакомства с людьми известными, а то и знаменитыми. В их отношениях, в жизни и в книге, выбран настолько верный тон, что сразу узнаешь натуру незаурядную и природный талант. Радостно читать про них.

Немало написано и сказано о Михаиле Михайловиче Яншине, Борисе Александровиче Львове-Анохине, Анатолии Александровиче Васильеве. Это – учителя, в цветаевском определении, вожатые. Так и рассказано.

Отдельная часть книги – вне всякой хронологии и мозаики – «Мой третий муж». Давно, восемьдесят лет назад, тогдашний критик написал о рецензируемой книге, процитировал Блока: «в чернила попала капля крови». Трогать – не надо. Читать – непременно.

Снимите и отложите в сторонку суперобложку. Чтобы не повредить. Это рисунок Давида Боровского. На протяжении многих лет Савченко, Давид Львович и его семья тесно дружили, сперва жили в общежитии, потом сохраняли дружеские и уважительные отношения. На рисунке – коммуналка. Одновременно типичная и та самая, квартира-общежитие театра Станиславского.

А Л. В. (только так, с обоими инициалами, писалось раньше на афишах и в программах) Савченко сумела сохранить живой и тёплый мир человеческих отношений. Она такая. ■



Анатолий Васильев на презентации книги в Музее-мастерской Давида Боровского

МЫ ВЫБРАЛИ «ПОГОДУ» РОССИЙСКОГО ТЕАТРА

ПОЛИНА БАХТИНА, ЯН КАЛНБЕРЗИН
ИНТЕРВЬЮ АЛЕКСАНДРА КРАСКО

На Международной выставке сценографии и театральной архитектуры Пражская Квадриеннале» (PQ2015), которая проходила в Праге 18-28 июня и в которой участвовали около 70-ти стран, как всегда, была представлена российская экспозиция. В студенческой секции молодые художники Полина Бахтина и Ян Калнберзин, ставшие победителями российского конкурса на участие в этом престижном форуме, экспонировали свою инсталляцию под названием «Сон Мейерхольда». А их одноименный буклет-комикс был награжден Золотой медалью в номинации «За лучшее издание PQ2015».



42

Что вам наиболее запомнилось на этой выставке?

Полина: Пражская Квадриеннале – самая крупная международная выставка сценографии и театральной архитектуры. Проходит она раз в четыре года, и традиционно Россия участвует в этой выставке, представляет свой павильон. В этом году это была уже 13-я по счету экспозиция. В Квадриеннале участвует большое количество стран, представлено большое количество направлений. Помимо секций, где каждая страна делает свой павильон, представляет некий отчет о последних достижениях своей сценографии, существует студенческая секция, причем она обычно не менее интересна и разнообразна. А еще возникает огромное количество перформансов, спектаклей, так называемых «трайбсов» – в этом году это было шествие костюмированных групп. Так наши студенты-сценографы из ГИТИСа участвовали с перформансом «Птицы», они начинали у себя в павильоне, а потом ходили по улицам Праги.

Ян: Предыдущая Квадриеннале была вся сконцентрирована в одном месте за чертой города, и она была как бы узкопрофессиональная: приехали специалисты, художники, сценографы, но случайный зритель не был никак вовлечен. А в этот раз устроители решили

разбросать все выставки по городу, чтобы даже празднующийся житель Праги мог их посетить.

Полина: Было очень много площадок прямо в центре Праги. Экспозиции размещались, например, в костеле Святой Анны, в доме Кафки, в безумно красивых барочных дворцах с лепниной, с гигантскими потолками. Конечно, сразу для всех участников возникал и контекст места. Это было интересно именно в том смысле, что театр и сценографическое искусство стали менее изолированными. В Праге ведь очень много туристов, таким образом, на выставку попадало много случайных людей, которые в результате приобщились к театру. Произошло расширение аудитории и событие приобрело глобальный характер, а не узкопрофессиональный. Объем впечатлений таков, что невозможно охватить все.

А где находилась ваша инсталляция?

Полина: Участникам можно было выбирать площадки, и мы выбрали костел святой Анны. Нам показалось очень интересным это готическое здание. Но в итоге нам достался дом Кафки! Прага пропитана им, это их национальный герой, домов Кафки очень много, нам достался дом, в котором он родился. На самом деле, мы пришли к нашему решению во многом благодаря Кафке.

Когда мы реализовывали инсталляцию, мы её называли «Кафка история» или «опять с нами Кафка», потому что во время подготовки происходили всевозможные сюрреалистические события: то, что должно было работать технически, переставало работать и так далее

Какова была концепция вашей инсталляции «Сон Мейерхольда»? Как возникла идея?

Ян: Концепция в том, что места очень мало, европейский минимум.

Полина: У нас была комнатка 5 на 8 метров, мы делили её с Уругваем, это был уникальный случай. Конечно, мы должны были думать, как мы будем в контексте смотреться. Пространство очень маленькое, а ответственность большая, ведь надо разместить национальную экспозицию.

Ян: Надо было так или иначе представить историю своей страны. Проще всего было сделать нечто депрессивное, это всегда популярно. А мы искали такую призму, через которую как-то можно все это было любить и спокойно воспринимать. Т. е. без спекулятивных политических элементов. Поэтому хотелось придумать какой-то такой символ, чтобы он честным был, без перекосов.

Как произошел выбор именно вас на роль участников выставки?

Полина: Был открытый конкурс в СТД в этом году. Обычно как-то это



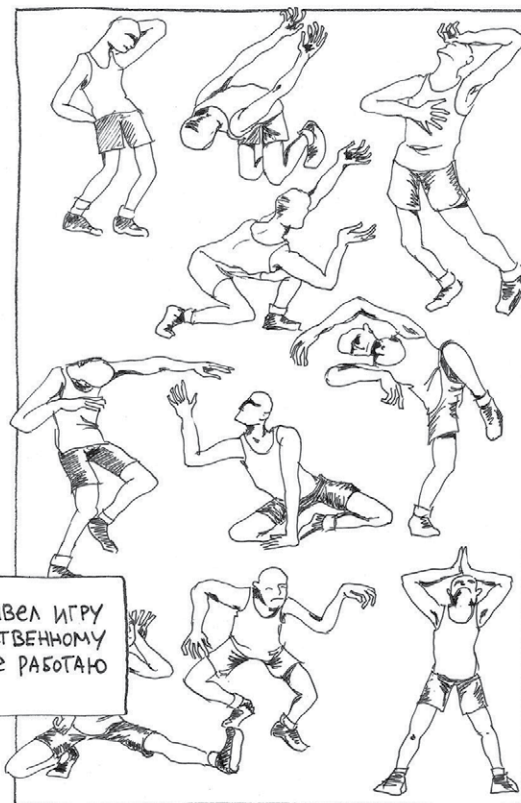
Спит Большой Человек. Размеренно
дышит под гигантским одеялом.
Огромная и непостижимая фигура
в облаке легенд. Тесно ему.
Он — Мейерхольд.



ОСНОВНОЙ ЗАКОН **БИОМЕХАНИКИ***
ОЧЕНЬ ПРОСТ: В КАЖДОМ НАШЕМ ДВИЖЕНИИ
УЧАСТВУЕТ ВСЕ ТЕЛО.



ВСЕГДА ИЩИТЕ
АССИМЕТРИЮ ДВИЖЕНИЙ,
ДЕРЖИТЕ РУКИ НЕ ПО
ШВАМ, А НА
РАЗНОЙ ВЫСОТЕ!



ХОРОШО, ЧТО ТЫ ПРИВЕЛ ИГРУ
АКТЕРА К ПРОИЗВОДСТВЕННОМУ
ПРОЦЕССУ; Я ТАК ЖЕ РАБОТАЮ
НАД СТИХОМ.

* **БИОМЕХАНИКА** — термин, введенный Мейерхольдом для описания системы подготовки актера, фокусирующейся на развитии физической подготовленности тела к немедленному выполнению актерской задачи. С начала 1920-х Мейерхольд разрабатывал биомеханические этюды, импровизируя на темы комедии дель арте, античного и восточного театров. Сейчас биомеханика является одним из основных актерских тренингов.

решалось внутренне, «гуру» сценографии, Боровский, Мессерер, Крымов выбирали. Но в этом году СТД решил дать возможность молодым посоревноваться в открытом, честном доступе. Любый желающий сценограф мог принять участие, мы с Яном подали заявку и выиграли. В этом году на Квадриеннале возникла практика кураторства, очень не характерная для прежней практики. Каждый куратор отслеживал участника, который, в свою очередь, выбирал определенную тему. А темы были такие: музыка, погода, политика.

Ян: Про погоду там было интересно — это не просто свободная тема, погода в данном случае воспринималась как стихийность, вообще-то, театру свойственная.

Полина: И, конечно, тема политики была самой заманчивой, самой простой, понятно, что критиковать очень просто, ситуация у нас более, чем позволяет и вдохновляет.

Ян: Мы решили этой дорогой не идти.

Полина: При этом «Тригу» как раз взяла Эстония, которая сделала супер острую политическую историю. Тут, конечно, больше шансов, что это пройдет, тем более, это было сделано действительно очень остро.

А вы какую тему выбрали?

Полина: «Погоду», потому что мы выбрали символ российского театра и на самом деле мирового театра, который очень много всего изобрел и придумал, который приоткрыл пути для дальнейших театральных поколений. Во-первых, он творил в духе своего времени и даже немножко предугадывал направление века. Он все время пробовал, он не боялся меняться. И события его жизни были как ураган, то вверх, то вниз. Вот мы и подумали, что тема погоды очень актуальна. Когда мы увидели маленькое пространство дома Кафки, нам захотелось туда российскую душу инсталлировать, что-то гигантское, чтобы там ничего не помещалось. Самого Кафку тоже не могли не учитывать. Хотелось сюрра, некой отсылки к его произведениям. И у нас получился такой гигантский Мейерхольд, который еле-еле помещался в этой маленьенькой комнатке. Режиссёр как бы прикорнул между репетициями. И мы представили, как в квартире в Брюсовом переулке он спит между репетициями, ритмично дышит, и дождик за окном накапывает. Такая атмосфера.

При этом он настолько не помещался в маленьком пространстве, что как бы проломил стену. А потом в какой-то момент мы придумали, что если он дышит (действительно, у него одеяло поднималось, опускалось), то было бы здорово, чтобы дышала и стена, в которую он локтем уперся. И эта стена стала буквально фетишем, звездой выставки.

Ян: Предполагалось, что эта стена будет тизером, которая будет в павильон завлекать. Идешь по коридору, видишь — стена. Думаешь, что там такое? Заходишь в павильон, а там Мейерхольд дышит. В принципе, стена самостоятельно работала нормально.

Как люди реагировали на инсталляцию?

Полина: Многие снимали на камеру, некоторые пугались, некоторые подходили и трогали руками.

О чем он, сон Мейерхольда?

Полина: Собственно, о сне Мейерхольда. Мы хотели создать пространство. Квадриеннале сейчас перемещается в сторону современного искусства. Даже само название изменилось: «Перформанс и пространство», то есть слова «сценография» и «театральная архитектура» вообще ушли из названия. Если раньше это была ретроспектива, смотр лучших макетов, то сейчас практически 80 процентов инсталляции, 70 павильонов были решены как тотальные инсталляции. Задача была погрузить зрителя в образ, в какое-то настроение. И наша инсталляция была направлена на то, чтобы зритель погрузился в определенное состояние, и театр у него внутри произошел. Хотелось показать что-то мощное, нашу гордость. Вот режиссёр лежит и при этом он выглядит как Бог. Гигантская, мощная фигура, но она спит.

Ян: Обычно мы выставляем много макетов, показываем, что у нас вот такие спектакли есть, такие сценографы работают. А можно то же самое сказать по-другому. В данном случае мы пытались сказать, что у нас есть театральная традиция, есть люди, которые определили развитие театра.

Полина: Мы ходили на консультацию в дом Мейерхольда к заведующей Музеем-квартирой Наталье Маковой. Она очень много интересного рассказала нам про его жизнь. Нам захотелось поделиться его мыслями, его достижениями, экспериментами, даже его безумием. Мейерхольд наш герой еще и потому, что он все тащил в театр, ему было все интересно, везде пытал-

ся найти информацию и вдохновение. Он постоянно устраивал встречи, провокации типа «Мейерхольд против мейерхольдовщины», постоянно был в эпицентре эксперимента, в кругу художников авангардистов.

А как родился формат комикса?

Полина: Ян как медиа-художник, видео-художник одним из первых начал заниматься театром, соединять привычно театральное с новыми технологиями. Но здесь мы, причем, именно благодаря Яну, не стали использовать модные сейчас видеопроекции. В итоге возникла тема комиксов, во-первых, это очень актуальный язык, он очень простой, тебе не надо много читать текста, если ты плохо знаешь английский, все равно скорее всего картинка тебя привлечет. Комикс — зона, где мы могли быть максимально честными с собой, потому что мы основывались на исторических фактах, на анекдотах. Например, как Мейерхольд придумал биомеханику или как он работал с Родченко, как он его ругал, и даже Родченко ушел в депрессию...

Мне очень понравился ваш буклет именно тем, что вы показываете Мейерхольда как необыкновенно «бурного» человека.

Полина: Стихия. Он такой и был, правда.

Ян: Это был контрапункт и инсталляции. То, что он спит, — это нонсенс. В таком виде его мало кто видел, наверное, никто. Как только кто-то появлялся, он сразу активизировался. Почему еще возник комикс? Невозможно навязать человеку интерес к теме, можно только дать затравку для самостоятельного изучения. Там лежит Мейерхольд огромный, никто не знает его в лицо, никто не понимает, что это такое. Можно об этом написать огромный текст, который, скорее всего никто не прочтает, а можно усилить тизер странными картинками, в которых продолжается знакомство.

Квадриеннале-2015 дала представление о том, как меняется современное искусство театра?

Полина: Скорее о том, как меняется формат выставки.

Ян: В прошлый раз тоже прослеживался отход от привычного экспонирования макетов и эскизов. Просто сейчас ещё четче стало видно: много инсталляций, много высказываний не презентационного характера, а именно образных, ассоциативных, самых разных. ■

ЗВЁЗДЫ РУБЕЖА ВЕКОВ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Они были яркими звёздами на театральном небосклоне рубежа веков, но со временем их свет померк, и сейчас мало, кто может вспомнить этих кумиров.

Лои Фуллер (Loie Fuller) считалась одной из магических фигур своего времени. Созданное её шоу сначала очаровало Париж, затем всю Европу, а впоследствии привело к созданию школы танца, основанного на визуальных эффектах. Танцовщица, задрапированная в блестящие, переливающиеся в цвете разноцветных огней развивающиеся ткани, буквально завораживала. Плакат для её парижского дебюта сделал сам Жюль Шере (Jules Chéret), что уже гарантировало успех. Он тонко передал светящийся, летящий, какой-то неземной образ Лои Фуллер

На протяжении долгой и успешной карьеры танцовщицы её запечатлели многие выдающиеся художники. Плакат, анонсирующий выступления Лои Фуллер на Всемирной выставке 1900 года, был работой Эммануэла

Орази (Emmanuel Orazi). Художник нашёл свой выразительный язык, передающий атмосферу её выступления - более абстрактный, загадочный и интригующий.

В 1909 году американская театральная звезда Мод Адамс (Maude Adams) или просто Моды, как её называли многочисленные поклонники, сыграла роль Жанны Д'Арк в исторической постановке пьесы Шиллера 'Орлеанская Дева' на стадионе Гарвардского университета. Это было грандиозное действие под звёздным небом, со специальными световыми эффектами при участии почти двух тысяч исполнителей.

Мод Адамс на плакате Альфонса Мухи (Alphonse Mucha) предстаёт в образе юной девы, скорее испуганной, чем героической. Это впечатление усиливается доминирующим белым цветом, символизирующим чистоту и непорочность. В этой работе достигнута полная гармония между стилем художника - витиеватым, флористическим, нежным, и образом актрисы, славу которой принесла роль сказочного Питера Пэна.

К этому же периоду относится плакат Альфонса Мухи для Лесли Картер (Leslie Carter), которую называли американской Сарой Бернар. Она с детства мечтала о сцене, но, рожденная в богатстве, не могла по семейным причинам публично появляться даже в любительских постановках. После скандального развода с чикагским миллионером она сделала головокружительную карьеру на сцене и в кино при помощи известного бродвейского продюсера Дэвида Беласко (David Belasco).

Альфонс Муха создал плакат, а также дизайн декораций и костюмов для постановки 'Касса' (Kassa). Однако пьеса провалилась, и Картер, потеряв деньги, не заплатила художнику за работу, благодаря которой её имя сегодня узнаваемо.

Полковник Коды (Cody), известный как Буффало Билл и последний вели-

кий скаут, был невероятно живописной фигурой. Все его титулы были чистой правдой, что само по себе уже было удивительно. Уильям Фредерик Коды действительно дослужился до полковника и получил медаль за службу в качестве скаута американской армии. Он был известным охотником на бизонов: тысячи животных пали от его руки. Но в историю он вошёл как шоумен. Его представления на ковбойские темы приводили в восторг как европейских монархов, так и простолюдинов по обе стороны океана. Впервые 'Дикий Запад' появился в Европе как часть американской экспозиции на Золотом юбилее британской королевы Виктории. Триста представлений посмотрели 2.5 миллиона зрителей. После этого было ещё 12 гастролей по всей Европе, включая Россию. Невероятная популярность 'Дикого Запада' сделала полковника Коды самым высокооплачиваемым артистом рубежа веков. Он, по мнению историков, был наиболее узнаваемой знаменитостью своего времени.

Гастроли Буффало Билла анонсировались многочисленными плакатами, изображавшими героического полковника в сполохах пламени. Не исключение и плакат Алика Пенроуз Ричи (Alick Penrose Ritchie) для последнего европейского тура в 1903 г.

Габриэль Резан (Gabrielle Réjane) прославилась как эмоциональная актриса редкого таланта. Вместе со своей великой соперницей Сарой Бернар она послужила прототипом героини книги Марселя Пруста 'В поисках потерянного времени.'

На плакате Леонетто Каппиелло (Leonetto Cappiello) Резан показана с чувством доброго юмора, свойственного художнику, начинавшему как карикатурист.

