сцена

la scène
the stage

№2
(93)
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
Наталия 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 Хмелёва
Наталья Ясулович
Игорь Ясулович

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №1 (93) 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 15.02.2015

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.

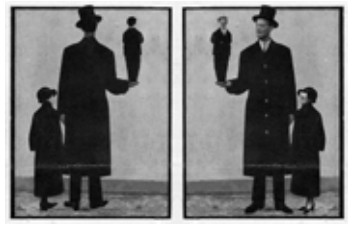
La Scène

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

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

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:



Автор обложки - художник Мария Трегубова

На 2 и 3 стр. обложки:

Зрительское фойе «Электротеатра Станиславский»

СОДЕРЖАНИЕ

- ДИАЛОГИ 3 **Дмитрий Родионов. Лев Додин.** Традиция остаётся живой, когда она обновляется
- СПЕКТАКЛЬ 10 **«Борис Годунов» Петера Штайна**
  - 10 **Нинель Исмаилова.** Пушкин с нами
  - 11 **Елена Юсим.** «Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть...»
  - 12 **Наталия Каминская.** Как у автора?
  - 14 **Петер Штайн.** Комментируя «Бориса Годунова». Интервью Татьяна Бодянская
  - 17 **Фердинанд Вегербауэр.** Чтобы сделать хорошую декорацию, нужен большой письменный стол. Интервью Наталия Каминская
  - 19 **Алексей Патутин.** Всё, как было задумано
  - 20 **Елизавета Ронгинская.** Гимнастика для ума
  - 21 **Григорий Дитятковский.** Встреча Шоу и Белого или возрождение и модернизация мифа о Пигмалионе. Интервью Елизавета Ронгинская
  - 23 **Александра Яковлева.** Поэзия в сюжете мюзикла
  - 27 **Ирина Решетникова.** Эстетика мести
  - 31 **Ирина Алпатова.** «Застой» и «Ренессанс»
- КАМЕРНЫЙ ТЕАТР 100 33 **Дмитрий Родионов.** Пленники времени
- ВЫСТАВКИ 37 **Елена Губайдуллина.** Фантазеры, философы, сказочники
  - 41 **Мария Смирнова-Несвицкая.** Они учились в Петербурге
- ПАМЯТЬ 44 **Татьяна Шах-Азизова.** Русский Гамлет
  - 48 **Любовь Овес.** Б. М. Эрбштейн (1901—1964). Письма оттуда
- ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК 53 **Алла Шендерова.** Такая жесть
  - 55 **Алёна Сидорина.** Волшебный портал иного пространства
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ 61 **Люба Стерликова.** Парижские кабаре конца 19 века
- ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ 62 **Беатрис Пикон-Валлен.** Театр и документальные формы
- НОВЫЕ КНИГИ 65 **Елена Дьякова.** Зеркало сцены как зеркало смысла
  - 66 **Дмитрий Родионов.** Спектакли для Каминской
  - 67 **Нинель Исмаилова.** Когда б все знали…
- ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ 68 **Александр Рубцов.** Наш новый адрес
  - 69 **Галина Фадеева.** Театральные праздники
  - 70 **Нина Троян.** Село Воеводское. Алтай
- ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ 71 **Наталия Каминская.** Электротеатр Станиславский в действиии
  - 75 **Вячеслав Соколов.** Война до и после - Шаушпильхаус
- МЕНЕДЖМЕНТ 78 **Дмитрий Самитов.** Продюсер некоммерческого театра
- ЭТЮДЫ 81 **Сергей Бархин.** Из записной книжки
- НАШИ АВТОРЫ 82
- АННОТАЦИИ 84

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

ТРАДИЦИЯ ОСТАЁТСЯ ЖИВОЙ, КОГДА ОНА ОБНОВЛЯЕТСЯ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ЛЕВ ДОДИН

ДР: Ваш «Вишнёвый сад» на сцене МХТ в ноябре прошлого года стал подлинным художественным событием. Сказал, на сцене, а сцена весь спектакль была закрыта экраном: все действие проходило на авансцене, в зрительном зале, в проходах между креслами и в кулуарах зрительского фойе, откуда мы слышали голоса героев. Все перипетии в доме Раневской можно было буквально соотнести с театром как таковым и МХТом в том числе, да и всей нашей жизнью. Атмосфера присутствия внутри дома, физически рядом с чеховскими персонажами была так естественно воссоздана, а тонкая и точная психологически игра актерского ансамбля МДТ, каковым славился и старый МХТ, так убедительна, что соединение закрытой сцены и возрождённого духа старого Художественного театра в зале обострило нерв спектакля до крайней обнажённости, родилось ощущение МХТ как общего нашего вишневого сада.

Было ли это обстоятельство - спектакль во МХАТе – включено в сознание артистов, и как Вы это сделали?

ЛД: Разумеется, мы не могли не почувствовать и на нас не могло не повлиять это обстоятельство: мы играем «Вишневый сад», или точнее – как мы любим говорить между собой на наших репетициях – мы проживаем наш «Вишневый сад» в пространстве, где впервые прозвучали великие слова этой великой пьесы. Я ничего для этого не делал специально, наши артисты достаточно душевно тонкие люди, как у всяких больших артистов нервы их обнажены, все случилось само собой, кроме, может быть, одного момента: мы, проведя генеральную репетицию накануне московской премьеры, как всегда задержались для разговора (у нас это называется «беседа после спектакля»), и эта беседа происходила в портретном фойе МХТ, где висят портреты великих и где, как я напомнил артистам, любил репетировать Константин Сергеевич, и очень многие факты, которые мы с детства знаем из его книг, из книг Горчакова, Топоркова, из записей его репетиций – это все происходило вот в этом фойе, где, повторюсь, он очень любил работать. Мы все встали в память об этом, и кто-то полушутливо полувсерьез предложил провести всю беседу стоя. Это нам, конечно, не удалось, но ведь каким-то образом всё это вошло в подсознание и сформировалось в нем. Вообще, самое удивительное и самое важное в спектакле, если он живой спектакль, возникает абсолютно неожиданно и как бы не подготовлено. Хотя, конечно, как говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко, отвечая на вопрос, что такое второй план: второй план – это вся жизнь человека, которую он прожил до сегодняшней секунды жизни, второй план, чтобы случилось что-то неподготовленное, должен готовиться всю жизнь.

ДР: Необыкновенно притягательна Раневская Ксении Раппопорт: ничего актерского, печальная интеллигентность и внутренняя отстраненность от всего происходящего - мысли её в другом мире, далеком Париже, где осталась любовь. Лопахин Данилы Козловского – герой нашего времени, практичный и рациональный бизнесмен, но почему-то с тоской в глазах, одинокий, сознательно выбирающий одиночество, как предназначение, остро ощущающий свою непохожесть на всех окружающих, еще с детства (обращение к нему Раневской «мужичок» запомнил навсегда) закрывающий свой внутренний мир экстравагантным, иногда на грани дозволенного, поведением. Варя Елизаветы Боярской о личном счастье, а при этом думающая о монастыре. И самый мощный образ для меня в вашем спектакле: трагический клоун – Шарлотта Татьяны Шестаковой. Её крик – прощание с жизнью отчаянно одинокого человека, прощальный крик всего человеческого в этом мире. Если Фирс умрет, не оставив свой дом и свой мир, то Шарлотта первой за пределами этого дома погибнет в приближающихся мировых катаклизмах. Будущее всех героев в спектакле проступает с трагической неотступностью. Трагическая печаль «Вишневого сада» во всём, в замысле и в прочтении, и в том впечатлении-переживании, которое остается после спектакля. ▶

Вы уверенно приобщаете чеховских героев к обстоятельствам нашей жизни, с Вами они легко преодолевают историческую дистанцию. Где для Вас проходит линия, переступив которую можно разрушить мир автора?

ЛД: Самое главное, мне кажется, не чувствовать историческую дистанцию. Ставишь пьесу или книгу, когда чувствуешь, что она о тебе, про тебя, когда то, что в ней происходит, происходило или происходит с тобой, когда слова, которые произносят, ты мог бы услышать или сказать сам в каких-то обстоятельствах – так что я, по сути, никогда не ставил исторические пьесы или, как у нас принято говорить, классические пьесы, если я начинаю что-то делать, то только потому, что исторической дистанции для меня не существует и потому, что я очень хорошо понимаю, что сегодняшний день включает наше прошлое и, будучи настоящим, абсолютно предрешает наше будущее. Наконец, для меня люди Чехова, так же, как люди Шекспира, люди Абрамова или Достоевского - я сознательно соединяю имена трудно соединимые, хотя на самом деле их по-разному объединяет попытка глубокого исследования человеческого сознания, человеческого существования - так вот люди в книгах этих писателей ничем не отличаются от сегодняшних людей. Я не ставлю и никогда не размышляю, и в общем даже не представляю в своем воображении что-то такое, что происходило в 17-ом, 18-ом, середине 20-го веков, или вообще в какие-то нам неизвестные архаичные годы, когда якобы случилась история Лира. Я уверен, и это чрезвычайно принципиально для меня и для нашего театра, я абсолютно уверен в соизмеримости нашего сегодняшнего существования, наших сегодняшних людей, меня самого, наших артистов с теми, кто жил до нас; наши жизненные и исторические обстоятельства, по мне, не просто сопоставимы, а абсолютно равны личностному масштабу, так сказать, героев классиков. Поэтому и пограничная линия, которая отделяет возможные уточнения или возможную корректировку автора, на мой взгляд, касается только того, что является чисто технологической особенностью времени, в котором написана пьеса. Ну, скажем, мы достаточно хорошо знаем обстоятельства жизни «Глобуса», знаем, что технология шекспировских пьес определялась и архитектурой театра и тем, что большинство зрителей стояло в так называемом партере, мы забыли уже, что это означает «место для стояния», а не место для сидения удачно купивших билеты зрителей, что на сцене буквально рядом с артистами сидели знатные зрители, что публика театра тогда была социально чрезвычайно разнообразной – от самых низов до высшей аристократии – их надо было объединить в знании, надо было много чего рассказать в качестве экспозиции, с другой стороны – эти люди прошлого были гораздо просвещенней нас в области мифологии и в религиозном знании, в античности, потому что все это было частью реальности мира, в котором они жили. Мы знаем также, что, скажем, знаменитое исчезновение Шута в «Короле Лире», о котором написаны тома замечательных исследований, в которых высказано очень много интересных и глубоких мыслей, на самом деле было продиктовано только тем, что Шута и Офелию играл один и тот же артист. Штатное расписание иного не позволяло.

ДР: ***Все Ваши постановки классики, от Чехова до Шиллера, созвучны сегодняшней жизни, можно сказать, погружены в неё. Допускаете ли Вы мировоззренческую переработку материала автора? Есть ли здесь пределы? И в связи с этим об утопии и обреченности человека в его стремлении к идеальному обществу.***

ЛД: Вы знаете, мне думается, если мы понимаем, что мы совершаем сознательную мировоззренческую переработку того, что думал и того, что хотел сказать автор, то мы совершаем определенный подлог и даже, может быть, преступление относительно личности, прежде всего относительно личности автора. Саму книгу или саму пьесу может каждый прочитать, поэтому перед зрителем тут никакого проступка нет, а вот перед личностью автора, мягко говоря, нехорошо. Все дело в том, я думаю, что чаще всего, если театральный работник серьезен, то он ничего не перерабатывает, он просто ощущает или понимает и познает мировоззрение автора настолько, насколько оно соответствует его мировоззрению.

Вопрос в том, *что* формирует сегодня мировоззрение художника, который всегда, хочет он того или нет, является представителем какой-то социальной, психологической, личностной группы. И вдруг обнаруживается, что сегодня в мировом сознании, в духовной жизни мира царит и торжествует хаос. Вроде бы все хотят жить лучше, даже, скажем так, все хотят жить хорошо. То есть сытно, комфортно, богато, счастливо, с любовью, радостью, как любили говорить в советские времена, испытывая «глубокое и полное удовлетворение.» И хотя по сути своей это невозможно, мы не пытаемся проанализировать, почему это невозможно, в связи с тем, какие мы сами, как мы относимся друг к другу, в чём наши собственные коренные человеческие изъяны. Мы начинаем винить других. Чем больше мы верим в идеалы, которые хотим достигнуть, тем больше нам мешают другие. Богатым мешают бедные, бедным мешают богатые, верящим в одного Бога мешают больше даже не столько ни в кого не верующие, а верующие в других богов. И для каждого верующего в своего Бога другие верующие являются не просто иноверцами, а просто безверцами. Кстати, в отличие от античных времен, когда было возможно каждому народу молиться своим богам и это м уважалось. Римляне, захватывая Иудею, нисколько не мешали евреям молиться своим Богам и нравственно вести себя так, как велит им их вера. Сегодня это, увы, в основном совсем не так. Приезжие мешают местному населению, местные, к которым приезжие приехали, чтобы им самим стало лучше жить, вызывают ненависть у приезжих, потому что сразу им не становится так хорошо, как местным. Местные, которые вроде бы пускали к себе приезжих, потому что без них им становилось все труднее обходиться, тут же начинают винить приезжих в том, что они делают не то, что хотелось бы, не так, как хотелось бы, не столько, сколько хотелось бы, и вообще, ведут себя и выглядят несколько или во многом иначе, чем мы - коренное население. Все хотят жить хорошо, но каждый в глубине души, а иногда не только в глубине души, хо-

чет, чтобы ему жилось хоть чуть-чуть получше, чем другому. И возникает не конкурентная борьба, а борьба взаимной ненависти, взаимоисключения, взаимонепонимания.

После второй Мировой войны, так резко обозначившей пропасть, у которой может оказаться человечество и сам род человеческий, возникло некое послевоенное стремление народов к единству, к единению. Это было весьма относительный, медленный очень долгий трудный процесс, далеко не линейный и благополучный, и все-таки таким образом объединялась Европа, таким образом Европа объединялась с Северной Америкой и с некоторыми другими народами-странами в других частях света. Может быть, даже трагический распад Советского Союза при всех экономических, идеологических причинах тоже был в какой-то мере вызван подсознательным желанием людей избавиться от обособления, от изоляции, примкнуть к остальному, как любили говорить в 90х, цивилизованному человечеству. Но оказалось, что на пути к этому единству и общим человеческим ценностям стоит очень много препятствий. Во-первых, для поколений, выросших в несвободе и мечтающих о свободе, как о полном снятии всех ограничений, оказалось, что при свободе гораздо труднее жить, чем в несвободе, что свобода требует гораздо больше ответственности, и давая тебе больше возможностей, предъявляет к тебе большие, порой непосильные для тебя требования.

Революции, которые случались и случаются во имя свободы в тоталитарных странах, вдруг открывают нам простую истину - эти страны вне тирании существовать не могут, демократия или какое-то иное, чем привычное тираническое государственное устройство, требует, может быть, других границ и других объединений, потому что сами эти страны возникли и существуют в результате тирании, которая создавала, удерживала иногда абсолютно искусственные сочленения. Так было с огромными империями, так началось с давних времен и шло, по сути, до конца второй мировой войны, а потом и до конца войны холодной. Сегодня это начинает касаться не столь огромных стран, которые в принципе тоже оказываются маленькими имперскими державами. И так искренняя попытка изменения к лучшему оборачивается фундаментализмом всех расцветок: религиозным, национальным, социальным. Мы все меньше и все труднее понимаем друг друга. У Брехта есть очень больные слова о том, что не успели еще написать толковые учебники о первой мировой войне, как началась вторая мировая. Иногда кажется, что и сегодня, когда только-только начался процесс осознания того, что, собственно, случилось с миром в середине двадцатого века, когда мы только-только стали узнавать неизвестные ранее факты и исторические парадигмы, о которых имели очень слабое представление, потому что подлинное представление о настоящем возникает лишь тогда, когда оно становится в какой-то мере прошлым, а ведь семьдесят лет, которые мы прожили с окончания второй мировой войны – исторически ничтожный срок, это срок лишь одной человеческой жизни. А что меняет в мировой истории человеческая жизнь – жизнь одного поколения? Так вот, не успели мы только что начать осознавать, что произошло с нами, как мы оказываемся уже втянуты в новый клубок противоречий, непониманий, ненавистей, невозможности хоть как-то увидеть другого, услышать другого.

Недаром вдруг снова, как некие фантомы нашего детства, как из воздуха возникают историко-материалистические понятия: геополитика, сферы влияния, рынки сбыта - звучат так знакомые нам страшные слова: прежний мировой порядок, нынешний мировой порядок, новый мировой порядок. С одной стороны, идя по дороге непрерывного, я бы сказал - обвального прогресса, когда перед человеком открываются новые возможности, которые совсем недавно казались абсолютно невозможными, с той же обвальной непрерывностью идет процесс расчеловечевания человека. Я, может быть, говорю очень банальные вещи. И все-таки, благодаря познанию тайн вселенной, оказалось возможным зараз уничтожить столько людей, сколько было непредставимо сто лет назад. И оказывается, психологически человек не изменился, он готов использовать это новое, фантастическое еще в недавнем прошлом оружие и готов поразить этим оружием других, и так же стремится уничтожать, побеждать и расширять свое личное пространство, сужая пространство других. И расширять свои права и сужать права других, как и тысячи лет назад.

Наверное, это постоянные исторические проблемы, просто необходимо терпение, но историческое терпение стоит очень дорого. Если мы вспомним, что со времен ужасов кромвелевской эпохи прошло каких-то три с половиной столетия, значит, может быть с момента ужаса, который происходит сейчас, спустя три с половиной столетия будет тоже что-то совсем другим. Но, во-первых, человеку не хочется ждать, а во-вторых, возможности человека безгранично расширяются, в том числе возможности ненавидеть и уничтожать друг друга.

Прибавьте всеобщую компьютеризацию, виртуальное общение, которое все больше уводит от личностного общения, загруженность человечества визуальной информацией, которая все больше становится знаковой, и которая при всем мощном развитии науки и человеческих возможностей вдруг возвращает нас к архаике, когда люди теряют навыки второй сигнальной системы и начинают общаться знаками и неким невнятным мычанием. Недаром то, что сегодня называют современным искусством (с ударением на слово «современный») очень часто похоже на типичные образцы архаичного искусства, доисторического, доантичного, скажем так.

И что самое обидное, мы все больше знаем о том, что происходит во вселенной, во всяком случае, астрономы и физики знают многое о планете Сатурн или, как устроен Марс, физики открывают бозон Хиггса, который трудно представить себе человеку, не мыслящему физико-математическими категориями, мы все больше узнаем о том, что нас окружает и, по сути, ничего нового не узнаем относительно самих себя. Да, мы знаем теперь многое о болезнях, учимся эти болезни лечить, но до сих пор не понимаем, как устроен человек психологически, что такое человеческое сердце. Существует ли, наконец,

душа и что это такое. Действительно человек окончательно смертен или существует какое-то неожиданное, незнаемое нами бессмертие. Все дальше уходит от нас не только ответ, но и сам вопрос: действительно ли это такая недобрая шутка природы – из мёртвой, неживой материи на какие-то секунды (жизнь человеческая – это секунда) вдруг возникает индивидуальное мыслящее существо, чтобы тут же исчезнуть, снова превратиться в ничто, снова в мертвую материю, в прах. А если это действительно просто шутка природы, что её породило и для чего она? То есть мы опять возвращаемся к коренному вопросу, для чего, почему создан человек, для чего он живет. Сегодня этот вопрос звучит вроде бы крайне архаично. Но это главный и вечный вопрос. Мы снова и снова обращаемся к Чехову именно потому, что это главный вопрос, которым задавался сам Чехов и, собственно, вся большая мировая литература. И насколько художник озадачен этим вопросом и пытается найти ответы, или хотя бы обнаружить новые вопросы, возникающие из этого основополагающего вопроса, настолько он верен той культуре, искусству, которые были до него, и настолько он верен внутреннему смыслу того, что мы называем большой классикой.

ДР: ***Ваше отношение к происходящему в обществе бескомпромисно, чувствуется напряжение и тревога. Неспроста в Москве и в Париже Вас считают самым авторитетным и самым мощным социальным художником.***

ЛД: В мире существует цельный социальный, психологическо-личностный идеал, но как только люди начинают борьбу за победу этого идеала, им все больше мешают другие. А поскольку приблизиться к идеалу даже минимально невозможно, мы все больше сердимся и ненавидим тех, кто, как мы считаем, не дает к нему приблизиться. В результате происходит банальная подмена цели средствами. Средства меняют цель, и самый высокий идеал оборачивается разрушительной силой, снова и снова взрывающей человеческое существование.

ДР: ***Как Вы оцениваете духовную среду и роль театра в сохранении духовных традиций в России? Может ли Ваш театр существовать в лоне абстрактных эстетических идей?***

ЛД: В общем-то, кто я такой, чтобы оценивать духовную среду России, которая, конечно, есть во многом отражение духовной среды и духовного состояния всего человечества, несмотря на всю разницу между составляющими этого человечества. Если все же позволить себе размышлять, кажется, что сегодня в духовном сознании России царит ужасающий хаос, соединяющий в одно целое обрывки противоположных духовных и этических смыслов: с одной стороны, в нашей стране продолжают быть и никуда не исчезают некие неотъемлемые свойства советской жизни, с её равнодушием к человеку и жестокостью, когда жизнь одного человека мало что значит не только для государства, которое всегда в России считает себя выше человека, но и для самих людей. Собственно, государство отражает то, что внутренне, подсознательно хочется народу, этот советизм смешивается с худшими проявлениями развившегося сегодня общества потребления, не украшающего и ту часть человечества, которую принято у нас называть Западом, хотя это очень относительное и тоже советское понятие. Причем, я говорю о худшей стороне, потому что общество потребления нами не рождено в результате огромных усилий и труда, у нас так и не случилась постиндустриальная революция, которая, собственно, и сделала возможным общество потребления, оно нам как бы перешло в готовом виде из другого мира и другой жизни, и поэтому было для нас, да и остается, абсолютно непривычным, все время кажется, что оно вот-вот снова исчезнет, недаром такая реакция на такие не близкие народу вещи, как курс иностранной валюты или цена на нефть. Люди хотят иметь далеко не самое необходимое, а самое, если не лучшее, то популярное, модное и т.д. Остатки господствующего когда-то в нашем сознании интернационализма, который заставлял нас и давал право принимать решения, что не так в других странах, потому что априори считалось, что так, как у нас лучше всего, что должно быть так, как мы считаем, недаром ни у кого не вызывал неприятия и удивления (во всяком случае у подавляющего большинства нашего народа) формулировка - «выполнение интернационального долга в Афганистане». Так вот, остатки этого интернационализма смешиваются с непрерывно нарастающим национализмом, который, как известно, развивается и расцветает на почве всяческих социальных и национальных комплексов, фобий и непонимания того, ***что и почему*** случается на самом деле. Прибавим к этому противоречие между так называемой конкуренцией, конкурентоспособностью, конкурентной борьбой, которые являются основой рыночной экономики, и извечными нашими российскими представлениями о справедливости. Когда любой, победивший в конкурентной борьбе нам кажется победившим нечестно, и вообще, нечестно, что кто-то меня победил. Отсюда и часто возникающее желание: не достичь того, что достиг другой, а забрать у другого то, что он достиг. Подразумевается, что нам от этого станет лучше. Но как показывает исторический опыт, лучше и справедливее от этого не становится. А мы с мифологией нашего сознания это понять и в это поверить никак не можем. И наконец, удивительная смесь советской, так называемой коммунистической антирелигиозности, а в общем – безбожия, потому что то, что царило в Советском Союзе, нельзя назвать атеизмом... Атеизм – это всё-таки размышление о присутствии или отсутствии Господа, а безбожие – это отсутствие размышления о чем-либо высшем и уверенность в том, что этого высшего не существует. Так вот: соединение советского безбожия с нагрянувшей и не вполне органичной для многих религиозностью, которая не выстрадана, не рождена, не выпестована, как что-то, что делает веру Верой, а просто сама вера становится обязательной или популярной. Я хорошо помню абрамовскую Верколу, когда мы были там в первый раз в конце 70-х годов и затем в начале 80-х: в этой деревне слово Бог не произносилось даже старухами, а большая ризница в полуразрушенном монастыре была превращена в спортзал, где в качестве баскетбольной доски использовалась икона Богоматери и в глаза этой иконы был вбит железный прут,

который был согнут в баскетбольное кольцо, и вот несколько поколений веркольцев росли на том, что какое-то количество дней в неделю били мячом Богородицу по лицу. Теперь все веркольцы, с которыми я дружен и которых я очень люблю, религиозны, и это может только радовать, но даже те, кто были уже не юными в то «баскетбольное» время, не испытывают раскаяния за годы долгого безбожия.

Трагично, что раскаяния перед христианством, перед мусульманством, перед иудейством за все то, что совершалось долгие годы с христианством, с мусульманством, с иудейством, за все то, что делалось с этими великими верованиями, раскаяния так и не случилось, что наша родная страна не прошла путь раскаяния, покаяния, очищения. И что вызывает особую боль, церковь наша после мученического пути, в годы революции, советской власти чудом сохранившая себя, почему-то не хочет напоминать сегодня про этот этап нашей новой истории и анализировать, сколько и какие были совершены преступления против церкви, и почему, на основе чего они могли произойти в таком масштабе, что переродили на какое-то время огромную, великую, прежде всего, конечно, христианскую страну. Впрочем, мы очень редко называем себя христианами. Мы чаще говорим о православии. Но ведь само слово «православие», так сказать, морфологически (с точки зрения словообразования) значит «правильно славить». Разница с другими христианскими церквями в том, как почитать и отправлять веру в Христа. Но все-таки важнее всего сама вера в Христа. Не может христианство и мельчайший сдвиг христианской культуры, христианские ценности - величайшие завоевания мировой истории в сознании нашем иногда драматически отходить на второй план по сравнению с нашими отличиями от других христиан.

Можно найти ещё ряд проблем и коренных противоречий, но уже и без того видно - эта очень дремучая и опасная смесь и есть, наверное, та духовная среда, в которой мы сейчас существуем. И в которой мы не просто должны отвергать одно и защищать другое, но и обязаны найти некую гармоническую составляющую всех наших мифологем.

В поисках гармонии заведомо недостижимого этического и эстетического совершенства и существует искусство. Коли ты размышляешь, коли ты чувствуешь, твоя этика становится твоей эстетикой. Как это происходит – мы не знаем, как одно переходит в другое, понять, мне кажется, абсолютно невозможно, как невозможно понять, как математик в результате абстрактного мышления приходит к открытию устройства вселенной. И так же невозможно понять, как чувства и мысли композиторов выражаются в звуках. Видимо, есть генетическое предопределение, когда человек может выражаться только тем языком, каким он может размышлять: только музыкой, только текстом или только театром.

ДР: ***Рост технической вооруженности человека превращает его в часть виртуального мира; общение людей глаза в глаза опосредовано скайпом, компьютером и высоко летающими спутниками. Считаете ли Вы, что театр как живое общение людей в системе культурных средств выступает сегодня в качестве природной силы?***

ЛД: Повторю то, что, наверное, не раз пытался сказать. Театр – ровесник человека. Как только человек встал на задние лапы и пошел на коллективную охоту, он перед этим станцевал, пропел, провопил, разыграл некое действо, которое давало ему надежду, что эта охота будет удачной. Как только он возвращался с этой охоты, которая чаще всего была недостаточно удачной, он танцевал танец скорби по поводу этой неудачи и снова танец надежды на охоту удачную. То есть человек с самого начала своего исторического существования занимался вытеснением (сублимацией) своих проблем способом, как бы сейчас сказали, художественного осознания действительности. Наскальные рисунки, породившие искусство живописи, первобытный танец, породивший искусство танца, первобытный стон, породивший музыку, первобытная игра, осознание неудачи, породившие театр, доказывают: эти искусства не только древнейшие, но и главнейшие для человека.

Сегодня театр, может быть, одно из самых древних видов искусства, представляет, на мой взгляд, редкостную возможность снова видеть другого человека рядом с собой, слышать его дыхание, видеть его в подлинном человеческой масштабе, не увеличенном крупным планом на гигантском экране, слышать его голос, не усиленный до громовой силы усовершенствованным современным микрофоном. Просто услышать дрожь человеческого голоса, увидеть живой румянец или бледность, которые выступают на лице человека, уловить, что такое лепет человеческой интонации, заметить не как текут на крупном плане глицериновые слезы, а как одинокая слеза выступает в углу глаза и так и не скатывается по щеке. Словом, театр возвращает нам возможность не только видеть другого, но и смотреть на другого, пытаться понять другого, и, может быть, самое главное, в результате такого открытого общения, которого нет нигде, кроме театра, снова обнаруживать в другом - себя. Театр- не только вытеснение собственных болей, это еще и лекарство от одиночества, потому что я вдруг понимаю, что боль, которую испытываю я, оказывается, испытывают другие, и сострадание возможно. А если еще вспомнить, что возможность понять другого человека и увидеть его как самого себя происходит не только наедине с ним, но и в пространстве большого человеческого содружества, которое возникает в зале, если на сцене происходит что-то, что действительно является искусством - а искусством, на мой взгляд, является только то, что вызывает потрясение – то окажется, что театр сам по себе великий потрясающий феномен. Поэтому чистота театра для меня – это то, насколько театр сохраняет, развивает все эти соприродные ему свойства и насколько он им верен. Конечно, компьютерные технологии, использование телеэкрана и т.п. вроде бы расширяет возможности театра, но на самом деле, как это и всегда происходит, когда искусство начинает использовать чужие средства и чужой язык, на самом деле оно резко уменьшает свои собственные возможности, сужает пространство собственно театра, грозит его постепенно уничто-

жить. Хотя я не верю, что театр можно уничтожить, повторюсь, что театр сопринадлежен человеку.

ДР: *О партнерстве режиссёра и художника. Вы работали с выдающимися сценографами – Кочергиным, Боровским, Порай-Кошицем - и сегодня с Александром Боровским, которого называете соавтором. Считаете ли Вы, что театр вообще, современный тем более, нуждается в визуальной идее, ибо смыслы, не воплощенные визуально, пропадают для зрителя?*

ЛД: Действительно, мне выпало величайшее счастье работать не просто с выдающимися, с великими, на мой взгляд, художниками, которые были не только моими полноценными соавторами, но и которые во многом были моими учителями. Я думаю вообще, что любой талантливый человек рядом с тобой всегда тебя чему-то научит, и мне всегда хотелось работать с художниками, с композиторами, которые, как мне казалось, были сильнее меня, которые больше меня знают, больше меня умеют, которые гораздо дальше продвинуты в своей профессии, чем я в своей. Поэтому я радостно вспоминаю и о своем сотрудничестве с Валерием Гаврилиным - блистательным тончайшим композитором, с Борисом Тищенко – талантливейшим учеником Шостаковича. Что касается визуальной идеи, то театр - визуальное искусство, он не может существовать и не существует вне того, что я вижу. Смыслы не могут в театре только озвучиваться, потому что тогда надо закрывать глаза и слушать, как слушают музыку, смыслы, воплощённые театром, это всегда (и в этом сила театра) смыслы, сформированные мыслью и чувством, выражаемые текстом, пространством, звучанием, нотами, голосом артиста и так далее… Недаром, когда слово «синтетический» было ещё иностранным и самым умным словом из тех, которые мы знали, мы говорили, что театр – одно из самых синтетических искусств.

ДР: *Считаете ли Вы, что требования к режиссёру усложняются или напротив, упрощаются, в силу общего стремления всё упростить, свести к схеме, к знаку?*

ЛД: Что касается требований к режиссёру, ну, во-первых, надо понимать, чьи требования. Если требования зрителя к режиссёру, то, мне кажется, они всё время уменьшаются, как и вообще требования к театру, и вообще требования к тому, что мы называем искусством, и поэтому мы приучаемся называть искусством то, что заведомо таковым не является. А если говорить о требованиях, которые предъявляет к режиссёру само искусство, т.е. о попытке достичь совершенства, которое по определению недостижимо, то, конечно, эти требования все время возрастают и усложняются, потому что мы с каждым годом, с каждым днём, с каждой минутой все более понимаем несовершенство этого мира. Выражать несовершенство в форме, стремящейся к совершенству – это, мягко говоря, не просто. Поэтому когда говорят о необходимости свести всё к некому единому звуковому, визуальному, образному знаку, я думаю так: насколько проста и плоска мысль художника и насколько плоско и слабо его чувство, настолько беден знак, который выражает эту мысль и это чувство. Есть бруковский «Вишневый сад» или есть бруковский «Король Лир» и, наконец, бруковская «Волшебная флейта» - один из его последних шедевров – это, в общем-то, один единый знак, который создаётся из множества составляющих, которые при этом можно прочертить одним непрерывным движением руки, одним непрерывным движением пера, как чертятся сложнейшие китайские или японские иероглифы, и они означают отнюдь не одну букву, а иногда огромные сложные противоречивые понятия. Способность начертать этот многозначный знак одним непрерывным движением и создает приближение к совершенству, потому что чем выше создание искусства, тем оно нерасторжимее в своих внутренних составляющих. Когда говорят, спектакль прошел на едином дыхании, то это, по сути, говорят о линии, которая начертана при помощи руки и пера, не отрывающегося от бумаги. Вот почему для художника, пишущего картины, так важно было всегда, во всяком случае, до последних времен, владеть рисунком и его законами. Когда художник не умеет рисовать и не знает законов рисования, его создание никогда не будет художественным. Наверное, это очень консервативная точка зрения?

ДР: *Консервативная? Ну, нет, я так не думаю. А вот когда говорят: режиссёр в спектакле виден, это хорошо или плохо? Режиссёр больше не умирает в актере?*

ЛД: Конечно, когда Владимир Иванович говорил, что режиссёр должен умереть в артисте, он пытался свою мысль выразить образно, но можно с тем же успехом сказать, что режиссёр рождается в артисте, что режиссер, собственно, не существует вне артиста. Или он создатель пространства и только пространства и пространственных эффектов, тогда он в лучшем случае сценограф или инсталлятор, или он производитель цветовых пятен в пространстве и тогда он живописец или художник по костюмам, или он через дрожь человеческой души, души артиста, которую усиливают созданное им пространство, звуки и цвета пытается выразить суть человеческую - тогда он режиссер. Режиссура как вид искусства рождается, существует и живет, пока существует и живет рожденный режиссёром артист в его пространстве, в его слышимом звуковом поле. С этой точки зрения режиссёр всегда виден, если создано некое единое художественное театральное действо, возникает единая художественная театральная картина, как может быть не виден тот, кто эту картину создавал? Он естественно виден через те цвета, которые он подобрал, через те лица, которые он написал, через ту дрожь красок, которые эти лица создали… Так что, в общем-то, все, кто что-то делают, обычно видны. Весь трагизм режиссерской профессии в том, что всё, что он должен и может сделать, он должен осуществлять не сам, а через кого-то. Но, собственно, ведь и ноты, написанные композитором, сами по себе звуки не издают, их читает человек, который их понимает, и они звучат и оживают для других в звуках, рожденных исполнителем или оркестром, и каков исполнитель, каков оркестр, дирижер, таково и воздействие одних и тех же нот в разное время на одного и того же человека.

ДР: *Лев Абрамович, не только я заметил, что вы избегаете деклараций, хотя, конечно, многие хотели бы*

получить от вас некие театральные тезисы, многие жаждут услышать ваши советы. Я не стану вас об этом просить, потому что ваши психологически-философские ответы содержат такой объем художественной и нравственной информации, что большего и пожелать нельзя.

В телевизионном интервью Вы сказали, что не сделали ничего, что не хотели. Означает ли это, что Вы всегда работали в пространстве мировоззренческой и творческой свободы, внутренней свободы?

ЛД: Если быть более точным, то я как-то действительно позволил себе сказать, что очень многое в своей жизни не сделал из того, что хотел, и это очень обидно, но зато и не сделал ничего, что не хотел, за что мне было бы, человечески стыдно. Долгие годы, как известно, до начала 90-х мы все работали в пространстве полной мировоззренческой и творческой несвободы, и это делало нас в общем-то несвободными в любом случае - подчинялись ли мы этим законам и требованиям или пытались их преодолеть, ведь пытаясь преодолеть несвободу, ты все равно находишься с ней в неких взаимоотношениях. Может быть, именно поэтому, когда рухнула советская власть, и наступило время относительной, а свобода всегда относительна, свободы, так резко вдруг рухнула созидательная способность советского искусства, ставшего российским искусством. Потому что за долгие годы была выработана привычка совершать что-то только в диалоге и в конфликте с несвободой. На самом деле, ведь любое жесткое очерченное четкими границами мировоззрение или идеология заставляет тебя не только что-то не принимать и ненавидеть, но и любить даже то, что ты любить не хочешь. Я помню годы, когда было постыдным сказать, что тебе не нравится какое-то стихотворение Вознесенского, ты сразу становился не просто консерватором, а участником той самой тирании, которая царила вокруг. Так сегодня, например, в жестком политическом споре о фильме «Левиафан», я понимаю, что в любом случае он обязан мне понравиться, иначе я окажусь на стороне гонителей, а я не хочу быть на их стороне. Вот это самый изысканный, изощренный вид несвободы (к счастью, я не должен был совершать над собой никакого идеологического насилия - я посмотрел «Левиафан» и испытал потрясение и огромный душевный подъем в силу того, что настоящее кино еще возможно сегодня и что высокое искусство имеет место быть).

На самом деле, я думаю, что размышлять и чувствовать не в конфликте с чем-то или с кем-то, знаете очень многие на каких-нибудь собраниях или дискуссиях не любят выступать первыми, потому что некому ещё возражать, а когда уже два-три-четыре человека выступили, можно всегда оспорить высказанные тезисы и, таким образом, вроде бы родить свою мысль; так вот, мне кажется, свобода художника – это не то, что ему разрешено и не те границы, которые он сознательно нарушает, а это возможность размышлять о чем-то и чувствовать что-то не в конфликте с чем-то или с кем-то, а единственно лишь в конфликте с самим собой. Диалог с самим собой - непрерывный диалог, а значит, непрерывное познание самого себя, я думаю, и есть высшее проявление художественной свободы. Обладаю ли я ей, наверное, должен определить кто-то другой, на кого воздействуют или не воздействуют результаты моих опытов. ■

«БОРИС ГОДУНОВ» ПЕТЕРА ШТАЙНА

«Борис Годунов» Александра Пушкина. Режиссёр **Петер Штайн.** Художник **Фердинанд Вегербауэр.** Художник по костюмам **Анна-Мария Хайнрайх.** Композитор **Массимилиано Гальярди.** Театр «Et cetera». Премьера **17 января 2015**

Мы публикуем сегодня беседы с режиссёром Петером Штайном, художником Фердинандом Вегербауэром, заведующим художественно-постановочной частью театра Алексеем Патутиным, мнения критиков - всё в помощь зрителю, который захочет разобраться в этом сплетении трагизма и фарса, зародившегося в XVI, осмысленном в XIX и неизжитом в XXI веке. Не знать, не помнить, не понимать, когда со сцены звучит этот текст, нельзя. Так сверимся: что понято и что упущено в спектакле, вызвавшем столь пристальный интерес.

ПУШКИН С НАМИ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Борис Годунов». Сцена из спектакля

Трагедия, написанная поэтом, не то же самое, что написана стихами. Здесь главное авторский голос, не доверенный Пушкиным в данном случае никому из персонажей, но выраженный ясно и сильно, прежде всего, в построении, в структуре драмы. «Ай да Пушкин, ай да сукин сын! – ведь это по поводу «Бориса Годунова» Пушкин бил в ладоши. Он понимал, что, сделал. Совместились точка зрения историка и художника. Открылась беда русского государства, открылось что, откуда и почему неизбывно. Открылись закономерности жизни и истории.

Укажите сегодня людей, мыслящих государственно и либерально, немного сочтете. Пушкин как раз об этом: государственная власть в России никогда не была ограничена нравственно. Рецидивы крепостного права после его отмены проявлялись при разных формах правления (и проявляются по сей день в пристрастии самого мелкого чиновника распоряжаться судьбами людей, хотя бы и одного человека унизить невниманием). Самозванство – болезнь нездорового общества, но не так важны самозванцы как лояльность к ним.

В допечатном состоянии народная драма о Борисе Годунове называлась «Комедией о настоящей беде Московскому государству…» Что же это за настоящая беда, о которой поведал поэт «раб божий Александр сын Сергеев Пушкин»? А беда простая: князья, бояре, чиновничество - Шуйский, Воротынский, Басманов…- на сленге наших дней элита общества, никаких высоких целей - национальной идеи - не имеет, их единственное, для всех одно притязание – ближайшее место к трону («У царского престола стану первым»). Тут уж все средства хороши, и рука самозванца безродного. Но если историк видит причину самозванщины в пресечении династии Рюриковичей, что не вызывает сомнений, то Пушкин из хроники, свободно выбирая события значительные и комментируя их, выводит трагическую судьбу народа и государства российского.