Впоследствии художник отождествит от карикатуры и создаст свой стиль - яркий, броский, стремительный, переживший в XX век. ■

46



▶ Алик Пенроуз Ричи, Buffalo Bill, Wild West, 1903



► Жюль Шере, La Loie Fuller, 1893



► Альфонс Муха, Leslie Carter, 1909



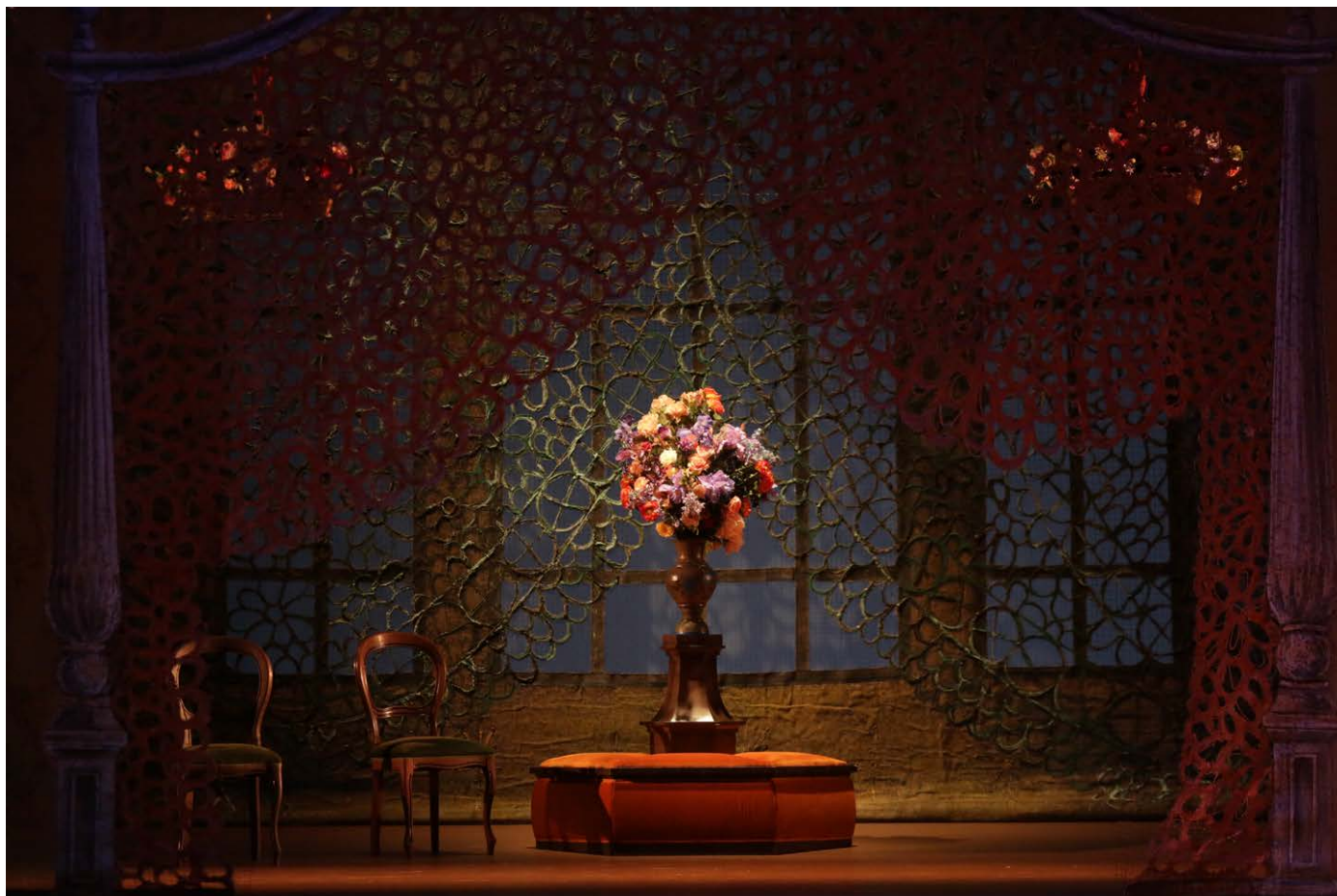
► Альфонс Муха, Maude Adams – Joan of Arc, 1909



► Эммануел Орази, La Loie Fuller, 1900



► Леонетто Каппиелло, Réjane, 1902



► Сцены из балета «Онегин» на музыку П. Чайковского. Балетмейстер Дж. Кранко. Худ. Юрген Розе. Большой театр



БАЛЕТ «ОНЕГИН» И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ «НОВОЙ» КЛАССИКИ XX ВЕКА

ДАРЬЯ ХОХЛОВА

В европейской хореографии XX века балет «Онегин» на музыку П. Чайковского, поставленный в 1965 году Джоном Кранко и оформленный Юргеном Розе, считается определенной вехой. Понимание связи всех составляющих и внимание к деталям, отношение к театру как особому единению художественной воли балетмейстера и художника проявилось здесь внятно и властно. Именно такой подход стал основой творческого союза Кранко и Розе. Возник же этот тандем случайно – Кранко познакомился с молодым сценографом в буфете Штутгартского театра в 1961 году. Юрген Розе, которому исполнилось тогда всего 24 года, был приглашен для оформления спектакля «Как вам это понравится» У. Шекспира. Мир театра с детства увлекал художника. Любимым развлечением маленького Юргена оказывались игры, заключавшиеся в примерке и переделке костюмов: его фантазия позволяла превратить шторы в римскую тогу и унести в театральную сказку. Окончив Академию искусств и Театральную школу в Берлине, он заключил контракт сценографа с городским театром в Ульме. Эскизы молодого художника заинтересовали Дж. Кранко, работавшего в то время над созданием своего авторского театра. Он решил доверить Ю. Розе оформление собственной версии балета «Ромео и Джульетта». Позже художник скажет: «Кранко бросил меня в воду, почти утопил. Но с ним сразу пришел большой успех».[2] Не зря на протяжении всей карьеры Розе будет считать своим учителем именно балетмейстера. Результатом подобного опыта стало изысканное и практичное оформление «Ромео и Джульетты». Так началось счастливое сотрудничество Розе

и Кранко, продлившееся 12 лет, вплоть до смерти хореографа в 1973 г. За это время ими были созданы балеты «Лебединое озеро», «Жар-птица», «Инициалы R.B.M.E.», «Поэма экстаза», «Следы», «Веселая вдова», а также «Онегин» и «Укрощение строптивой», ставшие мировой классикой XX века.

После ухода хореографа из жизни, Розе продолжил работать в балетном театре, сотрудничая с «наследником» Кранко – Дж. Ноймайером. Вскоре художник начал оформлять и оперные постановки для театров Штутгарта, Мюнхена, Гамбурга, Берлина, Вены, Милана, Нью-Йорка, Лондона, Зальцбурга и Байройта. В сферу его творческой деятельности вошел и драматический театр, где он работал с режиссёрами П. Штайном, Т. Ландхоффом, Д. Дорном, А. Эвердингом, О. Шенком и др.

«Онегин» в оформлении Розе стал вторым (после «Ромео и Джульетты») полнометражным сюжетным балетом, созданным Кранко. Каждая из деталей здесь работает на замысел: хореограф и художник тщательно разрабатывают систему взаимосвязи всех составляющих. Работая в 1960-е годы, в период популярности сценического авангарда, и Кранко, и Розе ориентировались на классическое искусство. Оба хотели делать «новую классику», которая не устареет и не станет скучной даже спустя полвека, что и было проверено временем.

С этой целью, вразрез с театральными тенденциями второй половины XX века, Розе создает для персонажей «Онегина» исторические костюмы. При этом он не только мастерски учитывает специфику балетного жанра, но и демонстрирует совершенно особое видение пропорциональных сочетаний.

Например, в платьях «пушкинского» фасона с завышенной талией он сумел подчеркнуть силуэт женской фигуры и обеспечить свободу для танцевальных движений, сделав разрез верхней юбки спереди, или выбрав легкую ткань гофре. Марсия Хайде, прима-балерина Штутгартской труппы и первая исполнительница партии Татьяны, говорила: «Рисунки Юргена исключительны. Он прекрасно видел и чувствовал пропорции. Он понимал ваше тело и видел, что вам подходит».

Помимо адаптации исторических костюмов для танца, Кранко и Розе ставят перед собой гораздо более глубокую задачу: они разрабатывают систему свето-цветовой символики. Чтобы обеспечить спектаклю динамику драматического развития, авторы создают динамично изменяющиеся колористические характеристики главных героев. Четырехугольник персонажей разделен на две пары, в каждой из которых образ одного героя в течение спектакля разработан с большей глубиной, чем образ другого. Кроме того, условно разделив образы на мужские и женские, становится заметной их взаимная противоположность в указанном аспекте. То есть сестры Ларины и Онегин с Ленским также противопоставлены в глубине своего восприятия окружающего мира, как и образы в парах Онегин–Татьяна, Ленский–Ольга.

Для наглядной разработки своих идей, Кранко и Розе делают символические цветовые акценты в костюмах главных героев. Наименее динамично разработан образ Онегина. Цвет для его характеристики выбран лишь один, – черный: «цвет отсутствия цвета», в то же время поглощающий все другие тона. В него окрашен кожаный пиджак, трико

и сапоги в начале 1-го акта, рубашка с жилетом в дуэте сна Татьяны, фрак на балу у Лариных и плащ в сцене дуэли. В 3-м акте герой выглядит по-прежнему, лишь в волосах проступает заметная седина и появляются усы. Онегин, подобно черному цветку, поглощает все эмоции Татьяны.

Мужским антиподом Онегина, как уже говорилось, становится Ленский, женским – Татьяна. Розе в цветовой гамме костюмов Владимира Ленского дает наглядные подсказки к расшифровке его душевных движений. В 1-м акте герой появляется, подобно «глотку свежего воздуха», полный жизни и надежды, что и отражено Розе с помощью цветового акцента на зеленый цвет. Изумрудный жилет с жабо выделяется на спокойном бежевом цвете кожаного пиджака, трико и сапог (эскизы костюмов Онегина и Ленского в 1-м акте совпадают, что только подчеркивает цветовое различие). В начале 2-го акта, на балу у Лариных, герой появляется в идентичной цветовой гамме, только кожаный пиджак заменяется бархатным фракком. Однако Розе добавляет немаловажную деталь, – по-прежнему зеленое жабо теперь сочетается с жилетом винного цвета, а лацканы отделаны серым атласом. Художник, опередив балетмейстера на целую картину, добавляет нотки цвета одиночества, печали и утраты, предсказывая приближающуюся трагедию. В последнем своем монологе Ленский будет одет во все серое, как человек, уже не понимающий разницы между черным и белым. Так он шаг за шагом теряет свой свет. Перед дуэлью герой чувствует себя чуждым этому миру, и черный цвет Онегина побеждает.

Женским образом, противопоставленным Ленскому своим поверхностным эмоциональным восприятием, становится его возлюбленная, Ольга Ларина. И хотя хореографически её партия достаточно развернута, роль прорисована как бы одной краской. Платье Ольги в 1-м акте отличается от костюмов кордебалета оттенком желтого – цвет дополнен коричневой гаммой. Тем самым беззаботная радость жизни, утверждаемая лимонным оттенком, несколько нивелирована медовым тоном. Ольга не просто весела и беспечна, она искренне наслаждается происходящим. Но она не может оценить любовь Ленского, поскольку даже не представляет, что

может её потерять. В начале 2-го акта цвет костюма Ольги меняется на персиковый: добавляется розовый оттенок, несущий в себе легкомыслие и желание всеобщего внимания.

Наиболее противоречивым и трансформирующимся на протяжении спектакля становится образ Татьяны. её роль не просто развивается по аналогии с Ленским, а с каждым новым душевным порывом обретает большую глубину и зрелость. Именно в созданных для главной героини костюмах Розе реализует основной принцип своего творчества – детализацию. Украшение в волосах и изменение фасона платья в 3-м акте гораздо полнее выражают деформацию внутреннего состояния героини, чем смена декораций. Татьяна у Кранко и Розе – аристократка духа на протяжении всего спектакля. Но, когда платье с завышенной талией сменяется пышным корсетным, её образ приходит к своей кульминации. В 1-м и 2-м актах эскиз костюма героини отличается от Ольги лишь легким розовым тоном, почти нейтральным и немного холодноватым. А вот на балу 3-го акта художник намеренно выделяет Татьяну среди пастельных тонов кордебалета бордово-брусничным цветом. Почти сразу после недолгой вспышки она тускнеет и темнеет, как бы теряет свет, подобно Ленскому во 2-м акте. Только цветом героини становится не серый, а коричневый, отражающий нервное истощение молодой женщины, предчувствие неразрешимости конфликта. Фактически, другим человеком Татьяна становится на протяжении последнего дуэта, при отсутствии внешних изменений. Донести это до зрителя – задача исполнительниц, которым помогает хореография Кранко.

Сценография «Онегина» решена в стиле живописи XIX века. Утонченная изысканность пейзажей и интерьеров умело воплощена Розе в оформлении, созданном соразмерно с техническими возможностями и размерами сцены Штутгартского театра. При этом декорации «Онегина» полностью соответствуют замыслу полнометражного спектакля, что стало очевидным при его переносе на более масштабные мировые площадки. Всего Розе создано шесть эскизов декораций, не включая занавес-экран с оплетенным бронзовыми листьями вензелем «ЕО». Именно его зрители видят в начале спектакля. А затем

торжественная элегантность сменяется легкостью и утонченностью летне-осеннего пейзажа 1-й картины. Временной интервал развития действия – это клубок, который Кранко и Розе предоставляют публике распутать. В 1-м акте, после увиденной усадьбы Лариных на исходе лета, мы переносимся в комнату Татьяны. 2-й акт открывает нам нарядно убранную гостиную Лариных. В романе Пушкина, где празднуются именины Татьяны, действие происходит зимой. Согласно же либретто балета, празднуется день рождения главной героини. При том, что Татьянин день (25 января) – традиционно православный праздник, нельзя сказать, что святая мученица Татиана Римская не почитается в католицизме. Интересная деталь: авторы спектакля заменяют именины героини днем её рождения, размывая тем самым временные границы действия. 2-я картина 2-го акта (дуэль Ленского и Онегина) решена в тонах поздней осени – и тут возникает вопрос: что этим хотел сказать художник? То ли это просто изображение немецкой зимы, не предусматривающее русских морозов и снега, то ли это олицетворение утраты и угасания жизни. В 3-м же акте авторы не дают ни малейшего намека на время года – действие происходит в балльной зале Петербурга, а затем в комнате Татьяны. То есть до весны история героев не доживает: начавшись ранней осенью, она продолжается зимой и растворяется во вневременном пространстве...

А вот самому «Онегину» была уготована счастливая судьба. В 1972 г. Штутгартский балет побывал в Советском Союзе — в Ленинграде, Риге и в Москве. Госконцерт, занимавшийся организацией гастролей в СССР, пытался убедить Кранко не включать в программу «Онегина», боясь, что русский зритель не примет хореографическую интерпретацию романа Пушкина. Но Кранко упорствовал — и победил. Спектакль, конечно, получил порцию критики, но его признали. Спустя более сорока лет, пережив своих авторов и став классикой XX века, в 2013 г. «Онегин» был перенесен на сцену Большого театра. Сегодня, будучи в репертуаре главного театра страны, этот балет празднует свой полувековой сценический юбилей, тем самым реализуя замысел создания полнометражной «новой классики», которая остается актуальной. ■

¹ Новикова К. «Онегин» станет москвичом/ К. Новикова// Большой театр. – 2013 – июнь (№ 6). – С. 4 – 5.

² <http://vtbrussia.ru/culture/gabt/onegin/main/behind-the-scenes/jurgen-rose/>

КОРОЛЬ ВЕРНУЛСЯ!

ВАЛЕНТИНА ЧУСОВСКАЯ

Давно было замечено, какую роль не играл актёр, он прежде всего сам персонаж в «божественной комедии» жизни и соткана его божественная суть из красоты.

Шелковистый синий дым дрожал между стволами берез, на костерке кипел чайник, неподалеку такие ягодные места! Кусты голубые от ягод. И шли сюда от дома долго-долго, и по суше, и вброд, и верхом, и пешком Привал делали рядом с озером, заросшим кувшинками так густо, что невозможно работать веслами. Где-то поодаль стояло зимовье, в темной прохладе которого можно укрыться в жару; а на соседнем аласе стоит в оцепенении старый этёх, сквозь длинные щели которого августовскими ночами просачивается таинственный лунный свет... Это родина Ефима Степанова - Крест-Хальджай.

В доме Мекюрдяновых Ефим увидел фотографию актрисы Якутского театра Александры Дмитриевны Ивановой - Сани в роли Маргэрит из «Кражи Джека Лондона». Такое знакомое лицо и, в то же время, совсем другое и эта странная прическа буклями - эффект перевоплощения заинтересовал Ефима, почему бы не попробовать? И в качестве грима он Употребил акварель.

Санин муж артист балета Лаврентий Иннокентьевич Мекюрдянов приехал со своими Знаменитыми коллегами в маленькую деревеньку. Ефим, подражая ему, неистово танцевал и звонко пел, голосом Робертино Лоретти.

Однажды ранней зимой или поздней осенью, как это бывало к выходным дням, после школы ребята пошли домой - пятнадцать километров по тёмному лесу. Ефиму доверялась консервная банка, на дно которой ставилась свечка. Обмотав банку проволокой, делали из нее ручку и тот, кто шёл впереди, обычно это был Ефим, освещал дорогу. Дошли до протоки, а она не замерзла и дети вернулись в школьный интернат. А утром Ефим узнал, что дома умерла его бабушка. Необыкновенная сказочная бабушка, с которой жил осиротевший с самого младенчества Ефим...

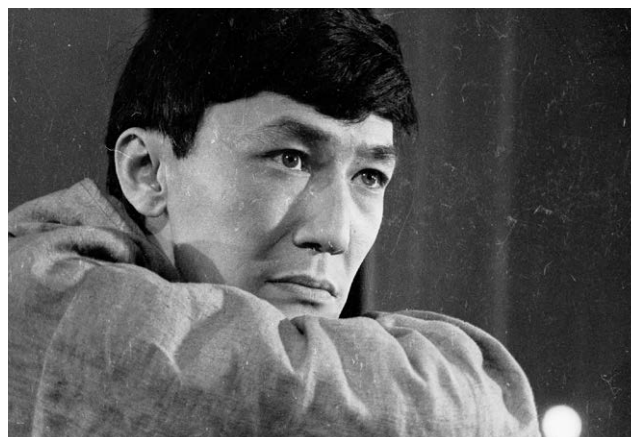
Протока была непростая. Однажды Ефим увидел на её берегу огромных белых птиц, они были гораздо больше человека, и когда расправились их крылья, Ефим упал от страха и лежал на мерзлой земле, пока они не улетели. Только много лет спустя он понял, что видел танец стерхов - белых журавлей.

Ефима Степанова директор школы привел в Якутский музыкально-драматический театр имени Платона Ойунского, на прослушивания к Елизавете Иосифовне Гвахария. Ей был представлен уникальный репертуар: «потрясающий» вокал Робертино, проникновенная советская «попса» и... замечательные народные песни о Манчары. Его приняли...актёром-практикантом. Он не гнушался никакой работой, вплоть до мытья туалетов. Зато как он был вознагражден! Вахтером тогда работала Елена Николаевна Чарпыкова - бывшая актриса Колхозного передвижного Нюрбинского театра. Она-то и поведала ему многое, Сколько историй он услышал! Сколько голосов, сколько увидел призраков, сколько судеб узнал. Часто, в крошечной тьме зимних ночей два огонька мерцали в храме - театре: один тихий внизу, перед дремлющей сказочницей-вахтершей, другой, блуждающий - под куполом собора, где Ефим со свечей путешествовал по колосникам, изучая Верхний мир театра.

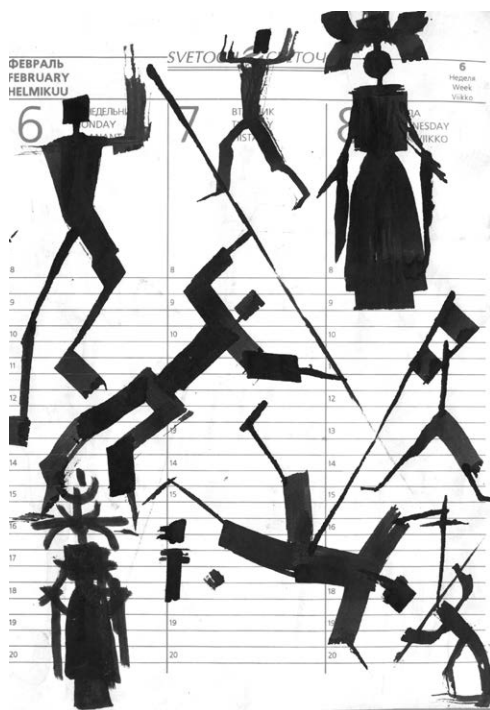
И вот - прекрасная Москва! Красная площадь! Широкие улицы, огромные дома, яркие фонари, грандиозное метро, величественные памятники, парки, музеи, но, самое главное - Малый театр! И ты можешь ходить туда каждый день со служебного хода и ступать по коридорам в обители Богов.

С тем же рвением, с каким он пел «Ямайку», исполняя фантастические пляски среди высоких трав, Ефим начал учиться. Он сам искал себе учителей. кроме тех, которые были в расписании Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина: заслуженная артистка Якутии доцент Евгения Дмитриевна Васильева, затем Татьяна Ивановна Дамберг, её сменила солистка Большого театра Ельсма Яновна Чадарайн. А вот имена других педагогов, которых Ефим посещал по своей инициативе: заслуженный работник культуры РСФСР и Юга Осетинской республики Ольга Всеволодовна Голушкевич Всеволодская, с ней он занимался. В школе-студии МХАТ; заслуженные артисты РСФСР Анна Аркадиевна Ревель и Михаил Михайлович Хрусталева во Всероссийских творческих мастерских театрального искусства (когда-то там учились первые якутские танцевальные коллективы, прославившиеся в 30-40 гг.); и, наконец, руководитель балетмейстерского курса ГИТИСа, приехавший после переворота из Чили, Евгений Павлович Волукин. Классика, народный, исторический, бытовой, балетный танец - открылся весь мир танца. Все богатство музыкальных пластических форм зазвучало в теле драматического актёра Ефима Степанова.