«Ох, эти думные бояре…» и политическая возня у трона, и цари-самозванцы: важность и ничтожество в нерасторжимом единстве; и народ, который, прозревая, безмолвствует. Всех видит пророк, и его диагноз точен: отношения власти и народа, лишенные единых нравственных понятий, делают беду нашу исторически неотвратимой.

Петер Штайн понял сценическую природу пушкинской драмы, композиционное своеобразие трагедии, об этом свидетельствует мизансценическое подчёркивание хронологии, её значе-

ния в сюжете. (Могло быть ещё откровеннее, как у Пушкина, Кремлевские палаты (1598 года, 20 февраля), что называется в лоб…) И первое же впечатление об интригах вокруг «трона» – никто не служит правде. Князь Шуйский знает: убит царевич, «весь город был свидетель злодеянья», но правда не в ходу, за правду можно поплатиться. От пародии до фарса в изображении «высших слоев общества»; от горькой усмешки до печали в представлении народа.

«История принадлежит народам»,- утверждал декабрист Никита Муравьев. И с тех пор это не пересматривалось, но и увы, не учитывалось политиками, кроме, разумеется, периодов отечественных войн (внимание к электорату накануне выборов только тому подтверждение). Спектакль «Борис Годунов» это фарс и трагедия на исторически современную тему: власть и народ.

Следуя законам поэтического сложения времени и пространства, режиссёр укрупняет исторически значимые моменты. Вслед за Пушкиным Штайн предстаёт искренним и добросовестным историком. Шекспира в его спектакле о Борисе не больше, чем Древней Руси и знания летописей, и рассказ о чудесных мощах царевича Димитрия – не выдумка, и каждая деталь в своём праве, вплоть до железного колпака Николки. Историческая достоверность не мешает идейно-эмоциональному содержанию, но и не обеспечивает его полноты.

«КОГТИСТЫЙ ЗВЕРЬ, СКРЕБУЩИЙ СЕРДЦЕ, СОВЕСТЬ...»

ЕЛЕНА ЮСИМ

Спектакль Петера Штайна возвращает нас к тексту и мысли Пушкина потому, что с первых минут действия открывает самое существенное, напоминает, что «материал» пьесы поэзия, что на сцене – трагедия поэтическая, вневременная. Нельзя не оценить тщательную и глубокую работу над словом, его смыслом и звучанием, осуществлённую режиссёром и актёрами.

Сценограф спектакля Фердинанд Вегербауэр расположил действие на трех площадках: на большой сцене в центре и на двух боковых слева и справа от зрителей. Это сделало возможными мгновенные смены эпизодов пьесы, придало особую пульсирующую динамику ритму спектакля. Лаконичные, с прекрасным чувством стиля выполненные костюмы позволяют, не покидая современности, перенестись в XVI век (художник по костюмам Анна-Мария Хайнрайх).

Пустой зимний холодный воздух, пустой престол, предощущение надвигающейся Смуты. Безнадежно одинокое, но открытое в первых сценах пространство действия постепенно начинает сокращаться, обнаруживается относительное запустение и безлюдье площадей, неуютность царских палат в Кремле, замкнутость и автономность монастырской кельи. Чтото невидимое очерчивает границы небольшого сада в «польских сценах» и, наконец, сужает мир до размеров маленькой «клетки» комнаты в палатах Годунова, где тщетно скрываются от преследователей его жена и дети. Развиваясь в таком направлении трагедия набирает разнообразную, необратимую, красочную стремительность. Это выражено в музыке Массимилиано Гальярди.

В келье Чудова монастыря беседуют двое: монах Пимен (Борис Плотников) и Григорий Отрепьев (Сергей Давыдов). Образ летописца: его облик, особую мелодию речи, пластику, отточенную жизнью и годами артист извлекает, кажется, из самых глубин русской старины, из тех древних хранилищ нравственности, где мудрости и место. В таком образе, возможно, сам автор пьесы обращается к нам сквозь длинную череду веков, веря, что его поэтические символы обязательно будут прочитаны. Надеясь найти в молодом послушнике преемника, Пимен передает ему свой труд, но ритм шагов удаляющегося летописца отмеряет уже другое время, время рождающейся политической Авантюры. В многофигурном театральном сюжете П. Штайна противостояние ПименаПлотникова и Годунова Симонова чрезвычайно важно, сущностно.

Самозванец же своею жизнью «пишет», как может, очередную главу трагической истории страны. Он ни хорош, ни плох, этот Лжедмитрий Первый: циничен, удачлив, ловок, умён. Прежде всего авантюрист. В сценах с Отрепьевым и его немедленно явившимися покровителями и поклонниками, режиссёр находит в оркестре своих инструментов особенно дразнящую, издевательскую иронию, всё более и более слышимую и достигающую кульминации в сцене свидания Григория с Мариной Мнишек (Анастасия Кормилицына). Эта сцена потаённых и явных непомерно честолюбивых мечтаний и признаний сыграна под бормотанье, кваканье и стрекотанье разных ночных существ, что сразу определяет атмосферу и характер личности её участников.

Борис Годунов Владимира Симонова в значительной степени пленник той ситуации, куда завлекла его жажда «высшей власти». Желанный «волшебный блеск» царствования не возникает; держава не сильна и не послушна государю. Ощущение неблагополучия собственной жизни, ужас перед совершённым убийством царевича Димитрия, страх за детей, за сына Федора (Евгений Тихомиров), которому он намеревался передать престол – вот оборотная сторона жестокости Бориса-Симонова, чувства, мучающие его. Он, и палач, и жертва одновременно. Его жестокость очевидна, но страдания его понятны.

Тем выразительней и неизбежней появляется в спектакле подробно разработанная тема детей. Как знак бесконечно унижаемой справедливости. Как поэтический символ. Решение режиссёра, возможно, станет для когото предлогом для упрёков в излишней наглядности, но в связи с событиями современной жизни, хочется признаться, что захватывает дух, когда убитый ребёнок, приближаясь к царю, только легко касается его рукой и опрокидывает резной трон вместе с властителем. Это даёт начало следующей сцене. Беспросветной по атмосфере сцене ухода Годунова в мир иной.

Бывают эпохи (и мы проживаем одну из таких), когда невидимое, но ощутимое понятие «совесть» словно бы истончается, общественная потребность в нём ослабевает, и человечество начинает уничтожать себе подобных, то, что должно быть внутри каждого.

Петер Штайн в своём спектакле выразил трагичность пьесы Пушкина на великолепном театральном языке. ■

КАК У АВТОРА?

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Гениальная пушкинская пьеса трудно поддается воплощению даже в своем Отечестве – этот факт хорошо известен людям театра. Выдающиеся драматические спектакли «Борис Годунов» в нашей театральной истории можно пересчитать по пальцам одной руки. Одноименной опере везет гораздо больше: здесь на первый план выходят музыка, качество оркестра и вокала. Здесь и сценографу легче оправдать любое свое решение, в том числе и этнографически достоверное. Ибо в высшей степени условный по своей природе театр оперы уравнивает в правах густую историческую правду интерьеров и костюмов с современной средой и одеждой: разница не велика, ибо происходящее на сцене все равно не похоже на реальную жизнь.

Может быть, даже и хорошо, что спектакль Петера Штайна «одет» как бы в костюмы эпохи Годунова? Ведь современные офисные интерьеры, пиджаки и галстуки, в которых пребывают ныне многие классические сюжеты на темы далекой истории, стали таким же общим местом, как в свое время сапоги и бороды, кафтаны, парики и камзолы, а также своды дворцов и их «аутентичное» убранство.

Словом, Пимен-Борис Плотников в бороде, рясе и клобуке или Годунов – Владимир Симонов в парчовом платье, шапке Мономаха да со скипетром и державой не вызывали бы возражений, если бы… Если бы замечательный артист Плотников вложил бы в монолог «Еще одно последнее сказанье…» что-то, помимо хорошо поставленного голоса. Если бы самый интимный в пьесе, самый главный по смыслу монолог Бориса «Достиг я высшей власти» не превратился, благодаря пышным царским атрибутам, в полнейшую бутафорию. В самом деле, отчего бы это царь, но при этом живой человек (и это у Пушкина главное!) артикулирует свое трагическое прозрение, облаченный в полный дипломатический парад, а при этом – на совершенно пустой сцене? Ведь его все равно в этот момент никто из персонажей трагедии не видит и не слышит?

Подобные наивные вопросы применительно к театральным условностям были бы совершенно неуместны, если бы режиссёр сам их не провоцировал в каждой второй сцене спектакля. «Борис Годунов» поставлен с непостижимой для мощного и умного Петера Штайна наивностью. С каким-то совершенно оперным видением событий. Если народные сцены, то уж прямо такой здесь «народный» народ: мешковина, портянки, все либо на полусогнутых и бьют челом, либо по-плебейски размахивают руками. Если монахи, так залеплены бородами что святочные деды. Впрочем, залеплены ими и бояре, «смачно» произносящие свои бессмертные реплики. Царевич Федор здесь рыдает над умирающим отцом Борисом прямо в голос, натурально: «а-а-а-а! Сам же Борис, только что эффектно скатившийся со ступеней помоста, на котором стоит его трон, громко стенает и охает. Шоковое впечатление производит сцена в корчме, где комически очужденные, как в шекспировских пьесах (Пушкин и не скрывал своего увлечения великим бардом) беглые монахи пьют винцо и распевают песенки. И уж так они театрально озоруют, а при них еще и хозяйка корчмы в тугом корсете и с глубоким декольте, и столики тут добротные деревянные, и кувшины глиняные, а затем еще и пляски пойдут. И все это до оторопи напоминает сцену из пьесы Гольдони «Трактирщица» какого-то очень провинциального розлива.

Однако «настоящая беда» происходит в спектакле с убиенным царевичем Дмитрием, тема которого явно имеет для Петера Штайна доминирующее значение. Иначе, зачем бы он сделал рефреном постановки это кровавое Борисово видение, зачем бы реальный окровавленный мальчик буквально и физически не столкнул бы своей слабой ручонкой царя-убийцу с трона? Беда же заключается в том, что ходит по сцене ребенок в белых одеждах, с набеленным лицом и испачканной в красной краске шейкой. А однажды это дитя, сидя в эллипсообразном, подсвеченном лампочками обруче, даже поднимается под колосники. Вот это дело очень бы хотелось забыть, как царю Борису забыть свое злодеяние. Словом, «хочется бежать, да некуда».

О «Борисе Годунове» сам Пушкин с дерзким по его временам новаторством замечал, что правдоподобие здесь «…исключается самой сущностью драмы…какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках»? И здесь, конечно, стережет постановщиков грандиозная ловушка. Ибо буквального правдоподобия, разумеется, быть не может, потому что еще и высокий стих, которым написаны диалоги, уводит прочь от унылого «как в жизни». А в то же врем стих необыкновенно демократичен, он живой, как естественная человеческая речь. Да и

«Борис Годунов». Сцена из спектакля

стремительная смена мест действия, тугая пружина сюжета, огромное количество действующих лиц разных племен и сословий – все это должно бы сразу привить театру иммунитет против всяческой статуарности, помпы, мнимой значительности. А, вместе с тем, древняя история, XVI век… Но, с другой стороны, какие ясные политические аллюзии – и для эпохи самого Пушкина, и для всех последующих! Словом, лавирование между рифами гениальной пьесы всегда было и остается труднейшим испытанием для режиссеров, оттого и удачи на ниве драматического театра случаются редко.

Петер Штайн, будучи серьезным знатоком русской литературы, вне всякого сомнения, какие-то из пушкинских ловушек предвидел. Иначе бы не построил действие на стремительной смене картин. Иначе бы и его художник Фердинанд Вегербауэр не предложил эту легкую и подвижную систему диафрагм, позволяющих сужать и расширять игровое пространство, открывать ракурсы, где одна лаконичная деталь, будь то классическое живописное полотно, страницы древней летописи или подернутые дымкой купола храма, задают одновременно и место действия и некий определенный стиль. Работают также две боковые сцены театра «Et cetera», создавая иллюзию центра и «закоулков» разворачивающейся интриги. Здесь возникает «зарубежная» Польша, здесь ведут свои диалоги бояре. Ключевые же сцены происходят на основных подмостках, иногда открытых вширь и в глубину и снабженных лишь одной деталью интерьера: трон Бориса, шлагбаум на российской границе.

Подобные условности кажутся органичными, однако обитающие в них «костюмные» персонажи то и дело вызывают досаду. Смачное «этнографическое» плохо соседствует с европейски лапидарным. Не очень ясно, почему войско Самозванца щеголяет в треуголках и мундирах, если не эпохи Наполеона, то, по крайней мере, Петра I, до которого, как говорится, еще надо дожить? Почему на балу у поляков мазурку танцуют под музыку вальса, а вальс, наоборот, под мазурку? И вообще, причем тут вальс, когда на дворе вторая половина XVI века? К слову, музыка Массимилиано Гальрди вызывает в спектакле одну лишь, но существенную претензию: она исключительно иллюстративна. А самое обидное состоит в том, что по большому счету иллюстративна здесь и актерская игра. За несколькими исключениями. Виден, разумеется, большой потенциал Владимира Симонова, который ряд сцен проводит и умно, и на высоком эмоциональном градусе. Впрочем, ряд других выглядит средне статистически, якобы, «как у Пушкина». Но «как у Пушкина» в живом современном театре по определению быть не может, ибо должна быть некая смысловая доминанта, грубо говоря, «про что» и «зачем», которых в пушкинской трагедии многое множество, и в них запросто можно утонуть. Вот и явно способный артист Сергей Давыдов в роли Григория Отрепьева точно передает взрывоопасный авантюрный темперамент своего героя. Но и он, в конечном счете, тонет в этой общей не проявленности смыслов. Остальные же актеры с разной степенью успеха « представляют» некий условный жанр русской костюмной драмы, которого на самом деле не существует. Странное дело, Петер Штайн как раз славен глубокой проработкой взаимоотношений персонажей, что не раз демонстрировал в своих чеховских постановках. А на этот раз произошла какая-то дьявольская подмена, похоже, бежали, поверив Пушкину, от бытового правдоподобия, но угодили в капкан бутафорской неправды. И так и не прояснили для себя, о чём сегодня играют в центре Москвы эту «Комедию о настоящей беде Московскому государству». ■

«Борис Годунов». Сцена из спектакля

КОММЕНТИРУЯ «БОРИСА ГОДУНОВА»

ПЕТЕР ШТАЙН
ИНТЕРВЬЮ ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Что привлекло Вас в «Борисе Годунове», таком сложном для воплощения на сцене драматическом произведении?

«Борис Годунов» — очень прогрессивное, современное произведение. 23 сцены, подобные таким «вспышкам» — две минуты, три минуты. Такая структура использовалась и Бюхнером в «Войцеке», а в XX веке она стала очень популярна. Сцены построены невероятно разнообразно: комические, сатирические, сцены политической дискуссии, интригующие поэтические моменты, шум и тишина. Многообразие, контрасты. В этом и состоит театральность. Великое произведение!

А мнение о несценичности «Бориса Годунова» происходит от недостаточно точного анализа. Пьеса очень театральна. Каждый момент, каждый монолог риторически выстроен, обнаруживая противоречия. В театре ведь как: есть позиция, есть контрапозиция. И они борются друг с другом, это постоянный процесс.

А что касается его последних интерпретаций… Сегодня все стараются разрушить форму произведения, приспособить к себе.

Возможно, интерпретация проблематики «Бориса Годунова в конкретном контексте очень важна, необходима для современных режиссеров? Как отправная точка для собственного высказывания…

Да-да. Но порой все делается для модернизации самой по себе. Можно понять, что собой представляет режиссер, ну а пьеса? С ней ничего не понятно. То, что мы пытаемся здесь сделать (и, думаю, это гораздо сложнее) — именно поставить пьесу Пушкина. И донести до зрителя, о чем эта пьеса. Идеи Пушкина мы пытаемся осуществить на сцене, а не свои идеи. Это работа, требующая огромной отдачи, покорности автору.

Действительно, и Ваша «Аида» в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко отличается ясностью, последовательным обращением к идеям Верди.

Это то, что я всегда стараюсь сделать. Донести сущность партитуры или драматического текста. С «Аидой» всегда проблемы, есть заблуждение, что это такое помпезное ориентальное шоу. Но «Аида» — это тонкая, очень интимная драма трех любящих людей. Я стараюсь показать на сцене то, что нужно показать автору, но не более. На сцене все должно использоваться актером. Сценография фактически создается актерами. Реквизит – то, что у них в руках. И так далее. Это уже вопрос вкуса. Меня не интересуют мои личные идеи. Меня привлекают идеи великих авторов, художников. Я таковым не являюсь.

Пушкин создал произведение, а я лишь воссоздаю, понимаете? Возможно, другим режиссерам это не интересно, но это важно для меня. Зритель, который пришел на мой спектакль получит 70 процентов сути того, что написано Пушкиным.

Ваша позиция полностью противоположна субъективным средствам режиссерского театра…

Я не имею к нему никакого отношения! Мне 77 лет. Мне это не интересно. Но публике вот нравится, это развлечение.

Как появилась идея сделать «Бориса Годунова», именно в этом театре?

Уже много лет я являюсь поклонником Пушкина. Сейчас, кстати, читаю немецкий перевод «Евгения Онегина». Буду делать в Вене, что-то вроде такого марафона, начиная в 4 часа. Мне очень нравится этот текст.

Так вот. Меня пригласил театр Et Cetera, чему я очень рад. Ранее, в 1998 году в Москве ставил «Гамлета». Потом я был приглашен Владимиром Уриным сделать «Аиду» в Музыкальном театре Станиславского. Когда я занимался «Аидой», Давид Смелянский, продюсер Et Cetera, предложил сделать что-нибудь в этом театре. Мы долго разговаривали, и я предложил «Бориса».

Насколько то, что происходит в мире, влияет на Вашу работу? Считаете ли Вы возможным средствами театра говорить о волнующих Вас, актуальных социальных и политических явлениях?

Да, у меня есть своя определенная позиция, но в данном случае временные рамки уходят на столетия назад. Основной аспект данной драмы – власть. Как прорваться к власти, как удержать власть. Борьба за власть связана с преступлением, она происходит путем уничтожения законного претендента на престол, довольно традиционный способ. В случае Бориса. С другой стороны – Самозванец. У него ничего нет. Он молод и, в общем-то, невинен. Но он обладает средствами, харизмой, чтобы убедить людей, что ему и должен принадлежать престол. То есть мы видим два различных пути к власти. Они никогда не встречаются, это две разных истории, которые надо очень подробно разработать.

В пьесе есть моменты, когда поражаешься, как они перекликаются с нашей эпохой. Осовременивание становится лишним. Это лишь убивает психологическую конструкцию пьесы, гениальное построение автора.

В России и Германии эта история звучала бы совершенно по-разному…

В Германии она вряд ли была бы поставлена. Основное качество этой постановки — язык. И большая проблема в том, как на этом языке говорить. Язык конкретен и прям, но здесь есть это риторическое «очуждение». Это создает сложность, особенно для молодых актеров, уверенно использовать этот язык. С этим мы и работаем. Я не говорю по-русски, но у меня есть подробный перевод. И потом, вот если в тексте стоит знак вопроса, значит надо спрашивать! Какие слова в предложении основные? Все же база, основные принципы одинаковы для разных языков.

Вообще для моего стиля работы с актером очень важен анализ, способность воспринимать, интерпретировать текст. Язык Пушкина полон мудрости и иронии. Например, просто фантастически написана сцена сражения рядом с Новгородом. Ясно, что в театре нельзя показать бой. Война – нечто гораздо более ужасное, чем возможно показать на сцене. И что делает Пушкин? Он изобретает сатирическую, комичную сцену. Один говорит по-французски, другой по-немецки. В этом гротеске огромная мудрость Пушкина, понимаете? Пушкин очень хорошо чувствует театр, что работает на сцене, а что нет.

Чем отличалась Ваша работа с российскими актерами?

У меня подход ко всем один и тот же. Все мы люди, чем-то мы все похожи. Конечно, русская театральная традиция сильно отличается от других. При работе с российскими актерами нужно огромное… терпение. (произносит по-русски). Больше времени.

Почему?

Нужно многое объяснить. Мой стиль аналитический. А актеры? Серьезный человек разве пойдет играть на сцену? ■

Фото © Et Cetera

«Борис Годунов». Сцена из спектакля

Отрепьев - С. Давыдов, Пимен - Б. Плотников

Годунов - В. Симонов

Худ. Ф. Вегербауэр. Макет с переменами декораций к спектаклю «Борис Годунов».

ЧТОБЫ СДЕЛАТЬ ХОРОШУЮ ДЕКОРАЦИЮ, НУЖЕН БОЛЬШОЙ ПИСЬМЕННЫЙ СТОЛ

ФЕРДИНАНД ВЕГЕРБАУЭР
ИНТЕРВЬЮ НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Сценограф Фердинанд Бегербауэр вместе с режиссёром Петером Штайном уже второй сезон работает на московских сценах. В прошедшем он оформил оперный спектакль Штайна «Аида» Дж. Верди в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в нынешнем состоялась их с режиссёром совместная премьера спектакля «Борис Годунов» в театре Et cetera.

Фердинанд Бегербауэр Окончил Высшую школу в Халляйне как скульптор и университет «Моцартеум» в Зальцбурге по специальности художника-сценографа и художника по костюмам. Сотрудничает с такими режиссерами и хореографами, как Юрген Флимм («Моисей» Россини на фестивале в Зальцбурге), Клаус Метцгер («Три сестры» и «Дядя Ваня» Чехова, «Фауст – кукольный спектакль» по Гете, «Амфитрион» Мольера, «Долгий рождественский обед» Т. Уайлдера, «Старые мастера» Бернхарда, «Лот-фантазия» Б. Штрауса, театр Тюбингена), Джон Ноймайер («Мессия» Генделя, «Рождественская оратория» Баха, «Орфей» Стравинского, «Лилиом» Леграна, Гамбургский балет), Боб Свейм («Енуфа» Яначека – фестиваль в Зальцбурге), Стефано Вициоли («Самсон и Далила» Сен-Санса – фестиваль в Сент-Галлене), Стивен Уодсворт («Борис Годунов» - Метрополитен опера).

Особенно тесным стало сотрудничество художника с режиссёром Петером Штайном. Совместно они создали свыше 25 спектаклей, в их числе «Дядя Ваня», «Чайка» Чехова, «Медея» Эврипида, «Фауст» Гете, «Валленштейн» Шиллера, «Троил и Крессида» и «Король Лир» Шекспира, «Последняя запись» Беккета и оперы «Дон Жуан» Моцарта, «Макбет» и «Дон Карлос» Верди, «Мазепа», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» Чайковского, «Узник» Даллапиккола, «Лулу» Берга, «Нос» Шостаковича.

Мы встретились с художником в Москве незадолго до пушкинской премьеры.

Вы давно работаете с Петером Штайном, хотя явно принадлежите разным поколениям. Выходит, никакой преграды возрастной преграды между Вами нет, и разница в возрасте не мешает Вам говорить друг с другом на одном языке?

Я не вижу большой разницы в наших возрастах, точнее, не считаю, что мое и режиссёра Штайна разное количество прожитых лет может стать преградой. На протяжении многих лет с ним работаю, но никогда не возникало ощущения какого-то разрыва. Главное это общая идея работы над постановкой, а она, как правило, не является вопросом возраста. Еще задолго до знакомства с Петером Штайном я убедился в высочайшем уровне его режиссуры. А сейчас каждый наш новый спектакль начинается с того, что мы рассказываем друг другу свои соображения насчет пьесы. Затем встречаемся более широкой командой: режиссёр сценограф, художник по костюмам, художник по свету.

Тогда позвольте простодушный вопрос. Есть разные типы взаимодействия режиссёра и художника. В одних случаях постановщик просит сценографа о конкретных, утилитарных вещах. Грубо говоря, диктует: изобразите мне здесь лес, здесь стол и диван. Но есть режиссеры, которые ждут от художника его собственного видения пьесы и спектакля. В этом случае встречаются два равноценных художественных мира, и в результате их взаимодействия получается нечто третье. У Вас со Штайном как?

Начнём с того, что существует большая разница в подходе к оперному и драматическому спектаклю. У двух этих типов театра разная «скорость» У оперы уже заведомо, в музыкальной партитуре прописаны и ритм, и темп, и в какой-то мере способы актерского существования. Драма же в этом плане предмет гораздо более открытый, здесь больше свободы. Мы читаем и открываем суть пьесы. Дизайнеру это дает импульс к созданию «формы». Для каждой пьесы есть свои решения оформления, никаких художественных лекал здесь не существует. Именно так и возникают определенные стили конкретных сценографов. Обычно процесс сочинения образа идет от текста. Во время этого чтения понимаешь, что понадобится. Важны и сроки, в которые первоначальные идеи оседают и проверяются. Нам с Петером Штайном нравится, когда есть время на подготовку. В опере мы где-то даже за год начинаем работу. В драме минимум за полгода. Но это не всегда получается, конечно, это зависит от конкретных условий в конкретном проекте.

В пьесе «Борис Годунов» действие происходит в России, причем, достаточно древних времен, рубежа XVI-XVII веков. А это значит, что Вам предстояло изучить эпоху с изобразительной точки зрения, погрузиться, быть может, в этнографические подробности. Хотя, в современном театре возможны и противоположные решения, полный отход от конкретных национальных и исторических примет. Какое решение выбрали Вы с режиссёром и почему?

Наша команда всегда с огромным интересом относилась к русской литературе. Лет 15 назад я видел в России «Бориса Годунова», скорее всего, это был спектакль МХАТа им. А. П. Чехова. Когда мы получили от театра Et cetera предложение поставить пушкинскую трагедию и познакомились с финансовыми возможностями постановки (это везде реальность, от которой в художественном отношении очень много зависит), а также с архитектурными возможностями театра, с планом сцены, нам довольно быстро стало понятно, что надо использовать в спектакле различные ритмы, которые предложены самим Пушкиным. Например, пролог, с первой по четвертую сцену, где Борис соглашается стать царем, это такой своеобразный праздник, возбуждение, надежды на лучшее. У этих сцен один ритм. У параллельных историй с Польшей, с Самозванцем ритм иной.

С одной стороны мы хотели создать некие отсылки к Руси времен Бориса, обозначить эпоху в каких-то деталях. У нас есть близкие и подробные отсылки к тем временам, но есть и свидетельства девятнадцатого века, времени самого Пушкина. Внимательно читая пьесу, мы же понимаем, что, говоря о Годунове и событиях вокруг него, автор обращается и к своему времени, и говорит о нем. И вот у нас в спектакле возникли одна большая сцена и две маленькие, справа и слева. Таким образом, получилась некая книжка с картинками, где разворачивается действие в разных местах и даже временных отрезках. Нет, конечно, понадобились и детали, скажем так, аутентичные. Вот, например, в сцене, когда царевич Федор рисует карту страны, я использовал настоящую, оригинальную карту Федора, изданную в Голландии.

Пьеса необыкновенно насыщенна, в ней столько всего происходит! Поэтому хотелось, чтобы было побольше перемен. Так образными, да и смысловыми отсылками стали русские картины девятнадцатого начала двадцатого века, панорамы российских городов.

Очевидно, что помимо фантазии сценографу в подобных случаях надо включить большое количество знаний, это так?

Это так. Мне вообще не очень нравится, когда подстраивают пьесу под свои идеи.

То есть Вы идете исключительно от автора?

Да. От автора, от времени, в котором происходит действие пьесы. «Королем» нашей постановки должно быть слово Пушкина. Вначале у нас с режиссёром даже было ощущение, что актеры не доверяли слову Пушкина, все пытались раскрасить его. А сейчас поняли, несколько богат этот материал. Долго работали над фразой, над её построением, ритмом, интонацией. ■

Любопытно, как носитель другого языка работал над интонацией русского стиха?

Штайн Россию знает с 80-х. со времен «Орестеи», «Гамлета», он ставил их здесь на русском языке. Хотя с теми пьесами было по-другому, текст оригиналов был переведен на немецкий язык. В данном же случае у нас аутентичный автор. Конечно, режиссёр долго и кропотливо его изучал. Слушал саму мелодику пушкинского слова.

Скажите, а как Вы технически готовитесь к новому спектаклю? Делаете макет, рисуете эскизы от руки, создаете их на компьютере?

Вначале всегда делаю эскизы, рукой и на бумаге, От пьесы же зависит, будут ли у меня в эскизах использованы краски, графит, чернила, карандаш. Материал пьесы это диктует. Эскиз становится основой для следующего этапа работы, маленького макета, чтобы в общих чертах было понятно, как это будет на сцене. То есть эскиз переводится в трехмерное пространство. А на компьютере я делаю только технический чертеж.

Технические чертежи вы тоже сами делаете?

Сам. Уметь создать чертеж абсолютно необходимо, я считаю.

Значит ли это, что Вы знаете физику, электричество, сопромат?

В определенной мере да. И чем больше работаю, тем больше все это постигаю. Ведь я отвечаю в спектакле за все: как будет открываться дверь, куда двинутся стена или предмет.

Означает ли это, что в спектакле «Борис Годунов» вы и сценограф и технолог?

В театре есть технический директор. Но я сам должен быть в курсе всего, иначе работать не умею.

Есть проблема, знакомая в Росси каждому сценографу. Это момент, когда плод труда и фантазии отправляется на изготовление в мастерские. Момент реального технологического воплощения бывает страшен: все не так, искажено, заедает, не работает. В театрах Европы, где Вы много ставите, тоже такие проблемы?

Похожий вопрос мне задавал генеральный продюсер театра Et cetera Давид Смелянский: есть ли разница между тем, что видите и к чему привыкли. Отвечу: Россия очень мало отличается от других стран Европы. Везде есть разные театры и люди, разное отношение к делу. Это не зависит от страны. Я работал в США, Англии, Германии, Франции, Италии и России. Но в каждой стране есть своя театральная история, скажем так. Есть определенные различия в методах. К примеру, в Германии декорация, как правило, это такая тяжелая конструкции. В Италии очень любят рамочки. К счастью, сегодня Европейское сообщество дает очень много в плане обмена знаниями и технологиями. Я во Франции могу купить то, чего нет в Австрии, и наоборот, все доступно и у всех есть свои гениальные идеи.

За время пребывания в Москве Вам удалось увидеть что-нибудь в наших театрах?

Я был Большом театре, смотрел, конечно, спектакли в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Хотя, если говорить о количестве театров в Москве, то, считайте, я ничего не видел. Невероятное, фантастическое количество!

Вы когда-нибудь занимались преподавательской деятельностью?

Нет. Так как моя жизнь походит в постоянных разъездах, учить кого-то просто невозможно. Преподавание требует вложения сил, внимания, без таких перерывов, какие диктует моя жизнь.

Когда-то Вы учились скульптуре и занимаетесь ею сейчас. Почему искусство сценографии все же стало для Вас главным?

Я учился на скульптора. Но художнику важно своими работами убедить зрителей в правомерности этого занятия. А когда я окончил школу скульптуры, у меня не было уверенности, что я сумею убедить своим искусством кого бы то ни было. Вскоре я открыл для себя сценографию, занятие, которое вмещает все: и скульптуру, и живопись, и архитектуру, и дизайн, и искусствоведческие знания. Вообще, чтобы создать хорошую декорацию, нужно очень многое знать, изучать. Короче, нужен большой письменный стол. У меня такой есть. ■

«Борис Годунов». Сцена из спектакля

ВСЁ, КАК БЫЛО ЗАДУМАНО

АЛЕКСЕЙ ПАТУТИН
ЗАВЕДУЮЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНОЙ ЧАСТЬЮ ТЕАТРА «ET CETERA»

В технологическом обеспечении спектакля «Борис Годунов» никаких неожиданностей для нас не возникло. Ничего такого, с чём мы раньше не сталкивались, постановочная группа нам не предлагала.

К примеру, эффект кеширования, который был нужен режиссёру и сценографу, то есть расширяющееся или сужающееся пространство, тоже не был для нас новым. Наши художники используют этот приём довольно часто. Правда, изначально был некоторый испуг: приезжает режиссёр с мировым именем, и будем ли мы соответствовать такому уровню? Но испуг быстро прошёл, шла работа нормально. Единственная трудность - это трудность перевода, хотя уже к концу совместной работы мы стали понимать друг друга с полуслова.

Режиссёр и художник придумали интересное решение — использовать боковые сцены. Благодаря им происходит очень быстрая смена перестановок, и это напоминает принцип кино. Если даже мы, в силу определённых технических возможностей не успевали делать перестановки, то по ходу дела режиссёр шёл нам на уступки и что-то изобретал. Например, он предложил опускать чёрный задник, чтобы успеть сделать очередную смену.

Петер Штайн понимал наши сложности и ни разу не обвинил нас в некомпетентности. Как нам объяснили, в молодости он был инженером, и поэтому разбирается в технике, понимает, что можно осуществить и при каких условиях. Но в каких-то сложных случаях мы сами предлагали ему выход из положения. Например, когда была придумана сцена у фонтана, выяснилось, что моторчик, благодаря которому подаётся вода, работает слишком громко. Мы показали три варианта, и нам было сказано, что, если мы не найдем решения, то этот фонтан придётся убрать вовсе. Но мы нашли решение, всё получилось.

И всё же мы столкнулись на этом спектакле с существенно новым обстоятельством. Оно лежит не в области технологии, а в области организации процесса. Постановочная группа во главе с режиссёром Штайном приехала в Москву, уже зная досконально, чего она хочет! Подготовительная работа была проделана очень серьёзная, и если честно, то это и было самым удивительным. До приезда в Москву режиссёр и художник обсудили всё до мельчайших нюансов, были сделаны все чертежи, все наброски, и потому все декорации были изготовлены без существенных изменений. Такое случается в нашей практике далеко не всегда. Ещё поразила пунктуальность всех, кто работал над спектаклем. Был изначально создан график, который не нарушался — никаких ночных, внеурочных репетиций. Всё по плану, всё, как было задумано. ■

Записала Татьяна Никольская

«Борис Годунов». Сцена из спектакля

ГИМНАСТИКА ДЛЯ УМА

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Пигмалион» Бернарда Шоу, перевод **Михаила Стронина**. Режиссёр **Григорий Дитятковский**. Художник **Эмиль Капелюш.** Театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург. Премьера **20 декабря 2013**

Спектакль «Пигмалион» Григория Дитятковского во многом отличается от своего первоисточника – «романа в пяти действиях» Бернарда Шоу, и, в первую очередь, тем, что текст вскрыт не прозаическим, а поэтическим ключом. В инсценировку вплетена поэма Андрея Белого «Глоссолалия» - своеобразный философский трактат о звуке, попытка создать вселенную из звуков. Это значительно обогащает не только смысловую, но и формальную сторону спектакля, создает особую сценическую атмосферу.

Сценография Эмиля Капелюша подвижная - площадка легко превращается в улицу, кабинет, театральную сцену, гримуборную. Все эти трансформации происходят с помощью стеклянных пластин, выполняющих роль своеобразных жалюзи. Они как зеркала позволяют увидеть героев в объеме и поймать всевозможные оттенки их движений, взглядов. Стоит только чуть повернуть этот стеклянный калейдоскоп, передвинуть зеркала, и картинка поменяется. Так сиюминутно преображаются и люди, с трудом узнающие в отражении не только других, но и самих себя: Элиза (Дарина Дружинина) и её Альфред Дулитл (Сергей Дрейден), Хиггинс (Владимир Селезнев) и Пиккеринг (Григорий Дитятковский).

Хиггинс - Владимир Селезнев

На стенах висят граммофонные раструбы, стоит огромная воронка- фонограф; пропеллер на высокой стойке, бюст Бернарда Шоу; по обе стороны сцены деревянные балясины, служащие спикерам «трибунами». В центре размещен высокий куб из темного, пропускающего свет материала. Он напоминает черный ящик фокусника – режиссёр ставит эксперимент над всеми участниками истории; Хиггинс и Пиккеринг в их числе.

В спектакле используются видеопроекции: по периметру сцены фонетические транскрипции, буквы, рисунки Белого. А персонажи говорят языком пластики, подтверждая размышление Хиггинса о том, что жесты и слова тесно связаны друг с другом: наблюдая жесты, можно догадаться, о чем говорит оратор. В черном кубе Элиза будет невербально живописать переживания, беспокоящие её душу, а мужчины в увлечении будут вертеть волшебный ящик, фантазируя, какими бы еще знаниями наполнить Элизу. Пластические этюды перекликаются, наполняют мизансцены, становясь одним из главных приемов спектакля.

Чистота языка - чрезвычайно острая тема для нашего общества: в настоящий момент литературные стили и диалекты смешаны, понятие «языковая норма» отсутствует, плакаты «Давайте говорить правильно», пожалуй, единственная форма культурной работы в этой сфере. Критерий красоты и чистоты важен исключительно для эстетов или людей, профессионально занимающихся языком. Для всех других форма все больше теряет значение, и чеховское - «в человеке все должно быть прекрасно…» - перестает быть актуальным. Снижение требований грамотной речи снижает требования к человеку в принципе, ведь язык – один из главных маркеров человеческого я.

Научившись красиво говорить, Элиза становится человеком, способным к самостоятельному поступку, а не просто прелестной женщиной, она начинает осознавать, что способна жить согласно собственным желаниям и не зависеть от кого бы то ни было. Героиня преображается, и это преображение носит нравственный характер. Элиза говорит Хиггинсу, что станет педагогом по фонетике, что все тяготы жизни берет на собственные плечи - и Хиггинс начинает ценить эту решительную девушку.

Хиггинс – не просто ученый-фонетист, он философ, считающий язык основой, которая формирует мир и человеческое сознание: «звук – это личность». Хиггинс зажигает своей увлеченностью окружающих – Элизу, Пиккеринга, мать. В нескольких пластических сценах он с Пиккерингом словно препарирует звук, разделяя его на части, извлекая полутона, изучая гамму. Он парит и движется, сосредоточенный на своих идеях, абсолютно не желая принимать во внимание, как к ним отнесутся другие люди. Хиггинс - истинный режиссёр своей жизни и невольный режиссёр жизни окружающих, которых влечет к этому талантливому человеку. Но герой холоден, не умеет ценить людей и сам не способен меняться, ожидая перемен в другом. Именно поэтому Элиза покидает его дом.

Зрительское ожидание хеппи-энда - союза Хиггинса и Элизы - не оправдается. Лишь однажды героиня замрет, ожидая поцелуя, но этого не случится, и она выбросит кольцо, подаренное учителем. Фредди (Дмитрий Луговкин) – трепетное и нежное создание, полная противоположность Хиггинсу - и Элиза выберет его. Миссис Хиггинс (Галина Филимонова) играет известную актрису, дающую уроки сценречи во всем очаровании мастерства.

Конечно, умение правильно говорить – далеко не все, что делает из дилетанта профессионала. Важно содержание. Элиза постепенно становится «существом разумным», новые фонетические знания кардинально меняют ход её мыслей. Её отец, Альфред Дулитл, напротив, умея мыслить, приходит к пониманию того, что нужно еще верно изъясняться. Волей случая, он превращается из нищего в обеспеченного человека, читает лекции в «обществе нравственного преображения» и приходит к Хиггинсу за помощью. Два выхода героя на сцену – комедийны по своей сути, тем более что новый перевод пьесы Михаила Стронина делает ситуацию острее, многозначнее.

Григорий Дитятковский, обращаясь к тексту Шоу, намного усложняет конструкцию, его история о Пигмалионе превращается в историю о творце, который занимается гимнастикой для ума и открывает с помощью своего творения, что такое чувства и душа. ■

ВСТРЕЧА ШОУ И БЕЛОГО ИЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ И МОДЕРНИЗАЦИЯ МИФА О ПИГМАЛИОНЕ

ГРИГОРИЙ ДИТЯТКОВСКИЙ
ИНТЕРВЬЮ ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

Григорий Исаакович, не было ли у Вас искушения сыграть Хиггинса, ведь режиссёр и педагог крайне близкие профессии?

У меня не было желания играть в этом спектакле, но пришлось ввестись вместо артиста, репетировавшего роль полковника Пиккеринга и уехавшего на съёмки. А там уже настолько увлёкся, что искать никого не стал. Я не видел себя в роли Хиггинса, но видел себя создателем образа. Это особенно стало важным, когда в пьесу вошли поэтические тексты Андрея Белого из поэмы о звуке «Глоссолалия». Название спектакля и пьесы в переводе Михаила Стронина точно определяет содержание – это именно «Пигмалион», а не «Моя прекрасная леди». Мы, в основном, сталкиваемся с прочтением этой пьесы как истории о некой «золушке», девочке из бедного квартала, которая мечтает стать цветочницей и «продавать цветы в магазине, а не на углу» и т. д. Встретив её на улице, профессор Хиггинс тут же заключает пари с полковником Пиккерингом, что за шесть месяцев сделает из неё герцогиню. Однако история самого создателя, творца, попавшего в напряженную зависимость от своего творения, которое стало частью его самого, редко выявлялась. И на месте Хиггинса я представлял только Владимира Селезнёва, артиста МДТ, с которым за год до этого уже выпустил спектакль по пьесе Карло Гоцци «Ворон».

Почему вам понадобилась поэма Андрея Белого?

Уверен, если бы Бернард Шоу прочел поэму Белого, он был бы в восторге. Пришлось порадоваться за него. Когда мы стали вычитывать «Глоссолалию» и соединять её с репликами Хиггинса, то поразились, насколько они преображают всю историю. Скорее даже наводят мосты к самому мифу, о чем нельзя забывать. В пьесе не отображен процесс обучения Элизы – есть лишь небольшие указания в ремарках. Впрочем, это казалось неважным, в конце концов, Хиггинс её просто дрессировал. Знаете, предложение за полгода научить быть похожей на герцогиню попахивает надувательством. Так и было. Однако тексты Андрея Белого дают возможность выйти за пределы сюжета: выиграет Хиггинс пари или нет? удастся Элизе всех надуть и заставить поверить, что она герцогиня или не удастся? Поэтические тексты приоткрывают дверь в святая святых, в мир учёного, фаната своего дела, поэта, создателя. Возникает величие замысла, возникает правда вымысла.

Возрастают и художественные сложности: как показать работу со звуком, сделать её реальной для зрителя, видимой, осязаемой, понятной.

В поисках этой правды возник и текст миссис Хиггинс, которую играет Галина Ивановна Филимонова. Этот текст наговорила на диктофон прекрасный преподаватель по речи театрального института Любовь Рудольфовна Мочалина. Во время одной из наших приватных бесед я просто включил диктофон. А когда получил разрешение на использование записи, сформировался и замысел. Миссис Хиггинс оказалась актрисой. А тот факт, что известная английская актриса Элен Терри, мать Гордона Крэга, своеобразного Пигмалиона от театра, была в тесной творческой связи с Бернардом Шоу, придавал нашему замыслу ещё большую мифологическую окраску. И звуки, прародители слов, которыми Генри Хиггинс сумел пленить Элизу, не говоря уже о полковнике Пиккеринге и всём светском обществе, стали важной частью сюжета. Остается только верить, что наши звуки-слова не описывают мир, а создают его. А сама сцена, живописующая работу со звуком, также родилась под впечатлением от текста Андрея Белого: «Все движения языка в нашей полости рта - жест безрукой танцовщицы, завивающей воздух, как газовый, пляшущий шарф. Жесты рук отражают все жесты безрукой танцовщицы, пляшущей в мрачной темнице: под сводами нёба; так язык из пещеры своей управляет громадою, телом; и тело рисует нам жесты; и бури смысла - под ними».

Мы искали исключительно увлекательные моменты в материале, чтобы рассказать историю так, как раньше её ▶

никто не рассказывал. Мне казалось, и до сих пор кажется, что «встреча» Шоу и Белого в одном звуковом пространстве создает все предпосылки для возрождения и модернизации мифа о Пигмалионе. Если нам что-то удалось, то прежде всего благодаря этому союзу.

Хиггинс живет в особой реальности. Можно ли сказать, что в вашем спектакле существует конфликт между миром науки и жизнью?

Пожалуй, всё незнакомое можно назвать особым, если оно к тому же привлекательно. Хиггинс противоречив. Часто готов идти на компромисс в тех вопросах, где дело касается его фантазий. И не всегда производит впечатление человека чистоплотного в выборе средств для достижения целей. Его вполне можно назвать аристократом, аристократом не столько по происхождению, сколько по духу. Я говорю о его смелости и праве так жить. Принять свои фантазии за явления действительности – это в большой степени дар. «Я буду рассказывать сказку, в которую верю как в быль, сказка звуков пройдет, пусть для вас она – сказка; а для меня она – истина» и т.д.

Меняется ли Хиггинс, он кажется не проницаемым и позиция его неизменной?

Он проявляется более значимо. Что называть переменой? Вопрос не в перемене – был одним человеком, стал другим. Трудно в это поверить. Если и есть перемены в этой жизни, то они ограничены разве что сменой времён года. Вообще, в искусстве нужно исходить из вечных понятий и исследовать вечные порывы. Это обогащает и даёт право человеку осознавать свою причастность к той самой вечности. От себя не уйдёшь. Сегодня в эпоху раздробленного, говоря современным языком, «клипового» сознания, информационная перемена куда привычней, чем содержательная, внутренняя.

Хиггинс нуждается в Элизе так же, как она нуждается в нём. Они едины. И мифология в единстве творца и создания, хотя у создания выявляются зловещие поползновения отделиться. И в этом нескончаемом движении Создателя «навстречу» и Создания «от» слышен гул вечности.

В конце концов, в жизни может произойти всё, что угодно, на то она и жизнь. Законов нет. В искусстве есть законы.

В отношениях Хиггинса и Элизы заложено и куда более знакомое противоречие. Это ожидание перемены в другом и неспособность или нежелание меняться самому. Привычная ситуация, но здесь, кажется, она доведена до высшего напряжения. Невольно вспоминаются слова поэта: «Ни с тобой, ни без тебя жить невозможно…»

Насколько широка вселенная Элизы?

Это же миф. Элиза – это персонификация «творения» как такового. Сложно представить, что у каждой девушки, продающей «цветы», особенно сейчас, есть такое активное желание учиться. И в то же время это можно себе представить. Вообразить. И Хиггинс вымышляет Элизу: «В ней есть «самосознание звука»», – заявляет он. Элиза начала с того, что хотела иметь цветочную лавку, а пришла к тому, что надо: не так брать, как давать. Возникла потребность самой наполнять, вселять, создавать. Это значит: Творение ступает на путь Творца.

Григорий Исаакович, в спектакле значительное внимание уделено Фредди. Почему Вам был необходим этот, так скажем, лирический противовес?

В пьесе много персонажей, формат театра не позволял ставить так, как написано, боялись увязнуть… Я сознательно пошел на то, чтобы найти четыре мужских возраста, четыре мужских ипостаси. Возникает очень внятный мужской мир: есть свобода и оголтелость Дулитла, честь и достоинство Пиккеринга, взлет и талантливость Хиггинса, мечтательный лиризм Фредди. Он полярен Хиггинсу и тем симпатичен Элизе. Однако способен только восхищаться.

Получается, Вы ставите эксперимент не только над Элизой, но и над мужчинами?

В какой-то степени да, занимаемся вивисекцией. Мужчины ограниченнее женщин – это данность, но, тем не менее, они богаче интенсивностью действий. Я не хочу обобщать, конечно, мы говорим только о пьесе. Жизнь – за пределами понимания. А вымысел по-прежнему в цене.

Как создавалась сценическая площадка?

Она именно создавалась. Чёрный куб будоражил воображение. Он оказался для нас тем волшебным фонарём, который многое высвечивал. Попадая туда, ты становился жертвой эксперимента или обмана. Он напоминал чем-то и цирковое пространство. Пространство иллюзии. Мы понимали, что сама пьеса живописна. Если почитать ремарки, то возникает ощущение, что это киносценарий. Во многом это дань натуралистическому направлению, в то время в театре царствовавшему. Чего стоит само описание кабинета Хиггинса или разъезд зрителей после театрального представления дождливым вечером. Мы с художником, сознательно стремились к условности, желали воссоздать пространство вымысла, не забывая при этом, что пьеса остро социальна, и через весьма шутливый сюжет высвечиваются весьма глубокие противоречия в отношениях разных социальных групп общества, если не сказать классов, весьма определённых в то время в Англии. Мы совершенно открыто придумали барьеры с разных сторон сцены, куда герои могут выходить и обращаться непосредственно к зрителям, вовлекая их и в ситуацию диспута, актуальность которого сегодня не менее злободневна.

И последний вопрос: Хиггинс думает, что сделал Элизу похожей на себя?

На саму себя! Он показал ей, кем Она может быть, если захочет. Девочка начала прислушиваться к себе. Он обещал сделать из неё женщину. Он сдержал слово. ■

Фредди - Дмитрий Луговкин, Элиза - Дарина Дружинина

ПОЭЗИЯ В СЮЖЕТЕ МЮЗИКЛА

АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВА

«Поручик Тенгинского полка». Мюзикл Ширвани Чалаева по мотивам произведений Михаила Лермонтова. Режиссёр-постановщик и хореограф **Гали Абайдулов**. Дирижёр **Юрий Соснин**. Художник **Кирилл Пискунов**. Омский музыкальный театр. Премьера **19 декабря 2014**

...Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога...

М.Ю. Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива...»

200 лет со дня рождения Михаила Лермонтова в Омске отметили российской премьерой мюзикла «Поручик Тенгинского полка», созданного композитором Ширвани Чалаевым на стихи и прозу Лермонтова. Написанная еще в 1988 году, партитура Чалаева и либретто В.Дубровского ждали своего часа, вылеживали в закромах театра. Наконец, к знаменательной дате театр осуществил постановку. Мюзикл по жанру оказался ближе к романтической балладе, в нем сильно и чисто звучит лермонтовское слово, и мятежная душа героя становится ближе и понятнее зрителям.«Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах. Это не отвлеченная мысль, стремящаяся украсить себя цветами поэзии; нет, раздумье Лермонтова – его поэзия, его мученье, его сила», - сказал однажды о поэте Александр Герцен. «Солнцем неспящих» русской поэзии называют Лермонтова и наши современники.

Режиссёр Гали Абайдулов, лауреат Государственной премии РФ, лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска», в своем сценическом воплощении дает зрителю возможность проникнуться сложностью поэтической натуры Лермонтова и распутать ту бурю страстей, которая охватывает героя мюзикла.

Созданию образа Лермонтова служит в спектакле всё: во-первых, звучащая в музыкальном воплощении лирика поэта, а во-вторых, его «супер-эго» Печорин, который захватывает весь второй акт мюзикла. В начале постановки авторы обрисовывают только внешнюю сторону жизни Лермонтова и его некоторые «странности»: некрасивость при остром, едком нраве, его сложные отношения с женщинами. В образе Печорина раскрывается взгляд Лермонтова на самого себя. Диалог о «Демоне», «могучем, властном и гордом существе», которого готова полюбить любая женщина, пока не узнает, что его прототипом является неказистый Лермонтов.

Еще при жизни поэта бытовало мнение, что Михаил Юрьевич вывел в Печорине самого себя. Именно поэтому режиссер-постановщик отдал обе роли — Лермонтова и Печорина — одному исполнителю (удачно справились с ролью и Александр Серков, и Джени Окропиридзе). Сквозные персонажи, переходящие из реального мира Лермонтова в его поэму, - основной прием мюзикла. И конечно, представление о русском классике было бы не полным, если бы создатели мюзикла оставили в стороне вынужденную обитель Лермонтова и главный источник его вдохновения — Кавказ. Музыка Ширвани Чалаева, вторя выбранной лирике Лермонтова, раскрывает характер Кавказа, горячий нрав его народа, простор и свободу, которую можно в полной мере ощутить только в горах. ▸

▸ *Жених на чеченской свадьбе - солист балета Валентин Царьков.*

Оркестр музыкального театра под управлением главного дирижера театра Юрия Соснина блестяще исполняет партитуру Чалаева и встраивается в мюзикл важным его участником, создает нужное настроение, обогащает и углубляет впечатление. Южные мотивы вплетаются даже в петербургскую мазурку, а черкесская свадьба и вовсе уходит в своем музыкальном сопровождении в чистую этнику. Звучит, клокочет гортанная зурна, а в такт ей рассыпает стремительную дробь барабан. Он звучит мягко и в то же время требовательно, а на сцене в это время — праздничный кавказский танец, исполненный с балетным изяществом и горской сдержанностью. Абайдулов с помощью столичной светской мазурки и свадебных гуляний черкесов — единственных балетных зарисовок в мюзикле — создал некое противопоставление между Севером и Югом, между привычной жизнью Лермонтова и тем колоритом, который он находит на Кавказе. Антитеза выражается и в репликах героев. Полярность в балетных сценах присутствует даже в цветовом решении костюмов танцующих — черный с золотом Петербург и белый с красным подбоем Кавказ.

Очевидно, что костюмам уделили особое внимание. Впервые за много лет в Музыкальном театре Омска появились настоящие, исторически безукоризненные платья и мундиры XIX века. Немаленькая труппа театра с трудом охватила всех действующих лиц мюзикла. Многие артисты оказались задействованы в нескольких ролях, и это сыграло на идею некоего «двойничества». Но и костюмов на каждого исполнителя пришлось множество. Тем не менее, для зрителя сохранился эффект стремительности, яркости и настоящей красоты. По сути костюмы и создают основную красочность мюзикла, при этом без аляповатых перегибов.

Единственная декорационная установка, которую придумал художник из Санкт-Петербурга Кирилл Пискунов, подчеркнуто минималистична и функциональна. Поворачиваясь вокруг своей оси, она становится то богатой балюстрадой, то ступенями, вытесанными в скале, то обрывом над пропастью. Она аккумулирует предельно обобщенное действо, будто кружащееся вокруг одних и тех же образов и тем. Петербург, Кисловодск, Пятигорск — весь мир собирается вокруг «одинокого утеса» Лермонтова, его разносторонней, непостижимой сути.

Основное действие мюзикла - эпизоды жизни Лермонтова и фрагменты романа «Герой нашего времени» - насыщены лирикой поэта. С удовольствием зритель понимает, что стихотворения классика могут стать романсом или балладой. «На смерть поэта» будто высекает приговор в воздухе грозными голосами исполнителей. Одинокая «Казачья колыбельная песня» восточным переливом, кажется, разносится по горному аулу. Стихотворение «Тучи» звучит удивительно пронзительно и надрывно в эпизоде вынесения Поручику приговора о ссылке: «Чужды вам страсти и чужды страдания;/Вечно холодные, вечно свободные,/Нет у вас родины, нет вам изгнания». Опасения того, что слова Лермонтова потонут в разноголосом хоре и сольются в нечленораздельное пение, - напрасны. Мастерство ли исполнителей, чуткий ли оркестр, который не перекрывает вокалистов, хорошая ли звуковая аппаратура в музыкальном театре — или все это вместе — сделали из «Поручика Тенгинского полка» именно то, чего добивался Абайдулов.

«Внимание зрителя нужно привлекать к событию, а главное событие – это поэзия, стихи Лермонтова, положенные на музыку. Ширвани Чалаев, с юных лет изучавший Лермонтова, певца его родины Кавказа, всю свою любовь вложил в музыку», - говорил артистам режиссер-постановщик.

Мюзикл – жанр популярный, любимый зрителями и артистами, но это жанр не легкий, требует мастерства универсального - и драматического, и вокального, и пластического. Только особым воодушевлением и творческим усердием всего коллектива можно объяснить этот успех.

Зрители на премьере мюзикла повторяли вслед за вокалистами памятные с детства слова. А кто-то возможно заново открыл для себя поэта, почувствовал его наследие как нечто новое, чистое, ясное. «Нужно, чтобы вы полюбили Лермонтова в себе», - сказал композитор Ширвани Чалаев перед премьерой. И создатели постановки подарили омскому зрителю не просто яркий музыкальный спектакль, они поделились с ним своей любовью к необычному и гениальному человеку Михаилу Юрьевичу Лермонтову. ■

Фото Андрея Бахтеева

Сцены из спектакля «Поручик Тенгинского полка». Реж. Гали Абайдулов, худ. Кирилл Пискунов. Омский музыкальный театр. Фото Андрея Бахтеева

ЭСТЕТИКА МЕСТИ

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

«Формалин». История одного похищения» Анатолия Королева.
Режиссёр **Сергей Голомазов.** Художник-постановщик **Николай Симонов.** Художник по костюмам Мария Данилова. Художник по свету Андрей Изотов. Музыкальный руководитель Елена Шевлягина. Московский драматический театр на Малой Бронной. Премьера **28 ноября 2014**

Премьера спектакля «Формалин» в постановке художественного руководителя Театра на Малой Бронной Сергея Голомазова по пьесе Анатолия Королева, несомненно, стала событием в жизни театральной Москвы, о чем красноречиво говорит и широкий диапазон рецензий и реакция зрителей в зале, далее эмоционально распространяемая по социальным сетям.

Между тем, разобраться в природе столь дружного отклика – непростая задача. Первая сложность – основа спектакля, сама пьеса, написанная человеком, который известен как автор по преимуществу сложных, а порой и головоломных романов. Анатолий Королев писатель с высоким статусом – любимец кафедр современной литературы и университетов от Москвы и Санкт-Петербурга до Минска, Варшавы и Сорбонны, его многоуровневое творчество востребовано в первую очередь знатоками и входит в учебные программы филологических факультетов.

Прежде чем выйти к зрителям на Малой Бронной, «Формалин» прошел непростой путь метаморфоз. Пьеса, опубликованная в журнале «Современная драматургия» (№4 – 2013), при внешней простоте сюжета и ясности мотиваций героев, в прочтении становится загадкой. Перед нами апория – как определил жанр сам автор – или безысходность, моральный тупик, где каждая новая сцена отрицает предыдущую и, в конце концов, приводит к тому, что оценить описанную историю однозначно нельзя. Сама сумма интерпретаций обладает таким запасом аннигиляции или самоуничтожения, что снимает возможность узкой оценки.

У старого интеллектуала анахорета, архитектора по профессии, сосед по даче, медиа магнат убивает выстрелом в упор любимого пса. Убивает за то, что тот всего лишь плавал в его бассейне из мрамора; тогда в отместку за гибель собаки старик похищает соседского сына – ребенка – и «превращает» в копию любимого пса, облачив мальчика в шкуру, снятую таксидермистом с погибшего сеттера. «Я хотел всего лишь продлить чувство своей любви», заявит обвиняемый на суде в мертвой тишине внимающего зала.

Вспоминается инсталляция художника Kimsooja “To Breathe: Bottari” в Корейском павильоне на 55-й Венецианской Биеннале. Зритель, войдя в павильон, оказывался в зеркальном пространстве, где система продуманных отражений превращала человека в бесконечный фантом из дублей, уходящих колонной сияний одновременно вверх и вниз; пережив неповторимое превращение в вертикаль, в бесконечность, он затем переходил в малое замкнутое помещение кромешной тьмы, где ощущал руками лишь податливый бархат стен, проживая уже ситуацию полного отсутствия самого себя: испытывая состояние дородовой тьмы, становясь практически точкой ничто. В итоге визуальных манипуляций Kimsooja добивается чувства превращения субъекта в объект.

Этими же смещениями – от принципа схожести: ты такой же, как они, к положению экзистенциального небытия – характерна и пьеса «Формалин», написанная автором в ключе постмодернистской эстетики. Предметом изучения становится не чья-то чужая, внешняя, а как раз индивидуализированная, лично твоя психологическая реакция на историю.

То есть перед нами жестокая интеллектуальная ловушка, шарада: «Формалин» можно вполне поставить в ряд таких пытающих зрителя пьес как «Эквус» Питера Шеффера или «Человек-подушка» Мартина Макдонаха. Автор создает своеобразную ситуацию моральной «ломки».

Однако режиссёр прочитал «Формалин», так сказать, игнорируя формальное устройство предмета. Голомазов осознанно отменил аутичную замкнутость интеллектуальной драмы о безрезультатности критериев. Он поставил спектакль о человеке в ситуации тотального системного кризиса ценностей, о том, кто не любит жизнь в скромном виде, предпочитая лоск и комфорт, одинок в браке, в социуме, не способен сопереживать даже себе самому, барахтается между престижем, деньгами, модой, тщеславием, жадностью и пошлостью. Он живет в истерии постоянно растущих потребностей поведенческой моды, доведенной до состояния чуть ли не похоти, и одновременно изнурен ежесекундным умиранием этих самых желаний.

А мерилом фальши и лживости становится обыкновенная собака.

Припоминается один из тезисов знатока агрессии Клода Лоренца, который описывая природу человеческой агрессии как выражение межвидовой вражды, полагал состояние неприязни к другим естественным состоянием для человека (который, по сути, обычный примат). И, кстати, так же считал, что древний союз людей и собак сделал нас людьми, потому что, взяв часть нашей агрессивности, эти существа, по логике вычитания агрессии, в ответ очеловечили нас. ▶

◀ *Сцены из спектакля «Формалин»*

По Лоренцу, человек это двойной объект; он есть либо «плюс» или «минус» собака…

Атмосфера восприятия спектакля публикой яркое доказательство такого посыла: как только судьбы собак выходят на первый план, все прочее: и идущий уголовный процесс, прения защиты и обвинения, аргументы свидетелей, все крючкотворство судопроизводства уходит в тень. Что ж, недаром социологи фиксируют, что 85% считают своих домашних животных равными членами семьи, своеобразными молчащими существами и переживают смерть их как человеческую.

Заметим, что природа постмодернистской драматургической ткани «Формалина» обладает удивительной нутряной пластичностью, из неё можно сделать и драму, и трагифарс, и комедию, при желании спеть, словно комическую оперу, или станцевать как драмбалет.

Первая обкатка «Формалина» Сергея Голомазова вышла прошлым летом в рамках VIII-ой Международной летней театральной Школы СТД РФ в Звенигороде, где был поставлен эскиз к будущей постановке на Малой Бронной. Театралы увидели премьерный показ в Театральном центре «На Страстном». Тот спектакль был очаровательно смешным, судья в парике вершила суд с уморительным поеданием булочек, чаевничая по ходу процесса, восседая на троне правосудия в домашних тапках с помпонами, свидетели выходили на подиум словно шоумены, и мрачная история представала остроумной шалостью опытного режиссера. Однако важным оказался финал (как у автора в оригинале) – молодой человек, ставший в пятилетнем возрасте жертвой похищения, признается, что те несколько месяцев жизни в шкуре, время игры в маленькую и большую собаку, роль которой сыграл похититель, были временем его полного счастья.

Столь важного психологического итога в спектакле на Малой Бронной не хватило. Зато на первый план вышло другое качество итога, не менее важное.

На сцене Театра на Малой Бронной нам была сразу предъявлена глубина экзистенциальной проблемы. Мера человеческой памяти здесь выраженна через глубину черного пространства с аквариумом в центре и его малыми проекциями по стенам. Работа сценографа Николая Симонова явно отсылала к знаменитой работе Дэмиена Хёрста «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» (1991) – наполненный подкрашенным формальдегидом аквариум с четырехметровой тигровой акулой внутри. Этот одиозный апофеоз смерти стал одним из символов нового времени, где смерть подается на равных с живым миром. И хотя акула в аквариуме у Симонова не появилась, чувство угрозы сразу же нависло над залом, включая сигнал, что нас ждет нелегкое испытание.

Сама субстанция формалина обладает ёмкими характеристиками, с одной стороны это нечто принадлежащее царству смерти, в глубине которого – парадокс – сохраняется «вещь совсем как живая», с другой стороны – это образ памяти, где прошлое живет словно даль, увиденная в бинокль, стоит его поднести к глазам и там все оживает. Этот ракурс – ракурс живой воды, область счастья, то, что неподвластно распаду.

Режиссёр лишил формалин всяких примет консервации и мертвечины, сделал аквариум/бассейн живой субстанцией совместной игры с персонажами. Шаг за шагом, оживая на наших глазах, этот резервуар включается в игру героев с прошлым и, «растворив» стекло, заполняет голубым сиянием весь просцениум.

Режиссерский прием конкретизируется: все это происходит словно не наяву, а в памяти, и живет по законам памяти, где нет непроницаемых стенок между героями, где они подобны пульсирующей плазме без кожи проживают одно событие вместе, на глазах друг у друга.

Постепенно правила погружения действия в транс и в состояние сомнамбулизма, заданные Голомазовым, становятся понятны зрителям и поначалу трудное вхождение в форму высказывания, становится предельно ясным. У каждого героя наступает момент выхода на авансцену, где судья, психиатр, прокурор, адвокаты, писатель, таксидермист получают шанс для исповеди. Это очень хрупкий момент в постановке.

Поначалу ты испытываешь отторжение, но по мере действия происходит эмоциональная солидарность с историями о собаках. Вот рассказ о чувствах ребенка, который думает, кто я, может быть чуточку собака? Или случай в зимней Венеции, где собака-спасатель находит героя, полагая, что тот попал под лавину из снега. Особенно впечатляет исповедь медиа магната, случай о детской любви к плюшевой собачке, которая на поверку оказалась плюшевой кошкой.

В пьесе Анатолия Королева каждая новая версия событий отменяет другую, то, что выглядит злом, только кажется злом, а то, что мы считаем добром тоже видимость. Именно на этих отрицаниях и строится смысл апории, её трагическая безысходность.

Но режиссёру Сергею Голомазову нужна пьеса о людях, о том, что – по словам Голомазова из интервью – человек это два существа, он и его собака. При всей формальной лаконичности – это очень глубокая форма, созвучная философскому принципу новой вещности «ты есть Другой».

И этот путь доказал в спектакле свою правоту. При этом, Сергей Голомазов находит решение, которого в оригинале пьесы нет, он превращает писателя (Дмитрий Сердюк), расследующего дело о мести, в самого обвиняемого, похитителя, который в финальном монологе силой умирающего старика пишет пронзительное прощальное письмо мальчику. Такое простое решение логично вытекает из вектора пьесы, раз ты так глубоко влез в шкуру похитителя, так будь им!

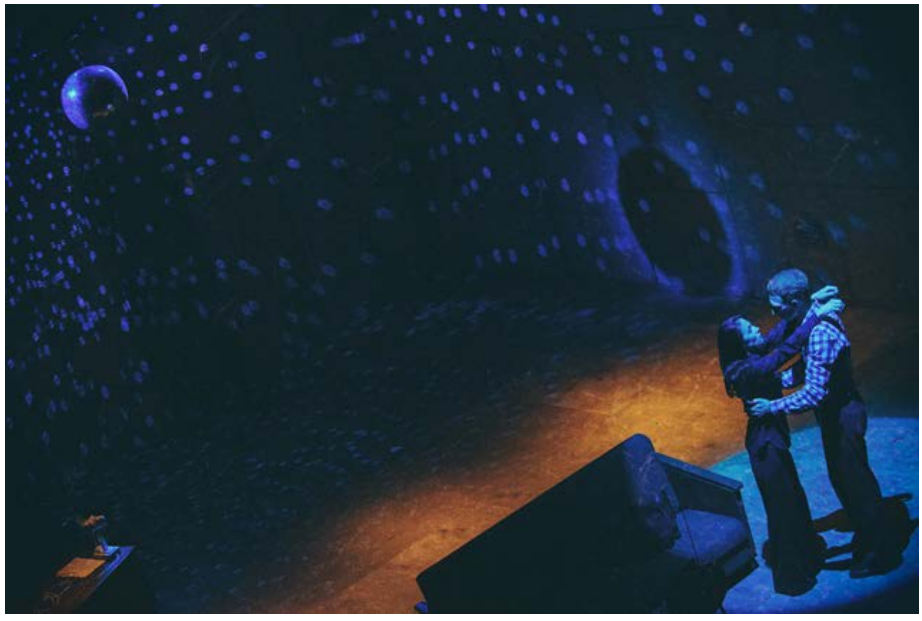
Настасья Самбурская в роли жены магната играет жертву модной стратегии «жить без стрессов». У неё похитили сына, но надо держать форму и отдать судьбу в руки фитнеса. Здесь вдруг обнажается вся изнанка повальной рекламной мании жить без боли, культ анестезии и перетяжек кожи. Установка: «я – не она!» приводит к тому, что героиня обретает неуязвимость акулы, неуязвимость терминатора, её бронированная кожа теперь скрывает стальной скелет робота надевшего кожу для променада по имени «моя жизнь».

Безупречен в роли циничного воротилы медиа бизнеса Рукова Иван Шабалтас. Не менее яркий и Дмитрий Цурский в роли Прокурора, а какая заметная роль у таксидермиста!

Встреча писателя и театра пошла на пользу постмодерну, пазлы интеллектуальной головоломки стали живыми людьми. Между тем, «Формалин» – дебют А.Королева на столичной сцене, хотя его давние пьесы, например, «Англетер» (ее английскую версию хотел ставить Элиа Казан в Нью-Йорке) или «Двое в номере» когда-то буквально жгли руки актеров и режиссеров. Тогда не сложилось.

Сейчас получилось главное, Театр на Малой Бронной через «Формалин» вошел в плодотворный контакт с текстами новейшего времени, а Сергей Голомазов сделал творческий шаг, сравнимый с его знаменитым когда-то спектаклем по «Петербургу» Андрея Белого.

Трагический тон финала, где говорится о том, как мы разрушили сами себя, став пленниками идолов и попав в капкан из социальных масок, особенно значим во взгляде преданной тебе собаки. Она не может сказать ни слова, вот почему так выразителен её человеческий взор, он чист, как живая вода из бассейна. ■



Долматов - П. Поляков.

«Довлатов. Анекдоты». Реж. Д. Егоров, худ. Е. Лемешонок.
Новосибирский театр Красный факел. Фото Фрола Подлесного.

Мазетто - С. Богомолов, любопытная монашка - В. Кручинина

«Декамерон». Реж. В. Сенин, худ. И. Кутянский, худ. по кост. Ф. Сельская. Новосибирский театр Красный факел. Фото Фрола Подлесного

«ЗАСТОЙ» И «РЕНЕССАНС»

ИРИНА АЛПАТОВА

«Декамерон» Джованни Боккаччо. Режиссёр **Василий Сенин**. Художник **Илья Кутянский.** Художник по костюмам **Фагиля Сельская**. Премьера **29 ноября 2014**

«Довлатов. Анекдоты» по Сергею Довлатову. Режиссёр **Дмитрий Егоров**. Художник **Евгений Лемешонок**. Премьера **13 сентября 2014**

Театр «Красны факел», являясь частью внушительной и масштабной новосибирской театральной карты, сам по себе представляет почти идеальный образец ведения дела. Здесь есть спектакли для самых разных зрительских категорий и пристрастий: экспериментальные, авангардные, классические, развлекательные, пластические. Причем в каждом конкретном случае режиссёр и художник разрабатывают идею театрального пространства, в которое будет помещен спектакль, и придается этому весьма важное значение. В «Красном факеле» работают известные российские сценографы и художники по костюмам, среди которых Олег Головко, Евгений Лемешонок, Илья Кутянский, Фагиля Сельская и многие другие. И зачастую именно сценографическое решение спектакля во многом определяет успех спектакля в целом.

Так случилось в недавней премьере «Красного факела» – спектакле Василия Сенина «Декамерон» по новеллам Джованни Боккаччо, пространство и костюмы для которого сочинены Ильей Кутянским и Фагилей Сельской. Ренессансные новеллы Боккаччо были вписаны в эстетику и умонастроения своего времени с его отрицанием средневековых запретов, культом плотской любви, свободой проявления чувств, плутовства и хулиганства. Сегодня времена совсем другие, но многочисленные запреты вновь вступают в свои права. Спектакль же Сенина абсолютно свободен, дерзок и хулигански весел, через телесные радости он прозревает весьма серьезные вопросы человеческого бытия.

Для выбранных режиссёром десяти новелл Боккаччо сценограф Илья Кутянский сочинил пространство почти сказочной красоты и яркости. Ренессансная Италия правит здесь бал: полукруглый остов римского Колизея то и дело выезжает на сцену, впуская в свои проемы актеров. При этом храм утратил свою сакральность и стал просто неким «атмосферным» образом и местом действия, в котором разыгрываются события, далекие от благочинности. Стоит этому остову отъехать назад, как сверху спустятся роскошные сферы, подсвеченные горящими свечами. Или громадный стол, заставленный яствами, где в качестве «главного блюда» выступает некая Женщина в черном (Линда Ахметзянова), похожая на очаровательную и гибкую змею-искусительницу. Или монастырские цветы, а то и деревенские телеги, которые послужат «ложем» для любопытных монашек во главе с Аббатисой (Светлана Плотникова), желающих вкусить мирских удовольствий. Бродяга Мазетто (Сергей Богомолов), пригретый здесь из жалости, монашкам поможет в этом весьма успешно. Вдруг выкатится громадная бочка, куда предприимчивая

«Довлатов. Анекдоты». Заключённый Гурин - О. Майборода, Заключённый Цуриков - Д. Ляпустин. Фото Фрола Подлесного.

Перонелла (Елена Жданова) поочередно спрячет мужа (Сергей Новиков) и любовника (Павел Поляков). Не обойдется и без кровати внушительных размеров. Все эти предметы, отнесенные к комично изображаемой эпохе, отнюдь не декоративны, но напрямую участвуют в действии.

Впечатляют костюмы Фагили Сельской. Чего только нет: монашеские одежды и рыцарские доспехи, роскошные клерикальные одеяния и обноски бедняков, «форменные» судейские костюмы или разноцветные платья горожан. Причем наряды могут быть как «исторического» типа, так и вполне современные. С их помощью времена перемешиваются, проникают друг в друга и явно намекают на повторяемость жизненных ситуаций.

Актеры «Красного факела», хорошо знакомые с эстетикой спектаклей строгих, интеллектуальных, без труда вписываются и в карнавальную ренессансную стихию, предложенную Сениным. Карнавальность здесь заключена еще и в том, что почти каждому актеру предложено несколько «масок» и разноплановых эпизодов, где нужно мгновенно переключиться на новый сюжет. ■

Вторая премьера «Красного Факела» – спектакль режиссёра Дмитрия Егорова «Довлатов. Анекдоты». Он сложился из прозы Сергея Довлатова, которая и распадается на «анекдоты» – то совсем коротенькие, в две-три фразы, то протяженные эпизоды. Из вечной темы «судьбы художника», которая чаще всего бывает трагичной, и бесчисленных пересечений самых разных человеческих судеб –автора Сергея Довлатова, его литературного alter ego журналиста и писателя Долматова. Из литературных персонажей, обретающих самостоятельную жизнь, и личных довлатовских мотивов невостребованности и последующей эмиграции. Из музыкальной классики, эстрадных шлягеров и полублатного шансона (музыкальное оформление спектакля тоже выполнено Дмитрием Егоровым). Из «картин маслом» и тонких акварельных зарисовок. Здесь нет выверенной четкости и плавности, действие подчас рвется, пульсирует, несется вперед или застывает на несколько минут. Но ведь и саму жизнь нельзя прочертить и выверить на годы вперед.

В этом спектакле границы города распахнулись до мира: Таллин, Пушкинские горы, Америка, зона. Стены этого мира художник Евгений Лемешонок обшил фанерными листами, унифицированными и кажущимися непробиваемыми. В центр зала переброшен помост-подиум, панели задника раздвигаются, впуская-выпуская счастливчиков в иную жизнь. Там же, за этими панелями, вдруг разгуляется чужая свадьба, у микрофонов выстроятся певцы, потянет сценическим дымком, который чуть позже обратится в «дым отечества».

Перемена места действия порой обозначается просто вербально или с помощью очередного предмета из бытового обихода. Так, например, в сцене «заповедника», под которым, естественно, понимаются Пушкинские Горы, на сцене появляется памятник Пушкину. Вполне себе живой, в исполнении артиста Андрея Черных. С ним рядом можно присесть и пожаловаться на жизнь, а он покивает головой и даже протянет бутылочку: Выпьем, мол, с горя! И вот уже Пушкин – Черных, избавившись от бакенбард и черных кудрей, обращается в плод писательской фантазии – преуспевающего эмигранта Головкера, решающегося со временем посетить покинутую родину и осчастливить подарками брошенную жену. История эта словно сочиняется и примеряется на себя. Довлатовым? Долматовым? Павел Поляков из дальнего угла наблюдает эту смешную и нелепую ситуацию с никому не нужным возвращением, где даже обид не осталось, одна пустота…

Зона, впрочем, доминирует над всеми географическими координатами. Актеры в тюремной амуниции помогают рабочим сцены: вытаскивают телефонную будку, столы, лавки и прочий «советский» реквизит. В эпизоде «комедии строго режима» на сцену выносится похожий на карикатуру портрет Ленина, явно намалеванный каким-то зэком,, и этот портрет совсем неподходящими красками дорисовывается на наших глазах. А помост-подиум в отдельные моменты словно бы «продолжает» действие, выносит его со сцены в зрительный зал. Там, на этом подиуме, будет в тоскливом одиночестве сидеть Долматов – Павел Поляков в сцене судилища, которое учинили над ним коллеги по редакции. В этом спектакле молодой режиссёр Дмитрий Егоров как-то резко повзрослел. Полюбил зоны тишины, медленные и не вполне действенные эпизоды. Он сочинил сложную партитуру спектакля, ведущую зрителя по волнообразной линии эмоций и впечатлений. Без всякой игры в поддавки с публикой, но и без заумной многозначительности. ■

«Декамерон». Беатриче - И. Кривонос, Аникино - С. Богомолов. Фото Фрола Подлесного.

ПЛЕННИКИ ВРЕМЕНИ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

«Камерный театр. 100 лет». Спектакль - посвящение. Сценарий **Елена Гремина.** Режиссёр **Евгений Писарев.** Художник **Зиновий Марголин.** Художник по костюмам **Виктория Севрюкова.** Художник по свету **Иван Виноградов.** Московский театр имени Пушкина. **25 декабря 2014**

Под финал 2014 года, 25 декабря состоялся вечер, посвящённый 100-летию московского Камерного театра, созданного Александром Яковлевичем Таировым. Вечер прошёл в Театре имени Пушкина, бывшем Камерном театре. Такова информационная суть, за которой – трудная и горькая судьба не только самого Таирова и его театра, но и нескольких поколений, жизнь которых пришлась на трагический XX век.

Таиров создал театр, аналог которому трудно найти: здесь органично присутствовали в репертуаре драма, комедия, трагедия, оперетта. Многие из постановок Таирова стали легендами русского театра: Саломея, Жирофле-Жирофля, Оптимистическая трагедия, Трехгрошовая опера, Мадам Бовари, Чайка, Адриенна Лекуврер. Для театра, начавшего свою биографию в 1914 году и закрытого в 1949 году, т. е. через 35 лет, - колоссальное достижение: не каждый театр может предъявить постановку, оставившую след в душах не одного зрительского поколения. Таиров же сделал ещё больше: Камерный театр стал мировым художественным явлением. Синтетический актёр Камерного театра восхищал своими универсальными способностями не только обыкновенную публику, но и самых искушённых профессионалов-эстетов. Наконец, именно в Камерном театре взошла звезда одной из величайших русских актрис Алисы Георгиевны Коонен. Камерный называли театром Коонен.

В броуновском движении исторических фактов, событий и процессов существует жёсткая и неумолимая логика – испытаний человека и человечества на прочность, по большей части не природой, а одних людей другими людьми, одной части человечества другой. Камерный театр в этом контексте оказался пленником времени: построение коммунистического общества, как себе представляли советские идеологи, требовало унификации творчества, чему Камерный театр, как никакой другой, менее всего соответствовал. Таиров и его театр, говоря современным языком, не соответствовал тренду. И сегодня приходится слышать, что с идеологическими мотивами закрытие театра никак не было связано, мол, просто зрители перестали ходить в этот театр. К вульгарной социологии нам не привыкать, но въедливое циничное невежество удручает. Конечно, сейчас мало кто помнит о постановлениях партии и правительства, клеймивших деятелей культуры за формализм и прочая прегрешения, например, о постановлении по комической опере «Богатыри», после которого Камерный театр получил ярлык «чуждого России искусства». Какой уж тут тренд, быть бы живу, удивляет, но и радует одновременно, что несмотря на ярлыки, люди всё же ходили в Камерный театр.

Прошли длинные десятилетия прежде, чем стала возвращаться к нам подлинная история отечественного искусства, сначала отдельными публикациями, редкими книгами и исследованиями, затем свободой говорить правду о том, что было на самом деле.

Вечер - спектакль, поставленный Евгением Писаревым, художественным руководителем Театра имени Пушкина, восстанавливает историческую и человеческую справедливость. Это наше сегодняшнее символическое покаяние.

Искусство разнообразно и в нем не может быть стандарта, одной схемы. Эти понятия вообще не применимы к искусству, искусство – это пространство свободного творчества. Как только этот закон нарушается, нарушается всё мироустройство. Судьба Камерного театра этому подтверждение, как и судьба многих известных и безвестных творцов, жизнь которых была исковеркана и сломана в годы построения «светлого будущего».

Юбилейный спектакль в Театре имени Пушкина обращён к каждому из нас: насколько мы способны думать и насколько вольны давать оценки, не всегда понимая кем и как они могут быть использованы. Со сцены звучат высказывания Вахтангова, Мейерхольда, Станиславского: Камерный театр – не наш театр, это чужой театр (вот неожиданный удар!) Лишь одинокий голос Михоэлса противостоит согласованному общему мнению. В разное время и по разным поводам были сказаны эти слова. Соединяя их, Елена Гремина, автор сценария, точна в сути: казалось бы, исключительно художественные принципы деятелей искусства, становятся идеологическими обвинениями в обществе чуждом многополярности, приводят к трагедии творцов живого искусства.