Небольшой рост, необыкновенная пластичность чуть не погубили молодого



► Ефим Степанов в роли Кирилка. «Желанный голубой берег мой». 1986



► Худ. Г. Сотников. Эскиз к спектаклю «Король Лир»

актёра - ему уготовлено было пожизненно ампула травести. От бесконечного числа пионеров петек его спас однокурсник по Щепкинскому училищу Андрей Борисов. В его знаменитом дипломном спектакле «Желанный голубой Берег мой» по повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» Ефим Степанов сыграл главную роль. И восторженный вопль вырвался из груди Кирикса, взлетевшего на волнах на легком рыбацком каяке ...

Андрей Борисов после Щепкинского училища, службы в армии и окончания ГИТИСа вернулся в театр, как Одиссей после странствий. Он привел с собой художника- ленинградца Геннадия Сотникова. Режиссёр и художник увидели в актёрах труппы громадный потенциал именно во владении языком азиатского и европейского театров и каждый актёр в своей неповторимости нес в себе это «евразийство». Широкая палитра актёрского языка, интеллектуальная наполненность давали новый эстетический эффект – возможность выражать чувства и мысли, свойственные людям во все времена и во всех землях. И лидером среди них стал Ефим Степанов. Универсальность – его главное качество. Самым современным актёром труппы назвал его Андрей Борисов, а Геннадий Сотников просто с наслаждением работал над образами его героев.»

И были Старец Ланга из «Ханидуо и Халерхаа», по роману юкагирского писателя Семена Курилова, поэт и драматург Алампа Софронов в спектакле по пьесе Николая Лугонова, роль одного из Богов в «Добром человеке из Сезуана» Брехта, главная роль в «Кудангсе Великом» Платона Ойунского и, наконец, Шекспир! «Король Лир»! первое обращение к великому драматургу в

театре Андрея Борисова и Геннадия Сотникова. В формах лиро-эпического театра, а затем и Театра Олонхо. Режиссёр открывал для себя восточный азиатский театр. И пытался «прорыть туннели между этими параллельными пространствами европейского и азиатского театра, чтобы добиться синтеза. Меня греет честолюбивая идея, что нашему театру повезло в этом плане как никакому другому. Мы через свое северное мировоззрение можем соединить русско-европейский театр с восточноазиатским» (Чусовская В. А. Путь к Театру Олонхо. Якутск, 2006. С. 143).

После показа спектакля на Рождественском фестивале в Новосибирске Андрей Борисов говорил в интервью театроведу Лане Гарон: «Я ни в коем случае не хочу сказать, что сегодня Якутский Саха-театр стал вдруг лучше других. Но Саха-театр как бы «вырулил» на свою, только на свою дорогу. С чем это связано? Корни у нас тюркские, но живем мы на самом севере, в очень тяжелом климате. Поневоле появляется «самость», устойчивость. А актёрская школа у нас русская: мы все - «щепкинцы». Русская театральная школа Малого театра, где слову и смыслу всегда придавалось первостепенное, главенствующее значение. Через телевидение, через наши поездки мы как-то освоили европейское искусство. Но при этом очень чувствуем свою внутреннюю связь с масочным театром Востока, с «Кабуки», например, с Пекинской оперой. Но у нас есть уникальная возможность эти восточные своеобразные зрелища психологизировать». (сноска Интервью А. С. Борисова Лане Гарон.) Рождественский фестиваль. Новосибирск, 2000. С.?

Лир – Ефим Степанов. Властный старец, полный мрачного озорства. Избыток силы, избыток власти, избыток уверенности в себе...Роковая ошибка, и нищий обезумевший от горя старик, в бую, в сопровождении единственного верного друга – шута, говорит с небесами. И в этой неистовой схватке мы слышим гул стихии, сменяющий времена и целые поколения.

По словам Андрея Борисова «у якутского актёра есть уникальная возможность быть актёром эпически - представленческого театра, театра жеста, позы, пластики, особой мимики или даже маски, при этом в полной мере владея возможностями тончайшей психологической игры». (там же).



► Худ. Г. Сотников. Эскиз к спектаклю «Король Лир»

В этом стиле неожиданно органичных переливов от «представления» к «переживанию» созданы такие роли Ефима Степанова как Александр Македонский в «Завещанном слове» П. Ойунского, Шаман Хохочой в сценической композиции по роману Н. Лугинова «По велению Чингисхана».

И вот, спустя почти двадцать лет Андрей Борисов снова ставит «Короля Лира» с Ефимом Степановым в главной роли.

Если в первой постановке Ефим Степанов со всей полнотой ощутил ответственность перед материалом и, по собственному признанию, играл не столько Лира, сколько великую трагедию великого драматурга. Теперь же в этом новом юном спектакле он чувствует себя свободно в роли короля Лира. Он играет Степанова, иногда слишком разбушевавшегося, становясь в своих страстях вровень

шекспировскому персонажу. Во времена первой постановки еще не было Арктического института культуры и искусств, а возрожденный король сыгран молодежью – выпускниками АГИИК мастерской Ефима Степанова. Король-учитель. И драма тут не меньшая, ведь ученики- те же дети.

Новая постановка – новое соприкосновение с современностью. Борьба поколений оборачивается борьбой за власть полной ассоциаций с противостоянием сегодняшнего демократического общества диктату. От Сирии до Украины, всюду шекспировские страсти, шекспировские образы, надо только увидеть, надо их только понять. Это всегда удавалось Андрею Борисову. Кто мог представить себе, что автомобильные покрывалы, экстравагантно введенные Борисовым в спектакль девяностых годов как временный символ разваливающегося

государства, сегодня создадут реальную картину «Евромайдана». Режиссёр Борисов, отойдя от дел государственных погрузился снова в театр, и Король вернулся! И мифы «Желанного берега»: миф о любви, миф о спасении человечества и миф о театре возрождаются вновь

Ефим Николаевич Степанов (р. в 1950 г.) — актёр; народный артист Республики Саха, заслуженный артист России, Лауреат Государственных премий СССР и РФ. Выпускник Высшего Театрального училища им. М. С. Щепкина 1974 года. С 2005 года профессор кафедры актёрского искусства Арктического государственного института Искусств и культуры. ■

▼ ЭТЮДЫ

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

СЕРГЕЙ БАРХИН

ОБЛАДАТЕЛЬ ЗОЛОТЫХ МАСОК 1995, 2001, 2005, 2011 И 2012 г.г.

О ТЕАТРЕ XXI ВЕКА

Не обернулась бы железной / И твоя золотая маска /
В двадцать первом веке, / Как век двадцатый / Стал железным /
После золотого и серебряного Пушкина и Блока.

В XXI веке Театр и Жизнь станут прекрасными. Не будет газет и правителей совсем. Актёры и люди будут жить просто, и не будут работать, и смотреть телевизор. В театре не будет денег, драматургов, режиссёров и печатных пьес. Будут играть только мои пьесы. Я тоже буду только писать (пером), и играть в своих пьесах. Декораций не будет. Так, только кой-какой реквизит, костюмы и гримы. Играть будем о моей первой любви. Это, конечно, было полвека назад, и ты едва помнишь... но... белые кудри...вздернутый носик... походку... и. . стоптанные туфли... Мэрилин Монро...

ОБ УСПЕХЕ

После выхода моей книги «Ламповая копоть» и нескольких удачных телевизионных передач обо мне («Эпизоды», «Линия жизни», «Школа злословия», «Главный герой») в Москве распространилась одна довольно злая шутка-поговорка. Дело в том, что все редакторы и ведущие этих передач и моей книги были прекрасные женщины. Более того обычно всем знакомым и незнакомым женщинам нравились передачи, и я в них. Мужчины же, особенно хорошие и старые знакомые, были осторожнее в похвалах и скромны в оценках, и даже как-то смущены успехом. Возможно, их раздражал мой некоторый успех, и в том числе, успех у разных женщин и у старых знакомых и у совсем молодых.

Во всяком случае, распространилась такая шутка: «Стоят двое немолодых господ, а по-старому мужиков, и один из них, играя желваками, говорит: «Бархин, видишь ли, нравится женщинам!», другой, не скрывая неприязни и тоже играя желваками: «Ничего, зато он не нравится мужчинам.»

Многие просто не перенесли выхода моей книги, и через пять лет выпустили свои, тоже толстые, с воспоминаниями, предками и работами. И это очень хорошо, так как через несколько лет уже никто ничего не вспомнил бы.

Некоторые Записки С. М. Бархина можно почитать в фейсбуке, они очень популярны. Когда он только появился на ленте, его приветствовали как «патриарха московско-питерского андеграунда, умного деликатного эстета». Его взгляд, его юмор и самоирония помогают справляться с разнообразными проблемами нашей жизни. И мы надеемся, что записные книжки будут собраны в книгу.

МАСТЕР-КЛАСС В БАХРУШИНСКОМ МУЗЕЕ

90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АНАТОЛИЯ ЭФРОСА ПОСВЯЩАЕТСЯ

Анатолий Эфрос - одно из самых замечательных имен искусства XX века.

Театр Эфроса - эстетическое понятие, вошедшее в практику мирового сценического искусства. У него нет адреса. Как все, Анатолий Васильевич мечтал о театре-доме, но его творческие часы обгоняли время.

Он был страстный поборник театра Станиславского и любил Феллини. Чудесным образом соединились они в Эфросе. Он создал театр новый, и это был театр с корнями, который возрос на свежем воздухе современности.

Эфрос признавал только художественный способ жить. В нелегкие времена он вырабатывал кислород для людей искусства, для общества.

Где бы не начинал режиссёр спектакль – в Центральном детском, в Ленкоме, на Бронной, во МХТе или на Таганке; в России, в Японии, в Америке или в Финляндии – к премьере проявлялся театр Эфроса, ибо проступала поэзия трепетного уважения к жизни человека, к самой её малости и к самой сути.

Изредка отрываясь от театра, Эфрос работал в кино, на телевидении и на радио. В кино он не был театрален, а на голубом экране не щеголял кинематографичностью. Он отдавался стихии другого искусства, и глубоко уверовав в его возможности, добивался результата, который в конце концов признавали классикой.

Благодарные современники и пытливые потомки изучают и будут изучать каждый миг творчества великого режиссёра, для которого жизнь – это искусство, а искусство – сама жизнь.

Проект Бахрушинского музея и культурного центра АРТ МИФ назвали «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса». Вслед за открытием выставки на протяжении трёх недель в музее прошли встречи с руководителями театров Алексеем Бородиным, Юрием Бутусовым, Римасом Туминасом, Евгением Каменёвским, Сергеем Женовачом, Дмитрием Крымовым, а также театроведом Инной Соловьёвой и Алексеем Бартошевичем. Они вызвали необыкновенный резонанс и отклик. На каждый мастер-класс приходили сотни человек, благо пространство бывшего Каретного сарая даёт такую возможность, это были студенты, актёры, театральные критики и театроведы.

Предлагаем читателям стенограммы с сокращениями.

ОН БЫЛ ЧЕЛОВЕКОМ ДРУГОЙ ПРИРОДЫ

АЛЕКСЕЙ БАРТОШЕВИЧ

Мое поколение – это счастливое поколение, потому что наша молодость совпала с фантастическим расцветом русского театра, русской режиссуры. Это, собственно, и определило всю нашу дальнейшую жизнь. Мы росли на спектаклях молодой Таганки, молодого «Современника», на спектаклях Товстоногова, на спектаклях, Эфроса. И чем хуже была атмосфера в стране, тем внутренне свободней, тем прекрасней были эти театры. Потому, что они были очень разные. Пусть наша любовь к ним была равной по глубине, но мы прекрасно понимали, что это все очень разные явления. Если вы

поставите рядом две изумительные фигуры: Юрия Петровича Любимова и Анатолия Васильевича Эфроса, вы поймете, что их много связывало. Совсем не случайно один из лучших спектаклей своих, «Вишневый сад», Эфрос сделал на Таганке. И все-таки это очень разные люди. Не только потому, что их театральный язык был разным. Я бы сказал так: Юрий Петрович Любимов, при всех своих открытых, дерзких, страшно театрально устроенных конфликтах с властью все-таки был этой власти понятен. В сущности, он говорил приблизительно на том же языке, только с обратным знаком. Он был

начальству страшен – но он был понятен. Он был враждебен – но в каком-то смысле социально близок. Эфрос – совсем другого склада человек. У Эфроса был особый мир. В сущности, все его конфликты совсем не им создавались, не им инициировались. Вот это очень важно понять – он был другой природы, другой породы человек. Начальники его не понимали. Именно поэтому ненавидели так, как никогда не ненавидели Любимова.

Однако от меня, конечно, ждут Шекспира. Шекспир был одним из эфросовских авторов. И очень интересно посмотреть, как взаимоотношения

Эфроса с этим автором развивались. Вспомним пьесу «Ромео и Джульетта», которую Эфрос поставил так, как, может быть, эту трагедию написал бы Шекспир, если писал бы её в эпоху «Гамлета». Из этой еще совсем юной и полной света пьесы Эфрос выстроил по-настоящему глубокий, страшный, безысходно трагический спектакль. Я помню, было обсуждение – то ли в Министерстве, то ли в Управлении культуры, как тогда это было принято, и боюсь, что скоро будет принято опять. Одна дама из министерства говорит: «Вот вышла я из вашего театра. На улице весна, птички поют, трава зеленеет. А я вышла из мира страшного, трагического...». Она была права! Как это ни странно, до Эфроса на чем всегда строились концепции «Ромео и Джульетты» - коллизия, родовая месть, вражда Монтекки и Капулетти... По-моему, Эфроса не очень сама эта борьба интересовала. Монтекки был где-то на втором плане, потому что определял атмосферу этого сумрачного, погасшего мира, в котором на заднике были повисшие, словно не способные взлететь огромные, словно распятые крылья, не он. Определял все это Капулетти, которого гениально играл Броневой. Этот Капулетти был воплощением мира разнузданного хамства, наглой власти. Он был царь этого мира. Я «Ромео и Джульетту» с тех пор жуткое количество раз видел по служебной необходимости постановок, и встречалось довольно много хороших Джульетт. Гораздо меньше — хороших Ромео. Это закономерность. Возможно, объясняется она тем, что любовь – это все-таки начало женское. И у актрис это получается лучше, чем у нашего брата. Однажды в очередной раз я сажу на «Ромео и Джульетте», слушаю, как молодая и хорошая актриса читает эти стихи, и не могу отделаться от ощущения, что у меня в ушах голос Яковлевой. Это абсолютно ненормально, так не должно быть! Но слышу её интонации, хрупкие, летящие, странные, какие-то полетные... Позволю себе маленькое отступление. Яковлева, которая, как вы знаете, была самая замечательная из актрис Эфроса, ужасно нравилась мужской части

зрительного зала. Что же касается женской части, тут обстояло дело совсем не так просто. Дело в том, что эти маленькие женщины, которых играла Яковлева – они как бы вызвали к лучшим мужским чувствам. Она словно каждый раз просила защитить её. И у нас даже в самых плюгавеньких мужчинах пробуждалось вот это самое желание встать и заслонить. И как она читала стихи! Как она естественно жила в мире поэзии, что вообще с современными актёрами случается нечасто. Важно вот что: в отличие от традиционных «Ромео и Джульетты», от этих мальчика и девочки, эфросовские Ромео и Джульетта были душевно зрелыми, взрослыми людьми. И дело не в возрасте, а в состоянии духа. Они прекрасно знали суть мира, и прекрасно знали, что стоит им только сказать этому миру «нет», как они погибнут. Они осознанно шли навстречу этой гибели. Поэтому одна из самых замечательных сцен в спектакле – прощание после первого и, вообще-то, последнего их свидания, после их ночи любви. Прощание было сделано так, чтобы мы понимали: они знают, что расстанутся навсегда. Понимая, что их ждет, они брались за руки и шли навстречу смерти. Они заключали союз против толпы – хамской, необоримой, торжествующей, пляшущей... Это был один из самых сильных спектаклей в моей жизни.

А потом был «Отелло». Многие в трактовках шекспировских пьес прямо относятся к меняющемуся устроению времени, или интеллигенции в этом времени. Во многих шекспировских спектаклях, уже не эфросовских, молодым людям противостояло страшное, чудовищное, давящее тоталитарное мироустройство. И они оказывались жертвами этого мира. Но не следует ли попробовать поискать ответ на вопрос «Кто виноват?» в самих этих людях, а не только во власти? Отсюда, кстати, возникает и совершенно другой Чехов жесткий, жестокий, очень строго относящийся к своим героям. Так вот, когда Волков играл Отелло, мы видели никакого не дикаря, даже не африканца. Волков играл немолодого интеллигента в очках. Этот Отел-

ло только и ждал, что его предадут. Он как бы накликал на себя то, что с ним произошло. А ждал он потому, что не мог поверить, что может быть счастлив и любим. И поэтому, когда он думает, что Дездемона его предала, он издавал что-то вроде облегченного вздоха: «Ну, теперь все понятно». Это очень глубокий ход!

Или вот очень простая вещь, очень в духе Эфроса. В пьесе есть один текст, звучащий между прочим. На Кипр прибывают корабли, и Отелло по-дружески, говорит Яго, чтобы тот с кораблей притащил их с Дездемоной сундуки. Надо было видеть, с какой ненавистью Яго это делал! Сколько бы ни философствовали на тему, почему Яго ненавидит Отелло, но именно из таких житейских мелочей рождается огромная ненависть. Это очень эфросовский, по-моему, ход.

И наконец «Буря». Понятно, что это не спектакль на большой сцене. «Буря» была поставлена со студентами в музее Пушкина в рамках «Декабрьских вечеров» — с замечательными певцами, с чудным маленьким оркестром. Это был или вообще последний, или один из самых последних спектаклей Эфроса, и он был полон такого света, такой гармонии, такого предчувствия счастья!

Совсем не случайно и у Шекспира это последняя пьеса, прощальная. И прощающая. Это был и последний вздох Эфроса. Если вы посмотрите на поздние произведения великих художников разных искусств и разных эпох, вы увидите, что их объединяет нечто общее. Желание найти надежду. Желание, уходя, оставить её людям. При этом автор может не знать о своем скором уходе, но сама вещь знает о себе, что она последняя. И вот этим последним, прощальным светом была наполнена эфросовская «Буря».

Есть, слава Богу, несколько эпизодов, снятых прямо во время спектакля. И в конце вы видите, как Эфрос, взявши за руки актёров, этих гитисовских мальчишек и девчонок, выбегает на поклон. С какой внутренней легкостью, с каким ликованием он это делает! ►

МЕНЬШЕ ВСЕГО В НЕМ БЫЛО ПРОТЕСТА

ИННА СОЛОВЬЕВА

На месте театроведов, которые собираются заниматься Эфросом, я бы сделала следующее. Я бы непременно поехала в архивы и взяла там две газеты, где появились первые рецензии на его спектакль. Одна газета называлась «Сталинск», вторая – «Сталинское знамя». Мне непременно нужно было бы проверить, в которой из этих двух газет появляется первая отрицательная статья о конкретной постановке Анатолия Эфроса. Она называлась, по-моему «Неосуществленный замысел» и касалась спектакля «Любовь Яровая». Еще была рецензия на «Собаку на сене» Лопе де Вега. Очень интересно, как все это начиналось, и очень важно. Когда серьезно думаю об этом человеке, может быть одним из самых прекрасных людей, которых я знала в жизни, и, судя по всему, гениальном, мне хочется понять, как уживались в нем эти свойства. Человек начинает в городе Рязани, куда он попал после того, как его, окончившего ГИТИС, как еврея в Москве не берут никуда. Что значит для начинающего его первые работы? Мне кажется, это значит необыкновенно много, как и то, что и кто окружает человека. У Толи были родители, были друзья, которых он считал прекрасными, хоть они и не были так прекрасны, но он-то был в этом убежден!

Так вот, мне ужасно интересно смотреть из чего растет художник. В этом смысле глубоко не права великая Ахматова, которая говорила, что стихи растут из сора. Все-таки там, где сор, всякие пустяки, забрасывающие землю, там ничего не произрастает. А важно, какая земля. И важно, какие растения рядом с тобой, и важно твое отношение к растениям рядом. Толя абсолютно принадлежал своему времени, тому самому, которому принадлежала и газета «Сталинское знамя». Но он умел в то же время жить совершенно своей жизнью. В Сталинскую эпоху оставалось, как ни странно, довольно большое пространство для отдельного человека, для направления искусства, для произведения

искусства. Всякому времени нужно какое-то большое дополнение, которое искупит его мерзости, оправдает тот факт, что одни жили, в то время как другие погибли. Толя и был этим дополнением. Эфрос успел что-то взять у Юрия Александровича Завадского. Он был, насколько я понимаю, учеником одной из школ, которые возникали при каждом мало-мальски известном режиссёре и театре. Толя был студентом Завадского.

Вам никто не рассказывал, как он у Завадского играл Мальволио? Это было замечательно! Его было ужасно жалко, этого Мальволио. Он был старательный. Рядом находились эти жуткие пьяницы, эта пройдоха Мария, эта обдирающая всех вокруг сволочь Тоби. Мальволио был чудным, добрым, обманутым человеком. Какая у него была замечательная интонация, когда он подзывал Шута «мой шутик, шутик». Он так тихо, скромно поклонялся своей графине, и какая же гнусность была ему устроена! Прав был Завадский, что Эфрос очень обнадеживающий его актёр. И какое счастье, что Завадский потерял его как актёра!

Господи, какие разные пьесы ставил он в начале пути! Ну, какая есть пьеса, такую и ставил. Он легко ставил средние вещи, совершенно не чувствуя себя оскорбленным и не чувствуя, что он снисходит. Почему же, в самом деле, не поставить, если человек написал пьесу?

Например, пьеса Алексея Сумакова «Девница-красавица». Стоит ли она хоть копейки, как литературный материал? Да нет. Просто милая, нежная, мягкая да еще в такое жесткое время. Толя любил простых людей, простую пьесу, в которой нет никаких чудовищных загвоздок. Или вот «Репортаж с петлей на шее». Был такой чешский журналист, коммунист Юлиус Фучик, который был действительно связан во время войны с подпольем. Он был схвачен, его жестоко пытали, в конечном счете, казнили, но пока он оставался заключенным, он

вел дневник. Это хороший журналист, он действительно написал репортаж с петлей на шее без всякого обмана. И это было очень важно для Толи Эфроса – что без обмана. У него было необыкновенно живое ощущение жизни, стоящей за производством искусства. Я видела этот спектакль. Там была сцена: чтобы окончательно сломить человека, его из застенка какое-то время возят по Праге. Город веселый, несмотря на то, что оккупирован. Солнце, потрясающе цветут сирень, каштаны. Не было никаких декораций, которые бы показывали, как прекрасна Прага, а ощущение было. Как он этого добивался?

Мне кажется, Толя необыкновенно ощущал радости жизни, самые разнообразные. Меньше всего в нем было протеста. В нем жила необыкновенная жажда приятия, без которого не бывает искусств. Искусство не может существовать на неприятии. Иначе оно теряет себя, становится самодостаточным и гадким. Истинный шедевр – это преломление принятого через твою необыкновенно чистую, бескорыстную, нежную уязвимую, местами может быть и слабую натуру. Толя не был слабым человеком. Но я знаю, что он очень страдал от хамства, грубости, предательства. Он был очень зорким человеком с редкостно развитым, превосходным, тонким ощущением расстояния: что-то ближе что-то дальше.

При его любви к жизни, целности, пленительному дару законченности, он дивно умел скруглять и отпускать зал немножко успокоенным. Это есть и в «Борисе Годунове», и в «Мольере». Правда, бывало и иначе. Когда в «Месяце в деревне» рабочие сцены забирают у Натальи Петровны из рук воздушного змея, это уже не успокоительное движение, не разряжающее.

Он очень устал под конец жизни. Слишком много плохого увидел рядом. С какой-то минуты события перестали округляться. Ну, может быть человек, подходя к смерти, уже не округляется? ■

ИМПРОВИЗАЦИОННАЯ ЛЕГКОСТЬ И ЖЕЛЕЗНЫЙ РАЗБОР

АЛЕКСЕЙ БОРОДИН

Я с Анатолием Васильевичем не был близко знаком. Но через всю мою жизнь прошло впечатление от его спектакля «Друг мой Колька». Я увидел его в ЦДТ. Когда целая орава молодых ребят выскочила на сцену, возникло какое-то непрерывное действие, очень яркое, очень пластичное, с какими-то потрясающими молодыми ребятами. Эта команда была из студии при Центральном детском театре, и Анатолий Васильевич их всех взял в спектакль. И, конечно, гениально играли старшие, Чернышова играла маленький эпизод – тетку из родительского комитета, это забыть нельзя. Спектакль был такой вольный, какая-то свобода там была. Я знаю, что на него шла вся театральная Москва, хотя спектакль вроде бы адресовался подросткам. Я помню, своим сёстрам покупал билеты, и стоял в очереди. Ну это был такой мир невероятный. Потом это было еще до всего. До школ, до всего. Потом, когда я не прошел на актёрский факультет, а на режиссёрский рано было, по возрасту нельзя. Я поступил на театроведческий, от отчаяния, честно говоря. И очень счастлив, что это все со мной случилось, потому что я попал на курс Павла Александровича Маркова. Когда надо было выбирать практику, я опять выбрал Центральный детский театр. Вот тогда я впервые Анатолия Васильевича увидел, на репетиции. Там была Мара Микаелян, она ставила спектакль «Золотое сердце». Анатолий Васильевич, видать, пришел ей помочь. Так я впервые увидел его на репетиции. Потом я еще за ним наблюдал. Однажды видел, как Анатолий Васильевич шутит с артистами на тему о критиках, которые обсуждают спектакли на труппе.

В конце концов, я поступил на режиссёрский факультет. И это совпало с переходом Эфроса в Ленком. Период был просто сказочный! Я видел там абсолютно все и по нескольку раз: «В день свадьбы», «Чайка», «Мольер», «Снимается кино», «Сто четыре страницы про любовь»...

Потом история с Ленкомом кончилась, Анатолий Васильевич стал работать в Театре на Малой Бронной. Я после института уехал в Кировский ТЮЗ, но в каждый приезд в Москву бежал смотреть его спектакли: «Три сестры», «Женитьба», «Дон Жуан». На этих спектаклях со мной случалось что-то невероятное, возникало чувство, что мир открывается. Это, когда понимаешь: так можно, оказывается, так бывает, оказывается! У него были очень умные спектакли, и в них была какая-то магия.

Он прожил очень мало, очень. Таганка свое дело сделала. И, тем не менее, были и там замечательные спектакли. Я видел и «На дне», и «Мизантропа». Все это было поставлено через какое-то невероятное преодоление обстоятельств. И я очень хорошо помню тот момент, когда я узнал, что Анатолия Васильевича не стало. Я был на дне рождения, и вдруг мне позвонили и сообщили эту весть. Я совсем уже взрослый был, а реакция, как у мальчика. Я плакал. Для меня это была личная катастрофа.

Он, конечно, хотел иметь свой театр. Мне скажут, что не хотел, но я уверен, что хотел. Нет режиссёра, который бы не хотел иметь свой театр. Однако должность главного режиссёра влечет за собой слишком многое. Иногда совершенно противоположное тому, что свойственно художнику. На Малой Бронной Анатолий Васильевич пережил счастливейший период, но руководил

театром не он, а Александр Дунаев. Мне кажется, Александр Леонидович понимал, кто рядом с ним. Но ситуация сама по себе – настоящая драма. Сама по себе – драматическая ситуация. И Эфрос многие годы работает в этой ситуации, летит во МХАТ, там ставит «Живой труп», «Тартюфа», замечательные спектакли.

Однажды в Министерстве культуры СССР шло какое-то премудрое совещание с режиссёрами. Анатолий Васильевич сидел и молчал, как рыба. А потом очень тихо сказал: «Вообще, что режиссёру надо? Чтобы у него было тридцать артистов и больше – ничего». Понимаете? В это время труппы были огромные, а он – тридцать артистов!

А еще есть его книги. Я их без конца перечитываю. Мне кажется, они необходимы не только режиссёрам, но и всем культурным людям. Меня же именно как режиссёра поразило, что он так много записывал. Мы ведь все приходим после репетиций, отдыхаем, а он садится и пишет. Эти дневники бесценны, не говоря уже о разборе пьес – это классика. По книгам понимаешь – у него был еще и дар писателя. Как это написано, как интересны его рассуждения о профессии, о жизни, о пьесе, об актёре, о репетиции! Анатолий Васильевич видел режиссуру как самостоятельную драматургию. Литературная основа была для него очень важна, но дальше вступало в силу его собственное ощущение театра. Он разбирал с артистами пьесу скрупулезно, а на сцене возникало чувство импровизационной легкости. Можно было подумать, что он отпускал актёров на волю. Ничего подобного – за этим стоял железный разбор! Вот такое было уникальное дарование.

МНЕ НАДО ВОЙТИ В КОНФЛИКТ С ПЬЕСОЙ

ЮРИЙ БУТУСОВ

58

С чего начинается работа над спектаклем? Для меня необходимо возникновение какого-то человека-актёра, который будет, условно говоря, моим представителем там, в этой пьесе. Если такой человек появляется, это уже пятьдесят или может быть больше процентов успеха, потому что пьеса начнет во мне как-то прорастать. Есть какой-то багаж, есть какие-то пьесы, они лежат в портфеле и в какой-то момент сами приходят. Не я, а они делают этот выбор. По крайней мере, я так это чувствую. Потому что они живые, я отношусь к ним как к живым. Дальше наступает ужасный для пьесы момент, потому что я должен её уничтожить, чтобы потом родить в себе. Это происходит прямо буквально, я беру ножницы, разрезаю её на части. Иногда, в припадке безумия просто перемешиваю куски, потом начинаю как-то механически их складывать. Дальше наступает следующий этап работы, с пространством, с художником. Я ломаю пьесу, потом я пытаюсь её строить, потом я думаю, что она умнее меня, так всегда бывает. Начинаю как-то её слушаться, потом понимаю, что это бессмысленно абсолютно, потому что она меня поглощает и, я как-то вдруг теряюсь. Еще для меня колоссальное значение имеет название. Просто слово, которое во мне как-то отзывается. Мне обязательно нужно войти в конфликт с пьесой. С одной стороны, понимаю, что имею дело с великими текстами, а с другой стороны, разрушаю их для себя. Честное слово, я пробовал не конфликтовать и дружить - плохо получается! И мне плохо, и автору, и актёрам, и спектаклю.

Я все думаю, когда же наступит время Гамлета? Что-то мне сей-

час стало казаться, что оно где-то рядом. Но опять же, предчувствие связано с положением личности. Существует серьезная проблема обезличивания, из-за телевидения в частности. Однако невозможно делать Гамлета, не имея Гамлета в жизни и у себя в театре. И ты ищешь этого человека, ты все-время ждешь, что он придет к тебе, позвонит в дверь. Черт возьми, не возможно же театру проходить мимо таких текстов, таких мыслей! Не хочется ничего актуализировать, хочется просто находиться с этим текстом в каком-то диалоге, пусть неправильном даже, кривом - косом.

Мне кажется, выбирая пьесу, ты, так или иначе, ищешь себя в пьесе. Потом ты собираешь какую-то команду и заставляешь их тоже найти самих себя в этой пьесе.

Я думаю, что человек, чье имя написано за моей спиной, Анатолий Эфрос, с которым мы, не были, конечно, знакомы, определил для меня смысл моих взаимоотношений с актёром, с репетиционным процессом. Ничего важнее репетиции и тех людей, с которыми ты работаешь, не существует! Выбирая актёра, я выбираю прежде всего, не мастера, не большого артиста, а человека с которым, как мне кажется, будет интересно. Потому что с ним я буду проводить четыре месяца, каждый день по десять часов - это огромная жизнь. Конечно, репетиция - любовь моя, это конечно, фантастическая фраза. Это главное, что можно сказать о театре стопроцентно. Если нет репетиции, если нет свободы, если нет доверия, если нет ситуаций, когда мы можем час сидеть и не о чем не разговаривать, а просто молчать, смотреть друг на друга, пить чай..., то остальное все бессмыслица.

Я в силу возраста знаком не столько со спектаклями Эфроса, сколько с его книгами. Я читаю их с наслаждением и делаю это постоянно. Это просто чистая поэзия, конечно, он поэт настоящий. Он для меня живой, потому что он фантастический писатель.

Это какая-то невероятная работа - услышать человека, проникнуть, залезть в него, и чтобы он залез в тебя. Но для этого ты должен быть абсолютно голым, не бояться быть дураком, не красивым, не умным. И когда это получается, когда мы открываемся, мы можем достичь невероятного. И в какой-то момент создается поле, где неразлично, кто тут что делает: актёры, режиссёры, художники? Автор? Конечно же это сделал Чехов, или Шекспир, или Гоголь... Это они создали поле, в которое ты попадаешь и вдруг сам начинаешь звучать. Вот тут наступает высшее счастье. Я не умею работать по принципу: сейчас я вам расскажу, потом вы сыграете. А ведь артисты сами иногда говорят: ты нам скажи, а мы сыграем. Это какой-то страшный самообман! страшный.

Мне кажется, что когда мы репетируем, ясность приходит потом, позже. Когда делаешь спектакль, невероятно важно все, что происходит сегодня утром, за пять минут до репетиции. От этого все может поменяться. Еще мне кажется, что момент импровизации и готовности поменять свои установки, почувствовать сегодняшний день, сегодняшнее настроение просто необходимо. Театр прекрасен тем, что это абсолютно живая, подвижная структура. Ведь из всех искусств только в театре живой человек встречается с живым человеком. ■

ЖИТЬ И РАБОТАТЬ БЕЗ КОНФЛИКТА

РИМАС ТУМИНАС

Я в последнее время решил жить и работать без конфликта. Но когда я пробовал убедить артистов жить и работать бесконфликтно, это оказалось трудно. За что зацепиться? Когда весь мир продолжает сталкивать людей и народы, попробуйте вот так пожить. Трудно. Не умеем. А вот я хочу. Конфликт всегда за дверью, стучится, а я не пускаю. Хочу понять человека, вместе с артистами угадать чужой характер. Мы же сами себя не знаем.

Научил ли меня этому Эфрос? Не знаю. Но я много ходил к нему на репетиции, был очень захвачен им. Я даже репетировал как Эфрос, подражал ему. Подбирал актёров, похожих на его актёров. Вообще подражания бояться не надо. Через подражание многое свое приходит. Так вот, будучи еще в ГИТИСе, я ходил к Эфросу так много, что мне сделали выговор, назвали мою работу «эфросятиной». А я влюбился в Яковлеву, в Волкова. Потом мы познакомились, конечно, с Анатолием Васильевичем, стали общаться. Я наблюдал, как он месяцами ходил с одной книжкой, это конечно была пьеса. Весь текст он знал наизусть, но долго с ним не мог расстаться. И я помню, как однажды он закрыл книжку, положил

на нее ладонь, мол, спасибо... А что у нас? Прочел пьесу, понятно, но главное – это я, автору спасибо, но где я? И начинается! Вот это «где я?» не принимаю. И в актёрском искусстве и в режиссуре важно понять другого. Другого. И ты там останешься, но только, если сумеешь открыть мир другого. Это вовсе не означает строго соблюдения интерьеров и костюмов эпохи. Конечно, современный театр – это прежде всего современное мышление. Я мыслю сегодня, хотя играю, скажем, восемнадцатый век, и я должен понять и этот век, и людей, живших в нем.

С удовольствием вспоминаю о Паневежеском театре, его создателе и главном режиссёре Юозасе Мильтинисе, о постановках и репетициях и о том, как внезапно и естественно возникала рабочая формула «в центре – действие». Люди, которые чувствуют и понимают театр, понимают самое главное: действие.

Увидев хоть раз спектакли А.В. Эфроса, их уже не забываешь, понимаешь их неповторимость. После эфросовской «Женитьбы» я для себя решил: никогда не буду ставить то, что видел в прекрасном воплощении у других. Надо уметь преклоняться.

Одна из самых успешных премьер в Вахтанговском театре – спектакль «Бег» по пьесе М. Булгакова в постановке Юрия Бутусова. Самый лучший спектакль у нас. Я сам никак не мог понять этой эстетики, а Бутусов предложил, и я понял. Если я приглашаю режиссёра, я ему верю.

Когда я пришел в русский театр, Россия была открыта для Европы. Европа повернулась к России, и я чувствовал на этой территории театральное искусство своим, то есть общим. Какая разница: Литва или Россия, я ощущал центр земли! Сейчас этого нет. Но надо как-то объяснить европейцу: перед вами русский актёр, русский интеллигент, русский культурный человек...

Культурные люди мира – это одна семья. Понять это помогает театр.

Выступление продолжалось не более сорока пяти минут, но этого недолгого времени Римасу Туминасу хватило для того, чтобы сказать о самом важном в сегодняшней жизни театра, и ещё о многом другом. Но вдохновенно звучащее слово почти невозможно без потерь перевести в письменный текст, тем более, когда перед вами маг и волшебник, который сейчас, сию минуту, у вас на глазах создаёт спектакль, в котором он и режиссёр, и актёр и художник. ■

Запись Галины Фадеевой

59

НЕ НАДО ЗАИСКИВАТЬ ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ

СЕРГЕЙ ЖЕНОВАЧ

Как вас много, я даже растерялся. Очень рад, что так широко отмечается 90-летие Анатолия Васильевича Эфроса. Я тут вижу очень много молодых лиц, которые, наверное, только читают и слушают записи Анатолия Васильевича, как сегодня. Прежде чем начать наш разговор, нашу беседу, я хочу в очередной раз признаться в любви этому удивительному, тонкому, мудрому, какому-то деликатному режиссёру. Я не учился у Анатолия Васильевича, вернее учился, но я не прямой ученик. Так получилось, что режиссурой я

решил заниматься благодаря Анатолию Васильевичу. Мне было лет 14, когда приехал на гастроли Театр на Малой Бронной. По экранам только что прошел фильм «Семнадцать мгновений весны», и все эти артисты приехали. Я попал на спектакль «Ромео и Джульетта». Помню, сидел в 11 ряду сбоку, и помню пространство прекрасное. Помню, как выходят ребята, артисты и Смирницкий начинает куда-то в высоту кричать. От этого, конечно, все пацаны, девчонки из провинции хотели быть артистами. Я понял, что очень хочу всем этим за-

ниматься. Для меня это не было ни хорошо, ни плохо, для меня это было – только так и должно быть. Вторым спектаклем, который просто меня сразил, был «Дон Жуан». После этого я бритвочкой вырезал портрет Эфроса на афише и повесил над своей кроватью. Я стал таким «эфросоманом». И когда, поступив в Краснодарский институт культуры, приезжал на каникулы в Москву, бегал в Театр на Таганке и в Театр на Малой Бронной. Я смотрел спектакли Анатолия Васильевича по 5-6 раз. Я хотел поступать на тот курс, где были Борис Юхананов и

►

Володя Клименко, но, к сожалению, очень сильно заболел после армии и лечился больше года. И попал в набор моего учителя, тоже очень близкого человека, Петра Наумовича Фоменко. Анатолий Васильевич остался каким-то косвенным учителем, который вошел в меня и без которого уже я не представляю, чем бы я другим занимался, если только не режиссёрская и не педагогическая профессии. А что меня больше всего в Анатолии Васильевиче подкупало – это умение разбирать текст. Сегодня это как-то немножечко уходит в сторону. Сегодня все увлекаются сочинениями, придумками, живое ради живого, не важна композиционная форма и даже содержание. Главное, чтобы живо было, по горячему. Как говорят – горячо будет, за вкус не ручаюсь. Главное, что музыка гудит, артисты орут, бегают. Смотрится увлекательно, а про что смотрел, что осталось? А вот искусство Анатолия Васильевича – это когда очень много оставалось после спектакля. Он умел каким-то удивительным образом, как-то деликатно вскрыть содержание, что казалось, что другого и быть и не может, кроме того, что увидели. И он многие темы закрывал. Мне трудно после него смотреть спектакль по пьесе «Женитьба». Когда я смотрел его спектакли, казалось, что это все про меня. Какие-то удивительные, деликатные, тонкие, мудрые пространственные решения. Эфрос работал с Давидом Львовичем Боровским и другими замечательными художниками. Он очень здорово, глубоко чувствовал историю, которую собирался рассказать современникам. Сейчас искусство иллюстративно, искусство мизансцены как-то теряется. У него они какие-то были очень внутренние, очень продуманные. Он так здорово вскрывал содержание, выстраивал это содержание, можно сказать, был постановщиком внутреннего смысла. Он был постановщиком каких-то невидимых вещей. Это очень редкое качество и, пожалуй, оно не всем доступно. Когда вышла его книжка, я даже с собой её захватил, она уже стала редкостью. её оформил Давид Львович. Она начинается уже с обложки, специально

такого формата, чтобы можно было в пиджак положить. Для нашего поколения она была как Библия. Я почти её знаю наизусть. Когда бывают какие-то заморочки в театре, какие-то сложности, проблемы, приходишь, листаешь и как-то возвращаешься в профессию, в первозданную историю. Она называется тоже потрясающе: «Репетиция – любовь моя». Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня и всей жизни. Если после мучительных репетиций даже и получится хороший спектакль – это не искупит потерь. Редкое это умение получать радость от жизни, от профессии. Он был заложником своей любви к артистам, поскольку судьба у него драматическая, непростая и сложная, но в то же время счастливая. И для нас этот человек был не просто режиссёром, даже слово кумир не подходит.