Горько, что к этому ареопагу присоединилась и часть труппы: коллективные собрания, коллективные подписи с просьбами «закрыть, наказать, уничтожить». Спектакль построен на документах, каждое звучащее слово имеет автора. Это не расследование, а попытка беспристрастно рассказать о том, что было. Сказать, что это сегодня также актуально, значит – ничего не сказать. Достаточно вспомнить недавнюю полемику о том, какие театры должны существовать, а какие нет, какие должны получать от государства поддержку, а какие должны быть закрыты. Достаточно вспомнить, хотя здесь и вспоминать не надо, это сегодняшний день, митинговые страсти: кто может называть себя патриотом, а кто на это не имеет права.

Вечер в театре имени Пушкина – это и напоминание, и одновременно призыв к сознательной общественной активности. Отказавшись от тоталитарной идеологии, наше общество легко может оказаться вновь в ситуации борьбы с «неверными» или выбора без вариантов. И тогда мечта о жизни с равными правами для каждого человека вопреки тем, кто хотел бы прав только для себя, останется мечтой.

Картины жизни Камерного театра - рождение театра, первые удачи, триумфальные гастроли за рубежом, предвоенный удар управляющих органов власти, трагическая судьба Николая Церетелли, объединение с Реалистическим театром и затем закрытие - сменялись сценами из Саломеи, Жирофле-Жирофля, Мадам Бовари. Соединение документального материала со сценами из спектаклей, ставшими легендами русского театра, сделано Евгением Писаревым и художником Зиновием Марголиным художественно безупречно. Восстановленные сцены возникают перед зрителями в портальном отверстии сцены, приподнятой над планшетом, а сам портал установлен на линии арьер-сцены, и когда свет открывает эту вторую сцену, и участники вечера – с главной сцены, а зрители – из зала смотрят снизу вверх на возникающие словно из портала времени отрывки из спектаклей Камерного театра, ощущение переноса во времени возникает почти осязаемо. Дымку времени подчеркивает и тюль, которым затянуто портальное отверстие и сквозь который мы и видим эти реально-нереальные видения. В самих сценах – пиршество красок и тканей костюмов, воспроизведенных по сохранившимся эскизам и фотографиям (художник Виктория Севрюкова), в исполнении же актеров – всё как бы несколько приглушено, в какой-то звуково-временной аберации, без аффектации и утрирования, я бы сказал, предельно деликатно, а от этого еще более убедительно, давая возможность представить, как же было в действительности красиво и мощно, ведь назвал Жан Кокто «Федру» Таирова-Коонен шедевром.

Идея, сценарий, режиссура, сценография и костюмы, музыка, свет и, безусловно, выдающийся актёрский ансамбль - всё вместе составило яркое художественное произведение, ставшее достойным знаком памяти театра, который западные критики когда-то давно назвали «Светом с Востока». И железный противопожарный занавес, опустившийся в финале, стал сильнейшим аккордом вечера, посвящённого театру, жизнь которого и была посвящена тому, чтобы железных занавесов не было ни в жизни, ни в искусстве. ■

Фото Виктория Лебедева

▼ *Сцена из спектакля. Таиров - Андрей Заводюк, Коонен - Вера Воронкова.*

«Покрывало Пьеретты». Пьеро - Игорь Теплов, Пьеретта - Анастасия Панина, Рок - Инна Кара-Моско

«Фамира Кифаред». Фамира - Петр Рыков (справа)

Федра - Вера Воронкова

Эмма Бовари - Виктория Исакова

«Жирофле-Жирофля». Жирофле-Жирофля - Анна Кармакова (в центре)

Коонен – Александра Урсуляк, Таиров – Владимир Жеребцов

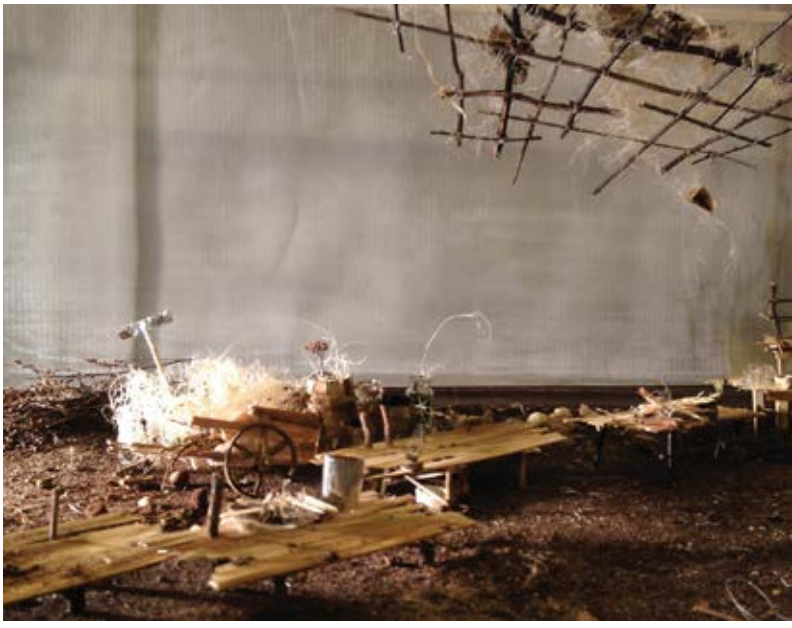
Антон Порфирьев. «Похождения повесы» И. Стравинского
Эскиз декораций и костюмов. 2014

Мавра Акимова. Скульптура «Сон». 2014

Марина Ивашкова. «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартр
Макет декорации. 2014

Анна Кострикова. «Чайка» А. П. Чехова. Макет декорации. 2014

Анастасия Скорик. «Летучий голландец» Р. Вагнера
Макет декорации. 2014



Ольга Галицкая. «Гроза» А. Н. Островского. Макет декорации. 2014

ФАНТАЗЕРЫ, ФИЛОСОФЫ, СКАЗОЧНИКИ

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

Выставка работ молодых сценографов **«Клин 10»**. Тема «Трансформация». Кураторы – студентки Школы-студии МХАТ **Анастасия Никонова** и **Ольга Пашаева**, руководитель проекта – **Инна Мирзоян**. Боярские палаты. Вернисаж **12 декабря 2014**

Трансформация – понятие многогранное. Студенты (а большинство участников «Клина», как повелось с недавних пор, именно студенты) представили не только эскизы и макеты, но и лаконичные тексты к своим работам. Согласно выводам и наблюдениям авторов, трансформациям подвержено абсолютно все. Волшебное слово подходит к каждому жизненному явлению. Все течет, все меняется… Сцена, преобразуемая фантазией художников, фиксирует эти изменения в самых неожиданных формах. Материализует переходы снов в явь, будней – в праздники и наоборот. Трансформирует философию, психологию, людские судьбы и литературные коллизии. И вместе с тем, традиционная коробка сцены отчаянно сопротивляется превращениям. Приручить её не так-то просто. Диалог пространства и художественных фантазий – главный сюжет сценографической выставки.

Вместо прямоугольника – круг, вместо потолка – бесконечная высь, все залито багровым светом. Так видит «Похождения повесы» Стравинского Антон Порфирьев. Студент 6-го курса Суриковского института (мастерская Михаила Курилко-Рюмина) выстроил адский квартал из башен-монстров. Повеса Рейкуэл - мелкая фишка у заигравшихся каменных великанов. Бедолага на дне и вот-вот упадет еще ниже, в люк, зияющий черным пятном. По словам художника, адский мегаполис - жертвенное капище, разлетаясь на куски, превращатсяется в Бедлам. Оскалившийся город пугает, но лабиринты смыслов, разгадываемых сценографом, затягивают зрителя. Территория распахнута для взора, пространство открыто для множества толкований. Затейливо придуманная сценография богата содержанием.

Но должен ли художник что-то рассказывать, растолковывать своими изображениями? Может, достаточно обозначить время и место действия, создать атмосферу? И трансформацию использовать чисто механически, вместо превращений и перевоплощений прибегнуть к простым сопоставлениям и подменам. Например, оформляя пьесу Мольера, обстановку с приметами семнадцатого века совместить с полупустым современным офисом (как сделала **Ольга Кузнецова,** студентка Школы-студии МХАТ). В каких-то случаях формального антуража вполне достаточно - у режиссеров возникают разные требования. Но выставка показывает экспонаты крупным планом, и декорации, где главенствуют инженерный расчет и техника, выдают свой прикладной характер и ничего не выражают. Работы Ольги Кузнецовой и других студентов курса, руководимого Алексеем Кондратьевым и Виктором Шилькротом, универсальны – не прочитав этикетку, не понять, какая пьеса имеется в виду. Зато в пространстве, насыщенном геометрией (будь то биение зигзагов, столкновения треугольников, спор ярких пятен и серых каракулей или вычерчивание параллельных прямых) можно разыграть что угодно. В нынешний кризис директора театров наверняка оценят такую практичную методику. Пространство освоено композиционно грамотно, в уверенном черчении есть энергия, выявлен рельеф. И место для актеров предусмотрено, и векторы перемещений намечены. Но все же, в этих тщательно простроенных лабиринтах скрываются и опасные ловушки. Вариации на темы конструктивистских приемов, какими бы красивыми они ни были, при неблагоприятных обстоятельствах легко трансформируются в холодные головоломки.

Многих участников «Клина-14» хотелось спросить - зачем они взялись за оформление той или иной пьесы? Что хотели поведать своими эскизами и макетами? Сделать курсовую работу, старательно выполнив задания педагога? **Изабелла Ананикян** из колледжа музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской (руководитель курса Варвара Лотова) возвела для «Набукко» Верди ажурную конструкцию из реечек и мостиков. По её объяснению, это - не достроенный храм. Но каркас сооружения можно принять и за будущий дворец, и за стройку элитного дома. Режиссеру, осмелившемуся взяться за постановку в таких декорациях, придется проявить максимум изобретательности, размещая солистов и массы на мостиках и горках. Оперная статика в таких условиях непреодолима, да и к полетной музыке Верди такие декорации не очень-то подходят.

А на макете **Анны Бубновой** с курса Виктора Архипова из ГИТИСа места для актеров вообще нет. Конечно, героиню «Счастливых дней» Беккета можно посадить в автомобиль, занявший весь центр сцены. И запретить актрисе ше-

велиться – иначе она рискует пораниться о гигантские ершики, свисающие от потолка до пола. Самодостаточное пространство - искусственная среда, отторгающая все живое. Такие арт-объекты чаще всего сочиняются студентами по абсурдистской драматургии. В ответ на литературный парадокс придумывается парадокс художественный. Но стоит вчитаться в эти пьесы повнимательнее, чтобы понять, что нет ничего более близкого к реальности, чем абсурд. И привычный угол зрения необходимо поменять совсем немного. Илария Никоненко (тоже ученица Виктора Архипова) уловила этот принцип. Её пространство для «Носорогов» Ионеско напоминает современный стадион. Но вместо трибун – широкие разновысокие барьеры, по которым можно ходить. Это и преграды, и вершины. Золотисто-рыжие тона настраивают на праздничное настроение. Но позолота уже пошла трещинками. От эйфории до трагедии один шаг, и правда от вымысла почти неотличима…

Марина Ивашкова (курс Владимира Арефьева, школа-студия МХАТ) провела другой эксперимент. «За закрытыми дверями» Сартра поместила в гиперреальное застекленное пространство. Макет, похожий на телевизионную картинку, не допускает и доли вымысла. И от этого кажется совершенно неправдоподобным. Замкнутая, еще и отделенная особой зоной комнатка, похожа на склянку из странной лаборатории.

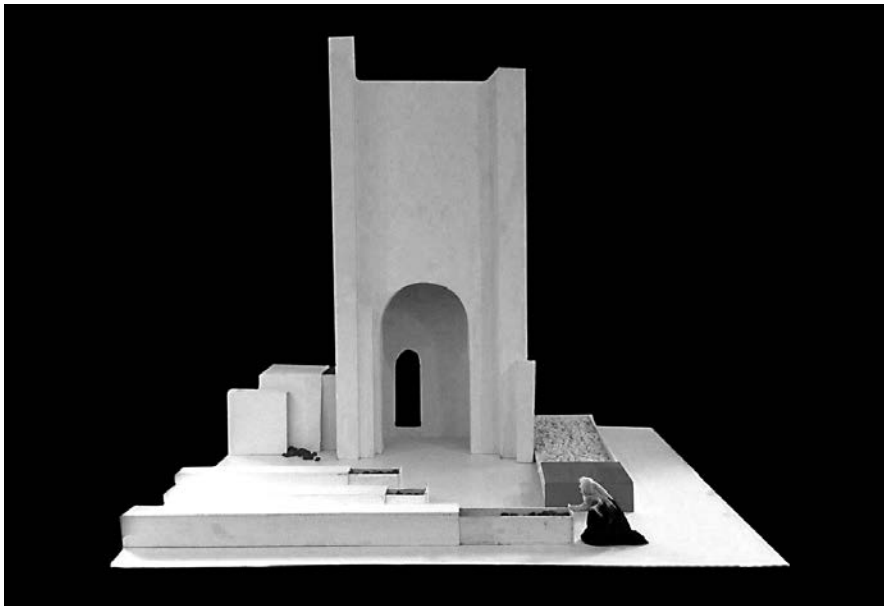
От молодых всегда ждешь смелых, дерзких фантазий, непосредственности эмоций. Но большинство участников нынешнего «Клина» почему-то предпочитают эмоции скрывать, детской непосредственности стесняются, стремятся взрослеть быстрее. И не замечают, как много теряют в гонке за временем. Одно из редких исключений – обаятельная Анна Кострикова из ГИТИСА, подселившая в декорации к «Старухе» Хармса огромных черных голубей. Зловещие птицы глаз не сводят с маленького человечка, уткнувшегося в стол посередине комнаты. И даже на зрителей покушаются – вот-вот оживут, столкнут с мест, прогонят прочь. Возможно, архаическую связь театра, магических ритуалов и детских игр ученица Дмитрия Крымова почувствовала чисто интуитивно, но очень тонко.

Анастасия Скорик, окончившая ГИТИС у Станислава Морозова, заворожила фантазиями на темы «Летучего голландца» Вагнера. Сложные рельефы, напоминающие и пучины океана, и инопланетные пейзажи, таинственны и изменчивы. Просят театрального света, могучей музыки, театрального воплощения. Жаль, что режиссеры редко обращают внимание на дипломные проекты. Анастасия применила к декорациям еще и интересный технологический прием, позаимствовав для корабля-призрака маскирующий узор реальных военных кораблей, превращающий любой объект в невидимку.

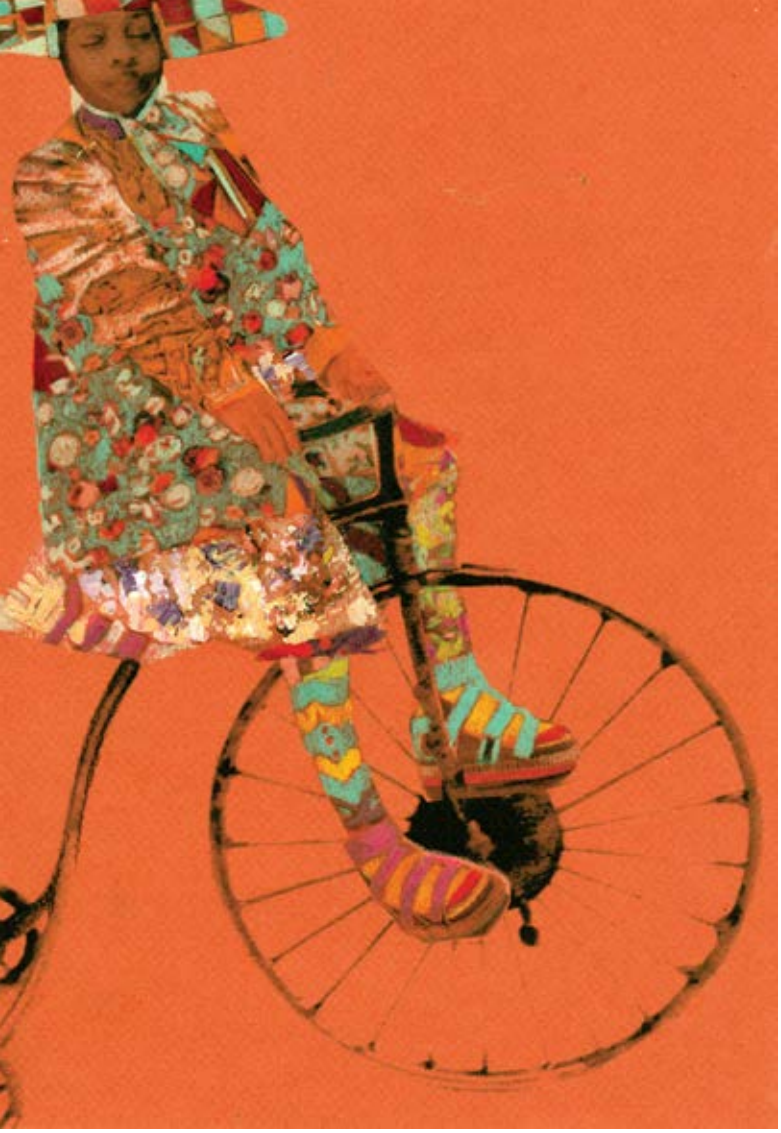
Театрального воплощения достойны и работы студентов Станислава Бенедиктова (Школа-студия МХАТ). На этот раз мастер дал ученикам одно и то же задание – разработать сценографию для «Грозы» Островского. Вдумчивый, глубокий анализ пьесы способствовал серьезным результатам. Трагическая безысходность – в беспорядке и хаосе, в стихии, смешавшей с землей скудную утварь, в отсутствии равновесия и уплывающей почве под ногами. Это макет Ольги Галицкой. Пожалуй, самый эмоциональный на выставке. Анастасия Гришина, кажущаяся более сдержанной, взяла в работу всего один архитектурный элемент – церковную апсиду. Вертикаль, обособленная от мира, высится на сцене как символ страха перед непознаваемыми силами. Храм пуст, в нем больше нет защиты.

Рядом с философами – сказочники, за сказочниками – прагматики. Фокусники, фантазеры, строгие педанты, насмешливые карикатуристы… Главная ценность «Клина» - в разнообразии. На этот раз кураторы задумали выставку мультижанровой. Не все получилось – театральные работы преобладали, как всегда, хотя внимание зрителей привлекали и фотографии, и редкие архитектурные проекты. Такие, как запредельная фантазия Марселя Калмагамбетова, окончившего Санкт-Петербургскую академию театрального искусства у Вячеслава Окунева. Работа сопровождена пометкой «проект не реализован». Тот, кто все-таки за него возьмется, совершит подвиг. «Подари чудо» - площадной город-театр под одним куполом – мечта художника о свободе, о творчестве, ничем не скованном. Так думается, глядя на это светящееся чудо. Но на самом деле, конечно, не бывает свободы без самоограничений, полетов вдохновения - без мучительных творческих поисков.

Своеобразным символом выставки «Трансформации» стали скульптуры студенток Суриковского института (руководитель мастерской – Михаил Переяславец). Коломбина и Арлекин, выполненные Александрой Князевой из монтажной пены, застыли, словно призраки персонажей, ждущие своего воплощения. А проволочные танцовщицы Мавры Акимовой казались мгновениями остановленного творчества. Как будто скульптор сминала и восстанавливала их снова и снова, пытаясь оживить черновики, проследить, как из множества перечеркнутых образов рождается один, верный и нужный. Ведь и сам творческий процесс не что иное, как бесконечные трансформации. ■



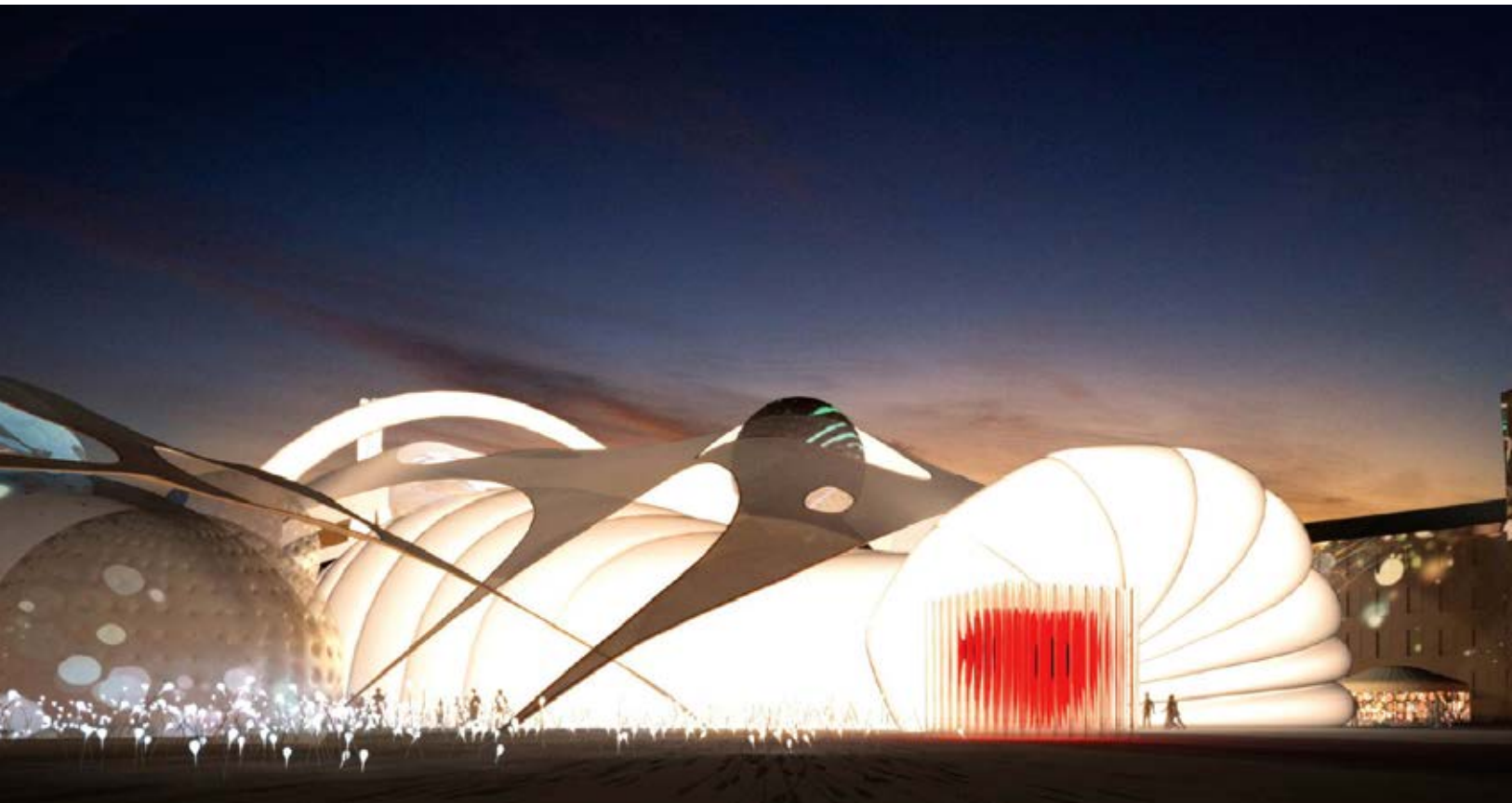
Анастасия Гришина. «Гроза» А. Н. Островского. Макет декорации. 2014



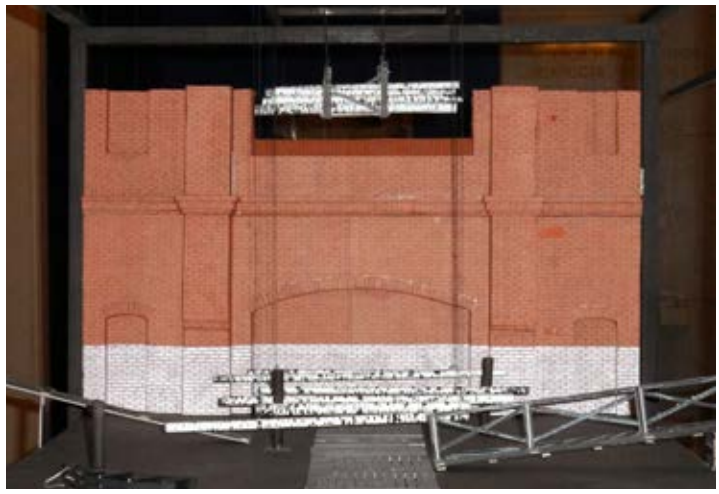
Илария Никоненко. «Носороги» Э. Ионеско
Эскиз костюма. 2014

Александра Князева. Скульптура «Арлекин». 2014

Марсель Калмагамбетов. Проект площадного города-театра «Подари чудо». 2014



Марина Азизян. Эскиз к анимационному фильму «Нос»



Валерий Полуновский. Макет к спектаклю «Бесприданница». Театр Маяковского. Москва.

Алексей Порай-Кошиц, Екатерина Кузнецова. Макет к спектаклю «Голос отца». Театр на Таганке

Наталия Клёмина. Эскиз костюма. Мюзикл «Дюймовочка». Театр Зазеркалье. СПб

Евдокия Несвицкая. Афиша-плакат к спектаклю. Театр «Суббота». СПб

Стефания Граурогкайте. Эскиз костюма. «Анна Каренина». Музыкальный театр республики Карелия

ОНИ УЧИЛИСЬ В ПЕТЕРБУРГЕ

МАРИЯ СМИРНОВА-НЕСВИЦКАЯ

В конце 2014 года в залах Санкт-Петербургского Дома Актёра одна за другой проходили две сценографические выставки, одна из них – традиционная ежегодная **«Итоги сезонов»** открылась несколько позже, чем обычно, уступив конец октября и ноябрь **экспозиции, посвященной 60 – летию художественно-постановочного факультета** Санкт-Петербургской театральной Академии, которая за свою историю несколько раз меняла название.

Во времена основания факультета академия называлась просто Ленинградским театральным институтом, с 1962 - ЛГИТМиКом - Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии, то имени драматурга Островского, то имени артиста Черкасова, но череда перемен и переименований, к счастью, не сказалась на традициях преподавания на факультете, основанном Николаем Павловичем Акимовым в 1954году.

На открытии выставки Эдуард Степанович Кочергин сказал о мощнейшем культурном и профессиональном фундаменте, который удалось заложить Акимову, учившемуся у Николая Рериха, Мстислава Добужинского, Александра Яковлева и Василия Шухаева, о связи и преемственности поколений – ученики, вырастая в мастеров, сами становились учителями, что собственно, и позволило говорить о ленинградской – петербургской сценографической школе. Вспоминали о легендарных педагогах, многие из них участвовали в становлении факультета наряду с Акимовым, создавали уникальные программы профессиональной подготовки художников-сценографов и технологов сцены: Татьяна Георгиевна Бруни, Алексей Васильевич Сологуб, Вадим Васильевич Базанов, Илья Григорьевич Сегаль, Евсей Исаевич Голланд, Дмитрий Владимирович Афанасьев, Марк Александрович Смирнов, Геннадий Петрович Сотников. Марина Азизян, которая сама выпустила курс в 1970 году, рассказала об ощущении свободы творчества, царившем на Моховой, и о бесценном профессиональном совете, который ей дала Татьяна Георгиевна Бруни во времена обучения – не использовать в эскизе костюма более трех цветов. И хотя выставка, организованная Надеждой Хмелевой и кафедрой сценографии знакомила нас только с учебными, в основном дипломными работами, хранящимися в фондах Академии, она представляла, безусловно, не только цеховой, но очевидный искусствоведческий интерес. Далеко не во всех эскизах можно узнать манеру ныне известных художников – и тем забавнее распознавать, угадывать в студенческих работах черты личностного видения. Ироничный интеллектуальный взгляд, присущий сегодняшнему Эмилю Капелюшу, в большой степени проявлялся уже в 1977 году, в эскизах костюмов к «Бане» Маяковского. На жизнерадостном красном фоне спортивная фигура с веслом плотоядно улыбается зрителю, на майке написано «Время, вперед», но определить пол и возраст существа невозможно – это персонаж массовки, лишенный индивидуальных черт, олицетворение бессмысленно-оптимистичного человека-винтика советской системы.

Экспозиция расположена по курсам-выпускам, и это обстоятельство поневоле

Эдуард Кочергин и Владимир Фирер

заостряет внимание на особенностях художественного мышления, исполнения и подачи выпускников разных лет. Эскиз Галины Парусниковой, ученицы Акимова к опере «Руслан и Людмила» (1966) отличается «сделанностью», декоративностью, «картинностью» подачи.

Дипломная работа двадцатитрехлетнего Кочергина (курс Т. Г. Бруни, 1960 года) по народной драме «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф» очень насыщенна по цвету, большинству зрителей знаком Кочергин аскетичный, сдержанный в цвете. Здесь же темпераментное решение «героической» драмы выявляет знание и увлеченность художника народным искусством и иконописью: красные стены царских палат, огромная фигура царя на троне, маленькие, ниже колена, слуги и народ. Как в иконе, он использует локальные цвета, силуэтность и схематическую символику, прием смысловых, «неправильных пропорций»: главное - фигура царя и его трон - изображаются большими, прочие персонажи - незначительные по размеру фигуры на листе.

Интересно, что выпускники Эдуарда Кочергина 1974года демонстрируют в своих эскизах приверженность школе более позднего, «классического» Кочергина: это конструктивная ясность, прорисованность декорации, прозрачность и строгость формы, максимальная передача фактуры, намеренная эмоциональная сдержанность - и очень скупое использование цвета. Таковы работы Ольги Земцовой «Испанцы в Дании» по П. Мериме, Ирины Чередниковой «Модная лавка» И. Крылова, «Нос» Гоголя Александра Орлова, «Борис Годунов» Виктора Кравцева. А вот представленные дипломы выпускниц Эдуарда Кочергина 2014 года удивительным образом перекликаются с его восприятием именно раннего периода – они более эмоциональны, даже чувственны и насыщены по цвету: эскиз Елены Жуковой к «Дракону» Е. Шварца и Светланы Тужиковой к пьесе Б. Шоу «Человек и сверхчеловек» с раздваивающейся перспективой, символизирующей выбор пути человечества.

Надежда Хмелева и Александр Орлов

Однако не только непосредственное влияние мастеров ощущается в работах – пластические темы возникали, по-видимому, и под воздействием «модных» сценографических тенденций, и в силу времени, диктовавшего определенные каноны соцреализма. Так, в работе Александра Славина 1968 года к пьесе Б. Брехта «Что тот солдат, что этот» отчетливо проступает композиционный мотив известной картины А. Дейнеки «Оборона Петрограда», только некоторые персонажи одеты в китайские костюмы! Заимствование и использование темы задолго до постмодернистских тенденций оказывается вполне оправданным, привнося в композицию энергию и ритмы военной «хроники», пусть и переосмысленной другим художником.

В эскизе Бориса Коротеева, рано ушедшего из жизни художника, к опере «Евгений Онегин» клубящееся дымом пространство тревожно, даже трагично, сквозь дым в центре завесы возникает мерцающее очертание дерева, освещенного контровым светом, одинокая человеческая фигура оказывается наедине с природной стихией.

Работы вызывают интерес еще и в связи с последующей состоявшейся творческой судьбой художника, например, эскизы костюмов Ирины Бирули к «Вишневому саду» А. Чехова, Нелли Поляковой – костюмы к «Мистерии Буфф», эскизы Натальи Клеминой, Киры Добряковой, Аллы Коженковой, Владимира Светозарова, Валерия Полуновского, Владимира Боера, Александра Шишкина, Владимира Фирера, Елены Дмитраковой, Владимира Аншона.

Не менее любопытной оказалась экспозиция«Итогов сезона»2013-2014.

«Бесприданница» Валерия Полуновского, поставленная в театре им. Маяковского в Москве петербургским режиссёром Львом Эренбургом, с которым художник постоянно сотрудничает, превращает пространство сцены в безжалостный мир, где нет места ни человеческим чувствам, ни природным красотам. Нет волжских просторов – взгляд наталкивается на кирпичные стены, замкнутая ловушка, где вянет все живое, и стволы берез теряют свое поэтическое значение, это – товар, который надо выгодно продать, их сплавляют в виде бревен. Жесткость отношений купли-продажи проецируется и на мир человеческих чувств, над сценой угрожающе нависает очередная партия бревен, увязанная в груз, готовый, кажется, вот-вот обрушиться.

Игра с символическими значениями в спектаклях Валерия Полуновского и Льва Эренбурга обычно сочетается с доскональным бытовым рядом, физиологическими подробностями человеческого существования. В макете пластическая идея лишена бытового слоя – здесь взаимодействуют только метафорические знаки. Костюмы к спектаклю осуществляла Вера Курицына, представившая на выставке эскизы.

Валерий Полуновский выставил также выразительные эскизы для спектакля Кемеровского областного театра драмы «Записки из мертвого дома» по

мотивам романа Ф. М. Достоевского. Постановка осуществлялась в рамках международного театрального проекта «Кузбасс-Финляндия», финским режиссёром с азербайджанскими корнями Камраном Шахмарданом и получилась громкой, вызвала множество споров и противоречивых мнений - как зрителей, так и критики. В этом же театре и с этим режиссёром Валерий Полуновский поставил «Женитьбу» Н. Гоголя, эскизы которой также экспонировались.

Как всегда, притягивают и вызывают желание разглядывать детали великолепные эскизы Елены Орловой к «Кошкину дому» Генриэтты Яновской в московском ТЮЗе. Спектакль играется в фойе театра, декорации строятся из огромных кубиков, расписанных по мотивам мировой живописи – Марка Шагала, Анри Матисса, Ван-Гога, Сезанна, Руссо, Пиросманишвили. По мысли Генриэтты Яновской, использование живописных шедевров заряжает детские впечатления основным культурным кодом, и, конечно, авторы делают свой спектакль зрелищем с глубоким смыслом, интересным не только детям, но и их родителям.

Тему петербургской экспансии на московские подмостки продолжает сценография Алексея Порай-Кошица и Екатерины Кузнецовой к спектаклю московского театра на Таганке «Голос отца» в постановке Игоря Коняева по малоизвестной пьесе Андрея Платонова, отчасти автобиграфичной. Ассиметрично расположенный сужающийся тоннель, уходящий вглубь площадки, по разному офактуренный изнутри - олицетворение пути, жизненной дороги. Неизменность направления для героя Платонова была преградой, которую человек непременно должен преодолеть - Есть много путей, а мы идем только по одному! – говорит Отец, персонаж пьесы. Решение многозначно - с изменениями света тоннель приобретает то вид космического корабля, то темный уют утробы. К макету выставлены планшеты с фотографиями-раскадровками и световыми позициями (художник по свету Денис Солнцев).

Олег Головко представил «атмосферные» эскизы декораций к спектаклю #сонетышекспира#, завершающего год Шекспира в театре Наций, в постановке своего постоянного соавтора Тимофея Кулябина, лауреата «Золотой маски» 2014. Мимолетность человеческой жизни, увядание, неизбежность ухода – вот что интересовало постановщиков в сценической версии вечной поэзии. Декорация Головко, серые, как бы запыленные стены и предметы, по словам критиков, цитирует пространство кабинета из фильма Тарковского «Зеркало»,

Совершенно по новому зазвучали блистательные работы Марины Азизян – она выставила эскизы к анимационному фильму «Нос». По-видимому, сюжет фильма содержит некие экскурсы в историю России, эскизы отчасти стилизованы под детские рисунки – или наивное рисование, напоминающее дневники Ефросиньи Керсновской, прошедшей ГУЛАГ. Вообще тенденция обращения к наивному искусству очевидна на этой выставке. Художницы Стефания Граурогкайте в эскизах к спектаклю «Анна Каренина» в музыкальном театре Карелии и Наталья Клемина в эскизах к мюзиклу «Дюймовочка» театра «Зазеркалье» (СПб) мастерски стилизуют листы под детский рисунок.

С точки зрения психологии искусства этот прием возникает как отзыв на повсеместный дефицит чувств, в качестве привлечения дополнительных, «антитехнических» средств выразительности, затрагивающих эмоциональную сферу.

Александр Орлов (декорации) и Ирина Чередникова (костюмы) выставили композиционно безупречные эскизы к «Евгению Онегину» П. Чайковского, опера поставлена в Мариинском театре Алексеем Степанюком, сотрудничество с которым принесло художникам «Золотой софит» 2014 года за оперу «Левша» Родиона Щедрина.

Нелли Полякова показала эскизы к спектаклю «Петрушка», сделанному в кукольном театре «Лик» города Тулы. На двух планшетах скомпонованы и занавес, и ширма, и эскизы костюмов, и очень живые наброски-почеркушки мизансцен, предлагающих массу возможностей актерам и куклам.

Безусловно, интересны показанные на «Итогах» произведения молодых: планшет с эскизами Игоря Каневского к спектаклю Театра–фестиваля «Балтийский дом» «От хобота до хвоста» по сказке Доктора Сьюза, планшет Александра Якунина к «Танцу Дели», поставленном в Рязани, планшет к спектаклю по произведениям Януша Корчака «Когда я снова стану маленьким» Марии Горошко и Юлии Асташкиной, сделанном на сцене Новгородской областной филармонии, костюмы и макет к «Приключениям кролика Эдварда» в театре «Суббота» Евдокии Смирновой-Несвицкой. Забавна рисованная карандашом её афиша к спектаклю: в стилизованной форме показано «житие» главного героя, быть может, мрачноватое для детского спектакля, но остроумно подтверждающее, что кролик нашел много приключений на свою ушастую голову.

Впрочем, работы молодых художников не так многочисленны, впереди весенняя выставка «Межсезонье», специально регламентирующая молодой возраст участников. ■

На открытии выставки

РУССКИЙ ГАМЛЕТ

ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА

Ее не стало 26 января, и в это до сих пор трудно поверить. Люди театра старших поколений потеряли в её лице не только уникального профессионала, но чуткого, внимательного друга и соратника. Однако и молодые ощущают потерю. Татьяна Константиновна была из тех редких театроведов, которые не замыкаются на своих раз и навсегда устоявшихся поколенческих предпочтениях в искусстве, открыты новому, в состоянии его принять и оценить. Специалистом она была уникальным. Доктор искусствоведения, знаменитый исследователь творчества А.П.Чехова, автор серьезных, глубоких книг «Чехов и западно-европейская драма его времени», «Чехов и его время», «Полвека в театре Чехова, 1960-2010», множества статей в периодической печати. Все, что она делала, будь то обычная рецензия, или серьезный научный труд, или лекция, или подготовка издания, фильма, выставки, все было отмечено высоким профессиональным качеством и душевным участием. Высочайшая культура, талант и тонкость натуры позволяли ей мгновенно отличать настоящее от «эрзац», она никогда не кривила душой в своих оценках, но эти оценки не были безапелляционными, не звучали как приговор. В то же время все живое, талантливое, пусть еще не оформившееся, она улавливала мгновенно и готова была поддержать. Без устали ходила в театр. Смотрела, знала, была сопричастна. Была нашим любимым автором.

Предлагаем читателям вспомнить замечательную статью Татьяны Шах-Азизовой «Русский Гамлет», вошедшую в её книгу «Чехов и его время», Москва, Наука, 1977 (публикуем фрагмент).

Иванов. Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет!

А. П. Чехов. «Иванов»

Сравнение с Гамлетом всегда было высокой честью для любого литературного героя. Случалось, что это имя присваивали те, кто не имел на него права. И вдруг находится человек, который ни быть, ни зваться Гамлетом не желает, для которого это - «позор».

Отчего? Кто повинен в этом - Иванов ли, не понимающий Гамлета, или его автор, или время, бросившее тень на шекспировского героя?

Гамлет неразлучен с русской культурой, и не только потому, что Шекспир, как известно, нашел в России свою вторую родину. Есть нечто в личности и судьбе датского принца, что многократно отозвалось в русском обществе XIX в. с его обилием философических натур, лишних людей и мизантропов. Несколько поколений в разной степени были отмечены гамлетизмом: одиночеством; склонностью к рефлексии; разрывом слова и дела, образа мыслей и образа жизни.

Без этих черт нет Гамлета, хотя он и не исчерпывается ими. Каждая эпоха так или иначе оценивает их, то возвышая, то снижая иронией, и вносит свои поправки в понимание вечного образа.

Не редкостью было в России и критическое отношение к Гамлету: одни считали пороком его бездействие, другие - раздвоенность, третьи обвиняли в эгоизме. Так или иначе, не боялись «говорить о темных сторонах гамлетовского типа, о тех сторонах, которые именно потому нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее» (И. Тургенев)* - о том продолжении и развитии, которое получал гамлетизм в его массовом психологическом варианте, распространяясь вширь. По существу, через критику Гамлета всякий раз шла самокритика поколения - не снижавшая, впрочем, до поры масштаба личности и трагедии датского принца.

Гамлетизм обычно усиливается в безвременье, после таких трагических потрясений, какими были разгром декабристов или народничества. В 80-е годы популярность гамлетовских мотивов и самой пьесы даже для России необычайна. Она видна в обилии переводов, постановок, исследований, литературных вариаций на темы «Гамлета», особенно - в лирической поэзии. Появляется немало исследований гамлетизма вообще и русского гамлетизма в особенности. (…)

Амплитуда колебания русского гамлетизма велика: от трагического героя, потерпевшего поражение борца - до подделки под Гамлета, пародии на Гамлета. Некоторые черты датского принца, не просто гипертрофированные, но искаженные временем, перерождаются в комическую характеристику того типа людей, который будет назван «размагниченным интеллигентом».

Раздраженная неприязнь к «поющим и тоскующим» часто звучит у Чехова; она нарастает к 90-м годам и сатирическим всплеском разряжается в фельетоне «В Москве» (1891). ***«Я московский Гамлет. Да. Я в Москве хожу по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же: - Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!» (VII, 499).****

Указаны и причины скуки: невежество, самомнение, зависть к более удачливым людям - хотя все как будто было в руках «московского Гамлета», и он «мог бы учиться и знать все»: ***«Да, я мог бы! Мог бы! Но я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» (VII, 506).***

Дважды повторен в фельетоне совет, данный герою незнакомым раздраженным господином: ***«Ах, да возьмите вы кусок телефонной проволоки и повесьтесь вы на первом попавшемся телеграфном столбе! Больше вам ничего не остается делать!»*** (VII, 499). Но не таков «московский Гамлет», чтобы делать действенные выводы из своей рефлексии...

Истинный Гамлет в представлении Чехова не смешивался с этим своим комическим двойником. Рецензируя спектакль Пушкинского театра, Чехов еще в начале 80-х годов отметил в Гамлете именно те черты, которые двойнику не свойственны: ***«Гамлет не умел хныкать. Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом, тем более что он уже готов был к встрече с тенью» (I, 490).***

Проблема «Чехов и Гамлет» слишком велика, чтобы всю её ставить в небольшой статье; она много раз затронута в научных трудах, хотя никем еще специально, в объеме всего чеховского творчества не освещена. Малая, но важная её часть касается взаимоотношений Иванова с Гамлетом. (…)

Открещиваясь от Гамлетов, Манфредов и лишних людей, Иванов отрицает без вины виноватых - даже не их, а кривое зеркало времени, исказившее их черты. Сложнее, однако, понять истинные, объективные соотношения Иванова с Гамлетом - «уж не пародия ли он?»

Для того чтобы в полной мере представить необыкновенную характерность «Иванова» для 80-х годов, пришлось бы изучить великое множество драм, стихов, новелл и юморесок, то предвещающих Иванова, то во времени вторящих ему, то продолжающих его мотивы: ***«... всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека» (XIV, 290).***

Стоит взять хотя бы один постоянный мотив тоски, снедающей Иванова ***(«Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска!»), - и он эхом отзовется в литературе этих лет.***

Чуть не с колыбели сердцем мы дряхлеем,

Нас томит безверье, нас грызет тоска...

Даже пожелать мы страстно не умеем,

Даже ненавидим мы исподтишка! - скорбит Надсон * и собирает в своем дневнике эти настроения в грустную формулу: «Цели нет, смысла нет, возможности счастья и удовлетворения тоже нет, - есть тоска и тоска»* (…)

Перед Чеховым была пестрая и обширная панорама разного рода «унылых людей», в литературе и в жизни. Это вызвало неожиданную и здоровую реакцию: ***«Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим «Ивановым» - «положить предел этим писаньям» (XIV, 290).***

«Предел» он не положил, но высказался так дерзко и резко, что вызвал своей пьесой в публике и критике настоящий шок. В хоре злобных, хвалебных или растерянных голосов интереснее всего те, которые относятся не к первой, еще несовершенной, редакции пьесы, но ко второй - окончательной и зрелой; и особенно важен здесь отзыв Михайловского. Со всей своей суровой категоричностью Михайловский дает социально-нравственный портрет Чехова, обвиняя его в ***«пропаганде тусклого, серого, умеренного и аккуратного жития» и в «идеализации отсутствия идеалов».**** Иного трудно было ждать от народнической критики, привыкшей и приучившей читателя к явному и безусловному разграничению автора и героя, черного и белого, добра и зла. Переворот, совершенный немыслимой чеховской объективностью (***«... никого не обвинил, никого не оправдал...» - XIII, 381),*** был слишком внезапен и крут.

Тирада Михайловского о «пропаганде... серого жития» была вызвана советами, которые Иванов в I акте дает доктору Львову: «Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с ветряными мельницами, не бейтесь лбом об стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело...» (XI, 24).

Чехов в своем обширном письме-анализе «Иванова» (XIV, 268-274) готов негодовать на этот тон «преждевременно утомленного человека». Но это не значит, что Иванов дает свои советы искренне, что они отражают нередкое в ту пору нравственное ренегатство. Иначе не вспоминал бы Иванов с волнением и тоской период «ветряных мельниц» как лучшие годы своей жизни: «Ну, не смешно ли, не обидно ли? ***Еще года нет, как был здоров и силен...» и т. д. (XI, 57).***

Упрек в «идеализации отсутствия идеалов» объясняется тем, что истинный идеал в пьесе Чехова не персонифицирован, не назван, и нет даже соответствующего резонера, который пояснил бы недогадливой публике, что без идеала жить плохо. Михайловскому, вероятно, не хватало в пьесе слов такого рода, сказанных Чеховым в письме: ***«... осмысленная жизнь без определенного мировоззрения - не жизнь, а тягота, ужас» (XIV, 242).***

Когда старый профессор в «Скучной истории» назовет свою духовную болезнь, это сразу вызовет у критика понимание и совсем иное отношение к автору: ***«...пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания её необходимости»****

От Чехова ждали и объяснения: почему Иванов стал таким? (…)

Сам Иванов, как известно, объясняет происшедшие в нем перемены, утрату «энергии жизни» тем, что надорвался, смолоду взвалив на себя непосильный груз забот и дел. Чехов не спорит с ним, но расширяет поле анализа - от единичной судьбы героя до национального бедствия, и пользуется полюбившимся ему термином «утомляемость» - по видимости медицинским, «клиническим», а на деле говорящим о социальных и психологических процессах. Утомляемость, по Чехову, сменяет периоды общественного возбуждения, которые у русской интеллигенции кратковременны и следствием своим имеют упадок сил и разочарование в себе и в жизни.

Об утомляемости будет говориться и после «Иванова». В «Рассказе неизвестного человека» герой - террорист, разочарованный в целях и средствах своей деятельности, упорно и тщетно ищет причины утомления: ***«Но вот вопрос... Отчего мы утомились? Отчего мы, вначале такие страстные, смелые, благородные, верующие, к 30-35 годам становимся уже полными банкротами? Отчего один гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, картах, четвертый, чтобы заглушить страх и тоску, цинически топчет ногами портрет своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, упавши раз, уже не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищем другого? Отчего?» (VIII, 225-226).***

Прямого и полного ответа на все эти «отчего?» Чехов в своих произведениях не дает: и по цензурным, вероят-

но, соображениям; и потому, что сам еще всего ответа не знает; и намеренно ***(«... Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника» - XIV, 208).*** Ясно и постоянно у него лишь одно: он ищет внеличные причины и объективные условия - слишком далеко зашла эпидемия российской утомляемости, чтобы винить в ней только отдельных людей.

В одном из писем есть попытка набросать широкую панораму этих условий: ***«С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой - необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня» (XIV, 33-34).***

Это объяснение, данное в том же 1888 г., когда писались вторая редакция «Иванова» и большое письмо о нем, широко, но исторически не конкретно – его можно отнести к разным, но обязательно к 80-м годам. Годом позже, в «Скучной истории», главная беда времени будет обозначена точнее: ***«... в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного» - «того, что называется общей идеей или богом живого человека». «А коли нет этого, то значит, нет и ничего» (VII, 279 и 280).***

В 90-е годы Чехов чаще будет говорить о целях - о нехватке у интеллигенции «высших и отдаленных целей» (XV, 451), о неопределенности целей, из-за которой погибнет Треплев, и т. д. По существу, это то же, что общая идея; позднее доктор Астров образно скажет об этом как об огоньке жизни ***(«... у меня вдали нет огонька» - XI, 214).***

Истинное объяснение образа Иванова складывается постепенно, из всего чеховского творчества 80-90-х годов в целом. Тогда и вырастает во всем своем объеме драма поколения, лишенного прежней веры и тоскующего по новой.

Иванов, вовлеченный силой обстоятельств и складом своей мыслящей и совестливой личности в гамлетовскую ситуацию, в отличие от датского принца - человек обыкновенный, по словам Чехова, «ничем не замечательный», типичный, но не мелкий. В этом - особенность не только чеховского творчества с его тягой к «обыкновенным людям», но и самого времени, когда гамлетизм становился достоянием не исключительных одиночек, а широкого круга людей.

Объективность Шекспира и Чехова в том, что оба они показывают человека сложным, противоречивым, способным на разное. Но у Шекспира это – сложность крупно взятых добра и зла; у Чехова - значительного и обыденного, драматического и нелепого, высокого и пошлого. Время будней и прозы измельчило тот материал, из которого прежде создавались трагические, романтические, демонические герои, перепутало его с повседневностью. Иванов, при всей беспощадности своего анализа, мыслит не глобально, как Гамлет, а в пределах, очерченных повседневностью. «Мировой скорби» также нет в нем - скорбит и негодует он в основном о своей судьбе.

Гамлет, при своих противоречиях и недовольстве собой, остается героем возвышенным. В Иванове же Чехов, по его собственному признанию, «суммировал» разные черты «унылых людей», от трагедийного до комедийного их полюса, и не сразу решил, давать ли своему герою право на драму...

Кроме того, Чехов принципиально «никого не оправдал». В поведении Иванова есть моменты, которые, понимая и объясняя его неврастенией и потерянностью, оправдать действительно невозможно. Это – жестокость, не снятая ни осознанием ее, ни раскаянием. Жестокость Гамлета к близким женщинам, матери и Офелии, была справедливой и вызванной их предательством, пусть не намеренным, совершенным в ослеплении страсти (Гертруда) или из дочернего послушания (Офелия). Жестокость Иванова к больной жене, его страшные слова в конце III акта ***(«Так знай же, что ты... скоро умрешь...» - XI, 06)*** стоят между героем и нами и заставляют предъявлять ему нравственный счет. Между тем жестокость - не в натуре Иванова, истинного, прежнего, живущего в памяти Сарры и Саши. Это симптом изменения и распада личности, фатального и необратимого, который будет остановлен - оборван - только его финальным выстрелом.

Зрелищем неврастении или жестокости Иванова Чехов словно испытывает меру нашего, читательского и зрительского, доверия. В иные моменты он балансирует на той опасной грани, за которой окажется, что его герой - психически больной человек, или «Тартюф», притворщик, в чём уверен Львов, или безвольный ипохондрик, сделавший культ из своей душевной лени. Но потом разные начала уравновешиваются, и в результате складывается объективная характеристика.

Позднейшие герои чеховских пьес тоже будут сложны и показаны в двойном свете иронии и понимания. Но ирония эта грустно-сочувственная, в отличие от холодного анализа Иванова: словно молодой врач-экспериментатор полемически, эпатирующе даже, демонстрирует беспощадность и безошибочность своего метода.

Дело, однако, не только в молодом запале и темпераменте экспериментатора. Более глубокая и неявная причина - в сложном отношении Чехова к русскому гамлетизму и к тому типу людей, который представлен Ивановым.

«Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений», - напишет Чехов в конце 90-х годов (XVII, 59); он мог бы с полным правом сказать это и раньше. Но Иванов по этим критериям чеховского презрения не заслуживает - не только потому, что яростно презирает себя сам, но потому, что не ленив, не слаб и не вял.

Наделив его прямотой, честностью и горячностью, желая для роли «гибкого, энергичного актера», который «может быть то мягким, то бешеным» (XIV, 289 и 290), Чехов сам закрывает себе путь к сатире или водевилю и делает из истории Иванова драму жизнеспособного человека, не нашедшего себе применения в жизни.

Вопрос следовало бы поставить просто и прямо: насколько гамлетизм присущ самому Чехову? Если судить по переписке 80-90-х годов, то на первый взгляд в полной мере. Лейтмотивом проходит уже знакомая тоска по «общей идее», порой становящаяся нестерпимой и звучащая как самокритика поколения: ***«Хорош божий свет. Одно только не хорошо: мы» (XV, 131); «А мы? Мы! Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше - ни тпрру, ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (XV, 446).***

Но истинный гамлетизм заключается не в образе мыслей, а в логике жиз-

ненного поведения и в самой натуре рефлектирующего интеллигента. Натура Чехова, особенно молодого, была на редкость действенной и активной, наделенной врожденным и пожизненным иммунитетом против «размагничивания»; гамлетизм же - вынужденным, предписанным жизнью. Недаром современники свидетельствуют о жесточайшей самодисциплине Чехова; И. Бунин называет его «воплощенной сдержанностью, твердостью и ясностью». И. Репин пишет о том, как молодой Чехов «с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества»

Словом, в жизни и творчестве Чехова было чрезвычайно много от долга, художественного и нравственного, как он его понимал.

И, беря не слишком близкого себе, не слишком любимого героя, он высший долг - и, может быть, наслаждение создателя - видел не в выражении личных чувств, но в объективности: ***«Главное - надо быть справедливым, а остальное все приложится» (XV, 131).***

В истории Иванова могли быть разные решения, и явные следы этого - в двух редакциях пьесы, где Чехов поправлял себя сам. Но в минуту выбора перед ним, вероятно, вставал высокий образец русского гамлетизма, выраженный не в «московских гамлетах», а в трагическом напряжении духа и в самоубийстве любимого им Гаршина.

Что касается отношения Чехова к гамлетизму, то «окончательного» ответа на этот вопрос быть не может, потому что отношение это менялось. С Ивановым Чехов ошибся в прогнозах: он не мог положить предел взятой теме, раз предела не указывала жизнь. Отмечая, что создал в лице Иванова «тип, имеющий литературное значение» (XIII, 373), Чехов видел здесь значение итога. Он не мог тогда знать, что это - также и значение открытия, что вслед за Ивановым в его собственной драматургии выстроится целый ряд героев, которым дано мыслить более, чем действовать, но мыслить все более и более широко, отрываясь от собственной конкретной судьбы, восходя от неё к проблемам поистине гамлетовского масштаба.

Не мог Чехов предвидеть, что в этих, взятых вместе, героях явственно проступит отпечаток героя лирического; что свои собственные мысли и настроения он будет отдавать им, таким непохожим на него самого. Что самое их бездействие, которое до конца будет вызывать его горечь и иронию, вместе с тем все больше будет противопоставляться пошлому, низменному практицизму, а потому оценка его станет не однозначной. Что к объективности и справедливости прибавится не только сочувствие, но нечто большее - любовь...

И что все эти люди по-прежнему не будут «помнить родства», мысля о себе скромно, как первый из них - Иванов, странный человек, который не хотел быть Гамлетом и все-таки стал им - русским Гамлетом 80-х годов, со всем тем, что вложило в него время. ■

**И. С. Тургенев. Гамлет и Дон Кихот. - Собр. соч. в 12 томах, т. 1). М., ГИХЛ, 1956, с. 178.*
** А. П. Чехов. ПСС в 18 т., «Наука», 1974*
** С. Я. Надсон. Полн. собр. стих., с. 238*
** С. Я. Надсон. Проза. Дневники. Письма. СПб., 1912, с. 209-210..*
** И. К. Михайловский. Соч., т. 6, с. 778.*
** Н. К. Михайловский. Соч., т. 6, с. 784. 240.*

Б. М. ЭРБШТЕЙН (1901—1964) ПИСЬМА ОТТУДА

ЛЮБОВЬ ОВЭС

Борис Михайлович Эрбштейн прожил, выйдя из сталинского лагеря, еще семнадцать лет, пять из них реабилитированным. 13 июля 1964 года в приволжском леске под Куйбышевым он покончил с собой, затянул на шее петлю. То был результат длинного и мучительного пути, начало которому было в 1932 году — первый арест и ссылка в Курск, продолжение в 1941-й — повторный арест и лагерь в Красноярском крае.

Кем был Борис Эрбштейн? Один из самых популярных театральных художников Ленинграда 1920—1930-х годов, одаренный живописец и график, автор портрета М. Н. Тухачевского (к сожалению, на сохранившегося), друг Д. Д. Шостаковича, И. И. Соллертинского, Э. П. Гарина, В. В. Дмитриева, Д. И. Ювачева (Хармса), многих ведущих деятелей культуры тех лет, человек редкой активности и общительности, поразительного остроумия. «Профессиональный нищий», как он сам назвал себя, был выходцем из богатой петербургской семьи, у него с детства имелся немец-гувернер и домашний учитель рисования — их дальний родственник, будущий академик советской живописи И. И. Бродский.

Трудно понять, как в одно и тоже время он мог быть студентом Петрова-Водкина в Петроградских государственных художественно-учебных мастерских (1918-1923), учеником В. Э. Мейерхольда по Курсам мастерства сценических постановок, преподавателем художественных классов Балтфлота (1918—1919), ходить на Юденича (1919), быть матросом (1919—1920), студентом Училища технической авиации (1920—1922), придумывать костюмы для выпускниц Театрального (ныне Хореографического) училища и «крутить» с ними романы. Он успевал все.

В 1932 году этот период жизни завершился — Эрбштейна арестовали «за антисоветскую агитацию и пропаганду», сослали в Курск вместе с Хармсом, Гершовым, Сафоновой. Потом в Борисоглебск, Петрозаводск, Саратов. В 1936-м он вернулся. Занялся прежним делом, оформлял спектакли в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова, Новом театре, Театре музыкальной комедии, Академическом Малом оперном театре, Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина.

В сентябре 1941-го вновь арестовали. Чистейшее берлинское произношение и его фамилия не требовали подтверждения виновности. Везли арестованных в трюме баржи через Ладогу до Кабоны (этот путь описал Л. Разгон в «Непридуманном»), оттуда в товарных вагонах в Сибирь. На полустанках выбрасывали в чистое поле. Кто не замерзал, втискивался в небольшой барак, выстаивал ночь среди полуживых и умерших, влезал в эшелон, и так снова и снова, — доезжал до лагеря. Ему «повезло». В лагере работал на стройке. Чтобы получить пайку хлеба, нужно было добыть без инструментов два килограмма гвоздей, разбирая старые постройки. В 1941-м чуть не умер от жестокой цинги, выпали все зубы и волосы, тело покрылось незаживающими язвами. Впрочем, они появились раньше, в Ленинграде, когда пытали, требуя доказательств шпионской деятельности в пользу Германии. Язвы не заживали до самой смерти. В лагере был жесточайший режим. По словам Б. М. Эрбштейна «охранники за малейшее слово избивали заключенных — «врагов народа», лишали пайки хлеба. Зимой было особенно трудно, вымирали целые бараки. Кроме того, людей целенаправленно уничтожали, отбирали слабых, которые уже не могли работать, говорили, что переводят в другой лагерь, на самом деле выводили в сопки и расстреливали… Заключенных, которые выказывали малейшее неповиновение, расстреливали на месте, прямо во дворе лагеря или в бараке»[1].

Видимо, в 1943-м произошло событие, определившее все дальнейшее: в изможденном каторжанине один из лагерных начальников признал учителя рисования по курсам Балтфлота. Его перевели в живописный цех мебельной фабрики МВД, назначив заведовать цехом резьбы по дереву. Делали мебель для кабинета Л. П. Берия и другие «ответственные» заказы.

17 сентября 1946 года он поступил в распоряжение строительного управления МВД Красноярского края. Перечень работ в Красноярске включает строительство новых зданий и перепланировку старых, оформление интерьеров, исполнение плакатов, панно, роспись залов орнаментами, писание портретов политических деятелей и многое другое — более 15 пунктов в письме к Е. В. Сафоновой от 4-5 мая 1947 года.

В декабре 1947 года Эрбштейн ос-

вободился, получив разрешение проживать в райцентрах и тем самым, оказавшись замкнутым в круг театриков третьего пояса: Сталиногорск, Ворошиловск, Красный Луч, Кадиевка, Только с короткий сталиногорский период семья была вместе.

В 1952 году с помощью Шостаковича переезжает в Горький, а в 1954-м — в Куйбышев, художником Театра оперы и балета, перевозит семью. Ему 53 года. Пытается вернуться в Ленинград. Не получается. В 1958-м его наконец реабилитируют. В 1961-м выходит на пенсию.

Из письма молодому другу, художнику-исполнителю Куйбышевского театра оперы и балета Л. Е. Окс: «За год примерно до выхода из заключения решительно на всех нападает страх (массовый психоз): только бы не умереть в заключении: пускай на следующий день после выхода на волю, но на воле. Вторично в жизни испытываю такое состояние: только бы дожить до воли, то есть — до возможности уйти из театра (любого), да и вообще со службы (любой), дожить до пенсии. Жажду «дара богов» — свободы, каковым даром боги весьма скупо одаривают людей. <…>

Важнейшее для меня — это (вопреки миллионам препятствий) — ремесло художника (не театрального, конечно)...

Это первое. Второе — плавать на пароходах, дизель-электроходах, теплоходах. Первое (ремесло) — «зубами» пытаюсь выгрызать из жизни крохами, второе (теплоходы), хотя и с трудом, все же дается значительно легче»[2].

Но и «второе» не давалось. 24 июня 1963 года правление Куйбышевского отделения Союз художников обращается в управление пароходства «Волготанкер»: «просит разрешить поездку художнику Эрбштейну по Волжскому бассейну для зарисовки и работы над произведениями к художественной зональной выставке «Большая Волга».

Отказали.

Третья и самая длинная ссылка, длившаяся с декабря 1947-го по июль 1964 года, заканчивалась. Она была одним из самых страшных изгнаний, одной из самых лютых пыток.

Б. М. Эрбштейн самолично прервал ее. 13 июня 1964 года, уехав на другой берег любимой им Волги, повесился.

Е. В. Сафоновой

28-29 сентября 1947 г., Красноярск

<…> Это время не мог Вам писать часто и длинно, как до того, так как занят несколько каторжного характера трудом: за 1200 рублей со своим материалом расписываю (на днях кончаю) девять стен кабин ресторана «Енисей» (возведенных зимой по моим чертежам[3]). <…> На каждой стене пять орнаментов в семи тонах — почти все приходится делать от руки. Орнаменты мелки, и приходится их делать чрезвычайно тщательно, так как они находятся низко <…>

В общем, кое-как свел концы с концами — сыт, долгов ноль рублей, ноль копеек, здоровье ничего, работоспособность выше всяких похвал (помимо «Енисея» я начал ряд новых и опять денежно невыгодных работ, кроме того исстрадался на огородах). Но на одежду не хватило. Удалось купить лишь хорошие легкие и непромокаемые ботинки (140 рублей). Остальное все самого наижалкого вида, а вместо белья такая гнилая рвань, что и тошно и мерзко.

Настроение, вернее, не настроение, под настроением подразумевается нечто неосознанное — так, мол, сам не знаю почему, а душевное состояние на основании трезвого учета и взвешивания действительного положения весьма скверное.

Мне совершенно ясно:

1. всех сил и времени может хватить в лучшем случае лишь на то, чтобы не испытывать голода;

2. сил и времени на то, чтобы скопить что-либо на одежду и на поездку в Москву и к Милочке[4], хватить не может. Поэтому нельзя сказать, чтобы уж очень наглое желание — после почти семи лет повидать Вас, дочь и двух-трех старых друзей — неведомо как могло бы осуществиться[5];

3. даже более мелкие желания — ощутить на расчесанном (от грязного тряпья) теле чистое новое белье или обладать матрасиком и одеялом — также едва ли осуществимы;

4. сил и времени на то, чтобы жить для того, для чего только и стоит жить, то есть для работы, соответствующей моим способностям и возможностям, также едва ли удастся найти. А по, к сожалению, малочисленным работам маслом и по сравнительно многочисленным рисункам я довольно высокого мнения о своих способностях и возможностях.

Итак — итого похоже на то, что:

а) свидание с Вами, дочерью и друзьями неосуществимо,

б) одеться, иметь постель и настоящую теплую комнату — невозможно,

в) заниматься чем-либо, кроме полумалярной работы, — невозможно.

Остается – в виде максимального величайшего достижения всей прожитой жизни некоторая, но и то не очень верная и прочная возможность быть относительно сытым.

Каждый человек живет надеждами. Если кто-либо говорит, что потерял надежду, то он врет, так как без надежды и десяти минут прожить невозможно. Действительно потерявший надежду обязательно уничтожается: либо кончает самоубийством, либо умирает от первого насморка или поноса, либо попадет под трамвай, либо подавится костью от селедки, получит заражение крови и помрет.

Обладая исключительной способностью к чисто научному, прямо-таки химико-, физико-математическому анализу самого себя, могу Вам сообщить результаты этого анализа:

1) надежда у меня еще имеется, но уже в очень и очень небольшом количестве;

2) окончательная потеря надежды носила бы у меня, несколько иной характер, чем у большинства других людей, — в этой потере не было бы ни грамма эмоциональности, вроде, например, отчаяния, опустошенности и т.д., а была бы лишь одна чистая математика 5 – 3 – 2 = 0. Вот и все. При окончательной констатации полной бессмысленности дальнейшей надежды я бы решительно без всякой эмоции самоустранился. Это тем более легко, что… я достаточно близко к действительному положению установил, что такое жизнь и что такое смерть <…>

Короче говоря, — никаких серьезных возражений противу смерти я не имею, хотя за эти годы и полюбил (как всякий лишенный всех жизненных благ нищий) жизнь <…>

Если я не умру от какой-либо случайной болезни или меня не трахнет топором по морде какой-либо пьяный болван, — то «на повестке дня» вопрос о самоуничтожении будет мною поставлен лишь к осени будущего года и то лишь в том случае, если в моем положении за это время не произойдет никаких заметных улучшений[6] <…>

Согласно легенде, Иисус Христос совершил до смешного коротенький крестный путь — каких-нибудь парочку километров по расстоянию минут на 45 времени.

В этом смысле рекорды моего соплеменника мною биты с легкостью, а, в конце концов, сколько можно бить эти рекорды? Да и к чему их бить?

Кстати, есть три вида смерти: 1) смерть героическая, 2) смерть похабная, 3) смерть нудная. ▶

Писателишки и поэтишки по скудости воображения, поверхностности наблюдения и бедности личного опыты только о смерти героической и умели (и то глупо) пописывать.

Спокойно могу сказать, что я по личному опыту знаю все три вида смерти и могу заявить, что смерть героическая: а) наиболее легкая смерть, б) наименее психически интересная.

Наиболее интересная психологически – это смерть нудная.

Надеюсь, что буду иметь время как-нибудь изложить Вам учение о трех смертях. Самое героическое же заключается в том, что я все же написал Вам это длиннейшеей1 письмо <…>

У меня появилось тайное желание: пускай помогут мне избавиться от, кажется, безнадежной моей жизни. Вот я иду ночью по глухой каче. Навстречу пьяная компания. Еще год тому назад я испытывал какой-то страх и пытался увернуться… Теперь же непреодолимо тянет меня к этой пьяной компании: тайная мечта толкает меня навстречу… а вдруг это избавители мои идут, избавители от крыс, мышей, клопов, блох, вшей, грязного равного белья, жалкой одежды, качинской скользкой грязи, темноты болот, именуемых улицами, заготовок дров для топки, обязательного холода и сырости (зимой) моей конуры, малярных работ, одиночества, зря уходящего времени, втуне гибнущих способностей, протекающего ведра, дырявой кастрюли, жестких досок (вместо постели) — короче говоря, «в твоей (смерть) руке олива мира, а не губящая коса».

<…> Скребется проклятая крыса. У меня есть самодельное копье, которым я очень ловко убиваю крыс, но вот народились молодые крысы, и такие они быстрые и осторожные, что вот уже третий день, как никак не удается мне убить их.

Хорошо, когда от всех неприятностей можно спрятаться в постель, но когда постель — это голые доски, на них рваный вытертый полушубок, на ногах стертые валенки, вместо подушки — рвань в куле, одеяло — старая, грязная шинель, все это, так сказать, «в соусе» из клопов (хотя, отодвинув от стены постель, я и уменьшаю их количество), тогда «нет хорошо», как говорят литовцы. Хорошо — это каша, превосходный сибирский (гораздо лучше «русского») белый хлеб (ситный) и сладкий свекольный напиток, который я сейчас «употребляю в пищу». Нет абсолютных огорчений — поешь — вот тебе и первая радость — что-то в этом роде написал Лев Николаевич в «Анне Карениной».

Хорошо, что пока еще есть, что есть! Спасибо судьбе и за это. А вдруг опять нечего будет есть?! Последний смысл жизни исчезает.

Итого: «осени себя крестным знаменем, русский человек!» (из газеты «Земщина», 1915 года) <…>

Письма Б. М. Эрбштейна к Е. В. Сафоновой были впервые опубликованы в ж. «Искусство Ленинграда». 1989. № 6. С. 70-81, предоставленные для публикации искусствоведом А. К. Лазукой. ■

Эрбштейн Б.М. «Корневильские колокола» Планкетт Р., Зак В., Инбер В.М. Постановка Б. А. Мордвинова. Реж. Д.В. Камерницкий, В.Я. Станицын. Дир. Г.А. Столяров. Пост. танцев А.А. Румнев. Эскиз мужского костюма. Постоялец (Поляков). Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко. 1932. Б., граф. к., акв., гуашь. 31,8х21,2. ГЦТМ

Эрбштейн Б.М. «Корневильские колокола» Планкетт Р., Зак В., Инбер В.М. Постановка Б. А. Мордвинова. Реж. Д.В. Камерницкий, В.Я. Станицын. Дир. Г.А. Столяров. Пост. танцев А.А. Румнев. Эскиз мужского костюма. Аббат (В.А. Канделаки).. Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко. 1932. Б., граф. к., акв., гуашь. 31,8х21,2. ГЦТМ

[1] *Из письма дочери Эрбштейна Людмилы Борисовны Рожковой автору публикации.*

[2] *Письмо Эрбштейна Л. Е. Окс, 21 окт. 1959 г. (архив Л. Е. Окс)*

[3] *В это же приблизительно время Б. М. Эрбштейн делает эскизы и чертежи Малого и Большого магазинов МВД, пишет и исполняет декорации к двум спектаклям, принимает участие в проектировании Красноярского театра оперы и балета и т.д.*

[4] *В Москве жила Е.В. Сафонова. Милочка — дочка Б.М. Эрбштейна*

[5] *Дочь и жену он увидел в декабре 1947 года, приехав в Опочку (Псковская обл.)*

[6] *Дочь Б. М. Эрбштейна, Л. Б. Рожкова, пишет: «И прежде были попытки уйти из жизни <…>. Там, в следственных тюрьмах, когда избитого бросали в застывшую отхожую яму, чтобы «пришел в себя на морозце» (циничная шутка тюремщиков). Но и там спасало упрямство, желание доказать, что ни в чём не виноват, что «я — сильнее палачей». Затем в лагере. Там спасла мысль, что должна все же восторжествовать справедливость и что «умирать в дерьме, оболганным, страшно». Затем в Сталиногорске, в маленькой, пропахшей клеем и красками театральной мастерской. Но там спас случай: оборвалась веревка, а через минуту в мастерскую вбежала дочь <…>» (из письма автору публикации). Сталиногорская попытка привела Б. М. Эрбштейна в больницу для душевнобольных под Ленинградом, где он находился с марта 1949-го полгода.*

Эрбштейн Б.М. «Катерина» Рубинштейн А.Г., Адан А. Балетмейстер Б. М. Лавровский, дирижер М. П. Карпов. Эскиз декорации. Интерьер барского дома. Ленинградский театр оперы и балета имени С.М.Кирова. 1935. Б., к., акв. 35,8Х51.8. ГЦТМ

Эрбштейн Б.М. «Конец Криворыльска» Ромашов Б.С. Пост. Ремез О.Я. Реж. Райхштейн Н.А. Комп. Маневич А.М. Эскиз декорации. Квартира приспособленца. Ленинградский театр имени Ленсовета. 1957. Б., граф. к., гуашь. 41,8х59,2. ГЦТМ

Эрбштейн Б.М. «Вечно живые» Розов В.С. Эскиз декорации Куйбышев. Драматический театр им М. Горького. 1956. Б., граф. к., гуашь. 21,9х46. ГЦТМ

Юрий Кононенко. Музыка

ТАКАЯ ЖЕСТЬ

АЛЛА ШЕНДЕРОВА

«Юрий Кононенко. Живопись». Воронеж.
Галерея Камерного театра. 19.12.2014 - 23.02.2015

Сначала была жесть. В прямом смысле: вся новая сцена «Таганки» была обшита листами жести, на которых проступали то ли лики святых, то ли изможденные лица обитателей ГУЛАГа. Точнее, это были лики святых, прошедших через советские лагеря.

Ничего подобного старшеклассница дотлевающей империи (то есть автор этой заметки) никогда прежде в театре не видела. Собственно, с этой жести для меня началась и «Таганка», и Чехов. И вообще – отношение к театру как к Театру.

Дело происходило в самом конце 80-х. К тому времени спектакль «Три сестры» шел уже не первый год, причем без присмотра создателей – Юрий Любимов был в эмиграции.

Намного позже я узнала, что автором замысла таганских «Трех сестер» был Юрий Погребничко, а художником – его постоянный соавтор Юрий Кононенко. Что изначально они ставили куда более камерный спектакль, это уже потом Любимов разомкнул его и придал монументальности. В 1981-м «Тремя сестрами» открылась новая сцена Театра на Таганке.

Даже не знаю, с каким из сегодняшних радикальных спектаклей можно сравнить тот радикализм, что царил в тех «Трех сестрах». Дом Прозоровых походил на огромную казарму с неожиданными островками чеховского быта: пианино, зачехленные светлой тканью кресла трех сестер, портреты в рамочке. И тут же – железные кровати, алюминиевые рукомойники, голые, без абажуров, лампочки. Сверху, с покрытых жестью стен, уже почти из-под колосников, на зрителей смотрели те самые изможденные лики, без которых невозможно теперь представить живопись Кононенко.

Трудно сказать, знала ли я к тому моменту слово «сценография». Но точно помню, как после антракта, глядя на медленно прорезающую тьму казарменную лампочку на длинном шнуре – точь-в-точь, как в моем московском подъезде, отчетливо поняла, что театр бывает не про какое-то там время и каких-то там людей, а очень конкретно и даже жестоко – про меня.

Знаю, что Кононенко трудно бывало работать с другими режиссерами. И что даже в нынешних спектаклях Погребничко используются фрагменты придуманных им декораций. Но мне кажется, все главные мотивы Кононенко были в тех таганских «Трех сестрах».

Во всяком случае, я сразу вспомнила о них, оказавшись в начале января на выставке живописи Юрия Кононенко в «Галерее на цокольном этаже» - так называется небольшой зал в новом прекрасном здании Воронежского Камерного театра.

На этой выставке не было ни макетов, ни эскизов – только живопись. Угловатые фигуры - на коленях, с поднятыми руками; белый стул, обернутый красной проволокой, человек, обтянутый красной проволокой; букет, стянутый красной проволокой – хотя нет, на букете, конечно, лента (картины называются: «Красный стул», «Руки в стороны», «Белый стул», «На красной проволоке», «Букет»). Как тут не вспомнить «Три сестры» - белый канат, который, по велению Наташи, слуга Ферапонт натягивал в гостиной Прозоровых и вешал на него красные флажки – чтобы раз и навсегда разогнать всех ряженых. «Говорят, поперек всей Москвы канат протянут», - изрекал Ферпонт, и зал падал со смеху. Ну, конечно же, речь шла про нас, а не про героев Чехова.

«Сибирь, как я её помню по детству, - земли много, а людей мало. Один человек, второй человек – расстояние между ними большое, грязь непролазная. Они глядят вдаль, вопрошают, как сфинксы, ветер уносит слова. Вопрос – ответ происходит руками, движением корпуса. Отсюда возникают не портреты, а «лики» на моих холстах, отсюда возникает молчаливый вопрос и взгляд «ликов», обращенный к зрителю и внутрь себя.

По Байкалу плывет лодка-баркас. Ветер, вода ледяная. Перевернешься – конец. Люди в лодке давно знают друг друга, но за всю дорогу не произносят ни слова. Лица напряжены, они молча надеются. Бог далеко, а талисман рядом. У охотника в тайге на поясе – клык медведя, а у меня – талисман из бумаги», - этот отрывок из воспоминаний Юрия Кононенко объясняет сюжеты его картин лучше любого искусствоведческого разбора.

Морозно-синий или кобальтовый, или сизый с фиолетовым снег. Ворона балансирует на пустой банке. Лодка вмерзла в дрожащую синеву. Девушка с охапкой лазуревого хвороста застряла между серым небом и сине-зеленой

водой (серия называется «Зона затопления»). Женский лик с высоким воротником – профиль похож на профиль Марины Цветаевой. Вообще, женские лики у Кононенко часто похожи на Цветаеву. У женщин на его картинах глаза вразлет. У мужчин уголки глаз почти всегда страдальчески опущены вниз.

Кононенко родился в Иркутске, отца – военного корреспондента – звали Илья Витенсон. С такой фамилией в Сибири трудно: мальчику дали фамилию матери, учительницы Надежды Кононенко. Часть его детства прошла в Монголии, потом художественная школа в Чите, потом институт в Иркутске, где будущий инженер-строитель познакомился с Юрием Погребничко. В 1963-м он поступил на декоративно-постановочный факультет ЛГИТМиКа, в мастерскую Николая Акимова. И вскоре ушел из института – вслед за своим учителем.

Потом был Новосибирский областной кукольный театр и Академгородок, где Кононенко кем только ни был: от инженера по технической эстетике (бог весть, что скрывалось за этой красивой должностью) до руководителя художественной школы, в которой живописью занимались и студенты, и маститые ученые. Где-то между Иркутском и ЛГИТМиКом была еще служба в пионерлагере – по воспоминаниям, у Кононенко даже объявления о репертуаре пионерского кинотеатра превращались в сюрреалистические картины. В 1966-м они с Погребничко сделали первый совместный спектакль. В 1969-м, в Доме Ученых Академгородка прошла первая персональная выставка его картин. А в 1970-м случилась какая-то история с «несанкционированным написанием портрета Ленина», после которой Кононенко навсегда уехал из Сибири в Москву. Через четыре года его приняли в Союз художников. Но своим он в Москве не стал: творчество Кононенко «изначально существует как будто по краю, только по касательной соединяясь с неофициальной художественной историей 1960-80-х, отстраненное от полюсов московской жизни…» - напишут о нем впоследствии (Е.Иноземцева, 2009). В Москве Кононенко оформлял спектакли в Малом театре, в «Моссовете» и на «Таганке». Но настоящие удачи, похоже, случались только в соавторстве с Погребничко.

На что похожа живопись Юрия Кононенко - все эти неприкаянные лики, быки, птицы, кошки на морозном фоне?

На стихи Варлаама Шаламова. Реже - на стихи Пригова: «Вот я котлеточку зажарю, / Бульончик маленький сварю, / И положу, чтобы лежало, / А сам окошко отворю /Во двор и сразу прыгну в небо, /И полечу, и полечу…». На прозу Венички Ерофеева. Иногда - на иллюстрации к анекдотам про «митьков» – с их философски-спокойным «опаньки», когда человек ходит у края пропасти. Не от бездушия, а от мудрости: от знания, что за этим краем будет еще один, а потом еще. Но потом-то все равно – красная проволока или канат с флажками.

Речь, конечно, о том высоком советском стоицизме - особой разновидности философского проживания жизни, которая была присуща всем перечисленным: об умении в полной несвободе реализовываться так, словно нет никаких канатов и флажков. Умении терпеть и не злобиться. Умении выйти из подполья – и сразу, никому ничего не доказывая, сделать такой спектакль, который повлияет на ход развития всего театра.

«Мне платят ровно столько, сколько моя Родина сочтет нужным. А если б мне показалось мало, ну я надулся бы, например, и Родина догнала бы меня и спросила: «Лева, тебе этого мало? Может, тебе немножко прибавить?» - я бы сказал: «Все хорошо, Родина, отвяжись, у тебя у самой ни х.. нету» - эти слова героя Ерофеева, наверняка, мог бы повторить художник Юрий Кононенко.