[...]

Как уже неоднократно говорилось на мастер-классах, Эфрос очень уважал текст пьесы и старался по максимуму передать Чехова или Тургенева. А сейчас многие режиссёры импровизируют в классике. Как Вы относитесь к этому?

Вы знаете в чем тут дело, когда Анатолий Васильевич ставил спектакли, ему тоже говорили, что он осквернитель классики. Когда ставил свой первый спектакль Петр Наумович, и он был осквернителем. Сегодня Юрий Бутусов, Римас Туминас — осквернители классики. Так было всегда. Режиссура — это творчество, не библиотечное чтение. Если написано, что должен запеть сверчок — нужно включить фонограмму сверчка. Нет, надо влюбиться в автора, влюбиться в пьесу, вникнуть в её особенности, чтобы потом иметь право все это присвоить, сначала освоить, а потом и присвоить. А дальше быть автором своего сочинения. Главное передавать дух и смысл произведения. Я не знаю, видели ли вы спектакль Льва Абрамовича Додина «Вишневый сад», на мой взгляд, это очень большое и примечательное сочинение. Там много своего текста, но я выношу впечатление, что это Чехов, понимаете? Если это талантливо, если это сделано из любви к ав-

тору, если открывает новый смысл и расширяет познание автора, это здорово. Если самовыражение ни к чему не приводит, то это не интересно. Все определяется талантливостью, и теми целями и задачами, которые ставят перед собой режиссёр. Более того, подумайте, почему к режиссёру так относятся, потому что хотят другого, потому что у них есть свое представление. Мы ведь знаем, какой должен быть Митя Карамазов, знаем как выглядит Анна Каренина... У Эфроса в «Дон Жуане» вышел Александр Волков, какой такой дон Жуан, и заговорил о жизни. А сейчас нам не интересно смотреть дон Жуана какого-то хлыща, а интересно слушать Волкова. Легко опередить время в живописи, они лежат там где-то в музеях. Когда-то и Ван Гог не был никому нужен. Тоже и в музыке, считалось сумбуром, а сейчас мы преклоняемся перед Шостаковичем. И в кино: сначала никто не понял «Зеркало», а сейчас у любого интеллигентного человека диск Тарковского. Люди не готовы к восприятию, если театр чуть опережает время и наше сознание. Вот в чем история.

[...]

Сергей Васильевич, я бы хотел спросить, смотрите вы работы своих учеников? Радуют ли они вас, удивляют, интересуют?

Интересуют. Просто, когда я выпускаю спектакль, я не могу смотреть чужие работы. Я вижу только то, что мы с Александром Давидовичем придумываем. Другое не вижу. Есть режиссёры, которые смотрят чужой спектакль и на нем придумывают свой, я к ним не отношусь. У меня активный период смотрения, когда я закончил спектакль, я начинаю снова все впитывать. И у ребят я стараюсь смотреть все. К сожалению, у Володи Смирнова ещё не посмотрел «Безотцовщину», а у Егора Перегудова последний спектакль «Загадочное ночное убийство собаки» просто замечательный, про больного мальчика, и артист замечательный играет Шамиль Хаматов. Я, конечно, слежу за ними. Более того, они мне все звонят и приходят. Ведь работа педагога не заканчивается выдачей диплома, она продолжается, и я счастливый

человек, потому что они не дают мне покоя. Все звонят, особенно девчонки, приходят пореветь, а потом снова стать стальными леди. Я очень люблю своих ребят, не только своих. У нас сейчас на 4 этаже очень хорошие отношения в мастерских, нет ревности и зависти. Когда я учился, была жуткая ревность. И вот курс Анатолия Васильевича, куда я попал, они, именно студенты, вели себя безобразно. Они считали себя избранными, мы же «эфросовы», «васильевы», а тут эти «фоменки» ходят. А потом, когда мы стали что-то делать, они немного присмирели. А сейчас атмосфера очень хорошая: «кудряши» радуются, когда что-то получается у «женовачей». Это все поменялось. И я скажу: если мы не будем друг другом восхищаться, не получиться талантливых ребят.

Какими средствами актёр может и должен поддерживать себя в постоянной форме?

Только работой. Сниматься в кино у хороших режиссёров, делать какие-то программы свои и репетировать. Только работа поддерживает. Тренинги тоже хороши, но они не могут быть самоцелью. Когда человек много работает, он меняется, он развивается. Поэтому я стараюсь, чтобы мои ребята, если они свободны, работали как можно больше. И не только со мной, а и в других местах, с другими людьми. Потому что это очень большая школа.

Каковы успехи современной драматургии?

Никаких успехов, честно.

В чем задача современного поэта и писателя?

Быть самим собой, воспринимать мир и делиться открытиями, откровениями, которые тебе не дают покоя. Сегодня самое важное, мне кажется, знать про что и зачем ты делаешь. В свое время Станиславский придумал такой термин сверхзадача, который стал для многих скучным и школьным. Но если нет сверхзадачи, не ясно ради чего ты все это завариваешь, столько людей заставляешь работать, то ничего и не получится. Когда учился еще в первом институте, нас заставляли: прочел пьесу, начинаешь придумывать спектакль,

напиши на листочке сверхзадачу. Это ерунда. Написать можно все, что угодно, просто красивые мысли, это не то, что возникает из сценической реальности. Главную мысль, мне кажется, каждый зритель во время спектакля открывает для себя сам, тогда она становится его личным опытом.

[...]

Скажите, пожалуйста, была ли у вас в жизни, она у всех бывает, неразделенная любовь?

Я думаю, что интересен не своей неразделенной любовью. Я человек одинокий по жизни и занимаюсь только театром. Так уж сложилось, в этом и свои плюсы и минусы. Зато всегда рядом группа близких мне людей, это даже не люди профессии, а скорее люди по жизни. Не могу не сказать про своего любимого Александра Давидовича Боровского, который не только соавтор всех моих спектаклей, а просто близкий человек. Для меня театр - это не работа, это образ жизни. Я не понимаю, что значит начинается рабочий день, заканчивается рабочий день. Я и ночью думаю о театре. К сожалению, театр вытесняет все остальное. Поэтому неразделенного очень много, но немало и разделенного. Так что в чем-то жизнь тебе не добавляет, а в чем-то передает, все взаимосвязано.

Какие из последних прочитанных книг вас потрясли до глубины души, не обязательно театральные?

Последнее впечатление - книжечка Эдуарда Кочергина «Завирухи Шишова переулочка», обязательно прочтите, и предыдущую книгу «Записки планшетной крысы» тоже, там есть удивительный очерк «Медный Гога» про Товстоногова. Вы очень многое поймете про режиссуру, про театр, про характер. Есть книга Гиацинтовой «С памятью наедине», где она пишет о Михаиле Чехове, о Вахтангове, о Диком, это же были её однокурсники, о том, как они сочиняли спектакли и как проваливались. А когда знаешь, что это гениальные спектакли, очень интересно читать. Если хотите заниматься режиссурой, надо читать Мейерхольда, ежедневно, во всех видах и во всех пропорциях. Потому что наступает момент, когда книги могут перед

вами открыться, а могут и закрыться. Нужно читать вовремя. Должен быть и учитель, не обязательно учитель, к которому вы приходите на лекции, занятия. Вот мне так повезло, когда я жил в Краснодаре, что такое поселок суконного комбината я рассказывать не буду, мне хотелось читать, хотелось что-то знать, и мне помог один человек, старший брат моей одноклассницы, который поступил в Кубанский университет и занимался американской литературой. Тогда я только начал читать иностранную литературу, тогда только появился Кафка. Я написал список из 30 – 40 книжек, там были и Фолкнер, и Сэлинджер, и Хемингуэй и много всего, Паша не мог посоветовать плохую книжку. Сейчас он профессор МГУ, специалист по Марку Твену, Фолкнеру, и меня натолкнул на еще одного писателя, потрясающего Шервуда Андерсона. Я вообще знал, что это учитель Хемингуэя, учитель Фолкнера, но не читал его, и вот оказывается опубликован. Поэтому надо следить, надо себя немножечко образовывать.

Что помогает донести спектакль до зрителя? Есть ли приемы, которые привлекают зрителя, заостряют его внимание к тому, что происходит на сцене?

Самое важное, если вы пробуете себя в режиссуре или актёрски, не думайте о зрителе. Вообще про него не думайте до тех пор, пока он не появится в зале. Даже если зрители всегда правы, не надо за них бороться. Хорошие спектакли не увлекают, они втягивают. Слово «успех» очень многих театральных людей сбивает с толку. Успех, это как бы результат работы, но о нём вообще думать не надо. Поймите, наступает момент, простите ребята, кто занимается театральной критикой, когда и читать ничего не хочется. Хочется с умным человеком просто разговаривать. Не на уровне понравилось – не понравилось, а на уровне размышления о профессии, о жизни. Не надо о зрителе думать, не надо заискивать перед ним. Сочиняйте спектакль, ловите удовольствие, мучайтесь и радуйтесь. Только чувство полноты жизни действительно важно. ■

ТАК ПРОСТО, ЧТО МОЖНО ВЕРИТЬ

ЕВГЕНИЙ КАМЕНЬКОВИЧ

Для начала я хочу публично сказать спасибо семье Натальи Анатольевны Крымовой – Анатолия Васильевича Эфроса за то, что они вырастили такого сына. Дмитрий Анатольевич жив, здоров и в прекрасной форме, но я думаю, не все понимают, какой это прирост для русского театра. Мы с ним набираем совместно уже третий курс и работаем по принципу «добрый следователь — злой». Все время меняемся ролями, благодаря чему, мне кажется, планку требовательности к ученикам держим на недосягаемой высоте. Это первое спасибо. Второе спасибо, поскольку я начал с Натальи Анатольевны и представляю Мастерскую Фоменко, хочу сказать, что когда мы организовывались, это начало 90-х годов, и про нас мало кто знал, группа критиков, которую возглавляла Крымова, сформировала общественное мнение. Мне кажется, максимальное количество статей о первых спектаклях было её. А потом она нам дала еще один блистательный урок. Когда был поставлен спектакль «Волки и овцы», Петр Наумович делал маленькие сокращения, и в первом варианте Мурзавецкую играла Ксения Кутепова, а Купавину играла Полина Кутепова. И вот Крымова пишет в своей критической статье: «Вот как здорово, как точно, Петр Наумович нашел где-то близнецов, свел их вместе». Я сейчас своими словами перескажу, там есть такой текст у Мурзавецкой: «гляжусь в тебя как в зеркало, как это здорово». Весь ужас в том, что этот текст был из спектакля убран, и после статьи, его, естественно, поставили на место, и этот эпизод всегда шел под аплодисменты. Как видим, критики иногда могут оказывать совершенно конкретную, мощь. А самое главное, конечно, секрет режиссуры Эфроса. Не знаю, что тут говорили мои коллеги до меня, но боюсь, что несмотря на горы литературы, несмотря на подвиг Нонны Скегиной, которая вот уже новую книгу выпустила с записью репетиций, не смотря на то, что еще осталось много людей, которые все это застали и видели, я не верю, что кто-то может

рассказать, как делать по Эфросу. Может я не прав. Моя влюбленность в его режиссуру протекала очень тяжело, поскольку я был махровый таганковец. Но в конце концов, как мне кажется, я в достаточно в раннем возрасте понял, как там что конструируется, потому что все таки монтаж аттракционов дело понятное. И когда я понял, что можно по-другому, стал смотреть все спектакли Эфроса и ничего не понимал, потому что это как-то просто. Поскольку мы учились в ГИТИСе, когда у Анатолия Васильевича шли репетиции на сцене, в зале сидело огромное количество людей. Но там уже все-таки разрабатывалось то, что было сделано в комнате. И мы всеми силами пытались заслать гонцов в эту комнатную репетицию. И моей первой жене, она тоже актриса, удалось проникнуть в эту комнату на репетицию. Репетировали Грачев и Яковлева «Ромео и Джульетту», и был Эфрос. Я даже не знаю, как она туда проникла, кто её пустил, или она просто спряталась, но когда она пришла с репетиции, весь институт пытал её: «Ну, как, как они это делают?» Ничего особенного мы не выпытывали, единственное, не знаю, правда это или нет, вроде бы в разборе Анатолий Васильевич говорил, что когда у них была знаменитая ночь любви, то это была ночь любви без интима. Поскольку они были совсем молодые люди, им было просто хорошо поцеловаться, обняться, а утром уже соловей и нужно расставаться. Такая интересная деталь, мы по крупинкам все это собирали. Потом, когда благодаря моему и Фоменко учителю Андрею Александровичу Гончарову Анатолий Васильевич начал набирать курс в ГИТИСе, случилось настоящее столпотворение на режиссуру, казалось, сто человек на место. На первый экзамен, я тогда уже был аспирант, вся кафедра собралась в репетиционном зале на Малой Бронной, протиснуться было нельзя, а все еще было подогрето слухами, что Эфрос пригласил педагогом Анатолия Васильева, то есть мы уже знали, что всякие эти глупости первого курса, которыми

обычно занимаются, никому не понятные упражнения отменены, и будет «Сон в летнюю ночь». И все надеялись, что сейчас представление о мировом театре будет перевернуто. Но, пожалуй, из всего, что я знаю про Анатолия Васильевича, преподавание в институте, хотя я смотрел все экзамены, волшебным пластом у меня не отложилось. В памяти возникают грандиозные работы в театре. О них много написано. Правда, я совсем не нахожу никаких критических статей про спектакль «Директор театра», хотя его очень легко описать, поскольку молодой художник Дмитрий Крымов его оформлял, и коллизия там такая понятная: некий мощный главный режиссёр-талантище, которого естественного играл Волков, и директор театра, которого играл Бронева, и который терпит все, все что этот монстр с ним делает. Толи потому, что там для нас проглядывали отношения Гончарова и бессменного его директора Зайцева, толи вообще Анатолию Васильевичу удалось создать какой-то странно-прекрасный образ театра, потому что в театре люди всегда конфликтуют, вечером ссорятся, а утром друзья не разлей вода. Декорацию Крымов придумал совершенно простую. Надеюсь, вы знаете, что падуга - то, что наверху, и знаете, что такое кулисы, почему-то всё это было разноцветное и всё двигалось, падуги поднимались, кулисы опускались, и наоборот, и всё бродило, бродило, бродило, создавая впечатление театрального калейдоскопа. А как вспомню «Мертвые души», так сразу вижу: выходит Волков в роли Собакевича, а у него шерсть прорастает сквозь шинель, так что можно вообще уже не играть. Я не знаю, как вообще это было придумано. Или божественная, прекрасная женщина Ольга Яковлева, подкладывала себе за щеки вату и становилась Коробочкой. Я не знаю никаких подробностей взаимоотношений Эфроса с артистами, но мне казалось, что Анатолий Васильевич так заботится о своих артистах, что все время подбрасывает им какие-то новые задачи. Не помню

сколько раз прошла «Турбаза» в театре Моссовета, пять или шесть раз, но я был в числе счастливиц, которые видели спектакль, и должен сказать, что практически из-за Эфроса раз в два года перечитываю всего Радзинского, и думаю, пора придет опять ставить Радзинского. Не знаю, почему безобидный спектакль «Турбаза» сняли, ведь там кроме замечательных актёрских работ была и замечательная декорация Давида Боровского. [...]

Должен сказать, мои аспирантские годы попали на счастливое время ГИТИСа, когда на кафедре одновременно работали Гончаров, Эфрос, Васильев, Фоменко, Гинкас, как-то Гончаров сумел собрать этот олимп. Вот, например, обсуждают какой-нибудь новый спектакль Гинкаса, «Блондинку» он поставил, и все великие мэтры режиссуры так интересно говорят, что можно написать диссертацию. [...] Я уже говорил, что всегда искал пути-возможности разгадать секрет эфросовских репетиций, узнать что он там говорил людям. Однажды мне довелось ставить спектакль «Любовные письма» с Табаковым и Яковлевой. Вот я обрадовался, сейчас, думаю, она мне всё расскажет. Однако выглядело это так: я ей что-то рассказываю, как надо играть, куда ходить, она так кивает головой, и делает все по-своему. На следующий день опять и опять, как я к ней не подбирался, очевидно, не заслужил доверия. Но все равно удовольствие было большое. Спектакль был знаменит тем, что Табаков не выучил ни одной фразы. Но поскольку у него большой радио опыт, а в пьесе герои читают письма друг другу, в то время как Ольга Михайловна играла по полной, Олег Павлович сидел за столом и читал, а главные зрители ничего не замечали. [...]

Я всегда пытаюсь понять, как бы это сказать, кто кого наследует. У Сергея Женовача есть два бога, как мне кажется, это Эфрос и Бергман, и может быть, он ближе всех подошел к методу Эфроса. А поскольку я девять лет был педагогом у Васильева, мне казалось, что Анатолий Александрович очень часто интонирует, как Эфрос. Ну, что у Димы Крымова часто такие интонации, это понятно. Я не очень хорошо понимаю, как надо действовать в такой ситуации, когда людей, которые видели спектакли

Эфроса, все меньше и меньше, я, например все время студентам пытаюсь что-то рассказывать о спектаклях Эфроса, хотя понимаю, что этого мало. Единственное спасение прекрасные телефильмы: «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» или «Страницы журнала Печорина». Мне кажется, это какой-то катехизис телевидения, телевизионной режиссуры — простые крупные планы и все. Жаль, что пленка в те годы была плохого качества. Почему то, когда читаешь про Мейерхольда, представляешь себе, какой был театр, порой даже реконструируют спектакли. Я сам пару раз, когда работал за границей, позволял себе в «Лесе», перед началом сообщать, что «сцена сделана по мизансценам Мейерхольда», и все проходило на ура. Вот вроде легко повторить. А как повторить божественную Эфросовскую атмосферу, я, честно сказать, понятия не имею. Все время про это думаю, но не знаю. Может, останется только прекрасной театральной легендой. Подумать только, в сложное партийное время жил художник, который умудрился свое искусство построить не на дуле в кармане, не на конфликте с властью, а на совершенно других божественных вещах, тонких, психологических и очень простых. Так просто, что можно верить.

Теперь спросите у меня, что-нибудь.

Ваш принцип работы с текстом — романом, пьесой — как с ним работать?