Окончание советского периода замазано для нас серой краской застоя, не очень-то мы любим всматриваться в этот период. Если бы Кононенко жил дальше, он стал бы одним из главных театральных гуру. Но в наступившей свободе он прожил совсем чуть-чуть: в 1994-м ему дали звание «Заслуженного художника РФ», а в 1995-м его не стало. Впрочем, может он и не хотел становится гуру. Только вот ужасно несправедливо, что его сегодня знают куда меньше, чем следовало бы. И это, конечно, хочется исправить. ■

Юрий Кононенко. Лики

ВОЛШЕБНЫЙ ПОРТАЛ ИНОГО ПРОСТРАНСТВА

АЛЁНА СИДОРИНА

«История Кая и Герды». Опера в двух действиях. Композитор **Сергей Баневич**. Либретто **Татьяны Калининой**. Дирижёр-постановщик **Антон Гришанин**. Режиссёр-постановщик **Дмитрий Белянушкин**. Художник-постановщик **Валерий Левенталь**. Художник по свету **Дамир Исмагилов**. Балетмейстер **Наталья Фиксель**. Главный хормейстер **Валерий Борисов**. Новая Сцена Большого Театра. Москва. Премьера **28 ноября 2014**

Памяти А. А. Михайловой, её любви к Театру и служению «Сцене»

О спектаклях В. Я. Левенталя я начала писать в 2003 году - с лёгкой руки Аллы Александровны Михайловой, которая, будучи одним из создателей журнала «Сцена» и долгие годы одним из его главных редакторов, позвонила как-то, по обыкновению, вечером и сказала: «Алёна, Вам, помнится, интересен Левенталь? Напишите о его новом спектакле «Цирк приехал!»!». О работах Валерия Яковлевича до 1988 года написана книга Е. Л. Луцкой «Валерий Левенталь», изданная в 1989 году. А. А. Михайловой очень хотелось, чтобы анализ спектаклей, попытка их «фиксации» продолжилась. Теперь уже Аллы Александровны нет с нами. И время от времени, нет-нет, да и вспомнятся наши встречи в доме в Трёхпрудном переулке - на кухне и у компьютера. Бывали они нечасто, мы общались «по делу». И, несмотря на то, что моя работа в разных театрах часто «уносила» меня из поля её зрения, всё же, пунктир написания статей в журнал «Сцена», начатый по её просьбе, продолжался. Услышав о премьере в ГАБТ с участием В. Я. Левенталя, вспомнила настойчивое желание Аллы Александровоны и своё обещание.

Прошли времена, когда живопись занимала одно из центральных мест в искусстве, была неотъемлемой частью театрального действа. Пришли новые формы визуального творчества – фотография и кино, ТВ и видео, открывшие эру экранной культуры. Цифровые технологии и разрастающаяся сфера медиа последовательно вытесняют рукотворные живопись и графику, захватывая области, в которых они традиционно царили: театр, книжную графику, графический дизайн. Бывший мейн-стрим становится исключением.

Становление художника Валерия Левенталя, обретение им собственного образного языка, своего стиля состоялось в 1960-е, теперь уже далёкие годы. Это были времена особой общественной значимости искусства: культурная ситуация и умонастроения 1960-х были характерны особым, обостренным интересом к живописи, скульптуре, поэзии, театру, кино - взлётом творчества. Живопись была тогда широко востребована и как станковый, и как прикладной вид искусства. В театральном творчестве В. Я. Левенталя уже тогда живопись играла первую скрипку в смысло-образном строе спектакля. Позже, в 1970-80-е годы, арсенал активно используемых им средств расширяется, принимая в себя возможности игры с конструктивными элементами, ритмическую смену объёмов, пластическое взаимодействие плоскостных живописных форм и форм объемно-пространственных. В 1990-е годы, когда на сцены театров выплеснулся Карнавал – во всем многообразии трактовок и приёмов, использовавшихся разными художниками, театральная графика Левенталя обогатилась фрагментами орнаментов и декоративными мотивами, внесшими неповторимый колорит в костюмы и декорации, создаваемые им. Возникли персонажи, образы которых он совершенствует и развивает от спектакля к спектаклю до сих пор. Наблюдать этот процесс во времени необычайно интересно.

В наши дни, хотя общее направление развития сценографии изменилось совершенно, и простоту, граничащую с примитивностью, часто принимают за эталон, или же создают многослойную эстетическую среду, но уже совсем иного рода, сближенную с эстетикой видео и медиа – спектакли Левенталя, как и прежде, остаются островками того театра, который сохраняет волшебство рукотворной живописи на сцене (да и мастеров, способных писать декорации по эскизу осталось совсем немного!), возвращает на сцену «культурные слои» и «вековые традиции». Живое присутствие Культуры – в прочтении и анализе драматургии, музыки, в привлечении разнообразных ассоциаций из истории мировой живописи и графики, в глубине мысли и чувства - узнаваемого почерка автора – очень важно не только для взрослых любителей театра и профессионалов, но особенно – ***для детей, чьё представление о театре и жизни только формируется.*** И пусть современные дети часто увлечены компьютерной графикой из фильмов и игр, пусть современная сценография старается привить им любовь к абстрактным формам и конструкциям, к световым и проекционным эффектам, или к гиперреализму (эти волны сменяют одна другую, как и прежде, поэтому, вероятно, впоследствии вернётся и интерес к живописным решениям), - хотя бы однажды увидев ***чудо левенталевского спектакля***, они будут

знать, что бывает на сцене театра и ***иное волшебство***: в живом дыхании кисти художника, в присутствии воспоминаний, в полете мысли, соединившей фантазии и точное знание, прошлое и будущее - в этом «изобразительном слове» художника, способного рассказать о жизни языком образов и картин то, что он вынес за годы размышлений, трудов и путешествий. Такой спектакль учит и восприятию живописи как таковой: ребёнок, приобщенный к языку живописи в театре, сумеет «погрузиться» и в пространство станковой живописи он будет воспринимать картину не как «закрыую» плоскость, а как «портал» иного пространства, обладающего своей глубиной, проникнуть в которую можно, созерцая и размышляя, вглядываясь. В этом спектакле, построенном на неспешном, повествовательном развитии сюжета, где одно место действия сменяет другое через некую паузу, дающую возможность ребёнку успеть переключиться и осознать, прочувствовать происходящее, мне кажется особенно важным ***подробно проследить за этими изменениями***, стараясь понять их особенности и своеобразие, заложенные в ***замысле художника.***

Итак,... медленно распахивается тяжёлый бархатный занавес Новой Сцены, и перед замершей в ожидании публикой – живописный супер-занавес, где противопоставлены (пока лишь в приглушенных красках) день и ночь, добро и зло, жизнь и колдовство. На левой от зрителя половине – зимний день в городе, с тёмными силуэтами деревьев без листьев. Справа – льды как замки и белые деревья. Этот живописный эпиграф к спектаклю предвещает драматичное развитие сюжета сказки. Но! – обрамляет его лёгкий ламбрекен – написанное кружево из еловых веточек, снежинок, кристаллов – с переливами жемчужно-серых и голубых оттенков, в которых будто есть тихое предощущение долгожданного зимнего Праздника, которого каждый год так ждут все дети.

В структурном и образно-смысловом строе этого спектакля (как в классических образцах спектаклей, использующих традиционную сцену-коробку и живописные декорации) существенна и разнообразна роль живописных задников, интермедийных и спупер-занавесов: они становятся не только «эпиграфами» к сценам, но и создают динамику смены мест действия, темпоритм спектакля, формируют эмоциональную атмосферу восприятия, создают «воздушное» пространство – с эффектами снегопада, северного сияния или полёта; они позволяют менять пейзаж максимально незаметно, когда это нужно художнику, который мастерски владеет умением – управлять декорациями как оркестром. А Новая сцена Большого театра даёт такие технические возможности. Безусловной благодарности заслуживает работа художника по свету Дамира Исмагилова, который своим искусством делает осуществимыми задуманные Левенталем тонкие переходы, эффекты и превращения, являясь одним из соавторов спектакля.

Действие первое. Картина первая – первое явление неведомых сил, которые вскоре обнаружат свое противостояние мирному течению жизни людей, поражает суровостью и брутальностью. Тёмные скалы и камни на первом плане на фоне пейзажа с тревожным небом вдали – полу-объемные монументальные валуны, фрагменты скал (прекрасно выполненные в мастерских театра – сохранившие пластику, найденную автором в эскизах и макете), за которыми прячутся Тролли. Их выразительные фигуры (в серых костюмах разных оттенков, в масках с крупными носами и ушами, с платками-париками из лоскутков разнофактурных тканей) как будто вылеплены из грубой серой глины, рельефы и изгибы их силуэтов прекрасно принимают фиолетовый и голубой свет, создавая уже в самом начале оперы ощущение зловещей тревоги. Они будто бы вырастают из скал, оживают. В руках у них камни, но в танце обнаруживается, что это – осколки волшебного зеркала. Тролли светят в зал отраженным светом, играя с осколками, поют: «Крибле-крабле-бумс». Тени пляшут по скалам как летучие мыши.

Картина вторая. Город Оденсе на фоне чёрного ночного неба. Падуга и кулисы второго плана образуют портал, на третьем плане – задник. Написанные на них круглые снежинки, будто маленькие снежки. Медленно на город падает волшебный снег (проекция). В этом спектакле снег – полноправный персонаж, изменчивый, создающий атмосферу: то уютно-пушистый, то нарочито-декоративный, то отстранённо-холодный, то неистово режущий сцену по диагонали во время метели. Домики в ночном городе цветные как в датском городе Оденсе, где родился Андерсен: винно-красные, тёмно-зелёные, серые – холодные насыщенные цвета; в окошках – тёплый желтый свет... В одном из них – тёмная тень: силуэт у окна.

В повадках повляющегося Фонарщика, играющего роль рассказчика, угадывается что-то волшебное. Одет он в серый лоскутный сюртук, полосатые брюки, жилет, клетчатый шейный платок и высокий цилиндр. Он сразу располагает к себе маленьких зрителей: авторы спектакля прекрасно придумали для него занятие, всегда манящее детей. Внезапно в его руках оказывается фонарик со свечой... Фокусы! Мимолётные моменты волшебства жизни: желтый платок, улетающий в правую кулису, большая белая свеча, возникающая «из ниоткуда». Она загорается, и с ней Фонарщик идёт по городу, ведя за собой детей: «Пойдёмте, мы начинаем наш рассказ!»... Такие сцены-«интерлюдии» пунктиром пронизывают ткань спектакля, объясняя детям смысл происходящего.

Сценическое пространство видоизменяется: светает, меняется задник, открывается пейзаж в глубине: справа – большая, белая от снега гора; слева – чёрные силуэты зимних деревьев, повторенные на нескольких планах кулис. Они сделаны приглушенными, и объемный город ярко «светится» на их фоне... Радостные светлые цвета: голубой с желтым, розовый: пастельные оттенки яркого дня. Созданный художником город – подвижный: в продолжении этой сцены его дома (примерно в полтора человеческих роста в высоту, с характерными балками «фахверка») образуют разные мизансцены... Живописная толпа горожан (хор), перемещаясь вместе с домиками, создаёт ощущение купучей городской жизни: мелькают высокие цилиндры, сюртуки и пальто, клетчатые юбки, муфты... Здесь и духовой оркестр, трубы светятся золотом. Снег идёт... Домики, по-новому выстраиваясь в медленном танце, образуют городскую площадь. Появляется Бабушка: «Не шутите с метелью!», - поёт она. А Кай и Герда отвечают: «Скоро будет апрель!». И тут являются Тролли, выглядывая из-за крыш. «Праздник испортим!» - предвещают они готовящееся злодейство. За полу-прозрачным супером снова идёт снег, и почти незаметно происходит перемена: из глубины сцены «выплывает» большой дом (двухэтажный, из старого потемневшего от времени кирпича и дерева). Белая заснеженная крыша. Из

трубы в такт музыке идёт дым... Окна – витражи из круглых двойных «бутылочных» стёкол желто-коричневого цвета подчёркивают колорит датской архитектуры.

Сказочник-Фонарщик открывает дом как книжку, бесшумно раздвигая его стены, обнаруживая уютное традиционное пространство дома. Внутри дом белый, с тёмными балками. На каминной полке бело-синие тарелки с рисунками, справа от камина – кресло-качалка с пледом. У камина сидит с книгой Кай в серо-голубом костюме. Рядом с ним Герда в красной кофточке и клетчатой юбке с росписью. Звучит дуэт Кая и Герды. Они зажигают свечи, поют о судьбе и любви. Красная роза в горшке расцветает, свет становится всё ярче и теплее... Приходит Бабушка (её костюм из тканей в натуральной серо-бежевой гамме). Резкая музыка – духовые и ударные – и за окном мелькает зловещее лицо Тролля. Свет приглушается. Дети играют: «На золотом крыльце сидели...», Герда «водит» с чёрной повязкой на глазах. И тут Тролль колет сердце Кая ледяной указкой (в отличие от сказки Андерсена, где Каю попадает осколок зеркала в глаз). Когда Герда снимает повязку, Кай уже не тот: пластика его изменилась, движения ломаные и резкие, как у механической куклы, злые реплики, обращенные к Герде. Кай гасит все свечи... Темнеет. Дым из трубы идёт сильнее... Опускается живописный задник с сине-голубой «готической розой» - «разлетающейся Вселенной»: лучи, планеты и звёзды идут от центра композиции к краям... На втором этаже дома в окне возникает фигура Снежной Королевы. Чёрной (!!!) Снежной Королевы, поющей арию: «Вечность и сотни звёзд»...

Авторы спектакля сделали сказку Андерсена более драматичной и жёсткой, создав образ Королевы, фактически, противоположный её традиционному облику, доведя поляризацию Добра и Зла до очевидности.

В самом начале спектакля характер живописи первого супер-занавеса уже несет предвестие опасности, грядущих испытаний. Тема эта получает развитие в каждой сцене, шаг за шагом. Когда же появляется Чёрная Снежная Королева, поневоле вспоминаешь Булгаковский чёрный снег из «Собачьего сердца», в своё время падавший на сцене Московского ТЮЗа (режиссёр спектакля – Генриетта Яновская, художник – Сергей Бархин, 1987 год). Итак, первое появление Королевы – предвестник будущих бед – состоялось. Метель. Звучит драматическая музыка. Проекция создаёт ощущение – ветра и снега, стремительно летящего по диагонали. Опускается супер-занавес с крупным снегом, закрывая сцену. Фонарщик на авансцене поёт: «Зима настигает озёра, траву и кусты... Но прежде – зима начинается в сердце...».

Картина третья, показавшаяся мне особенно прекрасной. В ней художник-постановщик высказал своё отношение к Театру. На сцене появляется маленький площадной театр с двухэтажной сценой и желто-оранжевыми занавесами. Театрик увенчан золотым Солнцем. Это – средоточие тепла, света, радости и любви (театр, а не бабушкин дом, где жили герои!). Разыгрывается сценка «Солдатик и балерина» (цитата из другой сказки Андерсена о любви). Костюмы кукол и актёров как сложные коллажи из полос и ромбов приглушенных, тёмно-красного, голубого, чёрного, золотого – цветов, напоминающих благородные краски старых живописных полотен. Маленькие куклы играют наверху, а артисты балета - на сцене первого этажа. Из-за занавесов выбегают шуты-арлекины, трио, жонглирующее в танце белыми мячами-снежками. (Вот она, самая счастливая ипостась снега в спектакле!). Звучит широкая светлая тема у струнных. Горожане, смотрящие представление, образуют разомкнутый полукруг по левому и правому краю сцены. Теперь становятся видны во всей красе двое «ведущих» актёров-клоунов. И снова горожане «смыкают ряды». Театрик исчезает в кулисах. Резко темнеет: метель – супер со снегом – отделяет Кая от всех остальных. Возникает задник с белыми конями на чёрном небе, которых мы видели на афише и в программке (об этом ниже). Четыре воина в чёрных с серебром костюмах и шлемах выносят на помосте-носилках Чёрную Снежную Королеву, и мы можем лучше рассмотреть её. Облик её складывается из острых и ломаных линий, напоминающих витраж из осколков серебряных льдинок и чёрных угольных обломков. И все эти снопы клиньев-осколков, создающие расширенный книзу силуэт её платья, устремляются вверх, к воротнику и короне из чёрных веток. Мерцают разные фактуры черных тканей и парчи, когда Королева заколдовывает Кая, уводя его в своё царство. Говорят даже, что в глазах актрисы белые линзы, чтобы взгляд её был «пустым» и безжалостным... Тонкий интермедийный занавес. На сцене остаются Герда, Фонарщик и Бабушка. Красный костюм Герды горит ярким цветовым пятном, сопротивляясь наступлению тьмы и холода. Опускается супер-занавес с двумя половинками дерева. Основной занавес закрывается... Антракт.

Когда начинается второе действие, и занавесы последовательно открываются, зрители видят, как над льдинами горит «северное сияние» (крупно написанное на специальном интермедийном занавесе, - как чёрно-голубой фон из вертикальных широких мазков кисти для мощной цвето-световой проекции «живого» сияния в небе). Так начинается героическое путешествие Герды. На сцене возникает лес. Деревья – как большие обрубки, похожие на изуродованные обрезкой тополя в наших городах. Их страшные толстые стволы напоминают коренастые фигуры людей с поднятыми вверх руками – из стволов торчат короткие острые ветки. За ними серое небо с контурами леса, небольшие облака. Этот «разбойничий лес» (как и скалы в первой картине) - живой. Его населяет компания задиристых драчунов, не лишенных своеобразного шарма: брутальная Атаманша в мундире с эполетами (её играет актёр-мужчина в толщинках) и рядовые разбойники в тёмно-зелёных мундирах и коричнево-зелёных клетчатых юбках, мехах, шарфах, лоскутных шалях. Особая живописность сцены создаётся тем, что почти во всех костюмах, часто незаметно для удаленного от актёров зрителя, есть роспись, состаривание; возникают орнаменты, позолота и т.д. Почти нигде нет «фабричной» ткани, поэтому всё кажется живым, всё несёт замысел автора. (Здесь надо отметить работу тех, кто помогал созданию костюмов: ассистентов художника-постановщика по костюмам Елену Меркурову и Ирину Вещеву, все цеха, принимавшие участие в работе). Разнообразие головных уборов и обуви подчёркивает неоднородность толпы разбойников, выявляет характеры образов, пленяющих зрителя своей залихватской красотой. Убегая, они уносят с собой пестроту армейско-пиратского колорита, и Герда в красном костюме одиноко «звучит» на серо-бежевом фоне леса. Холодный голубой и зеленовато-серый свет на стволах подчёркивает это одиночество. Появляется задиристая яркая Маленькая Разбойница. Темнеет,

идёт снег. В глубине сцены на руинах в вертикальном луче света появляется белая фигура Оленя, объемные деревья постепенно исчезают, остаются чёрные силуэты леса на заднем плане. На двух полу-прозрачных суперах усиливается метель. Герда на Олене летит через лес над сценой (за прозрачным супером) – маленькие зрители становятся свидетелями настоящего театрального чуда! Аплодисменты... Северное Сияние. Метель... Интерлюдия. Дети и Фонарщик снова появляются на авансцене. Медленный снегопад вторит неторопливому рассказу. Задний прозрачный супер уходит, открывая царство Снежной Королевы. И царство это впечатляет своим величием: пространство организует «ледяная архитектура» - три скалы и башня с винтовой лестницей; льды-падуги сверху-вниз как трубы органов в готических соборах «поют» холодными тонами и светом (поклон ассистенту художника-постановщика по декорациям и постановочной части театра). На планшете сцены стоят высокие парты-кристаллы из матового пластика с подсветкой, за ними стоят «замороженные» девочки, с мертвенно-бледными лицами, как «русалочки-утопленницы» (очень точно созданы гримы и парики). Кай среди них.

Появляется Чёрная Снежная Королева. Сине-чёрный живописный задник с лучами-осколками, как бы летящими из центра, вносит контраст в ледяное светлое пространство. Скалы на заднем плане как большие объемные витражи из матовых и прозрачных ломаных многоугольников. Появление Герды в её красном костюме визуально разрушает безраздельную власть холодного сияния. По льдам идёт проекция снега. Наступает кульминация войны Королевы и Герды за сердце Кая, войны «красного и чёрного» в белом окружении льдов. «Вечность и сотни звёзд» отступают от яркого огня Любви. Кай и Герда обнимаются, и всё страшное и злое отступает.

Опускаются полупрозрачные суперы. Под пение скрипок и метели возникает долгожданный Город - с жонглёрами и снежками, Солдатиком и Танцовщицей, с весёлым розовощеким мальчиком на санках, который пролетает радостной кометой по первому плану сцены – эта нота восторга, прекрасный маленький эпизод остаётся в памяти как радостный знак победы Добра... На сцене снова духовой оркестр, Кай, Герда, Бабушка, Фонарщик, Разбойница, три «солдатика» в красных мундирчиках... – все поют: «Пусть будет счастье в каждом доме!». Из зала в ответ доносятся радостные крики детей: «С Новым годом!»

Уходишь со спектакля со светлым чувством: имея опыт взаимодействия с постановочными частями разных театров, понимаешь, какое это счастье, что создателям спектакля удалось найти общий язык – и художественный, и технический, и человеческий. И как редко удается мастеру-художнику встретиться с режиссёром, способным совместно творить новую игровую и образную реальность, наполнить живой энергией и передать актёрам авторский замысел. Иначе, многое из задуманного может остаться в макете, в эскизах, в разговорах, а иногда только в фантазиях художника. В спектакле «История Кая и Герды» есть много находок, радующих зрителя. Его сложная партитура требует большоего искусства в его проведении от всех, кто участвует в этом спектакле, так же, как и от зрителя – требует сосредоточенного внимания, чтобы воспринять дыхание и ритм всех перемен, чтобы рассмотреть и оценить все детали и составляющие этого сказочного действа.

К сожалению, описывая это радостное событие, нельзя не заметить досадного факта: речь о буклете к спектаклю. Начнем с того, что на обложке буклета «чужое» изображение – чужое спектаклю. Правда, открыв буклет и преодолев семнадцать страниц рекламы, дойдя до страницы, где зрителя ждёт первый разворот, посвящённый спектаклю «История Кая и Герды» на русском и английском языках, увидишь: три белых лошади галопом мчатся по чёрному небу в вихрях снега, и кажется, будто снег этот летит с их развивающихся грив, а копыта их парят над яркими домиками, похожими на расписные пряники с Рождественской ярмарки. Это репродукция прекрасного эскиза Левенталя (воплощение которого видит зритель в спектакле). Затем расположены четыре фотографии макета к спектаклю - по сценам. И это – тоже замечательно: зритель приобщается к тайне превращения макета в декорации. Но дальше… С 28-ой по 65-ю страницу буклета идёт комикс! С целью приобщения детей к оперному искусству подробно рассказывается об опере, используются приёмы хорошо знакомых всем детских развлечений: «найди десять отличий», раскрась персонажа и проч. Но очень жаль, что, упрощая и обобщая образы персонажей сказки, переводя их на свой визуальный язык, художник буклета Meethos лишает их тонкости и мудрости, свойственной произведениям художника Левенталя. Бесконечно жаль, что в лицах-гримассах с пустыми глазами и улыбками нет и доли очарования авторских эскизов Валерия Яковлевича, зато есть привычная для массовой культуры клишированность, приводящая к «общему знаменателю» сюжеты любых времён и народов. И речь здесь не о том, что комикс вообще не имеет права на существование: имеет. Дело в том, что здесь его эстетика вступает в противоречие с эстетикой данного спектакля, с пластическим языком его художника-постановщика. Отметив этот, несомненно, досадный факт, вернемся к спектаклю и порадуемся.

Меня не покидает чувство признательности и благодарности ко всем, кто его создавал, и убеждена, что не одинока в этих чувствах. Спектакль, сверх зрительской радости, дарит надежду, что нет-нет, да и возникнет чудо настоящего спектакля в его традиционном понимании, когда к моменту окончания действия даже маленькие зрители и их мамы не спешат быстрее добежать до гардероба, а самоотверженно аплодируют, посылая на сцену волны восторга.

В мире современного театра оперный спектакль «История Кая и Герды» в Большом – событие, подающее большие надежды. Ибо постановка оперы – сложнейшее дело, а удачная постановка оперного спектакля для детей – еще более сложное: не каждый взрослый готов воспринимать оперу, а уж дети и подавно. В этих обстоятельствах создание хорошего оперного спектакля для детей, - это, по существу, чудо. Здесь всё сошлось в осуществлении общей цели – замыслы композитора, режиссёра, художника, художника по свету, таланты исполнителей, музыкантов, художников-исполнителей, всех служб театра. Роль художника-постановщика в создании этого спектакля переоценить трудно. Не может не радовать, что Большой Театр пригласил прославленного мастера Валерия Левенталя для создания сказочного зрелища: увлекательного, захватывающего, с успехом преодолевающего сложность восприятия оперного жанра – и обращенного к детям. Ибо именно в детстве впечатления так сильны и так врезаются в память, что воспоминания о встрече с таким художником могут питать воображение и согревать душу долгие годы, а иногда и всю жизнь. ■

Сцены из оперы «Кай и Герда». Худ. В. Левенталь

Жюль Шере, Moulin Rouge, 1889

Жюль Шере, Folies Bergère, Fleur de Lotus, 1895

Теофиль-Александр Стейнлен, Le Chat Noir, 1896

Анри де Тулуз-Лотрек, Divan Japonais, 1892

Анри де Тулуз-Лотрек, Aristide Bruant, Ambassadeurs, 1892

Феликс Валлоттон, Ah! La Pè.La Pè.La Pèpinière, 1896

ПАРИЖСКИЕ КАБАРЕ КОНЦА 19 ВЕКА

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Конец 19 века в европейской истории был периодом мира и благополучия, расцвета науки и культуры.

Париж, считавшийся культурной столицей того времени, дал жизнь многим новым явлениям, формам и стилям искусства. Пульсирующая жизнь города притягивала таланты, стимулировала к творческим экспериментам.

Это было жизнерадостное время - joie de vivre. Веселый жанр кабаре пользовался большим успехом. Очень популярным стал плакат: улицы Парижа буквально превратились в музей под открытым небом.

Первое кабаре 'Черный кот' (Le Chat Noir), увековеченное в плакате Теофиль-Александра Стейнлена, появилось в 1881 г. Его основатель импресарио Родольф Салис (Rodolphe Salis) объединил выступления артистов с уютной атмосферой кафе, добавив конферанс и пикантный юмор. Формула оказалась очень успешной, и вскоре многочисленные кабаре появились в Париже, а потом и по всей Франции.

Плакаты первых двух сезонов (1889, 1890) кабаре 'Мулен Руж' (Moulin Rouge) создал Жюль Шере (Jules Chéret), считающийся отцом современного плаката. Они выполнены в традиционной для Шере манере лёгкой игривости, символических образов, летящих текстов. Художника называли 'Фрагонар улиц'.

Более 60 плакатов Жюль Шере сделал для кабаре 'Фоли-Бержер' (Folies Bergére), символом которого были слегка одетые элегантные танцовщицы. Для программы Цветок Лотоса (Fleur de Lotus) Шере создал великолепный образ грациозного движения и радости.

Плакаты заказывали как владельцы заведений, так и выступавшие в них артисты. В последнем случае текст на плакате менялся в зависимости от места выступления. Широко известны плакаты, созданные Анри де Тулуз-Лотреком (Henri de Toulouse-Lautrec) по заказу популярного шансонье Аристида Брюана (Aristide Bruant) для его выступлений в кабаре 'Амбассадор' (Ambassadeurs) и 'Эльдорадо' (Eldorado). Они представляют собой зеркальное изображение артиста в типичном для него черном плаще с красным шарфом и шляпе. Плакат, сразу же признанный Брюаном шедевром, не понравился менеджеру 'Амбассадора', и он согласился его использовать только после угрозы артиста отказаться от выступлений.

Начав карьеру в 'Черном коте', Аристид Брюан спустя несколько лет сам становится владельцем кабаре Мирлитон (Le Mirliton) на Монмартре.

Плакат для 'Диван Жапоне' (Divan Japonais) был создан Тулуз-Лотреком по заказу директора Эда Форнье (Ed Fournier). Само название кабаре и стиль плаката отдают дань модному увлечению японским искусством.

Плакаты Тулуз-Лотрека в отличие от работ Шере не уводят зрителя в вымышленный мир вечного веселья. Они скорее напоминают бытовые зарисовки. На переднем плане художник показывает посетителей кабаре - танцовщицу Джейн Авриль (Jane Avril), которая кстати никогда не выступала в 'Диван Жапоне', и известного литератора Эдуара Дюжардена (Edouard Dujardin). Звезду кабаре Иветт Гильбер (Yvette Guilbert) можно узнать в обезглавленной фигуре второго плана только по её длинным черным перчаткам. Очевидно, это остроумный ответ художника на недовольство Гильбер, что он изобразил её 'некрасивой'.

Плакат Феликса Валлоттона (Félix Vallotton) прекрасно отражет реакцию публики на легкомысленное действие на сцене 'Пепиньер' (La Pépinière).

Несколько грубоватый, двусмысленный юмор кабаре вызывает восторг публики. Даже в тексте художник показывает, как зал сотрясается от смеха и не может никак выговорить 'А! Пе… Пе… Пепиньер'.

Не все популярные в конце 19 века кабаре прошли испытание временем, и сегодня многие из них известны только благодаря сохранившимся плакатам. ■

Анри де Тулуз-Лотрек, Aristide Bruant, Ambassadeurs, 1892 Анри де Тулуз-Лотрек, Aristide Bruant, Eldorado, 1892

ТЕАТР И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

БЕАТРИС ПИКОН-ВАЛЛЕН

«Театр сегодня может быть альтернативным средством информации»
Петер Селлар, 2003

В нашем глобализированном, постоянно меняющемся мире границы между театральными жанрами стираются – театр, танец, кино, видео, цирк, мимы и марионетки, изобразительное искусство и т. д. – а новые технологии усиливают процесс стирания и вместе с тем дают возможность нового восприятия реальности. Театр имеет в своем распоряжении множество способов передать наше меняющееся отношение к миру, и наш поиск правды, в то время как медиа сфера находится в глубоком кризисе. Во всём мире существует полная энергетической силы форма документального театра, который многие считают новым жанром, связанным с нашим активным документальным общением в айфонах, планшетах, айпадах, способных напрямую охватить реальность и таким образом создать своеобразные документы повседневной жизни в текстах, фото и фильмах, и разослать их повсюду. В то время как документальный театр имеет свою давнюю историю, возникновение его связано с эволюцией журналистики, которую именуем теперь медиа.

В НАЧАЛЕ XX ВЕКА...

Понятие «документальный театр» включает в себя разные возможности трактовок мира. Это всегда театры близкие к реальности. Я намеренно употребляю здесь множественное число, т. к. наше время отличается от двух исторических периодов, в которые родились и развились формы, получившие устоявшиеся названия: «документальная драма» (Эрвин Пискатор «Политический театр», 1929 г.) и затем «документальный театр» (Петер Вайс, 1967 г.*), где значение этих названий абсолютно ясно, даже если Вайс оспаривает его в «14 тезисах».

В 20 годы XX века Пискатор создает документальную драму, актуализируя постановку с помощью кинокадров и современных звуков, что стало возможным благодаря техническим достижениям (проекции, кино, анимации, радио). Это менее радикально, но похоже на то, что создают в СССР В. Мейерхольд в сотрудничестве с С. Третьяковым и художники ЛЕФа в своем «театре факта». В 60 годы в Германии Петер Вайс пишет пьесу «Дознание» (1965г.) на основе документов и заметок, сделанных им во время Франкфуртского процесса, и в конце десятилетия пьеса будет поставлена по всей Европе. Когда Пискатор обратится к «Дознанию», он откажется от использования кинокадров, считая достаточным документальную выразительность текста. Другие постановщики этой пьесы, такие как Вижилио Пуешер в Италии (1969), создадут эффективные и скромные устройства для театрального действа, которые и сегодня остаются примером современного использования принципов сценографии: металлические конструкции, экраны, ручные видеокамеры, тщательно отобранные кинодокументы и проекции лиц в исполнении актеров.

Проблематика документального театра связана с развитием масс медиа: Пискатор хотел, чтобы театр соперничал с журналистикой в её мощном подъеме и был бы столь же действенным в распространении информации. Петер Вайс же хотел рассказывать о том, что не упоминалось в газетах, стремился, чтобы со сцены звучала наиболее полная контринформация. «Сегодня журналистика охвачена безумием», - пишет бывший директор еженедельника «Монд дипломатик». Наше время перенасыщено информацией частной, малозначащей, каждый может передавать свою информацию по миллиону поводов. Все путешествует по интернету, обходясь без газетно-журнальной прессы, журналистика расследования в кризисе, под угрозой исчезновения. А информационные каналы передают идентичные картинки и интервью, добиваясь гипнотического воздействия. Фабрис Мелькио, французский драматург пишет по поводу современной прессы: «Актуальное событие показывают, многократно комментируют, в прямом смысле «передерживают» в фокусе внимания, что в конце концов, когда слишком много света, никто ничего не видит». Таким образом, работа масс-медиа сводится к затуманиванию, даже ослеплению аудитории. А театр может по-другому, по-своему «осветить» актуальные и исторические события в том неспешном ритме, который позволит публике приблизиться к истине.

МНОГОЧИСЛЕННЫЕ ФОРМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ

Документальные театры обладают множеством граней, их развитие связано с одной стороны с информационным кризисом, с другой – со стиранием символических границ между вымыслом и реальностью. Методы сбора, отбора и обработки документов, их монтаж и дозирование определяют типологию. По большей части это театральные трупы или группы, работающие вне официальных учреждений. Существуют театры полудокументальные как Последний караван-сарай в Театре дю Солей, где работа основана на беседах со свидетелями, беженцами в лагерях различных городов (Кале во Франции,

пригород Мельбурна в Австралии и т. д.) Эти беседы прозвучат в спектакле в оригинале с переводом на экране. Они будут сопровождать импровизационную (на строго документальной основе) игру актёров, некоторые из которых непосредственно общались с обитателями лагерей беженцев.

Существуют театральные группы в бывших «странах Восточной Европы», которые проявляют интерес к истории, они стремятся открыть правду, скрывавшуюся тоталитарными режимами. В Москве Театр. DOK со времен перестройки творчески связанный с английским движением Verbatim, специализируется в этом жанре. В Румынии Гианина Карбунариу, молодой автор и режиссёр, углубляет документальный жанр. Спектакль «X миллиметров на У километров» (Тимисоара, 2012) строится на l0 страницах из допросов Секуритате (политическая полиция) румынского писателя Дорина Тюдорана. Спектакль даёт четыре возможных варианта прочтения этих страниц и наводит на мысль, что документ сам по себе даёт лишь малую часть информации о том, что в действительности произошло, театр же дополняет информацию (обозначая место действия, интонации, паузы, жесты и т. д.) Таким образом, Г. Карбунариу своим подходом к архивным документам делает и театральную и научную работу. Другие спектакли, основанные на документальных записях и свидетельствах, восполняют «белые страницы» истории. Часто актёры проводят расследования и тем создают новый архивный материал, который можно использовать в разных научных дисциплинах. Актёры не стремятся просто присвоить слова свидетелей, они вживаются в них медленно в процессе создания спектакля (голоса реальные и актёрские, свидетельства записанные и транслируемые, а также вызов свидетелей на сцену - всё это вносит более или менее сильную дозу реальности или фантазии). Соотношение документ/вымысел и различает между собой документальные театры.

ТРАНСЖАНРЫ

Документальные спектакли могут рассказывать о трагических событиях прошлого или современных (войны, геноцид – как Руанда 94 Театра Групов в Бельгии – беженцы, изгнанники…) или не о трагических, но сенсационных исторических и политических событиях, которые не были достаточно освещены, или о non-evenement повседневности, о фактах и личных судьбах, о быстрых изменениях обликов масштабных городов мира.

Некоторые группы создают специальные способы и конструкции для каждого спектакля, направляя усилия на поиск сюжетов, способных открыть новую проблематику мира и городов: так ***Римини Протокол*** из Германии или ***Группа Берлин*** из Анвера выходят за рамки театра и создают трансжанры. У ***Группы Берлин*** цикл странных спектаклей, без своих актёров, но с музыкантами и множеством экранов, расположенных по принципу, определяющемуся формой беседы разных людей, у которых отдельно взяли интервью и которые вместе появляются на экранах. Из диалогов между говорящими возникает словесный портрет городов (Москва, Иерусалим, Бонанза…). ***Римини Протокол***, путешествуя по всему миру в поисках сюжетов, отбирает не актёров, а «экспертов повседневности», которые через реальные частные, разумно отобранные случаи, помогают обнажить скрытые элементы, влияющие на повседневную жизнь зрителей. Например, в спектакле Карго София публика размещается в специально оборудованном большом грузовике, чтобы публика могла видеть и видеопроекции и происходящее на улице при остановках. Грузовик со зрителями отправляется в пятидесятикилометровую поездку вокруг города, за рулем 2 болгарских водителя, которые раскрывают секреты своей работы, особенности европейского дорожного движения и пути перемещения товаров, которые нужны каждому, и продуктов, которые оказываются в меню и тарелке зрителя. Эксперты раскрывает реальное положение, а не выстраивают нечто искусственное, чтобы заполучить, к примеру, одобрительные голоса населения. Эти «эксперты повседневности» являются полной противоположностью spin doctors и их storytellings современной политики. ***Римини Протокол*** может в каждом городе показывать в найденном формате возобновляемые спектакли, создавая образ этого города в данный конкретный момент. Установленные правила (число экспертов, критерии отбора и т. д.) позволяют собрать волонтёров, показать театрализованный образ реальности в каждом из посещаемых городов.

ЛЕКЦИОННАЯ ФОРМА

Документальный театр использует и форму беседы, лекции - между театром и перформансом. В таком случае удаётся сделать доступным общественности скрытую, конфиденциальную информацию. ***Компания Notoire***, под руководством Тьерри Бедара с 1989 г. создает циклы спектаклей документальной направленности. Один из последних Blow up (2012) на основе произведения Майка Девиса Planet of Slums - моноспектакль в музыкальном сопровождении – раскрывает неизвестные факты: один миллиард жителей планеты (каждый десятый) живет в трущобах, видонвилях Текст, в котором необычайно достоверно описывается состояние предместий мегаполисов, актриса произносит в микрофон в манере исполнения soul под ритмическую музыку рок-гитариста, и этот текст прерывается песнями и звукоподражаниями.

Другой пример: английский режиссёр Кэти Митчелл представила на фестивале Авиньон 2012 Ten billions - полуторачасовую лекцию известного ученого нейробиолога Стефана Эммотта, заведующего известной лабораторией в Кембридже, которая позволяет лучше понять сложность мира через взаимопроникновение наук. Стоя один на сцене перед компьютером и powerpoint, он бьет тревогу по поводу угрожающего увеличения народонаселения, настаивая на связи между потеплением планеты и более чем девяти миллиардами её жителей. По мнению К. Митчелл «присутствие на сцене Стефана Эммотта побуждает публику серьёзнее отнестись к услышанному. Если бы это был актёр, публика в очередной раз могла пройти мимо». Со своей стороны Эммотт утверждает, что слова учёных мало слушают и плохо понимают, но театральная сцена позволяет лучше донести до широкой публики масштаб и важность проблемы.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР ШАГОВОЙ ДОСТУПНОСТИ

Кризис масс-медиа и стирание границ между жанрами затрагивают не только театр, но и такие виды искусства, как кино и телевидение, которые, особенно во Франции, охвачены поисками правды и документальности. Они доносят до нас сведения, которые дополняют или противостоят теленовостям. Документальные формы – художественная документалистика, авторская документалистика и чистая документалистика – множатся на экранах кино и телевизоров и в интернете. Надо отметить, что интернет позволяет развиваться «web media», освещать актуальные события квартала, города, региона. Эти местные

медиа – будущее журналистики on line. Один из жанров документального театра очень близок этим местным медиа – «документальный театр шаговой доступности», наподобие ***Театро Документарио*** в Бразилии.

Соединение документального театра с orixa Nana, одной из самых древних божеств пантеона кандомбле и убанда, двух из религий Бразилии, определяет его своеобразный подход и специфику. Нана, существо одетое в сиреневое, фигурирует в интернете на сайте ***Театро Докуметарио,*** работающего в Сан Пауло. Она воплощает собой встречу Земли и воды, одновременно здесь orixa жизни в её связи со смертью и orixa памяти и предков. Её биотоп – это болото, место, глубина и вязкость которого воскрешает память об умерших, погружённых в эту влажную среду, откуда их надо извлечь, пока они там не растворились.

Духовно связанная с историей Бразилии, эта группа использует действенные методы расследования происходящего и артистической работы. Поиски финансирования и методы исследования роднят этот вид театра, в независимости от его формы, с работой ученых гуманитарных наук. Искусство и наука тут соприкасаются напрямую.

Театро Документарио восходит к далеким национальным корням, но отстаивает и своё право на европейские истоки - наследие Пискатора, в большей части неизвестное или игнорируемое западными труппами. Таким образом, театр существует в плодотворном слиянии современности и архаики, политики и религии. Сочинение Пискатора «Политический театр» было опубликовано в Бразилии в 1968 г. издательством Civilizacao Brasileira. Во время коллоквиума по документальному театру, организованному в Сан Пауло в 2010 году руководителем ***Театро Документарио*** Марсело Соллером, первая часть выступлений была посвящена Пискатору.

Деятельность ***Театро Документарио*** перекликается с позицией бразильского кинодокументалиста Эдуардо Кутинхо. Социальная работа включена в сам процесс творчества, и театру удается воссоздать разрушаемые мегаполисом связи. Цель - услышать голоса тех, кого не слышат, и найти решение городских проблем разных кварталов Сан Пауло. Расследовать событие, привлечь людей, согласных «рассказать» другим то, что они знают, заронить общие ориентиры в индивидуальную и коллективную память, чтобы противостоять распаду, присущему «жидкому обществу» течению», как его определил Зигмунт Бауман. Бесплатные спектакли для ограниченного числа заинтересованных в обсуждаемой проблеме людей являются альтернативой теле-реальностям, где всё на продажу. Методы работы, планы исследования и творчества уточняются по мере передвижения группы по разным районам Сан Пауло. Можно сказать, что этот вид документального театра сам тоже создаёт подлинные архивы, которыми смогут пользоваться социологи, историки и другие артисты.

Но как говорить за тех, кого не слышно? Как со сцены, даже если это не театральная сцена, а квартира, ставшая сценой, донести слова-откровения людей? Спектакли ***Театро Документарио*** предназначены для малых площадок, куда приглашаются участники-свидетели, которые согласились откровенно рассказать о проблемах, при этом театр старается не поставить их в неловкое положение. Известно, что в своём развитии документальные театры использовали технологии, позволившие реальности проникнуть на сцену, - кинокадры, аудиозаписи. Благодаря всё более легким камерам и мобильным телефонам возможности эти расширяются. Но немало документальных групп настороженно относятся к технологической зрелищности. Например, ***Театро Документарио***, оттачивая конструкцию спектакля и тщательно выбирая места показа, чаще вне театров, предпочитает пользоваться старой аппаратурой. В отличие от ***Римини Протокола***, ***Театро Документарио*** выступает только в своем городе: документальному театру шаговой доступности сложно гастролировать, это не «фестивальный театр», потому что у него особый зритель, напрямую заинтересованный. Пространство такого театра тесно связано с местом создания спектакля, и, следовательно, спектакль не транспортабелен. Но, может быть, будут изобретены способы его перемещения, и тогда частное, уникальное затронет многих людей.

Русский режиссёр Татьяна Фролова (Театр КнАМ в Комсомольске-на-Амуре) утверждает, «что театр – это место сильнейшей реальности. Театр сильнее действительности». Из этого можно заключить, что театр наилучшее место, чтобы изучать, исследовать историю, чтобы рассказать, как меняется мир, города, как изменяются люди, какие конфликты развиваются в мегаполисах, частные и связанные с политикой. Театр документальных форм обращается к большой и малой истории, использует, изучает, сопоставляет документы и факты, пытается охватить множество насущных и второстепенных вопросов, рождающихся в бурлящем мире, и пытается на них ответить. И не только на спектакле, но и в дискуссиях, спорах, обсуждениях, которыми обычно заканчиваются представления, а точнее сказать, продолжаются. ■

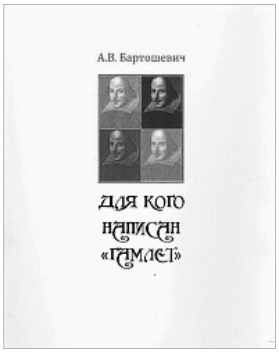
Перевод Нины Вик

Группа Берлин. Сцена из спектакля «Все драконы». © Groupe Berlin

**«Заметки о документальном театре» (1967)*

ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ КАК ЗЕРКАЛО СМЫСЛА

ЕЛЕНА ДЬЯКОВА



Бартошевич А.В. «Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре, XIX, XX, XXI…”.- М.: ГИТИС. 2014

В книге собраны статьи от начала 1970-х до весны 2014-го. Статьи объемные, исследовательские – и классические рецензии – и точные эскизы колумниста портала OpenSpace.

Первый раздел, «На закате девятнадцатого столетия» - самый зримый. История английского театра викторианской и георгианской эпох выписана ярко и тщательно, населена статистами, как величественные действа Герберта Бирбома-Три. История «археологического натурализма» на британской сцене («Шекспир – викторианец») у Бартошевича подробна, точна, полна описаний забытых приемов («Иногда недостающих участников массовки просто рисовали на декорациях, они служили продолжением живой толпы на сцене») – но и иронична, как репортаж с карнавала.

Родство театра конца XIX века с живописью Альма-Тадемы и с «низовыми жанрами» рождественских пантомим и ярмарочных феерий Лондона, свод ценностей эпохи – и массивная литая рама (в шестьдесят см шириной!), в которую в 1880 году заключили сцену театра «Хаймаркет» - к восторгу публики и профессионального сообщества – все складывается в точное описание частностей и в историю театра как историю подсознания эпохи.

Этот принцип – театр как зримое подсознание времени – сохранен и в следующих главах. Так великолепные опыты Харли Гренвилл-Баркера, белые подиумы и золотые колонны «Зимней сказки» 1912 года, легкие бледно-зеленые занавеси с растительным орнаментом, тихо скользящие между колонн, алые, черные и изумрудные пятна костюмов меж ними… все провозглашало войну с чопорным и тяжеловесным вкусом «старой Британии» за «новую красоту». Все, как оказалось, было последним расцветом перед совершенно иной войной.

…На этой - Первой мировой войне – Гренвилл-Баркер окажется в самом пекле, под Ипром. Он выживет, но оставит «пустую забаву» режиссуры навсегда.

Книга Алексея Бартошевича полна актерских, режиссерских, антрепренерских фигур и судеб. И все же – «английская» её часть складывается в целостный путь, в историю «идеи Шекспира» (и прежде всего – «идеи Гамлета») в извивах XX века: от суровых Гамлетов в хаки 1920-х до прихипованного бурления шекспировских сказок в Вест-Энде 1970-х. За «британской» частью книги следует русская – столь же разноликая и столь же целостная. Точные приемы ремесла, закулисная хроника и история идей сплавлены в единый текст. От блестящей статьи «Арденнский лес» в сталинской России. Комедии Шекспира в советском театре тридцатых годов» - до очень, кажется, точных строк о новом стоицизме интеллигента в дожде и ветре 1990-х и в «прекрасном новом мире» «нулевых» (хотя, казалось бы, - речь о «Короле Лире» Сергея Женовача и о странностях Просперо, сыгранного Игорем Ясуловичем у Деклана Доннеллана).

На презентации книги в Гоголь-центре Алексея Вадимовича спросили: который из сводного полка Принцев Датских, виденных им на сцене, - «его» Гамлет? Есть ли такой?

Бартошевич ответил мгновенно и лаконично:

- Таганский. Любимовский. Высоцкий.

Вот начало статьи «Гамлет» на Таганке», вошедшей в новую книгу, но написанной для газеты «Советская культура» в декабре 1971 года, когда занавес Давида Боровского к «Гамлету» не был легендой, а был – деталью премьеры. Образцовая театральная проза, напитанная смыслом.

«На сцене смерть – не метафизическая абстракция, вот она, рядом, рукой подать. Герои ходят по самому краю могилы, поглядывая, чтобы не оступиться.

Земля в могиле настоящая. Но не та земля, которая рождает, в которую бросают зерно. В этой только хоронят. Бесплодная, сухая, она рассыпается под пальцами в пыль. Земля – прах. Такой и следует ей быть в Дании-тюрьме.

По сцене движется занавес цвета земли, стена земли. Занавес наступает на людей. Он способен к пугающим метаморфозам. Подсвеченный изнутри, он кажется гигантской паутиной, в которой беспомощно бьются люди – «мухи для богов». В другие моменты занавес похож на некое безглазое чудовище, которое преследует и неотвратимо настигает свою жертву.<…> Бежать от него некуда.

Занавес – образ смерти, судьбы, надличных сил трагедии. Но и образ Клавдиева века, мертвого царства. Трон Клавдия – в занавесе, подлокотники трона – шпаги, торчащие из занавеса остриями вперед. Острия – продолжение рук Клавдия, сам он – продолжение занавеса.<…>

В Дании стужа. Гамлет, Горацио, солдаты едва держатся на ногах – так бушует занавес-ветер.»

…И никакая видеозапись спектакля никогда такое качество взгляда критика не заменит. ■

СПЕКТАКЛИ ДЛЯ КАМИНСКОЙ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Каминская Н.Г. Вот тебе и театр. Московская сцена. 2000-е годы, до и после. – М.: Артист.Режиссёр.Театр. 2014

«Вот тебе и театр» - лежит между двумя полюсами: начинается предисловием от автора – своеобразной чертой, итожащей работу в газете «Культура», и заканчивается фельетоном на одну из церемоний национальной премии «Золотая маска».

Моё знакомство с критиком Наталией Григорьевной Каминской, как у большинства читающей публики, состоялось именно по газете «Культура», и это заочное знакомство сразу стало многолетней дружбой с автором, конечно, автор об этом и не подразумевала, а я в каждом номере начинал с поиска её рецензий: они всегда выделялись безупречностью стиля, ясностью изложения, глубиной мысли и замечательным русским языком. И ещё очень важным для меня, и, уверен, не только для меня, отношением автора к своим героям – предельной доброжелательностью к талантливому человеку, особенно необходимой в случаях, когда талант ошибается или делает что-то, не соразмерное самому себе. Тексты Каминской в этом смысле всегда были контрапунктом к рецензиям, с легкостью необыкновенной ставившим диагнозы театрам, режиссерам, актерам, процессам и явлениям, диагнозы, согласно которым больной уже странен тем, что еще жив. Эта прослойка новых бойких критиков испугала театральных деятелей воинствующей и даже агрессивной политикой в отношении самого театра, его традиций и путей развития на современном этапе. Статьи Каминской в «Культуре» ставили всё на своё место, в том числе и этих неофитов от искусства.

Когда газета «Культура» была переформатирована, и стало понятно, что автор уровня Каминской вряд ли будет востребован, состоялось и моё личное знакомство: через Аллу Александровну Михайлову направил приглашение работать в журнале «Сцена». И теперь, можно сказать, Наталия Григорьевна – наш автор буквально, а я имею счастливую возможность находиться с автором в самом тесном творческом контакте в режиме он-лайн.

В предисловии к книге Каминская чуть приоткрывает «закулисье» газетной жизни, жизни счастливой и радостной, но и трудной: «надо бегать на репортажи, добывать интервью, разбираться в склоках, выслушивать жалобы и т. п.». Но в этой ежедневной круговерти фиксировался живой театр в его многообразии и диалектике развития, порой трагического (вспомним финал Театра на Таганке), порой дающей надежды (лаборатория Крымова, появление СТИ). Выделить главное в процессе, понять режиссёра в его стремлении к художественной правде, увидеть «брак» и отсечь как случайный рудимент, не ставя клейма… - результатом этого каждодневного труда становились статьи, которые теперь и составили основное содержание книги. И, как пишет автор, «если бы не газетный отдел театра, то этой книги, разумеется, не было бы. Так что огромное ему человеческое спасибо и светлая память». Здесь и легкая ирония, и светлая грусть. Но тонкость чувствования тоже грань таланта автора - как можно писать о театре, не обладая этим чувствованием.

Второй полюс книги, своеобразный эпилог, «Сеанс разоблачения» (так он назван автором), посвящен одной из церемоний награждения лауреатов «Золотой маски». Легкий по форме, я бы даже сказал, изящный, театральный фельетон, забытый ныне жанр, - о нелепостях и накладках церемониальной процедуры, слишком обремененной электронными технологиями и сценарными разработками, за которыми возникает много любопытного: «…из области менталитета. Ритуалов и обрядов. Традиций и предрассудков. Тайных желаний и реальных возможностей». Этот вывод автора – от смешного к серьезному – с одной стороны соответствует жанру, с другой укрепляет наше доверие к автору: легкость легкостью, а смысл, прежде всего.

Но центр книги всё же в другом: рассказ о московской сцене 2000-х. От Петра Фоменко до Сергея Женовача. Внутри этого кольца автор ставит точки опоры из фигур, без которых это десятилетие театральной истории невозможно представить, в первую очередь, потому что они, собственно, и являлись творцами этой истории. Юрий Любимов, Марк Захаров, Сергей Юрский, Роберт Стуруа, Кама Гинкас, Алексей Бородин, Михаил Левитин, Юрий Погребничко, Константин Райкин, Дмитрий Крымов, - всё главные московские герои, Юрий Бутусов, как исключение – из Петербурга. Но авторская палитра

включает и другие имена и явления, возникающие на страницах книги также органично и естественно: И. Эпельбаум и М. Краснопольская, В. Панков, Л. Рошкован, Н. Чусова.

Прочесть книгу Н. Г. Каминской просто необходимо всякому думающему читателю и не только в связи с предстоящим эстетическим удовольствием, но прежде всего потому, чтобы яснее увидеть и понять наш современный театральный мир, во всем его многообразии и со всеми его нелинейными связями с окружающей действительностью.

С уходом Петра Наумовича Фоменко «погружается в небытие особого рода человечный театр», - пишет автор,- театр, для которого главная «тема, цель и средство вместе взятые» - «человеческое счастье». Именно такой театр интересен и важен автору, о таком театре и вся книга. И совершенно не случайно кольцо повествования: от театра Фоменко к театру Женовача, оно не только в том, что Сергей Женовач – ученик П. Н. Фоменко, что, безусловно, важно, но главное в том, что именно в спектаклях Студии театрального искусства автор видит развитие и перспективу «человечного театра». И в этой перспективе, которую видит автор, еще одно важное свойство её натуры – «верую в человека».

Оптимизм ныне не в моде, и даже вызывает опасения у некоторой части населения, но Жизнь, как известно, побеждает, и даже одуванчик прорастает сквозь асфальт. Вот эти одуванчики, проросшие сквозь асфальт, и есть книга Натальи Григорьевны Каминской.

P. S.

Книга выпущена небольшим тиражом, что только подтверждает толщину асфальта, но не может при этом не вызвать чувства благодарности к издательству «Артист. Режиссёр. Театр», которое сумело всё же эту книгу выпустить ■

КОГДА Б ВСЕ ЗНАЛИ...

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

КРАФТ. Технология создания сценического костюма. Альбом. - М.: Издание Школы-студии МХАТ. 2013

Когда б все знали, что за чудо у меня в руках, с опозданием попавшее в библиотеку Музея Мастерской Давида Боровского. Сделанные из крафта театральные костюмы так выразительны, красивы, так мастерски придуманы и выполнены во всех деталях, что сразу и не поверишь, что это работы студентов… из бумаги. Начинаешь придирчиво всматриваться в фотографии - нет ли какой хитрости, и только убеждаешься в научной тщательности (костюмы исторические) и артистичной манере авторов-исполнителей.

Крафт (от нем. kraft – сила) особо прочная упаковочная бумага, материал «выразительный, декоративно «покладистый» и капризный одновременно, как пишет автор-педагог И. Дронова, откликается на самые различные идеи», легко поддается формированию, но и диктует приемы и стиль, близкие скульптуре. Само собой бумажные макеты костюмов не хранятся долго, не подлежат реставрации, так что изданный альбом фотографий – счастливая возможность увидеть эти художественные произведения, да-да именно так, хотя это и учебные работы, курсовые, дипломные. Теперь, пожалуй, всё ясно, остается внимательно рассматривать «крафтовые макеты» костюмов, которые, кстати сказать, побывали на многих отечественных выставках и за рубежом.

А мне хочется добавить несколько слов о том, что авторитет и значение научно-образовательных программ, созданных в стенах Школы-студии МХАТ и получивших блестящее практическое подтверждение, признаны всеми. Художники-технологи и художники-технологи по костюму - выпускники Школы - вроде золотого запаса для нашей театральной культуры, ведь нельзя признать удачным современный спектакль, в котором технология катастрофично отстает от художественной идеи, а таких примеров, увы, слишком много. Решение соединить художника и ремесленника со школьной (студенческой) скамьи не просто правильное, но дважды плодотворное: творческие проекты стали подробнее, замыслы яснее, а технологи обрели художественное видение. Художник-технолог по костюму, который не только разбирается в тканях, умеет работать с формой и фактурой, владеет конструированием, но и знает историю костюма, становится полноценным членом художественной артели.

Народный художник России Э. П. Маклакова, заведующая кафедрой, и преподаватели Э. В. Герц, И. В. Дронова, А. Р. Коржуева сделали важный шаг, открыв театральному миру свой метод обучения и развития у студентов творческого мышления и пространственного воображения. Думается, издание альбома не только «целесообразно», как скромно пишут авторы, но станет началом художественной научно-методической серии. ■

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

НАШ НОВЫЙ АДРЕС

АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

23 декабря 2014 года в Ульяновске открылось представительство Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина.

Наш новый адрес: Ульяновск, улица Архитектора Ливчака, дом 4. Это на территории знаменитого Музея-заповедника «Родина В. И. Ленина». Историко-мемориальный квартал Музея-заповедника – уникальная полностью сохраненная территория деревянной усадебной застройки. В каждом доме - музей, рассказывающий об истории, культуре, образовании и быте города Симбирска (с 1924 г. - Ульяновска). Представительство ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, которое мы по-домашнему называем своим новым филиалом, открылось в музее «Дом-ателье архитектора Ф. О. Ливчака», прекраснейшем памятнике русского модерна.

Очень важно, что здесь когда - то был домашний театр. Супруга Федора Иосифовича Ливчака любила театр, устраивала в доме театральные представления. И наш музей, по-моему, очень логично и органично вписывается в пространство этих стен. Экспозиция «Бахрушин – создатель Театрального музея. Шедевры театральной коллекции», расположилась в парадных интерьерах малой гостиной и столовой дома, включила в себя 55 подлинных музейных предметов и 116 цифровых изображений из блестящей коллекции музея. В основном здесь представлен XIX век. Мне кажется, вместе с ульяновскими коллегами удалось создать очень органичную взаимно-дополняемую экспозицию. Здесь есть среда и атмосфера, в которой рождался и существовал театр на рубеже XIX – XX веков.

«Бахрушин был страстным, фанатичным коллекционером, любившим русский театр,- сказал на открытии генеральный директор музея Дмитрий Родионов. - То, что мы представляем в этой экспозиции, это, конечно, малая толика нашей коллекции. Здесь в основном раритеты, которые собраны лично Алексеем Александровичем, и большая часть этих уникальных артефактов музей Бахрушина практически не покидала. Это первое их путешествие».

Кроме постоянной экспозиции мы будем регулярно показывать здесь временные выставки и очень надеемся, что открытие в Ульяновске постоянно действующего представительства создаст прекрасную перспективу дальнейшего сотрудничества двух крупнейших российских музеев. Это, без сомнения, отвечает пожеланиям и надеждам зрителей – театралов, о чем так горячо говорил режиссёр Эдуард Терехов: «Для любого человека, который каким-либо образом связан с театром, музей имени А. А. Бахрушина – это колоссальная легенда. И я просто счастлив, что в моем городе, в моем регионе, появилась частичка этой легенды, к которой не только театралы, любители театра, зрители, все горожане могут прикоснуться, увидеть артефакты, за которыми стоит колоссальная жизнь, огромное искусство и история нашего театра. Здорово!» ■

Фото автора

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРАЗДНИКИ

ГАЛИНА ФАДЕЕВА. 30 ЯНВАРЯ. 2015. Г. МОСКВА

В дни празднования 150-летия со дня рождения Алексея Александровича Бахрушина/31.01.1865 по старому стилю, 12.02.1865 по новому стилю/ и в его честь в Государственном центральном театральном музее состоялась презентация грандиозного проекта «Прорыв» - выставки, посвященной русскому театрально-декорационному искусству конца XIX – начала XX вв. из собраний Театрального музея им. А. А. Бахрушина и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, в состав которого не так давно вошла коллекция Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Формировавшаяся с середины прошлого века эта коллекция по качеству не уступает прославленным музейным собраниям.

В экспозиции будут представлены эскизы костюмов и декораций, выполненные знаменитыми мастерами, их учениками и последователями, макеты постановок, афиши спектаклей, фото- и киноматериалы, подлинные актёрские костюмы, мелкая пластика.

Все имена художников только первого ряда. Из Серебряного века: М. Врубель, А. Головин, К. Коровин, Л. Бакст, А. Бенуа, Н. Рерих, И. Билибин. Русский авангард: М. Ларионов и Н. Гончарова, К. Малевич, В. Татлин, А. Экстер, Л. Попова, А. Веснин, А. Родченко, Л. Эль-Лисицкий. Внимание, безусловно, привлекут стенды, посвящённые спектаклям всемирно признанных «Русских сезонов» С. Дягилева, постановкам московского Камерного театра А. Таирова, новаторским опытам Вс. Мейерхольда. Такой широты охвата явлений до сих пор не представляла ни одна экспозиция театрально-декорационного искусства.

Д. В. Родионов подчеркнул: «Для нас формат презентации выставочного проекта – редчайшее событие. Но на этот раз речь идёт о настоящем прорыве в театре, в живописи, в мировом искусстве. Идея объединить раритеты двух театральных музее в одном выставочном пространстве, дает возможность полноценно и масштабно представить панораму русского театра, русского театрально – декорационного искусства конца XIX – начала XX вв., столь важного периода в истории отечественной культуры. Проект получается невероятно масштабным: более четырёхсот работ.»

Князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский сказал: «Мы здесь благодаря уникальному человеку, чей портрет мы видим. Кто такой Бахрушин? Бахрушин – олигарх царской России. Чем отличается от нынешних олигархов? Тем, что в те времена олигархи России и Соединённых Штатов вкладывали свои средства в развитие своей страны, а не «перекачивали» деньги в Швейцарию или Великобританию. Тот факт, что Бахрушин отдал целый квартал Москве и оставил городу этот музей, даёт нам возможность здесь сегодня встречаться и сочинять грандиозные проекты. Итак, почему предлагаемая выставка имеет большое значение? Я хотел бы поставить русскую театральную живопись в мировой контекст. Никогда, ни в одной стране не было одновременно такого расцвета музыки, балета, живописи, театра, поэзии, как в России в конце XIX – начале XX вв. Театральная и станковая живопись считались равными по значимости явлениями. Интерес в мире к этому искусству и этому периоду огромен. Выставка в лондонском Музее Виктории и Альберта „Русский театральный авангард: война, революция, дизайн: 1913– 1933“, привезённая туда Бахрушинским музеем в Перекрёстный год культуры России и Великобритании, красноречивое подтверждение: выставку дважды продлевали, её посетило более ста тысяч человек. И поэтому я уже сегодня, заранее, хочу пожелать, чтобы выставка «Прорыв» после показа в Москве стала бы передвижной.»

Искусствовед и коллекционер искусства конца XIX – начала XX вв. Валерий Дудаков, рассказывая о своём давнем, с середины 80-х гг. прошлого века, знакомстве с Никитой Лобановым-Ростовским, назвал его коллекционером по призванию, человеком, который, живя за рубежом, собирал коллекцию не для себя лично, но, прежде всего, для России.

На вечере также выступил Виктор Леонидов, бард, создатель первого в СССР архива-библиотеки русской эмиграции. Он исполнил несколько песен собственного сочинения, посвящённых людям, которые в силу обстоятельств покинули Россию, но сохранили любовь к отечеству.

«Совершенно точно и неожиданно проявилась важная составляющая нашего проекта, — сказал в заключение Дмитрий Родионов, – разговор о русской эмиграции, о людях, которые собирали предметы искусства и передали их России. Мы можем считать их соратниками основателя нашего музея Алексея Александровича Бахрушина».

Официальное открытие выставки намечено на конец 2015 г. ■

Никита Лобанов-Ростовский

На презентации выставки «Прорыв»

СЕЛО ВОЕВОДСКОЕ. АЛТАЙ

НИНА ТРОЯН. 30 ЯНВАРЯ. 2015.

Ко дню рождения Алексея Александровича Бахрушина мы готовились заранее, и наш Театральный интерактив. «Метаморфозы: волшебство перевоплощений» удался. Новых членов Бахрушинских кружков из села Победа мы встречали на пороге нашей Воеводской школы. Путь наши гости проделали немалый, учитывая, что школьный автобус не может превышать скорость, только 60 км/ч, дети из Победы ехали почти 2 часа. Мои ученики криками «Мы рады видеть вас!» приветствовали их. Если честно, я волновалась, ведь незнакомым ребятам предстояло творчески взаимодействовать, здесь не было зрителей и артистов. После чая с бутербродами и конфетами начался наш праздник. Первая часть - «Давайте познакомимся» - в сопровождении песни «Мы бродячие артисты». В тайне от ребят я собрала фотографии своих учеников и учеников из Побединской школы. На фотографиях запечатлены моменты театральных постановок. Ребята были разделены на 4 группы (всего было 25 бахрушинцев) так, чтобы дети «перемешались». Им было дано две минуты, чтобы узнать имена друг друга и кто в каком классе учится. Затем каждый должен был представить нового знакомого из другой школы. И как же лихо у них это получилось!

Вторая часть собственно и называлась «Метаморфозы». И вот здесь ребята увидели настоящие перевоплощения: по очереди представили - воеводские бахрушинцы «Аристократку» и «Собачий нюх» Зощенко, побединские бахрушинцы - сцену объяснения Хлестакова и кукольный театр «Три поросёнка» на новый лад. Все ребята оказались замечательными партнерами, между представлениями, участвовали в шуточных танцевальных импровизациях. И вот наступил самый ответственный момент - третья часть нашего интерактива, где и должно было проявиться умение импровизировать и работать в коллективе, способность слышать другого. Творческим группам (театральным труппам) было дано задание выбрать один из предложенных театральных жанров - водевиль, трагедию, комедию, мелодраму - и представить сказку «Теремок», соблюдая все законы данного жанра. Это задание было для всех неожиданностью, мы, руководители, готовили реквизит, костюмы, маски, втайне от детей. И юные артисты были на высоте! Они справились с заданием: играли смело, весело, с юмором и заслужили овации. А премию «Золотая маска» мы разделили на две части, ведь блистательными оказались все творческие группы! На одной оставили автографы дети из Победы, на второй - бахрушинцы из Воеводского. И потом обменялись половинками маски, чтобы сохранить их в память о нашей встрече.

В завершение мы снова пили чай, ребята веселились, говорили о планах, будто давно знали друг друга. Побединцы пригласили нас в гости. Мы обязательно встретимся: у нас есть прочное основание для дружбы - мы друзья Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

PS. Книгу отзывов мы не заводили, но все же я попросила детей, кому захочется, записать свои мысли.

Мне очень понравился наш вечер, потому что было очень весело и дружелюбно. Благодаря Театральному музею и знакомству с личностью А. А. Бахрушина мы полюбили театр. Мы сделали своими руками три выставки: «Театральная программка», «Маска», «Что достойно музея». Я надеюсь, что мы продолжим наше дело. Ирина Конопляннникова

Мы можем назвать себя друзьями Театрального музея, так как мы уже много знаем об А. А. Бахрушине и о коллекциях музея. Мы создали свою коллекцию кукол и масок и макет музейного зала со своими экспонатами. Мне очень понравилось, что все ответственно подготовили свои сцены и выступили отлично. Очень хочется продолжения. Данила Кравченко

А. А. Бахрушин любил театр, ценил актёров и их талант, он коллекционировал вещи, которые несли радость людям. Я рада, что мы познакомились с таким замечательным человеком.

Мы выступаем, переживаем, понимаем себя и в роли зрителей, и в роли актёров. Наша жизнь изменилась. Виктория Тадыш

На празднике было очень весело. Особенно мне понравились сцена из комедии «Ревизор», приготовленная Побединской школой, и инсценировка рассказа «Аристократка», приготовленная Воеводской школой. Иван Фоненштиль

Наш театральный вечер был замечательный! Ребята играли свои роли, как настоящие актёры. Всех поразили красивые костюмы. Юлия Бирюкова

Мы устраиваем театральные вечера, играем на сцене, мы развиваемся. Данил Мартенс

Мы продолжаем дело самого великого мецената. Алексей Александрович помогал бедным людям, а мы радуем друг друга. У нас в селе нет театра, но мы создали свой и назвали его в честь этого великого человека – «Бахрушинский».

Бахрушин подружил нас с ребятами из села Победа. Я думаю, что мы подружимся с бахрушинцами из разных уголков нашей страны. Кирилл Пушкарёв. ■

М. Зощенко «Собачий нюх» Воеводская средняя школа

Н. Гоголь «Ревизор». Побединская средняя школа

Фотография на память

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ В ДЕЙСТВИИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

В конце января в Москве, в центре Тверской улицы открылся Электротеатр «Станиславский». Он расположен на месте бывшего драматического театра им. К.С.Станиславского, и на фасаде над входными дверями осталось его прежнее название. Но внутренние помещения изменились до неузнаваемости.

После прихода в 2013 году на пост художественного руководителя Бориса Юхананова театр подвергся масштабной реконструкции. Новое название придумал он, заглянув для начала в историю здания. С 1915 года здесь находился «Электротеатр АРС», затем Оперно-драматическая студи Станиславского, которая позже, в 1948 году превратилась в драмтеатр, носящий его имя. Любящий всякую экзотику режиссёр Юхананов решил вернуть в название анахронизм «электротеатр» (так назывались кинотеатры на заре кинематографа), оставив при этом имя Станиславский как знак преемственности.

Реконструкция внутренних помещений длилась чуть больше года, и её результат сродни чуду. Собственно, сам факт того, что за такой короткий срок были про изведены столь масштабные архитектурные и технологический преобразования, уже диковина. И свою роль здесь, безусловно, сыграл сам Борис Юхананов, его мягкий и обаятельный прагматизм, благодаря которому к бюджету, выделенному городом, добавились солидные частные вложения. Архитектурную реконструкцию театра осуществило бюро Wowhaus, архитекторы Олег Шапиро и Дмитрий Ликин, создатели института «Стрелка», обновленной Крымской набережной и новшеств в Парке Горького.

Знакомые с прежними помещениями Театра им. К.С.Станиславского о многом тогда не подозревали. Например, маленькое фойе и здесь же гардероб создавали зрительскую толчею, а, между тем, часть этажа попросту занимали расположившееся рядом кафе и ресторан. Ныне эти точки общепита ликвидированы, и открылось просторное, глубокое фойе, а гардероб спущен вниз, в подвал, где прежде находились какие-то технические помещения. В просторном фойе теперь можно будет не только ожидать спектакля, прогуливаясь с программкой в руках, но выпить кофе, воспользоваться беспроводной электронной сетью и зайти в книжный магазин «Порядок слов», аналог одноименной знаменитой, элитарной петербургской книжной лавки. Обещают, что при необходимости это фойе, благодаря подвижным конструкциям, тоже будет трансформироваться и в трюм сцены, и в декорационный склад, так что зритель сможет подглядеть тайную театральную жизнь.

Суперсовременные интерьеры фойе, где сочетаются металл и дерево, где легкие ширмы-решетки делят большое пространство на уютные отсеки, вмещает, тем не менее, и старинные лестницы, сохранившиеся с прежних времен. Старое и новое гармонично уживаются и в зрительном зале-трансформере, где обнажены металлические конструкции для зрительских мест, на потолке ничем не скрыты механизмы для спуска-подъема декораций, но рядом помещаются классические, обитые алой тканью балконы. В зале площадью 424 квадратных метра, который возник на месте бывшего, якобы классического, «итальянского», каждый сантиметр может стать местом для игры, в зависимости от фантазии режиссера. Впрочем, ранее этот зал был «итальянским» только с виду. Бывший кинозал оставил в наследство драматическому театру отсутствие трюма, колосникового хозяйства, оркестровой ямы, да и глубина сцены была недостаточной. Стены зала фактически пришлось возводить заново, т.к. в прежних были полости для дымоходов, при наличии которых нынешние подвесные механизмы, расположенные по всей площади потолка, дали бы непосильную нагрузку. Полости были заделаны, на них к тому же расположились особые акустические панели, позволяющие дать качественный звук любого уровня сложности и исполнять здесь современные музыкальные сочинения.

В нынешнем году реконструкция театра продолжится. Откроется внутренний двор с арт-кафе и уличным кинозалом, а также Малая сцена – специально спроектированное отдельно стоящее здание. Двор площадью 400 квадратных метров будет оборудован системой зрительских галерей на различных уровнях. При желании он сможет превратиться в большой зрительный зал для просмотра спектаклей, идущих на Малой сцене, или для представлений на открытом воздухе. Кроме того на территории Электротеатра есть шесть репетиционных залов общей площадью 480 квадратных метров, производственные мастерские, склад декораций, оснащенный подъемником, и один из крупнейших в Москве театральный пошивочный цех площадью более 400 квадратных метров. ▶

Кардинальные перемены коснулись не только театрального здания.

Весь прежний репертуар Театра им. Станиславского прекратил свое существование. Однако труппа сохранена полностью, и это принципиальная позиция художественного руководителя. До конца нынешнего сезона «Электротеатр Станиславский» представит шесть премьер, в которых задействованы все прежние артисты и недавно пополнившие коллектив молодые. Курс театра взят на открытость разным постановщикам, отечественным и зарубежным. Обещано, что до конца сезона мы увидим спектакли «Анна в тропиках» в постановке Александра Огарева, «Человеческое использование человеческих существ» знаменитого итальянца Ромео Кастеллуччи, а также три проекта Бориса Юхананова: «Синяя птица», «Стойкий принцип» и оперная серия на музыку шести современных российских композиторов «Сверлийцы». «Синяя птица», в частности, соединит собственно пьесу с воспоминаниями артистов-старожилов этого театра, в ролях Тильтиль и Митиль выступят Владимир Коренев и Алевтина Константинова.

А первая премьера уже состоялась, и это спектакль «Вакханки» Еврипида в постановке знаменитого греческого режиссёра Теодороса Терзопулоса. «Идея у трагедии большая, – говорит режиссер, - и энергия на сцене должна быть большая. Ты видишь бога в образе человека, это не семейная история. Это религиозный сакральный театр, отличающийся от психологической драмы».

Учитывая небольшие, в общем-то, зрительный зал и игровую площадку, Терзопулос тщательно работал с голосами актеров и скрупулезно выстраивал пластическую партитуру спектакля. Выступив здесь и сценографом, и художником по костюмам, и художником по свету, режиссёр поместил действе на пол, застеленный белоснежной пленкой, а зрителей усадил перед ним на устремляющиеся вверх ярусы кресел. Одетые в черные с ассиметричными рваными краями брюки (женщины еще и в лифы), с небелеными лицами и ярко накрашенными ртами артисты образуют выразительные пластические композиции. Участники хора танцуют жестокие энергичные танцы, распластываются на белой плоскости и ползут по ней, полулюди-полузвери, прижатые к земле языческой божественной силой. Теоретик и практик в области сценического воплощения сакральных текстов, Терзопулос мастер извлекать из артистических тел и голосовых связок непривычные нашему глазу и уху результаты. Артисты демонстрируют здесь изощренные голосовые модуляции, впадают в телесный и эмоциональный экстаз. А, вместе с тем, все строго дозировано и математически рассчитано. Лидирует талантливая Елена Морозова. Она играет бога Диониса, мстящего гордым фиванцам за непризнание своего божественного величия. Её Дионис существо, не имеющее пола, или, напротив, соединяющее в себе оба начала. Гибкая, с глубоким, богатым на оттенки голосом, сосредоточенная, с тугой и опасно сжатой пружиной внутренней страсти, актриса завораживает. Сильны сцены, где по сюжету бог Дионис разгуливает среди простых людей, ни чем будто бы от них не отличимый. У Морозовой человеческая пластика и человеческие голосовые модуляции в какой-то момент сменяются совершенно не человеческими: прорывается что-то резкое, неземное и страшное, будто перед нами «оборачивается» некий зверь, либо надмирное существо, то ли не знающее пощады, меланхолии, сострадания, то ли рассматривающее все это по какому-то своему, высшему закону. Очень хороша и Алла Казакова в роли Агавы, матери фиванского царя Пенфея, растерзавшей под действием вакхических безумств тело собственного сына. Монолог женщины, впавшей в экстаз и не замечающей, что держит в руках оторванную голову своего отпрыска, это материализованный сгусток высокой трагедии, той самой, которую наши артисты, казалось бы, совсем не умеют играть.

В лучшие минуты спектакля, связанные с игрой Морозовой и Казаковой, происходит еще одно важное театральное открытие. Вдруг начинаешь ощущать актуальность античной пьесы, которая из своего далека ставит перед современным человечеством острую проблему взаимоотношений Бога с простыми смертными. Молодая, жестокая религия древних греков отдается эхом в сегодняшних баталиях вокруг веры и её земных носителей, вокруг клира и сути.

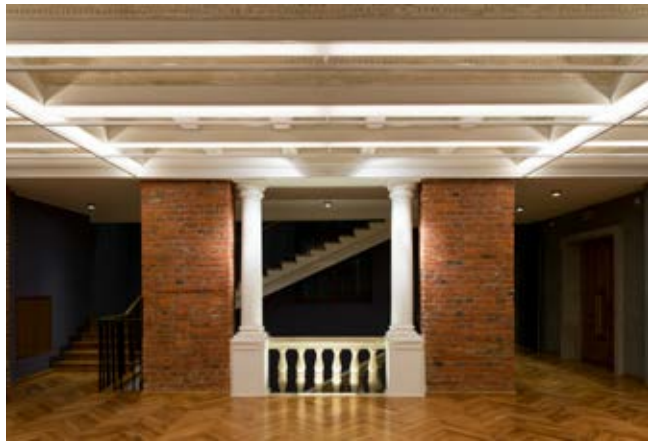
Скорое и чудесное архитектурное преображение театра в центре Тверской улицы, громадье планов Бориса Юхананова, начало в виде античной трагедии - все это кажется ирреальным, хотя и сбывается у нас на глазах. Во всяком случае, репертуарные траектории Электротеатра явно устремляются прочь от мрачноватой действительности в сторону высоких чувств, дерзких формальных опытов, словом, самодостаточных театральных игр, опирающихся не на презренный быт, но на прекрасный вымысел. Тут слышится нечто из контекста вахтанговской «Турандот», опытов Александра Таирова, словом, каких-то решительных художественных перпендикуляров к свинцовой реальности. Да и само по себе название «Электротеатр» намекает то ли на апологетику чистого искусства, свойственную художникам начала XX века, то ли на луч света в окружающих сумерках. Здесь, похоже, будет интересно. ■

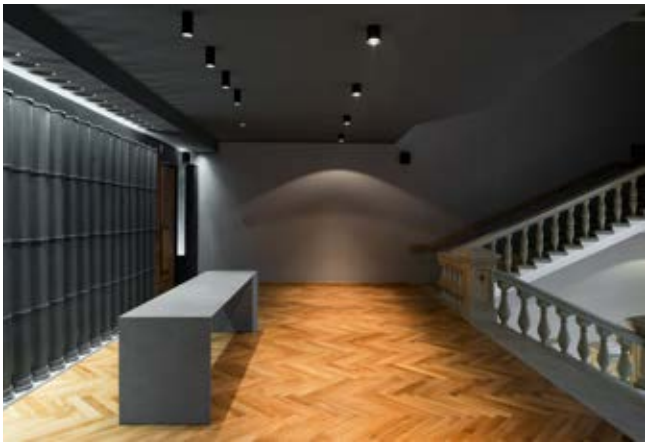
Сцены из спектакля «Вакханки». Фото Андрей Безукладников

Е. Морозова в сцене из спектакля «Вакханки»
Фото Алексей Лерер

О. Бажанов и А. Казакова в сцене из спектакля «Вакханки»
Фото Андрей Безукладников

Теадор Терзопулос. Финал спектакля «Вакханки»
Фото Андрей Безукладников





Кулуары и лестницы зрительского фойе Электротеатра Станиславский. Фото © бюро Wowhaus

Пространство зрительного зала и сцены Электротеатра Станиславский. Фото © бюро Wowhaus

ВОЙНА ДО И ПОСЛЕ - ШАУШПИЛЬХАУС

ВЯЧЕСЛАВ СОКОЛОВ

В преддверие реконструкции основных театральных зданий в СССР, находившихся в то время в ветхом и технически отсталом состоянии, особенно ценным считался опыт ГДР, сумевшей в довольно короткие сроки провести реставрацию многих объектов культуры и особенно таких, как оперный театр в Дрездене, Шаушпильхаус в Берлине, построить новые здания концертного зала Гевандхауз в Лейпциге и Фридрихштадтпалас в столице и супер современного многоцелевого зала Дворца Республики (снесенного после объединения Германий).

В самом центре нынешнего Берлина, а когда-то всего пригорода с названием Фридрихштадт, в конце 17 века по распоряжению курфюрста Фридриха Ш, ставшего в последствии королем Пруссии Фридрихом I поселилась община французских гугенотов, которым Фридрих Вильгельм Потсдамский предоставил религиозную свободу и гражданские права, ну, как и современным туркам, заселившим добрую часть города.

Король Фридрих I позаботился, что бы французы чувствовали себя, как дома и содействовал постройке Французской церкви, а что бы не забывали, что живут в чужой стране, напротив построил Немецкую церковь (лютеранский собор). Место назвали Жандарменмаркт, поскольку Фридрих Вильгельм «солдатский король» разместил здесь ранее конюшни элитного полка жандармов прусской кавалерии. В 1773 году его сын, Фридрих Великий, приказал снести конюшни, а между церквями построить французский театр. С этого момента и начинается наша театральная история.