Всегда есть режиссёры, которые учатся, хотя понимают, что рецептов нет. Ваш вопрос ясен, но как говорить о работе над текстом вне замысла. Потому что замысел может быть такой, что разбор текста не нужен. А может быть замысел такой, что надо расписать каждую секунду, написать длинную биографию, как в старых школах делают, на мой взгляд, правильно. Если, скажем, вы ставите притчу, там может не быть биографии, и может быть не надо её сочинять. Я, честно говоря, готовлюсь, все придумываю, меня учили, что на пару месяцев нужно опережать артистов. Повторяю, что вне замысла, это как-то странно разбирать, для одних Гамлет — герой, а для других — лишний человек. Как на это ответить без лукавства, кто-то расскажет свой частный случай, но универсального ключа нет. Понимаете,

когда я учился, условно говоря, страна была наполнена учениками Гончарова и Товстоногова с одной стороны, и Марии Кнебель другой, их были сотни. И все гончаровцы, например, умели хорошо сколачивать сюжет: исходное событие — движение — главное, всё как-то просто. Някрошюс учился у Гончарова и сразу после института сделал «Квадрат», может лучший свой спектакль. Главное, чтобы человек был художник.

Скажите, всё же, пожалуйста, какие главные качества должны быть у поступающего актёра?

Я про режиссёров расскажу, это в принципе то же самое. У нас был рекорд тысяча человек в день, это было непрофессионально, даже подло. Это были какие-то последние дни. Я точно не помню к кому, по-моему, к Васильеву, приходит парень режиссёр. Комиссии сразу становится плохо, мы перед ним чем-то виноваты. Он так спокойно на нас смотрит. Мы начинаем задавать вопросы. Тут как-то получается, что он начинает нас спрашивать. Просим почитать. Обычно человек сидит, чтобы видеть глаза, так поступают и актёры, и режиссёр. Он же при этом что-то рисует, и читает очень хорошо. Потом кто-то из ребят, обычно много сидит студентов, говорит: он рисовал ваши портреты. Понятно, что хочет играть Гамлета и тут он встал. У меня, говорит, есть музыка к Гамлету. В общем, мы провели с ним часа полтора, а там ждет толпа. Но я не знаю, как мне вам это объяснить: всегда идет тот, кто отличается. Мы одно время хотели попробовать взять умственно отличающихся людей, взяли одного, он кубик Рубика, помню, за 20 секунд собирал, психолог нам говорил, что не надо его брать. Я же настоял, что мы должны попробовать. Правда, через год он сам ушел, понял, что не получается. Запомните, всё, что скажу, будет неправдой, только жизнь покажет.

Актриса говорит, что уже не сыграет Джульетту, актёр не сыграет Гамлета. А у режиссёра есть подобные трудности? Или режиссёр может все?

Все может, конечно.

Евгений Борисович, очень не хочется вас отпускать, вопрос мой немножко из другой области. Как Вы считаете, должен ли режиссёр думать о зрителях? И если должен, в каком плане? ►

Никогда я не думаю о зрителях. Я делаю то, что мне кажется важным. Директор меня за это ругает. Кстати, интересно читать о первых спектаклях Эфроса в Рязани. Там такие названия, что некоторых пьес я даже найти не мог, потому что они не сохранились в памяти народной. Вот это интересно. Все, конечно, делают по-разному, обстоятельства у всех разные. Я делаю то, что мне нравится.

Когда жизненные обстоятельства сгущаются настолько, что вы доходите до ручки, что Вас вытягивает, спасает и заставляет дальше работать?

Студенты. Есть великая история про Васильева. Это было еще на Поварской, там тогда было два курса. И вот однажды, Анатолий Александрович очень любит работать по ночам, и вот в одну из таких ночей у него там что-то случилось, кто-то его предал, оставил в одиночестве. И мы с Хариковым решили затащить его к первокурсникам, а было это уже в первом часу ночи. Так вот, к пяти часам утра все прошло, и последовала, как у него часто бывает двухчасовая гениальность на какую-то отвлеченную тему, но которую стоит записывать. Педагогика - это вампириство. Почему я так прекрасно выгляжу...

Евгений Борисович, такой провокационный вопрос. В трех, четырех фразах можете определить, что есть женщина?

Женщина — это страсть. Нет, просто это моя коронная фраза «Искусство — страсть». Что мы будем с вами говорить на эту тему, посмотрите на моих жен, и все станет понятно.

Скажите, пожалуйста, ходите ли вы на премьеры в другие театры Москвы?

Я единственный режиссёр, кто ходит. Поверьте мне. По возможности езжу в Петербург к Бутусову, к Додину. «Вишневый сад» Додина — выдающееся произведение. Но лучший спектакль сезона «Ой, поздняя любовь». Не потому, что там играют все наши ученики, а потому что форма абсолютно слилась с содержанием.

А есть у вас любимый спектакль из своих?

Да, «Затоваренная бочкотара» в театре Табакова. Я его даже два раза делал. Был такой прекрасный период, когда приходили физики и лирики и говорили текст вместе с актёрами. Я вообще не понимаю, как мы его сде-

лали, если бы рядом не было Саши Боровского, не сделали бы точно. Действительно сложная штукавина, много нереальных вещей мы попробовали. Благодаря этому, я познакомился с Аксеновым, познакомился в Париже, поскольку он тогда был не въездной, а потом его пустили. Он приехал и в этот стог сена прыгал. В общем, у меня какое-то хорошее воспоминание об этом осталось.

Евгений Борисович, а можете сформулировать свою тему.

Хочется быть свободным. А я связан по рукам и ногам. Это Саша Боровский сформулировал, когда мы его затащили на выставку, когда ещё учились Маша Трегубова и Вера Мартынова. Боровский посмотрел макеты, такие разные, не очень реалистичные, и совершенно точно сказал: Крымов учит сценографов свободе. Ведь очень хочется этого, когда работаешь в театре, где все твои родственники, все друг от друга зависят. Это очень жестоко, а хочется быть свободным, хочется, чтобы не было ни санкций, ни нормативов. Ведь, когда началась перестройка, было же в театре такое секундное замешательство, ни все знали, как работать дальше, потому что работать в конфликте, оказывается, проще. Но искусство занимается какими-то вечными и прекрасными вещами. Поэтому Анатолий Васильевич Эфрос был как бы вне театрального процесса. У него была какая-то своя нота, абсолютная. Все с кем-то воевали, боролись, а у него всё было легко и просто. А душевные переживания после спектакля, были очень сильными. Вот я жалею, что после спектакля не записывал, ведь сейчас передать своё восхищение не могу. Я не спорю, драматический театр должен быть разным, но почему-то очень хочется, чтобы русский театр эмоционально затрагивал зрителя, как это всегда было в театре Эфроса.

Ваши любимые писатели?

Из современных Шишкин, конечно, пишет один роман в пять лет, это о чем-то говорит. А так, не буду оригинален, если скажу, что мы еще долго будем с русской классикой разбираться. Вот я уже говорил, что мы поставили «Смерть Ивана Ильича». Мы любим ставить романы, а где же рассказы. Крымов в одном из семестров поставил задачу: поставить рас-

сказы Платонова, Булгакова и Бабеля. Русская классика неисчерпаема, поэтому всегда подпитываешься ей. А в мастерской Фоменко, есть один официальный писатель — Пушкин, его очень любил Петр Наумович, и мы им будем всегда заниматься. У Пушкина есть такое маленькое незаконченное произведение, называется «Русский роман»: две барышни пишут друг другу письма. Я надеюсь, мы придумаем, как показать этот «не формат» зрителям, поскольку там всего час. Но это прекрасный эпистолярный театральный жанр.

Расскажите, пожалуйста, про ваши взаимоотношения с кино.

С кино у меня нет никаких взаимоотношений. Я один раз снял фильм с Марией Мироновой, но это был фильм по спектаклю, мне он не понравился. Вот Васильев, Эфрос они умеют работать в разных жанрах, я же этого совершенно не умею, видимо у меня какое-то иное мышление. Кино является проблемой для каждого театра. Кто-то пытается совмещать, днем играть в театре, а ночью сниматься в кино. Не знаю, как они это выдерживают. А есть те, кто только появляется на спектаклях и, вероятно, в скором времени окончательно уйдет в кино.

Ставили ли вы спектакли для детей, и в чем их отличие?

Вы должны знать, что лучшие спектакли — это спектакли для детей. Мой первый «Иван царевич» - это великая история. Мы с Боровским готовились к нему пять лет, меняли актерский состав, меняли декорация. Наконец, пришли к какой-то идее, на которую согласился Гончаров. Спектакль этот шел около двух тысяч раз, без малого девятнадцать лет. Поэтому лучший детский спектакль в мире, поставил я. Есть ли отличия? Нет. Вот сейчас у нас идет «Алиса», Надо ставить как для себя, не надо ставить как для детей, они все равно нас умнее. Красивое название - семейный спектакль. Мы очень гордимся, что к нам на «Алису» ходят семьями. И мальчики подходят и говорят: «Дядя Женя, ну это круто, это прямо три Д». Они не могут по другому выразить свое восхищение. Спектакль стоил почти миллион долларов и давно окупился. Теперь у нас есть «Руслан и Людмила», приходите. ■

ТАЛАНТ НЕЛЬЗЯ КУПИТЬ ИЛИ ПРОДАТЬ

ДМИТРИЙ КРЫМОВ

Мы часто думаем, что прошлое забывается, никто уже ничего не помнит, живём настоящим или завтрашним, но не вчерашним, и связи рвутся. Но вот эта замечательная затея, эти мастер-классы решительно всё опровергли. Столько тем, что сам навязывать вам какую-то тему не решаюсь. Задавайте вопросы.

Расскажите о том, что успели взять от отца, и о чём хотелось бы поговорить с ним.

Поговорить мне с ним все время хочется, и это очень острое чувство... Я все время думаю, как бы он реагировал на то, что я делаю, на то, как живу. В нем всегда была какая-то ясность для меня, именно ясность. Мой папа был такой человек, который всё понимал. Он и мама меня всегда понимали, наши отношения были какие-то идеалистические, и я думал, что так все и должно быть. Мы много вместе работали, каждый год в течение 12 лет он звал меня делать с ним спектакли. Я часто думаю: боже мой, мы с ним сделали 12 спектаклей! Больше, чем он сделал с любым другим художником. Это странно, но это воспринималось как само собой разумеющееся. В очередной мой день рождения, мы сели за стол, он отрезает кусочек торта, что-то пишет и дает мне... И я читаю: «Уважаемый Дмитрий Анатольевич, Вы приглашаетесь в Московский Художественный Театр для постановки «Тартюфа». Я надеюсь, он понимал, что я его очень люблю. Но давайте поговорим про что-нибудь другое, на что у меня не будет сжиматься горло.

Не могли бы Вы рассказать о принципах взаимодействия художника и режиссёра?

Это очень сложно, потому, что в хорошем случае это очень интимная связь, очень глубокая. Так работали Васильев и Попов, Захаров и Шейнцис, Любимов и Боровский. Можно ходить на сторону, но все равно дом есть дом, и один только бывает практически режиссёр, с которым такая связь возможна. Интересно должно быть друг с другом, не только общее понимание – что такое хорошо, и что такое плохо. Я когда со студен-

тами начинаю заниматься, я на них смотрю как на потенциальных своих художников. Мы должны год как минимум друг с другом пообщаться, чтобы когда я говорю «плохо», они понимали, почему плохо. Для этого нужно время и какая-то кардинальная общность интересов. Насколько я помню, отец был добрый и терпимый к художникам. Но когда Боровский приносил макет, разворачивал его на столе, мы обалдевали. Помню: на столе стоял макет «Дон Жуана» - это было просто невероятно. Про своего папу скажу уверенно, хотя он всегда знал, что хочет, были художники, которые вовлекали его в свой мир. Это Боровский и Левенталь. И он покорялся, даже когда не был согласен. Но никогда я не слышал, что нарушилось доверие между ним и художником. Вот у меня, например, две ученицы, с которыми я работал и получал огромное удовольствие, с одной ещё работаю сейчас. Мы работаем на равных, как соратники, иначе не может быть. Надежность должна быть, вера. У режиссёра вера в то, что художник не подведет. Вот я сейчас смотрю, как наши студенты-художники общаются со студентами-режиссёрами. Это часто бывает хорошо. Но рождаются и настоящие пары, как у гимнастов, когда от веры друг в друга жизнь зависит.

А много ли выпускников, в частности ваших, остаются в профессии?

Много, очень много. Я не знаю – как у других... Уровень таланта студента все решает на самом деле. И это нельзя ни купить, ни передать. Честно говоря, нельзя и развить сильно. Если талант зарытый, можно угадать и помочь. Я вот проводил мастер-класс в Йельском университете с актёрами. Это был потрясающий опыт с грандиозными актёрами. Грандиозными просто. У меня было ощущение, что я работал с молодыми уровня Дастина Хофмана и Де Ниро. Когда уезжал, сказал: «Через 7 лет на телевидении буду говорить, что я с вами работал. А вы будете получать премии.» Конечно, для этой лаборатории был сделан выбор их учителями. Йельская театральная школа отлич-

но организована, для студентов практически бесплатна, как ни смешно. Поэтому все, кто хочет быть актёром или режиссёром, могут попробовать, а то, что из набора трое останутся в профессии, никого особенно не беспокоит. А что говорить про нас, про ГИТИС, это очень нервическое дело – угадать. Бывают случаи промежуточные, бывают случаи, в которых ясно, что нет, но ведь не хочется пропустить талант. На радость мою студенты много работают. Сейчас у нас четвертый курс, так они столько хватали работы - я их, наверное, не предупредил, что этого делать нельзя. Они и со своими режиссёрами, и с другими, им не хватает времени ходить на живопись, на рисунок, так они встряли в работу... А театр вторичен, театр как инструмент. А картину нужно написать, как Ван Гог писал. Он писал подсолнухи, потому что в них и застрелился. Это был его личный цветок, и личный цвет. Только так: вынимать из себя – и предъявлять. Остальное – вопрос технологии. И вопрос взгляда на себя со стороны. Этому научить нельзя, как впрочем, и работоспособности научить, мне кажется, нельзя. В царской Академии Художеств, как мне рассказывали, дети первого года обучения просто сидели перед листом бумаги и целый год развивали штриховку. Им надо было однотонно заштриховать большой лист бумаги так, чтобы не было черточек видно, чтобы был тон – серый №1, серый №2, серый №3 и так далее. Наверное, так они приучались к работоспособности. Я этим заниматься не могу, наши занятия более эмоциональные, но и в них какие-то преимущества все-таки есть.

Скажите, пожалуйста, есть российские или зарубежные театральные режиссёры, на постановки которых Вы ходите и не задумываетесь о работе – то есть, о сценографии, о сверхзадачах?

Бывают редкие моменты, когда я себя забываю. Когда себя забываешь – это счастье, это значит они перешли черту. Когда я работал с папой, я был в его волне весь, и огромное количество кусков из разных спектаклей сейчас являются теми камушками в моем

пищевом мешке, которые мне помогают жить, работать. Вообще, из-за этого я и начал ставить спектакли, мне показалось – неужели нельзя какой-то другой способ придумать. Я не помню общего впечатления от спектакля, но куски из «Женитьбы», из «Отелло» – просто горячие. Сейчас, когда уже мозг сильно изъязвлен опытом – я много видел – впасть в такое состояние труднее. Помню «Лебединое озеро», балет Нормайера, первый акт смотрел и думал: что такое? если бы студент принес такую декорацию, я бы даже не улыбнулся, чушь собачья, эстрадная. Во втором акте со мной начало что-то происходить, и когда кончился спектакль, чего никогда не бывало, я стал кричать: браво! Это на таком верхе драматизма было, что я забылся.

Папа говорил, что делать спектакль – это эмоциональная математика, в хорошем смысле расчет. Его спектакли я посматривал много раз, десятки раз, в некоторых участвовал. Но я был в те годы дурачок, слышал, запомнил, но не понимал... «Надо сочетать в себе абсолютную уверенность и абсолютную неуверенность». Думаешь – ну как, как это можно? Объяснить нельзя. Нужно быть абсолютно неуверенным, не знать – как. Если слишком уверен, начнешь клепать. Если не уверен, вообще шагу не сделаешь... Такая странная смесь добра и зла.

Дмитрий Анатольевич, я посмотрел премьеру «Поздней любви», на меня такое сильное впечатление произвел этот спектакль, что я до сих пор не могу его забыть. Находясь в театре, не понимал, как это все сделано, и сейчас не понимаю. Расскажите, как создавался этот спектакль, как из пьесы Островского Вы сделали такую удивительную современную историю.

Спасибо большое... Я скажу, как мы это делали, кроме Лии Ахеджаковой все артисты – студенты нашего с Каменьковичем курса. Я к их воспитанию не имел никакого отношения. Я занимаюсь художниками на нашем курсе, поэтому это были люди для меня новые. Я их выбрал, Женя позволил мне это сделать. Он вообще грандиозный человек, щедрый, умный, талантливый, и любовь у него к студентам необыкновенная. Он всегда ворчит, когда ему что-нибудь скажешь или предложишь, но потом

делает как никто. Его ученики замечательные люди, и я их полюбил. Мы все знали, на что идем, вот и создавалась атмосфера, которая и привела к результату. Мы когда занимались Островским пару лет назад тоже со студентами, я начитался и подумал, что он у нас проходит по другому разряду, чем есть на самом деле, что это такая русская комедия дель Арте, такие русские клоуны, чьи имена подсаживают, а мы их все реалистически играем. Мы играем Карпа Савельича как Ивана Ивановича, а его нельзя играть как Ивана Ивановича. Вот в «Горячем сердце» Станиславский сделал сильный шаг в эту сторону для своего МХАТа в то время. Но путь этот огромен. Мы начали заострять, заострять каждую сцену. Мне казалось, что это про такое опасное место, где зарежут так просто, убьют, украдут. Мы стали размышлять: кто есть кто, и что там происходит. Я драматургически выстраивал цепочку заострений, а они вживались в образ. Есть такая книжка, не помню, как называется, про русских блаженных и юродивых, как они живут, что они делают, как все должны к ним относиться, оказывается, это разные вещи. Одни так, другие так, но это вообще типический русских характер, одна из его разновидностей. Блаженные, юродивые, напротив жуткие вампиры, и любовь трансформировалась во что-то дикое. В этом мире и самое прекрасное становится ужасным.

Известно, что Пушкин, закончив «Бориса Годунова», воскликнул: «Ай, да Пушкин! Ай, да сукин сын!» А у вас, Дмитрий Анатольевич, не было такого желания когда-то сказать: «Ай, да Крымов!»

Было. «ОПУС № 7» Мы его сделали на легком дыхании. Мучиться приходится, но надо все же работать радостно. Опять же, как папа написал, плохие репетиции не искупают хороший спектакль. Это совершенно правильно. Процесс намного важнее, чем результат, и в результате эта свежесть и эта радость, даже прошедшая через муку, всегда отражается. Когда я делал спектакль для папы, я сидел у макета часами. Он меня называл «отупение художника». Это была мука. Это были выстраданные мной спектакли, и эта выстраданность, наверное, на них, к моему сожалению, отпечатана. Почти, может быть, на

всех. Потому, что уж очень уровень был несоответственный того, что он хотел, с тем, что я мог предложить. Мы же первый спектакль «Отелло» делали действительно пять лет. Он не говорил «нет», он говорил: «Ну, подумай еще.» Я от этого «подумай еще» просто начал свихиваться. И однажды пришел и увидел в макете маленькую записочку: «Знаешь, по-моему, в этом что-то есть.» Это незабываемо! Но в муку входить опасно, нужно с этой мукой неизбежной как-то уметь обращаться.

Заигрывать с ней?

Заигрывать, да. Хорошее слово – заигрывать. Если хоть однажды выиграл, то легче, если есть такой разбег – тогда, конечно, хорошо.

Расскажите, как появилась вообще мысль – создать театр художника? Для меня это была мысль довольно необычная, а теперь я очень люблю Ваш театр.

Это вопрос как бы из первых, хотя прозвучал не сразу. У меня актёров не было. У меня были художники, которым я преподавал. И я им начал давать задания типа этюдов, потому что я в то время сделал один спектакль с актёрами – «Гамлет» – и мне казалось, что художники не знают истинных страстей в театре. И я вдруг увидел, что можно многого добиться, не произнося слов. И дальше студенты-художники сделали спектакль «Буратино» с моим закулисным участием на 15 минут. Так мы сделали три спектакля, и Виктор Березкин открыл эту тему как тему, и много книжек написал про театр художника. И когда он был на премьере «Буратино» – мы всего два раза сыграли в рамках учебных экзаменов, но он был. Мы выходим, и он говорит: «Дима, давай. А кто, если не ты!» И мы стали с ними делать «Недосказки». Так все это, знаете, как шутка. Нам негде было репетировать, репетировали на каких-то складах мебельных магазинов. Потом нас пустили в один театр, в другой. Но мы стали МЫ только потому, что Толя Васильев почувствовал в этом что-то интересное. Помню, пришел к нему часов в 12 ночи, он сидел мрачный и усталый. Слушал внимательно, молча, и вдруг: «С художниками? Спектакль? Ты делаешь?» Он вскочил и начал подтягиваться на притолоке двери: «Давай! Давай. Что тебе надо?» Я говорю: «Помещение, чтобы как-то что-то сделать...»

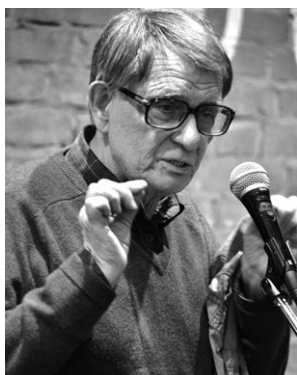
Он: «Иди в третью студию!» Это такая божественная студия, где я начинал. Мы пришли туда. У нас была, собственно, только первая мизансцена. Двенадцать человек становятся в ряд с чемоданчиками, идут на авансцену, чемоданчики открывают, откуда высыпается баракло, из которого они делают эти сказки. Все, больше ничего не было. Одна мизансцена, и мы на два человека не писывались в эту третью студию. Я к нему прихожу, говорю: «Толя... немножко мало-вато.» Он опять помрачнел и говорит: «А что тебе надо? Больше у меня нету.» Я говорю: «Ну, вот там есть пятая...» - в которой мы, собственно, потом большую часть времени и прожили. Он говорит: «Пятая? Но это же для тренингов... Ну, давай.» И пустил нас туда. Пустил, и мы там сделали спектакль. Сыграли дважды тайно. Он приехал, когда мы сыграли еще два нелегальных спектакля. Пришел, посмотрел, зал был битком набит. Он вошел, посмотрел – обычно он смотрел один. Место ему оставили в центре – но в битком набитом зале. Он недоволен пробрался туда, посмотрел. Выходит: «Ну, пойдем в мой кабинет. Я тебе скажу одну вещь, и ты поймешь, как я к этому отношусь.»

Мы понуро поплелись туда. Он говорит: «Я предлагаю организовать лабораторию твою, с твоими художниками у нас в театре.» Я подскочил до потолка, начал кричать его секретарше-помощнице: «Записывайте!» Если бы играли по подвалам – я не уверен, что все было бы так здорово. Он нас подал. В своем театре. И поэтому я ему ужасно благодарен.

Какая разница между художником и художником театра? Что же требует сцена?

Она требует любви к себе. Это другой вид искусства. Можно любить живопись, но не любить скульптуру. Можно быть графиком, но не любить кино. Некоторые снимают фильмы и не понимают, как другие проводят жизнь, рисуя пером на бумаге. Я почти 15 лет провел в мастерской, забросил театр, писал картины. Это полное одиночество. Вот как ступаешь из воды на берег, или из безвоздушного пространства в воздушное... Просто другое. Это отсутствие разговоров, компании, оговоренных с кем-то целей и сроков. То, что ты делаешь, вообще никому не нужно. У тебя должны быть какие-то амбиции, любовь к одиночеству. А театр – дело коллективное, азартное. Там

компания. Там ты бьешься о свою мечту и о свою страсть. Там люди, мужчины, женщины, помощники режиссёра, администраторы. Там публика! Это другой жанр самовыражения. Другой вид искусства. Надо любить именно этот. О живописи – я помню, когда в Третьяковке вытаскивали Шагала «Влюбленные над городом». И ещё Шагал приехал. Мы тогда вообще оригиналов Шагала не видели. Это просто невероятно! Какой-то козел, розовая церковь, влюбленные летают. Не нашего магазина товар. Но вот картины в музее, пройдут столетия, и люди всё также будут восторгаться ими. А спектакли через 500 лет, конечно, никто не посмотрит, ни спектакли Станиславского, ни моего папы, никого. Ну, что делать... Разговор между двумя людьми, между друзьями, – это ведь тоже только сегодня, завтра может ничего не получиться. А через год уж совсем – один подпишет письмо, а второй напишет татью, и – они уже враги. Но сегодня-то это было. У Ромео и Джульетты была одна ночь. И все. И сам этот факт не менее сильный, чем пьеса Шекспира. Он может быть описан и Шекспиром, и отсутствие этой ночи – Чеховым. Театр – это фантастика! ■



► Алексей Бартошевич



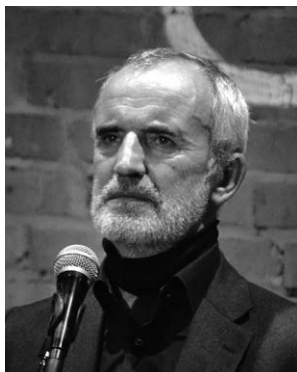
► Инна Соловьёва



► Алексей Бородин



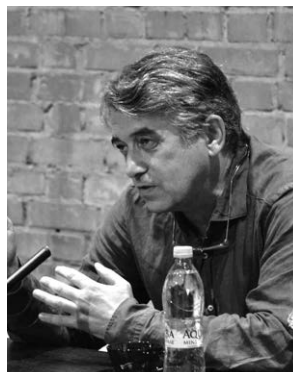
► Юрий Бутусов



► Римас Туминас



► Сергей Женовач



► Евгений Каменькович



► Дмитрий Крымов

Бартошевич Алексей Вадимович, театровед, историк театра, специалист по творчеству Уильяма Шекспира, доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки, заведующий кафедрой истории зарубежного театра ГИТИС, председатель Шекспировской комиссии Научного совета по истории мировой культуры РАН.
Контакты: info@gitis.net

Бархин Сергей Михайлович, российский сценограф, художник, художник книги, архитектор, народный художник РФ, лауреат Государственных премий РФ.
Контакты: barkhin@yandex.ru

Бородин Алексей Владимирович, театральный режиссёр, педагог, народный артист РФ, профессор кафедры мастерства актёра, художественный руководитель мастерской ГИТИС, художественный руководитель Российского академического молодёжного театра.
Контакты: info@gitis.net

Бутусов Юрий Николаевич, российский театральный режиссёр, главный режиссёр Санкт-Петербургского академического театра имени Ленсовета, педагог актёрско-режиссёрской мастерской ГИТИС.
Контакты: lensov@lensov-theatre.spb.ru

Головко Олег, театральный художник, сценограф, автор декораций к драматическим и оперным спектаклям множества российских театров, живет в Новосибирске.
Контакты: info@red-torch.ru

Добровинский Евгений Максович, графический дизайнер, член Союза дизайнеров и Союза художников России, преподает курс «Каллиграфия» в Высшей академической школе графического дизайна, руководит авторской творческой мастерской, лауреат российских и международных премий в области дизайна.
Контакты: dobro@gmail.com

Ешанов Александр Абрамович, российский режиссёр, штатный режиссёр Московского театра «Эрмитаж».
Контакты: ermitazh@theatre.ru

Женовач Сергей Васильевич, театральный режиссёр, педагог, основатель и художественный руководитель Театра «Студия театрального искусства», руководитель актёрско-режиссёрской мастерской, профессор ГИТИС, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии РФ.
Контакты: teatr@sfi.ru

Иванова Вера, кинокритик, редактор, автор статей и рецензий в периодической печати, научный редактор книг о немом

кино, книги о Михаиле Калатозове, автор сценария телепередачи о М.К. Калатозове.
Контакты: vera_viss@mail.ru

Исмаилова Нинель Хасбулатовна, кино и театральный критик, редактор-составитель журнала «Сцена», заведующий Музеем-мастерской Давида Боровского, автор книг, документальных фильмов и статей в периодической печати.
Контакты: ninelismsilova@mail.ru

Каменькович Евгений Борисович, театральный режиссёр, заслуженный деятель искусств РФ, профессор РАТИ, художественный руководитель театра «Мастерская Петра Фоменко».
Контакты: fomenko@theatre.ru

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор-составитель журнала «Сцена», автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.
Контакты: 4irivili@mail.ru

Крымов Дмитрий Анатольевич, художник, сценограф, театральный режиссёр, педагог, преподает в ГИТИС, ведет курс театральных художников, художественный руководитель театра «Лаборатория Дмитрия Крымова».
Контакты: krymovlab@gmail.com

Кулябин Тимофей Александрович, театральный режиссёр, главный режиссёр Новосибирского академического театра драмы «Красный факел».
Контакты: info@red-torch.ru

Матвиенко Кристина, кандидат искусствоведения. Куратор программы Новая пьеса в рамках фестиваля Золотая Маска, эксперт фестиваля молодой драматургии «Любимовка».
Контакты: kristina.matvienko@gmail.com

Овэс Любовь Соломоновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПГАТИ, читает курсы лекций «История театрально-декорационного искусства» и «История сценографии», участник Международных сценографических конференций и симпозиумов, член комиссии теории и истории сценографии OISTAT.
Контакты: lubovoves@yandex.ru

Решетникова Ирина Леонидовна, искусствовед, критик, автор статей о живописи, сценографии, театре в научных сборниках и российской периодической печати, кандидат искусствоведения.
Контакты: motronenko@rambler.ru

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

Соловьева Инна Натановна, театровед, литературный и театральный критик, историк театра, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии РФ.
Контакты: public@mchat-school.ru

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, читает лекции по истории плаката.
Контакты: luba@rcn.com

Тихоновец Татьяна Николаевна, театральный критик, доцент Института искусства и культуры, автор статей о театре в российской периодической печати, заслуженный работник культуры РФ, живет в Перми.
Контакты: vintih@mail.ru

Туминас Римас Владимирович, литовский и российский театральный режиссёр, художественный руководитель Государственного академического театра им. Е. Вахтангова, основатель и художественный руководитель Малого драматического театра Вильнюса, лауреат Государственной премии РФ.
Контакты: vahfangov@theatre.ru

Хейфец Леонид Ефимович, театральный режиссёр и педагог, профессор ГИТИС, народный артист РФ, лауреат премии К. С. Станиславского.
Контакты: info@gitis.net

Хмелева Надежда Петровна, искусствовед, доцент кафедры сценографии и сценического костюма Санкт-Петербургской Академии театрального искусства. Преподаватель института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Автор статей о театре в российской периодической печати.
Контакты: na-hmeleva@rambler.ru

Хохлова Дарья, первая солистка балета Большого театра, аспирантка Московской государственной академии хореографии.
Контакты: daria.khokhl@yandex.ru

Чусовская Валентина Александровна, кандидат философских наук, доцент Арктического государственного института культуры и искусств.
Контакты: chusuvskaya_v@mail.ru

Alexey Bartoshevitch, theatre expert and historian, expert on the works of William Shakespeare, Doctor of Arts, Honoured Scientist, Head of the Department of History of foreign theatre, GITIS, Chairman of the Shakespeare Commission of the Scientific Council on History of World Culture.

Contact: info@gitis.net

Sergey Barkhin, Russian stage designer, painter, book artist, architect, People's Artist of Russia, laureate of State Prize of the Russian Federation.

Contact: .barkhin@yandex.ru

Alexey Borodin, theater director and lecturer. People's Artist of Russia, Professor of the actor's skill, Artistic director of the GITIS workshop, Artistic director of the Russian Academic Youth Theatre.

Contact: info@gitis.net

Yuri Butusov, Russian theatre director, Chief director of the St. Petersburg Academic Lensovet Theatre, lecturer at GITIS acting and directing workshop.

Contact: lensov@lensov-theatre.spb.ru

Oleg Golovko, theatre set designer, writer and author of sets for opera performances of numerous Russian theatres, based in Novosibirsk.

Contact: info@red-torch.ru

Sergey Zhenovach, theatre director, lecturer, founder and Artistic director of the «Theatrical Art Studio.» Head of GITIS acting and directing workshop, Professor, Honoured Artist of Russia, laureate of the State Prize of Russia.

Contact: teatr@sti.ru

Vera Ivanova, critic, editor, author of articles and reviews in the press, scientific editor of books on silent movies, books about Mikhail Kalatozov, script telecas of M.K. Kalatozov.

Contact: vera_viss@mail.ru

Ninel Ismailova, film and theater critic, editor and compiler of the Stage magazine, Head of the David Borovsky Museum-workshop, author of books, documentaries and articles in periodicals.

Contact: ninelismailova@mail.ru

Yevgeny Kamenkovich, theatre director, Honoured Artist of Russia, professor of Russian Theatre Academy, Artistic director of the «Pyotr Fomenko Workshop» theatre.

Contact: fomenko@theatre.ru

Natalia Kaminskaya, theatre expert and critic, editor and contributor at the Stage

magazine, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.

Contact: 4irivili@mail.ru

Dmitry Krymov, set designer, theatre director, lecturer, teaches at the GITIS, conducts a course of theatre artists, Art director of the theatre «Laboratory of Dmitry Krymov»

Contact: krymovlab@gmail.com

Timofey Kulyabin, theatre director, Chief director of the Novosibirsk Academic Drama Theatre «Red Torch».

Contact: info@red-torch.ru

Kristina Matvienko, PhD. Curator of the "New play" program at the Golden Mask festival, expert of the young drama festival «Lyubimovka.»

Contact: kristina.matvienko@gmail.com

Lyubov Oves, Ph.D., assistant professor of Russian theater, St. Petersburg Theatre Academy, lectures on History of theatrical decorative art and History of set design, participant of international conferences and symposia on set design, member of the Commission theory and history of stage design, OISTAT.

Contact: lubovoves@yandex.ru

Irina Reshetnikova, art historian, critic and author of articles on painting, set design, theatre in scientific collections and Russian periodicals, PhD.

Contact: motronenko@rambler.ru

Dmitry Rodionov, theatre critic, Chief Editor of the Stage Magazine, CEO of Bakhrushin Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor at GITIS, curator of exhibitions, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.

Contact: chief_director@gctm.ru

Elizaveta Ronginskaya, theatre critic, PhD, Philology.

Contact: zorra4@yandex.ru

Inna Solovyova, theatre expert, literary and theatre critic, theatre historian, Honoured Artist of Russia, Doctor of Arts, laureate of the State Prize of Russia.

Contact: public@mxat-school.ru

Lyubov Sterlikova, artist, art critic, based in Washington, USA, lectures on history of the theatre poster.

Contact: luba@rcn.com

Tatiana Tikhonovets, theatre critic, assistant professor of the Institute of Arts and Culture,

author of articles on theatre in the Russian press, Honoured Worker of Culture of Russia, resides in Perm.

Contact: vintih@mail.ru

Rimas Tuminas, Lithuanian and Russian theatre director, Artistic director of the State Academic Vakhtangov Theatre, founder and Artistic director of the Little Drama Theatre of Vilnius, laureate of the State Prize of Russia.

Contact: vahtangov@theatre.ru

Galina Fadeyeva, journalist, scientific and educational department of the Bakhrushin Theatre Museum

Contact: gctm@gctm.ru

Leonid Heifetz, theatre director and lecturer, Professor of GITIS, People's Artist of Russia, winner of the Stanislavsky Award.

Contact: info@gitis.net

Nadezhda Khmeleva, critic, associate professor of set design and stage costume of St. Petersburg Academy of Theatre Arts. Lecturer at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Author of articles on theatre in the Russian periodical press.

Contact: na-hmeleva@rambler.ru

Daria Khokhlova, first soloist of the Bolshoi Ballet, graduate student of the Moscow State Academy of Choreography.

Contact: daria.khokhl@yandex.ru

Valentina Chusovskaya, Ph.D., associate professor of the Arctic State Institute of Culture and Arts.

Contact: chusovskaya_v@mail.ru

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов-Леонид Хейфец «Какой театр нужен людям – вот вопрос».

Главный редактор журнала «Сцена» и известный режиссёр размышляют о проблемах интерпретации классики в опере и драме, о понятии театра-дома, о русской театральной школе.

Ключевые слова: «Набукко», «Царь Фёдор Иоаннович», А. Д. Попов, М. О. Кнебель, Леонидов, Станиславский, И. Сумбаташвили, Някрошюс, Гончаров.

СПЕКТАКЛЬ

Татьяна Тихоновец «Спасает сказка от невзгод».

Рецензия на спектакль Красноярского ТЮЗа «Алиса» в постановке Даниила Ахмедова. Автор описывает и анализирует спектакль, поставленный художником и являющий собой яркий и изобретательный опыт визуального театра, погружающего ребенка в волшебный мир произведения Льюиса Кэрролла.

Ключевые слова: Красноярский ТЮЗ, «Алиса», Даниил Ахмедов, Льюис Кэрролл, Василина Харламова, Денис Бородинский, Тарас Михалевский, Татьяна Доряло, Евгений Терехина.

Наталья Каминская «Секреты волшебного сока».

Рецензия на спектакль театра «Мастерская Петра Фоменко» «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира в постановке Ивана Поповски. Автор рассматривает то, как ученик Петра Фоменко и воспитанные Мастером актёры нескольких поколений возвращают на сцену уникальный фоменковский театральный метод: игровую стихию, иронию и человеческое содержание.

Ключевые слова: театра «Мастерская Петра Фоменко», «Сон в летнюю ночь», У. Шекспир, Иван Поповски, Карэн Бадалов, Русэм Юскаев, Галина Тюнина, Полина Кутепова, Андрей Казаков, Оберон, Титания.

Кристина Матвиенко «Теории и практики».

Рецензия на спектакль Электротheaterа «Станиславский» «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» в постановке режиссёра Хайнера Геббельса. Спектакль сложнейшей визуальной формы и оперирующий не привычными для обыкновенного зрителя категориями восприятия, создан основе записных книжек Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвиг Виттгенштейна и Макса Блэка. В центре ученый, который пытается поймать ускользающую материю явлений.

Ключевые слова: Электротheater «Станиславский», «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой», Хайнер Геббельс, Поль Валери, Георг Кристоф Лихтенберг, Людвиг Виттгенштейн, Макс Блэк.

Наталья Каминская «Проверка слуха».

Рецензия на спектакль Новосибирского театра «Красный факел» «Три сестры» А. П. Чехова в постановке режиссёра Тимофея Кулябина. Спектакль играет артистами театра на языке жестов, текст тем временем полностью идет на экране, накладываясь на соответствующие чеховские сцены. Не произнесенные вслух диалоги потребовали от артистов глубокого психологического переживания каждого

эпизода, серьезной мотивировки состояний и поступков. «Немой» спектакль продемонстрировал безграничные возможности психологического театра.

Ключевые слова: Чехов, «Три сестры», Новосибирский театр «Красный факел», Кулябин, Головкин, Ирина, Вершинин, Соленьев, Тузенбах, Прозоровы.

Тимофей Кулябин «Непроизнесенные слова становились более значимыми».

Режиссёр спектакля «Три сестры» рассказывает о своем замысле, о том, как произнесенный текст заставил его и артистов по-новому взглянуть на взаимоотношения чеховских героев.

Ключевые слова: Чехов, «Три сестры», язык жестов, Ирина, Протопопов, Ольга.

Олег Головкин «Это время еще идет».

Художник спектакля «Три сестры» рассказывает о своем замысле, о том, как подбирал вещественную среду, не настаивая на конкретной эпохе, но и не перенося её в сегодняшний день.

Ключевые слова: Чехов, Леонардо да Винчи, дом Прозоровых, айфон, кракелюр.

Нинель Исмаилова «Современница

Иоланта». Рецензия на оперный спектакль Большого театра «Иоланта» в сочетании мира слепой Иоланты, мира темноты и среды зрячих. Эти миры силой любви в финале соединяются.

Ключевые слова: С. Женовач, А. Боровский, А. Гришанин, Д. Исмаилов, Большой театр, П. И. Чайковский, «Иоланта», Е. Морозова, О. Долгов.

ВЫСТАВКИ

Надежда Хмелева «Костюмы со всего

мира». Статья посвящена Международному выставочному проекту Театрального музея им. А. А. Бахрушина «Театральный костюм на рубеже веков. 1990–2015». В ней участвовали 230 художников из 31 страны, а в экспозиции было представлено около 1500 работ. Громада костюмного мира невероятно пестра – дерзость и традиционность, провокационность, тривиальность, дагилевские флюиды, деформация и исторический контекст – всё смешалось не только на просторах выставки, но, подчас, в экспозиции отдельной страны. Автор анализирует тенденции развития искусства костюма.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Драго Молдовеану, Марта Жименес-Сальседо, Рин Беккерс, Александра Бондс, Александр Рут.

Любовь Овэс «Пространство времени

и места». Статья посвящена выставке «Давид Боровский. «избранное», прошедшей в Доме актёра Санкт-Петербурга. Автор дает подробную характеристику экспонатов и творчества художника в целом. Не сделав историю и философию своей профессией, Боровский насытил сценографию размышлениями о стране, истории, прошлом и настоящем, закодировал в вертикалях и горизонталях, пространстве и фактуре, композиционных решениях. Художник не сочинял декорации, а придумывал спектакли.

Ключевые слова: Л. Додин, А. Порай-Кошиц, Э. Кузнецов, А. Боровский, «Лулу», «Гамлет», «Владимир Высоцкий», «Плаха».

Наталья Каминская «Гутерман в партере».

Заметка посвящена персональной выставке

известного театрального фотохудожника Михаила Гутермана, прошедшей в Галерее на Малой Ордынке.

Ключевые слова: Галерея на Малой Ордынке, Михаил Гутерман, «Театр Михаила Гутермана».

Ирина Решетникова «Акведук мастера».

Статья посвящена выставке «К 100-летию со дня рождения Иосифа Сумбаташвили. Палитра Мастера» в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина. Экспозиция, адресованная творчеству одного из патриархов отечественного театрально-декорационного искусства, стала первой масштабной выставкой после его ухода.

Ключевые слова: Иосиф Сумбаташвили, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, К. Марджанишвили, З. Палиашвили, Н. П. Охлопков, Л. В. Варпаховский, А. Д. Попов, Г. А. Товстоногов, В. Н. Плучек, Б. А. Покровский, Б. И. Равенских, О. Н. Ефремов, П. Н. Фоменко, Б. А. Морозов.

НОВЫЕ КНИГИ

Дмитрий Родионов «Два портрета под одной обложкой».

Рецензия на книгу Михаила Левитина «В поисках блаженного идиотизма. Книга о Петре Фоменко». В ней известный режиссёр Михаил Левитин, многие годы друживший с Петром Фоменко и увлеченный его театром, рассказывает об уникальной природе дарования Мастера.

Ключевые слова: «Мастерская Петра Фоменко», Михаил Левитин, Ф. Искандер, Театр Комедии, Г. Тюнина, П. Агуреева, К. Кутепова.

Александр Ешанов-Евгений Добровинский

«Гармония». Беседа с известным художником, книжным дизайнером Евгением Добровинским. Который оформлял книгу М. Левитина о Петре Фоменко. В беседе раскрывается, как характер прозы диктовал художнику дизайн этой книги.

Ключевые слова: «Искусство XXI век», Михаил Левитин, Петр Фоменко.

Вера Иванова «В чернила попала капля крови».

Статья посвящена книге Лидии Савченко «Я такая», содержащей воспоминания автора о деятелях и явлениях искусства, с которыми свела жизнь.

Ключевые слова: М. Яншин, Махмуд Эсамбаев, Б. Львов-Анохин, Анатолий Васильев, Давид Боровский.

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Полина Бахтина, Ян Калиберзин

«Мы выбрали «погоду» российского театра».

Интервью с молодыми художниками, участниками Международной выставки сценографии и театральной архитектуры Пражская Квадриеннале (PQ2015), которая проходила в Праге 18-28 июня. В так называемой студенческой секции молодые художники Полина Бахтина и Ян Калиберзин, ставшие победителями российского конкурса на участие в этом престижном форуме, экспонировали свою инсталляцию под названием «Сон Мейерхольда». А их одноименный буклет-комикс был награжден Золотой медалью в номинации «За лучшее издание PQ2015».

Ключевые слова: Пражская Квадриеннале (PQ2015), «Сон Мейерхольда», Кафка, Наталья Макарова.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Звезды рубежа веков».

Статья рассказывает о плакатах к выступлениям известных европейских артистов рубежа 19-20 веков кисти Альфонса Мухи и Эммануэла Орази.

Ключевые слова: Альфонс Муха, Эммануэл Орази, Буффало Билл, Лесли Картер, Мод Адams, Лои Фуллер.

НАСЛЕДИЕ

Дарья Хохлова «Балет «Онегин» и художественные аспекты создания «новой» классики XX века». Исследование посвящено истории создания балета «Онегин» на музыку П. И. Чайковского (1965 г.), в частности творчеству театрального художника Юргена Розе.

Ключевые слова: Ю. Розе, Дж. Кранко, Штуттартский театр, «Жар-птица», «Поэма экстаза», «Следы», «Веселая вдова», «Укрощение строптивой».

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Валентина Чусовская «Король вернулся!».

Статья посвящена выдающемуся актёру Якутского национального Саха-театра Ефиму Степанову, его наиболее значимым ролям в знаменитых спектаклях режиссёра Андрея Борисова.

Ключевые слова: Е. Степанов, А. Борисов, А. Иванова, Л. Мекюрдянов, Е. Гвахария, А. Ревель.

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР

Мастер-класс в Бахрушинском музее.

90-летию со дня рождения Анатолия Эфроса посвящается.

Алексей Бартошевич «Он был человеком другой природы». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный театровед рассказал о роли и месте А. Эфроса в театральной жизни страны и об особенностях его шекспировских постановок.

Ключевые слова: А. Эфрос, О. Яковлева, Н. Волков, «Отелло», «Ромео и Джульетта», Монтеки, Капулетти.

Инна Соловьева «Меньше всего в нем было протеста». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный театровед проанализировала тип личности А. Эфроса, остановила свое внимание не только на характере его режиссуры, но и на его уникальных человеческих качествах.

Ключевые слова: Завадский, Мальволио, Юлиус Фучек, А. Сумаков, «Девушка-красавица», «Борис Годунов», «Мольер».

Алексей Бородин «Импровизационная легкость и железный разбор». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный режиссёр рассказал о том, какую роль в его профессиональном становлении сыграл Анатолий Эфрос, поделился впечатлениями от его спектаклей.

Ключевые слова: ЦДТ, Павел Марков, «В день свадьбы», «Чайка», «Мольер», «Снимается кино», «Сто четыре страницы про любовь».

Юрий Бутусов «Мне надо войти в конфликт с пьесой». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный режиссёр

рассказал о том, какую роль в его жизни сыграли книги А. Эфроса, о принципах подхода к автору, к миру классической пьесы.

Ключевые слова: М. Булгаков, «Гамлет», Шекспир, Гоголь.

Римас Туминас «Жить и работать без конфликта». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный режиссёр делится своим пониманием сути режиссёрской профессии. Соотносит свой опыт с тем, что успел почерпнуть от А. Эфроса.

Ключевые слова: ГИТИС, Яковлева, Волков, Европа, Литва, Россия.

С. Женовач «Не надо заискивать перед зрителем». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный режиссёр рассуждает об особой специфике театра Эфроса, о его взаимоотношениях с пьесой, с актёрами, об атмосфере спектаклей, о зрительской реакции.

Ключевые слова: Смирницкий, «Дон Жуан», Б. Юхананов, В. Клименко, П. Фоменко, Н. Волков, «Женитьба», «Чайка».

Евгений Каменькович «Так просто.

Что можно верить». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, известный режиссёр размышляет об эстетической природе театра Эфроса, об его взаимоотношениях со зрителем, о принципах российской театральной школы.

Ключевые слова: Н. Крымова, Д. Крымов, П. Кутелова, Н. Скегина, ГИТИС, А. Грачев, О. Яковлева, И. Бергман.

Дмитрий Крымов «Талант нельзя купить или продать». В рамках «Эфросовских чтений», организованных и проведенных ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, сын Анатолия Эфроса, известный художник и режиссёр рассказывает о семье, об эстетических и этических принципах подхода к театру, о взаимодействии сценографа и режиссёра.

Ключевые слова: «Тартюф», А. Васильев, М. Захаров, А. Попов, Ю. Любимов, О. Шейнцис, В. Левенталь.

DIALOGUES

Dmitry Rodionov - Leonid Heifetz «What kind of theatre do people need? - that's the question.»

Chief Editor of the Stage magazine and the well-known director discuss the problem of interpreting the classics in opera and drama, about the concept of home-theatre, and the Russian theatre school.

Tags: «Nabucco», «Tsar Fyodor Ioannovich» A.D. Popov, M.O. Knebel, Leonidov, Stanislavsky, I. Sumbatashvili, Nekroius, Goncharov.

PERFORMANCE

Tatiana Tikhonovets «The fairy-tale saves from misery.» A review of the Krasnoyarsk Youth Theatre performance, «Alisa», directed by Daniil Akhmedov. The author describes and analyzes the performance, a bright and inventive visual theatre experience which immerses the child into Lewis Carroll's magical world.

Tags: Krasnoyarsk Youth Theatre, «Alisa», Daniil Akhmedov, Lewis Carroll, Vasilina Kharlamova, Denis Boroditsky, Taras Mikhalevsky Tatiana Doryalo, Evgenia Terekhina

Natalia Kaminskaya «Secrets of the magic

juice.» A review of the «Petr Fomenko Workshop's» performance, «Midsummer Night's Dream» by William Shakespeare directed by Ivan Popovski. The author considers how Petr Fomenko's disciple and several generations of actors brought up by the Master returned the unique Fomenko's theatrical method to the stage: game elements, irony and human content.

Tags: «Petr Fomenko Workshop» Theatre, «Midsummer Night's Dream» by William Shakespeare, Ivan Popovski, Karen Badalov, Rusem Yuskaev. Galina Tyunina, Polina Kutepova, Andrei Kazakov, Oberon, Titania.

Kristina Matvienko «Theories and practitioners».

A review of the Electrotheatre «Stanislavsky's» performance, «Max Black, or 62 ways to prop up the head with your hand,» directed by Heiner Goebbels. The performance of complicated visual forms and operating with categories unfamiliar to the ordinary theatre-goer's perception is created based on notebooks of Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein and Max Black. It focuses a scientist to catch the elusive matter of phenomena.

Tags: Electro «Stanislavsky,» «Max Black, or 62 ways to prop up the head with your hand,» Heiner Goebbels, Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein, Max Black.

Natalia Kaminskaya «The Hearing Test.»

A review of the performance of the Novosibirsk Red Torch Theatre, «Three Sisters» by Anton Chekhov, directed by Timofey Kulyabin. The performance is played in a sign language, the text being completely displayed on the screen, superimposed on corresponding Chekhovian scenes. Such mute dialogues require the actors' deep psychological experience of each episode, a major motivation of states and actions. The «Mute» performance demonstrates boundless possibilities of the psychological theatre.

Tags: Chekhov, «Three Sisters», Novosibirsk Red Torch Theatre Kulyabin, Golovko, Irina, Vershinin, Solyony, Tusenbach, Prozorov.

Timofey Kulyabin «Unspoken words become more important.» The director of «Three Sisters» tells about his plans, how unspoken text makes him and the actors take a new look at Chekhovian characters' relationships.

Tags: Chekhov, «Three Sisters», sign language, Irina, Protopopov, Olga.

Oleg Golovko «It is still time.» The artist of «Three Sisters» performance tells about his plans, about how to choose a real environment, without insisting on a specific age, but without transferring it to the present day.

Tags: Chekhov, Leonardo da Vinci, the Prozorov House, iPhone, craquelure.

Ninel Ismailova «Iolanta, our contemporary.»

Review of the Bolshoi Theatre opera performance «Iolanta.» The blind Iolanta's world, the world of darkness, is combined with the medium of the sighted. Due to the power of love, the both unite in the final.

Tags: S. Zhenovach, A. Borovsky, A. Grishanin, D. Ismagilov, Bolshoi Theatre, Tchaikovsky, «Iolanta,» E. Morozova, O. Dolgov.

EXHIBITIONS

Nadezhda Khmeleva «Costumes from around the world.» The article is devoted to the Bakhrushin Theatre Museum's international exhibition project «Theatre costume at the turn of the century: 1990-2015.» It was attended by 230 artists from 31 countries, with about 1500 works presented. The costume variety world is incredibly bright - daring and conventionality, defiance and triviality, Diaghilev fluids, deformation and historical context - all mixed up not only in the vast exhibition, but also in particular countries' sections. The author analyzes art costume development trends.
Tags: The Bakhrushin Theatre Museum, Drago Moldoveanu, Martha Jimenes-Salcedo, Rin Bekkers, Alexandra Bonds, Alexander Ruth.

Lyubov Oves «A space of time and place.»

The article is devoted to the exhibition «David Borovsky: Selected works,» held at the House of Actors, St. Petersburg. The author gives a detailed description of exhibits and the artist's work in general. Although history and philosophy wasn't his profession, Borovsky saturated the set design with his considerations of the country, its history, past and present, encoded it up and down, in space, texture, and composite solutions. The artist didn't invent the scenery, but came up with performances.
Tags: L.Dodin, A.Poray-Koshits, E.Kuznetsov, A.Borovsky, «Lulu», «Hamlet», «Vladimir Vysotsky», «Scaffold.»

Natalia Kaminskaya «Guterman in the parquet.» This note deals with the personal exhibition of the famous theatre photographer Michael Guterman, held at the Gallery in Malaya Ordynka.
Tags: Gallery in Malaya Ordynka, Michael Guterman, «Mikhail Guterman Theatre».

Irina Reshetnikova «The Master's aqueduct»
 The article is devoted to the exhibition «On the 100th anniversary of the birth of Iosif Sumbatashvili's birth. The Master's palette «at the Bakhrushin Theatre Museum. The exhibition covering the work of a patriarch of Russian theatrical decorative art has become the first large-scale posthumous event.
Tags: Iosif Sumbatashvili, the Bakhrushin Theatre Museum, Mardzhanishvili, Z.Paliashvili, N.P. Okhlopov, LV Varpakhovsky, A.D. Popov, G.A. Tovstonogov, V.N. Pluchek, B.A. Pokrovsky, B.I. Ravenskikh, O.N. Efremov, P.N. Fomenko, BA. Morozov.

NEW BOOKS

Dmitry Rodionov «Two portraits under one cover.» Review of the book by Mikhail Levitin «In Search of blissful idiocy. The book of Petr Fomenko». The well-known director Mikhail Levitin, Petr Fomenko's friend for many years, passionate about his theatre, talks about the unique nature of the Master's talent.
Tags: «Petr Fomenko Workshop» theatre, Mikhail Levitin, F.Iskander, Comedy Theatre, G.Tyunina, P.Agureeva, K.Kutepova.

Alexander Yeshanov-Evgeny Dobrovinsky «Harmony.» A conversation with the famous artist, illustrator Evgeny Dobrovinsky, who designed the book of Petr Fomenko by M.Levitin. The conversation reveals how the character of the prose determined the book design.

Tags: «The Art of the XXI century», Mikhail Levitin, Petr Fomenko.

Vera Ivanova «A drop of blood got into ink.»

The article is devoted to the book by Lidiya Savchenko, «I am as I am» containing the author's reminiscences of artisans and events of art that she happened to see.
Tags: M.Yanshin, Mahmoud Esambaev, B.Lvov-Anokhin, Anatoly Vasilyev, David Borovsky.

OCCUPATION: ARTIST

Polina Bakhtina, Jan Kalnberzin (Jānis Kalnberzi) «We have chosen the Russian theatre's "weather». Interviews with young artists, participants of the international exhibition of set design and theatre architecture, Prague Quadrennial (PQ2015), which was held in Prague from 18th till 28th June. The young artists, Polina Bakhtina and Jan Kalnberzin, who became winners of the Russian competition to participate in this prestigious forum, exhibited their installation titled «Meyerhold's dream» in the so-called student section. Their comic booklet of the same title was awarded with a Gold Medal in the nomination «For the best edition PQ2015».
Tags: Prague Quadrennial (PQ2015), «Meyerhold's dream», Kafka, Natalia Makerova.

THEATRICAL POSTER

Luba Sterlikova «Turn of the century's stars.»

The article tells about performance posters by the famous European artists of the turn of 19th-20th centuries created by Alfons Mucha and Emmanuel Orazov.
Tags: Alfons Mucha, Emmanuel Orazov, Buffalo Bill, Leslie Carter, Maud Adams, Loie Fuller.

HERITAGE

Daria Khokhlova «Ballet «Onegin «and artistic aspects of the creation of the»new» twentieth century's classics». The research is devoted to the history of the ballet «Onegin» to the music by Tchaikovsky (1965), in particular, the theatre artist Jørgen Rose's work.
Tags: J.Rose, G.Cranco, Stuttgart Theatre, «Firebird», «Poem of Ecstasy», «Footprints», «The Merry Widow», «The Taming of the Shrew.»

PROBLEMS AND RESEARCH

Valentina Chusovskaya «The King is back!»

The article is devoted to the outstanding actor of the Yakut Sakha National Theatre, Yefim Stepanov, and his most significant roles in the plays of the famous director Andrei Borisov.
Tags: E.Stepanov, A. Borisov, A. Ivanova, L.Mekyurdyanov, E.Gvahariya. A.Revel.

OCCUPATION: DIRECTOR

Master Class in Bakhrushin Theatre Museum dedicated to the 90th anniversary of Anatoly Efros.

Alexei Bartoshevitch «He was a man of different nature.» As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the well-known theatre critic speaks about the role and place of Efros in the theatrical life of the country and the characteristics of his Shakespearean performances.
Tags: Efros, O.Yakovleva, N.Volkov, «Othello», «Romeo and Juliet», Montague, Capulet.

Inna Solovyova «There was hardly ever protest in his nature.» As part of the «Efros readings»

organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the theatre expert analyzes Efros's personality type, emphasizing not only the nature of his directing, but also his unique personal traits.

Tags: Zavadsky, Malvolio, Julius Fucik, A.Sumakov «Maid-Beauty», «Boris Godunov», «Moliere.»

Alexei Borodin «Improvisation's ease and iron analysis.»

As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the famous theatre director speaks about the role played in his professional development by Anatoly Efros, reveals his impressions of his performances.

Tags: CDT, Pavel Markov, «On the wedding day,» «The Seagull,» «Moliere,» «Making movies,» «One hundred and four pages about love.»

Yuri Butusov «I need to come into conflict with the play.»

As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the renowned theatre director speaks about the role played in his life by Efros's books, the principles of approach to the author, to the world of the classical play.

Tags: Mikhail Bulgakov, «Hamlet», Shakespeare, Gogol.

Rimas Tuminas «Living and working without conflict.»

As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the famous theatre director expresses his understanding of the director's profession and compares his experience to what he has managed to «borrow» from Efros.

Tags: GITIS, Yakovlev, Volkov, Europe, Lithuania, Russia.

Sergey Zhenovach «No need to curry favour with the audience.»

As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the famous theatre director talks about particular features of the Efros theatre, about his attitude to the play, the actors, the performances atmosphere, and the spectator's reaction.

Tags: Smirnitsky, «Don Juan», B.Yuhananov, Klimenko, Fomenko, N.Volkov, «Marriage», «The Seagull.»

Evgeny Kamenkovich «So simple. Hence it can be trusted.»

As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, the famous theatre director speaks about the aesthetic nature of the Efros theatre, about his relationship with the audience as well as the principles of Russian theatre school.

Tags: N.Krymova, D.Krymov, P.Kutepova, N.Skegina, GITIS, A.Grachev, O.Yakovleva, I. Bergman.

Dmitry Krymov «Talent cannot be bought or sold.»

As part of the «Efros readings» organized and held by the Bakhrushin Theatre Museum, Anatoly Efros's son, a famous artist and director talks about the family, about the aesthetic and ethical approach to the theatre, the set designer-director interaction.

Tags: «Tartuffe,» Vasilyev, M.Zakharov, Popov, Yuri Lyubimov, O.Sheyntsis, V.Levental. Alexander Yeshanov, Russian director, staff director of the Moscow theatre «Hermitage».