В дальнейшем площадь стала обстраиваться многоэтажными зданиями, церкви приобрели симметричные башни с колоннами. Купола башен, высотой в 71 метр, украсили золотые фигуры – «Торжествующая добродетель» на Немецкой кирхе и «Торжествующая Религия» на Французской. Скромный французский театр, построенный архитектором Иоганом Боуманом в 1776 году, небольшое сооружение, всего 27 метров в длину и 16 в ширину, уже не вписывался в это великолепие и был снесен. Архитектор Карл Готтхард Лангханс (всем известно его творение - Брандербургские ворота в Берлине) на этом месте в 1802 году возвел новый театр вместимостью 2000 мест. Хотя фасад театра и был облагорожен античными колоннами, сооружение было прозвано из-за своей формы кофром.

Концертный зал классической музыки. Интерьер

Кофр назвали «Национальным театром». Новый театр стал значительно больше.76,5 метра в длину и 36,1 метра в ширину, включал колосниковую сцену, подковообразный зрительный зал, овальный концертный зал. Большой по размерам театр нужен был городу как воздух, ибо в начале 19 века в Берлине проживало 155700 жителей, было 7314 домов, 133 улицы, 18 площадей и рынков, 5 гимназий, две Академии (наук и искусства), 31 кирха, 11 казарм и только два театра. В это время в Вене уже было 5 театров, в Гамбурге и Мюнхене по 3, а в Париже даже 10.

К всеобщему сожалению, архитектурный шедевр сгорел во время репетиции пьесы Шиллера «Разбойники» в июле1817 года (все актёры благополучно пробились сквозь пламя), освободив место для следующего шедевра. И неудивительно, по статистическим данным в Европе из 23 театров, построенных с 1840 по 1850 годы сгорело 8, десятилетием позже сгорело 6 из 11 по-

строенных, а между 1870 и 1880 годами из 55 новых театров сгорел 21.

Новый театр, получивший название «Шаушпильхаус» (полное название Королевский Драматический Театр), воздвигнул сорокалетний, всеми признанный, архитектор Карл Фридрих Шинкель. Указ о строительстве нового здания был подписан королем в ноябре 1817 года, зодчему поручили стройку в апреле 1818, а уже 18 июня 1821 года, премьерой оперы Карла Вебера «Волшебный стрелок», состоялось открытие этого «изысканного для общественного пользования» театра. В те далёкие времена архитектор занимался как проектом, так и всеми строительными делами в целом.

Являясь типичными представителями прусского классицизма, как Лангханс, так и Шинкель были влюблены в античность. Не случайно Шинкель поместил уцелевшие ионические колонны сгоревшего театра Ландханса на фасад Шаушпильхауса. Перед кубическим корпусом здания с античными двускатными крышами он поставил ионический храмовый портик. Особый стиль придают зданию разделенные прямоугольными столбами окна. Публика торжественно поднимается по 29 ступеням, ведущих к портику центрального входа. Кровля с акротериями в виде античных скульптур. На верхнем коньке фасада колесница Аполлона, запряженная парой крылатых львов.

Архитектурная элита оценивала театр как «своеобразную трактовку классического античного стиля вкупе с максимально функциональным использованием пространства». В убранстве интерьера было задумано множество скульптурных изображений, Шинкель даже выписал в помощь скульптора из Италии.

В области театральной технологии, Шинкель, хотя и придерживался революционных взглядов, все же остановился на типичном для своего времени трехъярусном зале с ложами для аристократии, королевской ложей на первом и амфитеатром на верхнем ярусе для простолюдинов. Техника сцены включала механизмы, принятой в то время кулисно-арочной системы, наклонный планшет с люками-провалами, сценический портал с ложами и глубокой, в человеческий рост, оркестровой ямой.

Совершенно в другом стиле был выполнен концертный зал, построенный параллельно основному залу, спроектированый как дань античности и впоследствии послуживший образцом стиля для создания интерьера основного зала Концертхауса.

С самого начала в театре работали две труппы – драматическая и оперная. Два – три раза в неделю давали спектакли на французском языке. Карл Фридрих Шинкель принимал активное участие в жизни театра, оформил много спектаклей и собственной рукой выполнял задники. Сохранилось множество чертежей и рисунков, выполненных архитектором, которые хранятся в музее Шинкеля, в построенной им позднее Фридрихвердерше Кирхе (Берлин).

Постепенно площадь перед театром превратилась в культурный центр, стремительно растущего города. В 1848 году после Мартовской революции в здании Шаушпильхауса работало Прусское Национальное собрание. На закладку памятника в столетие со дня рождения Фридриха Шиллера в 1849 году пришли тысячи жителей города. Площадь была декорирована, читались стихи поэта, проводились фейерверки, о тех событиях свидетельствуют рисунки немецких художников. Из 25 претендентов конкурс выиграл молодой скульптор Рейнгольд Бегас. На создание памятника ушло десяток лет. Беломраморную фигуру «молодого и серьезного» Шиллера окружают четыре скульптуры, уютно разместившиеся по углам постамента на чаше фонтана. По лицевой стороне памятника: справа женская фигура «драма», с греческой маской, слева женская фигура «поэзия» с классическим изображением лиры. На обратной стороне фигуры «история» и «философия», держащие таблички с именами Канта, Лессинга и надписью на древнегреческом «Познай самого себя». Между дамами фонтан, в виде львиной головы, необходимый атрибут того времени, что бы поить лошадей, ожидающих зрителей экипажей. Судьба памятника напоминает судьбу останков Шиллера. Памятник снесли в тридцатые годы, потом была сделана бронзовая копия, потом всё это куда то исчезло. Вновь появился памятник только после того, как Шаушпильхаус превратился в Концертхаус. «Ода к радости», написанная Шиллером, стала гимном Евросоюза.

Творение Шинкеля подвергалось модернизации и реконструкции в 1883/84, 1888/89 годах. Производилась постепенная замена деревянных конструкций на стальные, а стальные в следующие годы покрывались бетоном. В 1935 году сделана замена сценического оборудования. Склады декораций и мастерские перевели в соседнее здание через улицу, соединив со сценой надземным переходом.

Война не пощадила площадь Жандарменмаркт. Развалины театра простояли до 1979 года, когда правительство ГДР решило восстановить театр и соседние церкви к 750-летнему юбилею Берлина.

После очистки здания от обвалившихся элементов и мусора, были проведены расчеты прочности уцелевших фундаментов и стен. Исследования показали, что сохранению подлежат

Памятник Ф. Шиллеру на фоне Шаушпильхауса

только исторические компоненты наружных стен и стен средней секции, но и их необходимо усилить стальными конструкциями, а что бы сохранить архитектурный облик здания, металл необходимо было вписать в габариты стен и несущих фундаментов. После долгих сомнений и колебаний решили не восстанавливать бывший театр, а объединить пространство зала и сцены в единый большой концертный зал.

И так концертный зал в духе и стилистике Шинкеля. Необычное в реставрации, но несомненно обоснованное решение. Был создан коллектив из лучших архитекторов, конструкторов, скульпторов и художников, уникальных штукатуров и каменщиков. Основной груз взяли на себя многоопытные архитекторы Эрхард Гиске, Петер Вайс и Клаус Юст.

Концертный зал это прямоугольное пространство 45 метров в длину 22 метра в ширину и 17,5 метров в высоту. Два яруса на уровне 4,5 и 8,0 метров от пола горизонтального партера. В партере 828 кресел покрытых белым лаком с позолотой и обитых бордовым гобеленом с едва заметным рисунком на спинке. Концы ножек снабжены латунными наконечниками. Ширина кресел по осям подлокотников 550 мм. Под каждым креслом в полу латунная, с выбитым орнаментом решетка вентиляции.

Нижний ярус охватывает все четыре стороны зала. Первый ряд зрителей непосредственно за ограждающим барьером. Сразу за первым рядом по боковым стенам размещены несколько приподнятые ложи, группами по три с промежутками для прохода зрителей в первый ряд. В ложах по 6-7 мест размещенных в два ряда. Между ложами установлены изящные позолоченные колонны. По задней стене первый ярус превращен в амфитеатр, украшенный шестью ионическими колоннами, как бы являющимися зеркальным отражением органа. В первом ярусе размещено 474 места, плюс 120 мест для хора под органом, на которых также могут размещаться и зрители.

Второй ярус зрительских мест размещен только по боковым стенам. Всего два ряда кресел. Второй ряд отделен своим барьером с проходами к первому и поднят для создания нормальной видимости сценической площадки. Во втором ярусе 256 мест. Кроме того, в концертный зал продается 70 входных билетов без места.

Стены выше второго яруса украшены пилястрами, между которых на консолях, как и в других местах зрительного зала, установлены мраморные бюсты 38 знаменитейших композиторов мира, включая Мусорского, Чайковского, Шостаковича и Прокофьева. Пилястры венчают 28 скульптур муз.

Потолок зала это 14 огромных, сверкающих великолепием 100000 тысяч хрустальных подвесок, излучающих «сияющий жар» 5-ти метровых люстр, каждая из которых, достойна украсить зрительный зал самого взыскательного театра. Люстры выполняют главенствующую роль в диффузионно-рассеивающих звук свойствах потолка. Над люстрами позолоченные вентиляционные решетки, осуществляющие бесскозняковую вентиляцию. Покрытие потолка состоит из кессонов с живописными медальонами, выложенными по диагонали и сделанными из высококачественной древесины с лепниной и позолотой.

Оркестровый подиум занимает 17 метров в ширину и 13 метров в глубину. При необходимости, подиум может быть увеличен за счет перекрытия дополнительным настилом четырех рядов зрительного зала. Структура подиума состоит из 16 подъёмно-опускных сегментов, управляемых дистанционно посредством электропривода, что способствует наилучшей настройке оркестра.

При проектировании концертного зала приоритет был отдан акустике. Проводилось много теоретических исследований, тестов, сравнений геометрических данных и прочих расчетов. В результате концертный зал сравним с лучшими залами мира (Санкт-Петербург, Амстердам, Вена). Ведущие исполнители отмечают громкий мягкий звук и отменную реверберацию.

Гордостью и украшением концертного зала является орган. 5811 труб размещены на лицевой площади 12 метров в ширину и 8,5 метра в высоту. Крупнейшая труба органа имеет в длину 5 метров, наименьшая всего 8 мм. Орган предназначен для воспроизведения как музыки барокко и романтизма, так и композиций современных органных авторов. Отмечается наличие 64 регистров

Объёмно-планировочное решение Концертхауза, отличается, прежде всего, абсолютной симметрией пространства, ограждающих и несущих конструкций, лестничных маршей, декоративных украшений, расстановкой скульптур. Первозданная простата планировочных решений стала возможна за счет переноса всех технических, обслуживающих и административных помещений в другое здание соединенных теперь с основным подземным переходом. Подобный принцип позднее был использован при реконструкции Большого театра в Москве. Двойные стены с пустотами (вентиляционные каналы) и два ряда входных дверей в зал, плюс монолитное железобетонное перекрытие обеспечивают 100% звукоизоляцию от постороннего шума. Два зрительских фойе, расположенных по обе стороны концертного зала носят тематический характер и посвящены выдающимся композиторам в истории - Людвигу ван Бетховену и Карл-Мария фон Веберу. Зал Бетховена выполнен с 12 колоннами в стиле ионического ордера, Вебера с 12 в коринфском.

На четвертом этаже, над залами фойе размещены: слева зал камерной музыки на 440 зрителей размером 21 на 14 метров и высотой 8. с трансформирующимся подиумом для оркестра и возможностью создания небольшой оркестровой ямы, условие необходимое для постановки камерных опер; с правой стороны над фойе помещение в 300 кв.м для оркестровых репетиций со всеми необходимыми атрибутами, включая студию звукозаписи и места для приглашенной публики. Торжественное открытие Концертхауса состоялось 1 октября 1984 года.

Творение Шинкеля в XXI веке «Концертхаус Берлина», домашняя площадка Берлинского симфонического оркестра, получившего в 2006 году название Konzerthausorchester Berlin «Оркестр Концертхауса», есть ещё Берлинский филармонический оркестр.

Концертхаус активно используется для различных торжественных государственных и общественных мероприятий. На ступенях портика в летнее время часто устанавливается крытая сценическая площадка.

2 сентября 2009 года у Концертхауса была проведена необычная акция. Активисты Всемирного фонда дикой природы разместили на ступенях 1000 ледяных скульптур, которые своим таяньем демонстрировали проблемы всемирного потепления. Перед объединением Германий в Концертхаузе состоялось последнее заседание правительства ГДР. Теперь здесь часто выступает госпожа Меркель. ■

Фото предоставлены автором

ПРОДЮСЕР НЕКОММЕРЧЕСКОГО ТЕАТРА

ДМИТРИЙ САМИТОВ

Понятие продюсер произошло от английского слова «producer» — производитель, товаропроизводитель, изготовитель. Словари указывают, что продюсер – это специалист, который принимает непосредственное участие в производстве проекта, регулирует (или помогает регулировать) финансовые, административные, технологические, творческие или юридические аспекты деятельности, регулирует политику при выполнении какого-либо проекта. Для организаций исполнительских искусств это не точное определение.

Обычно справочники рассматривают эту профессию, а, соответственно, и продюсерскую деятельность, с точки зрения коммерческого сектора. Само продюсирование в сфере зрелищных видов искусств появилось первоначально для решения коммерческих задач. В России подобная деятельность получила активное развитие во второй половине XIX века, когда профессии антрепренера или импресарио стали востребованы в театральной жизни XIX века. Российские и иностранные антрепренёры уже тогда начали формировать основы продюсерской деятельности.

Театральный продюсер для стабильного и успешного продвижения художественного процесса должен знать и уметь многое. Иногда забывают, что его знания должны также базироваться на гуманитарных знаниях, в том числе в области музыки, литературы, истории театра. Однобоко считать, что продюсеры организаций исполнительских искусств (ОИИ) считают только деньги, заключают контракты и отвечают за маркетинг. Это лишь часто работы. Продюсер же некоммерческого театра – это ещё более сложная профессия в сравнении с продюсером театра коммерческого.

В некоммерческом театре главная задача – создать художественное событие – как и в коммерческом театре, где важен художественный результат, от качества которого будет зависеть продажа билетов), которое затем продвинет вперед и зрителя, и сам театр. Деятельность всей организации направлена на создание, формирование и развитие ради главной миссии коллектива.

Что такое миссия театра? Миссия театра – это те стратегические задачи, которые имеет каждый коллектив, для выполнения которых он и существует. Для этого набирается труппа, выпускаются спектакли, выбираются определенные названия спектаклей, формирующие афишу. Творческая организация ставит эти задачи приоритетом творческой деятельности и всю свою политику направляет, исходя их этих важных стратегических задач. Они достаточно четко выражают стремление коллектива в целом, и на это направлена вся текущая и перспективная работа каждого подразделения или структурного звена коллектива.

При этом, безусловно, все вопросы, связанные с маркетингом и менеджментом, являются не самоцелью, а средством в достижении творческих результатов. Создание и показ (не прокат) художественных явлений выходят на определяющее место. Весь потенциал творческого коллектива направлен на создание спектакля. Некоммерческий театр, существовавший всегда не ради прибыли, призван создать художественно неповторимый результат, который при этом будет конкурентоспособен среди других театральных событий за счет невысоких цен на билеты.

Художественный театр занимает свое особое и неповторимое место в многообразии культурных явлений. Исполнительское искусство, включающее в себя различные организационно-творческие формы, изначально предполагает участие в нём живого зрителя. То, что мы можем увидеть на сценической площадке, какой бы она ни была по форме и размеру, создается при непосредственном участии зрителя. Две составляющих одного явления – те, кто непосредственно участвуют как создатели, и те, кто его непосредственно воспринимает - зрители. Эти две важных части одного целого создают существенную особенность организаций исполнительского искусства. Опера, балет, драматический и кукольный театры, цирк, концертные организации предполагают, что зритель становится их живым участником. Продюсер некоммерческих организаций исполнительских искусств создает условия для появления новых произведений, организует зрительскую аудиторию для демонстрации ей итогов своей деятельности.

Театральный продюсер для осуществления стабильного и успешного художественного процесса должен знать и уметь многое. Иногда забы-

вается, что его умения должны также базироваться на гуманитарных знаниях, в том числе в области музыки, литературы, истории театра. Несправедливо считать, что продюсеры организаций исполнительских искусств (ОИИ) считают только деньги, заключая контракты и отвечая за маркетинг. Это лишь часть работы.

В некоммерческом театре главная задача – создать художественное явление, вернее, событие. И как в коммерческом театре, так и в некоммерческом, одинаково важен результат. То есть тот спектакль, который могут увидеть зрители. Ведь для зрителя совершенно неважно, каким по своей структуре является театр - театр коммерческий или некоммерческий, хотят ли продюсеры получить большую прибыль, или же те деятели сценического искусства, которые показывают спектакли, ставят перед собой иные задачи, исполняя свою театральную миссию.

Продюсирование некоммерческого театра – это сложный процесс, трудно планируемый вперед. И может быть 100% уверенности в принятии всеми зрителями итогов работы. Можно сформировать высокопрофессиональную актерскую команду для отличной пьесы, пригласить признанного композитора, блестящего талантливого художника, и все они будут работать под руководством талантливого режиссера. Но премьера, которую все ожидают, может не вызвать общественный интерес у зрителей. Мнения, рецензии, пресса будут сдержаны в оценках, что даже может подтвердить явление творческой неудачи театра.

Много факторов, которые являются объективными для позитивного творческого результата, но есть и - субъективные, которые также влияют на процесс создания и показа некоммерческих спектаклей.

Успешный коммерческий театр прокатывает премьеры при аншлагах. Если его доходы от мюзиклов или драматических спектаклей окупают расходы – то уже цель достигнута. Но настоящий успех проекта именно в том, чтобы продюсеры не только возвратили вложенные в конечный продукт средства, но и значительно преумножили их.

Спектакли, которые долгое время идут на сцене коммерческого театра, Бродвее (США) или Вест-энда (Великобритания), это мюзиклы “Cats”, “Les Misérables”, “Phantom of the Opera”, “Miss Saigon”, “Cabaret” и многие другие. Эти спектакли являют собой прежде всего высокие художественные образцы, так как представляют собой квинтэссенцию соединения работы композитора, художника, режиссера и многих других профессий, которые участвуют в создании этого явления. Когда эти спектакли создавались, и вкладывались деньги в них такими крупными компаниями, как Macintosh или продюсерами, которые, объединяясь своими денежными средствами, прежде всего думали о том, чтобы получился качественный продукт. Продюсеры хотят увидеть как можно больше зрителей, ставя самые высокие художественные задачи. Спектакли для зрителей коммерческих и некоммерческих театров одинаково должны быть просто спектаклями высокохудожественными, а их организационная структура и форма могут быть любыми.

Сегодня существовать коммерческому сектору в исполнительском искусстве нелегко. Кино, телевидение, шоу-концерты, имеющие многочисленных спонсоров – активные участники рынка культурных услуг и все агрессивнее продвигаются на рынок. Поэтому все коммерческие спектакли существуют в условиях конкурентной борьбы. Риски очень велики. Часто в их создании участвуют несколько продюсеров, а точнее, несколько продюсерских компаний. Они с меньшими рисками вкладывают средства, которые можно менее болезненно потерять. К примеру, на Бродвее сегодня около 95% шоу закрываются, не принеся прибыли продюсерам.

В современной России были разные попытки проката спектаклей бродвейского типа. Некоторые спектакли привозились из-за рубежа с декорациями, приглашались зарубежные артисты по бродвейским контрактам. Часто это приводило к значительным расходам. Некоторые коммерческие проекты имели спонсоров, что уникально само по себе. Но проекты закрывались, по словам их создателей, с отрицательными финансовыми результатами. У одних - причиной были высокие цены на билеты, они были выше, чем на Бродвее, что привело к отсутствию спроса со стороны зрителей. У других - наоборот, были слишком низкие цены при очевидном творческом успехе, что в итоге привело к отрицательному финансовому результату.

Под руководством продюсера создается спектакль, который еще не оценен критиками и поэтому ему приходится предварительно оценивать предстоящий зрительский интерес.

В продюсерской деятельности в целом личностные качества и субъективные особенности играют особую роль, среди которых профессиональное чутье, ум, везение, знания и опыт. Наличие собственных или привлеченных средств не является определяющим для итогов продюсерской деятельности. История знает множество примеров, когда были в достатке денежные средства, их вкладывали в проекты, но ничего не получалось.

Без невероятной любви к своему делу заниматься этой профессией нельзя. Продюсер должен любить и верить в проект, который будет воплощен в будущем. На процесс создания это влияет в очень большой степени. Это касается продюсеров всех направлений, и коммерческих, и некоммерческих. По сути дела у них один и тот же результат деятельности – спектакль. Но специфика разная. С одной стороны, важно помимо материального результата иметь яркое художественное явление, а, с другой стороны, мы должны получить запланированные от продажи билетов доходы.

Театр появился как явление коммерческое. Вспомним скоморохов, им нужно было прежде всего себя прокормить. Затем появился зрелищный театр.

Существую профессии, когда можно гарантированно заработать деньги. Продюсер – это такая профессия, которая не дает никаких гарантий этого. Никто не знает заранее, что и как получится. Ведь очень многие театральные продюсеры, ко-

торые создавали свои проекты, стали известны и значит, приняты обществом, когда они были в немолодом возрасте. Они занимались любимым делом и очень много работали.

Продюсерская деятельность в области некоммерческого театра связана с решениями разных творческих и организационных вопросов. Период создания и юридического оформления нового театра часто связан с решением сложных задач. Учредителям их далеко не всегда известно, что получится. За последние 25 лет в России появилось множество новых театров. Например, к 2013 году в Москве насчитывалось около 130 театров. Но сколько театров у нас действительно являются художественными организмами, где царит творчество, где существует неповторимая атмосфера, в которых можно будет учить студентов и постигать основы театрального искусства, различные направления режиссерской деятельности? Часто эти по уставу некоммерческие учреждения по разным причинам превращаются в прокатные организации, местом для развлечения редких зрителей.

Продюсер в организациях исполнительских искусств чаще управляет сложным творческим организмом на принципах единоначалия. По всей видимости целесообразно единоначалие в лице двух лиц, с четким разделением их функций – у одного творчество, у другого – организация.

Ситуация, в которой живет продюсер некоммерческого театра - это то, во имя чего и кого он продюсирует. Помимо хорошо известных зрителя знакомят с именами начинающих авторов, молодых артистов, еще не известных художников и композиторов - всех тех, кто участвует в сложном процессе по созданию нового явления. Некоммерческие продюсеры создают и «зажигают» звёзды.

Коммерческий продюсер не имеет права на риск. Ему нужны «звезды» первой величины. Без них при неудаче спектакля будет финансовый провал. Но так как многие зрители идут смотреть на «звезду», билеты раскупаются, а значит и доходы обеспечены.

Первая четверть XXI века свидетельствует о кризисе творческих идей. Многочисленные ремейки, различные вариации, версии, реплики по пьесам, кинофильмам свидетельствуют об отсутствии новых идей. Современный период развития обострил и так существующую конкуренцию при создании спектаклей сегодня. Стоимость расходов на постановки постоянно увеличивается. Они уже не могут конкурировать с миллионными аудиториями кино- и телеиндустрии. Сегодняшняя афиша, которая представлена сейчас на Бродвее – это во многом повторение лучшего, что было ранее – «Призрак оперы», «Чикаго», «Мама Миа», «Отверженные», «Wicked», «Кабаре» и другие названия.

Продюсеру некоммерческого театра в отличие от продюсера коммерческого театра, необходимо думать о формировании труппы, творческой атмосфере в коллективе, о взаимоотношениях с художественным руководителем, главным режиссером, о занятости артистов, о дополнительном материальном стимулировании, о притоке новых кадров, о формировании репертуарной политики, о финансировании и поиске спонсоров. В коммерческом проекте многие подобные вопросы не существует.

Когда театральный выпускной курс в Школе превращается в профессиональный театр - это часто заслуга продюсера. Если такое превращение получилось, то при разумной правильной продюсерской некоммерческой деятельности театр будет развиваться. Конечно, необходимы достойные условия существования, собственное здание театра, без которого не будет полноценной эволюции коллектива.

Личные качества продюсера, безусловно, также играют ключевую роль. Можно для достижения успеха проекта пригласить известного продюсера, но результата может не быть. Его лидерские возможности, коммуникабельность, высокая степень воздействия на людей являются важными для достижения поставленной цели. Поэтому еще раз отметим - хорошо знать правила, отлично понимать законы жанра, необходим опыт деятельности и знания намного большего, чем только как собирать кассу по продаже билетов.

Создание и показ художественных событий выходит на определяющее место любого коллектива, коммерческого или некоммерческого. Для нас важно одно – что каждый коллектив должен ставить высокопрофессиональные спектакли. Эти задачи одинаковые, и у коммерческих коллективов, и у некоммерческих. У них совершенно разные системы финансирования, поэтому по иному происходит распределение доходов, которые являются важными для каждого из типов коллективов. Доходы от продажи билетов могут быть очень низкими, их может быть совершенно недостаточно, но они необходимы для развития коллектива, потому что по этим самым доходам мы подсчитаем количество пришедших людей, тех самых зрителей, которые приходят и заполняют зал. Чтобы зал был наполнен максимально, важно чтобы возрастало число постоянных зрителей. Но есть важная оговорка: для театра коммерческого необходим огромный зрительный зал. Если посмотреть какова вместимость зрительных залов в современных коммерческих проектах, то цифры, о которых идет речь, будут составлять 2000, 2500, 3000 и более зрителей. Это большие серьезные площадки, которые иногда ради этого строятся. К примеру, город в Германии, малочисленный по своему населению – город Бохум. В начале 90-х годов в нем был построен специальный театр для специального проекта «Starlight Express». Немецкие зрители, а также зрители прилегающих территорий Германии – Дании, Австрии и т.д. приезжали на этот спектакль, который показывался 8 раз в неделю. Спектакль рассказывал незамысловатую историю про паровозики, которые представляли разные страны. Действие происходило на роликах, все артисты выполняли акробатические и даже цирковые этюды. Я был на этом спектакле, и когда мы приехали из Гамбурга, увидели огромный паркинг, заполненный до предела, как и зал на несколько тысяч человек. Это коммерческий проект, где зрители смотрели потрясающее действие, яркое эффектное, новое для того времени, с огромным количеством спецэффектов оформ-

ления. Все это работало на ту группу продюсеров, которые создали этот проект масштабного коммерческого театра.

Некоммерческий театр имеет еще одну важную отличительную черту – это достаточно низкие цены на билеты. Зритель, на которого нацелен некоммерческий театр, зритель – демократический – студенчество, молодежь, интеллигенция, то есть те люди, которые не имеют очень высоких доходов, но они интересуются театром. Очень важно, что эта аудитория, чаще молодая, прогрессивная, оплачивает невысокие цены на билеты некоммерческих театров.

Репертуарная политика некоммерческого театра также имеет свою специфику. Это обычно спектакли яркой направленности с точки зрения драматургии, более сложные для восприятия большинства, они иногда носят экспериментальный характер и поднимают сложные темы современного бытия. Это касается и современных пьес, и прочтения классики. Российские некоммерческие театры рассчитаны на подготовленного зрителя. Приходя, например, на Чехова и зная «Три сестры», зритель интересуется режиссерской концепцией. Приведу пример, который был в моей жизни. Один из первых проектов, который мне довелось осуществить, был некоммерческий. Несколько человек, творчески ярких, захотели объединиться и поставить спектакль и обратились ко мне. Спектакль назывался «Джазмен». Его придумал тогда молодой драматург Виталий Павлов. К спектаклю была написана музыка Алексея Козлова, который сам высказал желание участвовать в спектакле наряду с артистами Альбертом Филозовым, Верой Глаголевой, Александром Фатюшиным и другими. Спектакль репетировался достаточно долгое время. Драматург, который принес пьесу, после того как мы разработали концепцию, сам захотел быть режиссёром спектакля. Долго делались декорации художника Светланы Ставцевой, которые были достаточно сложными - с встроенными аквариумами и очень сложной монтировочной частью. Затем «Джазмен» был с большим успехом показан на Летнем фестивале в River Theatre в Вудстоке в штате Нью-Йорк, где собирал аншлаги на протяжении двух недель ежедневно, но при этом не оправдал вложенных средств.

Словари не дают определения театрального продюсера, термин «производитель», «изготовитель» больше можно отнести к производственной и торговой сферам. Продюсер некоммерческого театра – созидатель и создатель. Создатель, который отвечает за эксклюзивное явление, существующее только в одном экземпляре, показываемое только здесь и сейчас зрителям родного театра. ■

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

СЕРГЕЙ БАРХИН

Семь лет я любовался архитектурой и росписямии Театра «Олимпико» в прекрасном итальянском городе Сан Виченцо, театра, намеченного гением А. Палладио, продолженным и законченным тоже великим Виченцо Скамоцци. То есть действительно театром любовался я только каждый день всю неделю пребывания в Виченце. А после этого семь лет я уже с удовольствием смотрел и разглядывал расписанный голубым с тучами и облаками этот потолок и овальную колоннаду театра «Олимпико» на экране своего компьютера, и он нравился мне и многим, кто его видел.

Гораздо раньше, чем я увидел овальный театр «Олимпико» мы с Леной и с Беловым были в Великобритании, и там, в Лондоне я как-то один оказался в Новом театре Шекспира, как и раньше называвшимся «Глобусом». Я как-то попал внутрь этого просто кругло-гранёного театра. И в антракте вошел в зал, видел сено на полу сцены, исторически одетых актёров и раздражающие меня две приземистые, даже толстые Коринфские колонны, поддерживающие навес над сценой. Это при простой соломенной крыше и полным отсутствием каких-либо так называемых архитектурных деталей. Рыская по закоулкам «Глобуса», я неожиданно увидел небольшой зал театра Иниго Джонса, который умные англичане построили одновременно с «Глобусом». Этим театром я тоже интересовался со времён знакомства с книгой Е. Михайловского об этом архитекторе на русском языке, найденной на полках у деда Г. Б. Бархина. Оказывается этот Иниго Джонс – архитектор был декоратором и Бена Джонсона – современника и, в каком-то смысле, конкурента - Шекспира, и спроектировал тому совсем другой театр, чем «Глобус». Он позволил себе сделать это потому, что, будучи одногодком Скамоцци, сильно расходился во взглядах на планы и сцену театра самого Палладио. Иниго Джонс считал, что сцена (Центральная арка) театра должна быть значительно крупнее, шире и выше соответственно, с пропорциями, близкими к квадрату. В чём обогнал время, ибо большинство, практически все театры всё более и более увеличивали центральную арку – сцену, доведя её к девятнадцатому веку почти до всей ширины зала. Боковые шесть проёмов, у Иниго Джонса превратились в четыре, а потом у большинства театров и просто в два. Таким Образом, Иниго Джонс опережал время и Скамоцци. А Скамоцци, как и сам Палладио, делал сцену театра всё более похожей на сцену Римского театра, имевшего всё те же три проёма с центральной аркой на ширине плоскости сцены и ещё два с обоих сторон сцены. По этому же пути развития античного театрального портала пошёл трёхдверный портал любой христианской церкви. И тоже с центральной аркой – «Царскими вратами». Как Это не затрудняло движение вперёд к сценам Г. Пельцига, О. и Г. Перре, В. Гроппиуса – Пискатора, и, наконец, к сцене Театра Вс. Мейерхольда, М. Бархина и С. Вахтангова.

Однако же мне удалось сделать один маленький театрик на 150 мест кораллового цвета к спектаклю о великом философе Иммануиле Канте для режиссёра М. Карбаускиса в розовом же зале, расположенном на сцене Театра Маяковского, сфотографированного с колосников театра В. Сенцовым. Мой шестигранный театр стал нравиться мне всё больше и больше перспективных работ Браманте, и даже восьмигранного театра самого Шекспира, и даже овального театра А. Палладио, завершенного Скамоцци. Не смотря на то, что эти фамилии и их произведения мне нравились чрезвычайно. И всё же на какой-то миг, на какой-то маленький момент мне мой шестигранный театрик сверху, с колосников понравился больше. Я был удовлетворён. Да простит меня Господь. ■

Зрительный зал театра «Олимпико»

Алпатова Ирина Леонидовна, театровед, критик, работает в журнале «Театрал», руководитель театроведческого курса РУТИ-ГИТИС, автор статей о театре в периодической печати, автор книги «Антрепризa Комиссаржевского», кандидат искусствоведения.
Контакты: al_irina62@mail.ru

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

Бодянская Татьяна – специальный корреспондент журнала «Сцена». Изучала театроведение и менеджмент исполнительских искусств в Школе-Студии МХАТ и ГИТИСе. Публиковалась в изданиях: «Сцена», «Colta. ru», «Экран и Сцена», «Новые Известия», «Культура», «Вокруг Света» и др. Работает в качестве профессионального переводчика на русском, немецком, английском и финском языках. Стипендиат Шведского культурного фонда. Является членом Союза журналистов Финляндии.
Контакты: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Вегербауэр Фердинанд, театральный художник, скульптор, автор декораций к спектаклям театров Германии, Австрии, Франции, США. России.
Контакты: netupskaya@mail.ru

Губайдуллина Елена Рашидовна, театровед, театральный критик, автор статей о театре в российской периодической печати и научных сборниках, кандидат искусствоведения.
Контакты: rondo4428@mail.ru

Дитятковский Григорий, режиссёр театра, педагог СПбГАТИ, постановщик спектаклей в Санкт-Петербурге, Москве, в театрах России и за рубежом.
Контакты: zorra4@yandex.ru

Додин Лев Абрамович, российский театральный режиссёр, педагог, художественный руководитель Санкт-Петербургского малого драматического театра-Театра Европы, народный артист России, лауреат Государственной премии СССР и Государственных премий РФ.
Контакты: elena@mdt-dodin.ru

Дьякова Елена Александровна, литературный и театральный критик, обозреватель «Новой газеты», автор статей в российской и зарубежной периодической печати, кандидат филологических наук.
Контакты: diakonda@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: ninelismailova@mail.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

Овэс Любовь Соломоновна, театровед, научный сотрудник сектора театра РИИИ, доцент СПбГАТИ, преподаватель Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, кандидат искусствоведения.
Контакты: lubovoves@yandex.ru

Патутин Алексей, заведующий художественно-постановочной частью Московского театра «Et cetera».
Контакты: vartanik@yandex.ru

Пикон-Валлен Беатрис, французский театровед, специалист по русскому театру, профессор Консерватории, руководитель отдела Лаборатории по исследованию зрелищных искусств. Автор книг по истории европейской и русской режиссуры и актёрского искусства.
Контакты: Beatrice.Picon-Vallin@cnrs.fr

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

Ронгинская Елизавета, театральный критик, кандидат филологических наук, автор статей в научных сборниках и в периодических изданиях.
Контакты: zorra4@yandex.ru

Рубцов Александр Михайлович, заместитель генерального директора по научно-просветительской работе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, заслуженный артист РФ
Контакты: a.rubtsov@bk.ru

Самитов Дмитрий Геннадьевич, продюсер, кандидат социологических наук
Контакты: goodluck@bk.ru

Сидорина Алена Владимировна, театральный художник, участник выставок МСХ, ТСХР. Член СТД, МСХ (Московского союза художников), ТСХР (Творческого Союза художников России), АИС (Ассоциации искусствоведов).
Контакты: alenasidorina@yandex.ru

Смирнова-Несвицкая Мария Юрьевна, театральный художник, график, редактор «Петербургского театрального журнала», член Союза художников, участник отечественных и зарубежных выставок, автор статей о театре в периодической печати.
Контакты: mania-sn@yandex.ru

Стерликова Люба, художник, искусствовед, кандидат искусствоведения, член ряда творческих союзов, включая Московский Союз художников, работает в своей студии в Вашингтоне, США, где также занимается преподавательской деятельностью и читает лекции по искусству плаката.
Контакты: luba@rcn.com

Фадеева Галина Леонидовна, журналист, сотрудник научно-просветительского отдела ГЦТМ им. А.А.Бахрушина.
Контакты: fadeeva@gctm.ru

Шах-Азизова Татьяна Константиновна (11.09.1937-26.01.2015), театральный критик, театровед, доктор искусствоведения, автор книг и статей в периодической печати.

Шендерова Алла Владимировна, театровед, театральный критик, обозреватель журнала «Театр», обозреватель журнала «Ваш досуг».
Контакты: alchend@yahoo.com

Штайн Петер, немецкий театральный режиссёр, постановщик спектаклей в разных странах мира.
Контакты: 4irivili@mail.ru

Юсим Елена Викторовна, доцент кафедры истории и теории русского театра РУТИ-ГИТИС, преподаватель истории русского театра в Институте Истории Культур, редактор литературной части Московского драматического театра под руководством Армена Джигарханяна, кандидат искусствоведения.
Контакты: yusimel@mail.ru

Яковлева Александра Геннадьевна, журналист, филолог, корреспондент интернет-издания «Деловой Омск».
Контакты: yakovleva.alexandra1990@gmail.com

Alpatova Irina, theatre researcher, critic, Teatral magazine; leads a theatre research course at the Russian University of Theatre Art (GITIS); author of articles on theatre in periodic press, author of the book Komissarzhevsky's Enterprise; PhD.
Contacts: al_irina62@mail.ru

Barkhin Sergey, Russian set designer, visual artist, book illustrator, architect; People's Artist of Russian Federation, laureate of the State Prizes of the Russian Federation.
Contacts: barkhin@yandex.ru

Bodjansky Tanja, special correspondent, The Stage magazine; journalist for various Russian and international media, professional translator; Swedish Cultural Foundation scholarship receiver; member of the Journalist Union of Finland.
Contacts: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Dityatkovsky Grigory, theatre director, lecturer at the Saint Petersburg State Academy of Theatre Art; directed performances in Saint Petersburg, Moscow, in Russian theatres and abroad.
Contacts: zorra4@yandex.ru

Dodin Lev, Russian theatre director, teacher, artistic director of the Saint Petersburg Maly Drama Theatre – Europe Theatre; People's Artist of Russian Federation; laureate of the State Prize of USSR and the State Prizes of Russian Federation.
Contacts: elena@mdt-dodin.ru

Dyakova Elena, literature and theatre critic, Novaya Gazeta journalist, author of articles in Russian and international periodic press; PhD.
Contacts: diakonda@mail.ru

Gubaidullina Elena, theatre researcher, theatre critic, author of articles on theatre in Russian periodic press, author of scientific publications; PhD.
Contacts: rondo4428@mail.ru

Ismailova Ninel, film and theatre critic; Editor, The Stage magazine, Head of David Borovsky Museum-workshop, author of books, documentary films and articles in periodic press.
Contacts: ninelismailova@mail.ru

Kaminskaya Natalia, theatre researcher, theatre critic, Editor, The Stage magazine, author of articles on theatre in Russian and international periodic press, author of books on theatre.
Contacts: 4irivili@mail.ru

Oves Lyubov, theatre researcher, research associate at Theatre sector of Russian Institute of Art History, docent at the Saint Petersburg State Academy of Theatre Art, lecturer at Saint Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture; PhD.
Contacts: lubovoves@yandex.ru

Patutin Alexey, Head of Production department, Et cetera Theatre, Moscow.
Contacts: vartanik@yandex.ru

Picon-Vallin Beatrice, French theatre researcher, Russian theatre expert, Conservatory professor; Head of department, Performing Arts Research Laboratory. Author of books on European and Russian directing and acting.
Beatrice.Picon-Vallin@cnrs.fr

Reshetnikova Irina, art researcher, critic, author of articles on fine art, set design, theatre art in scientific journals and Russian periodic press; PhD.
Contacts: motronenko@rambler.ru

Rodionov Dmitry, theatre researcher; Chief Editor, The Stage magazine; Chief Director, Bakhrushin State Central Theatre Museum; author of articles on theatre in periodic press; curator of the exhibition projects; Secretary of the Union of theatrical figures of Russia; PhD.
Contacts: chief_director@gctm.ru

Ronginskaya Elizaveta, theatre critic; PhD
Contacts: zorra4@yandex.ru

Rubtsov Alexander, deputy Director for scientific and educational work, Bakhrushin State Central Theatre Museum, *Contacts: a.rubtsov@bk.ru*
Samitov Dmitry, producer, PhD
Contacts: goodluck@bk.ru

Shah-Azizova Tatiana (11.09.1937-26.01.2015), theatre critic, theatre researcher, Doctor of Science in art research; author of books and articles in periodic press.

Shenderova Alla, theatre researcher, theatre critic, *Teatr* magazine journalist, *Vash Dosug* journalist.
Contacts: alchend@yahoo.com

Sidorina Alena, set designer, exhibitions participant of Artists Union of Moscow, Creative Artists Union of Russia. Member of Theatre Employees Union, Artists Union of Moscow, Art Researchers Association.
Contacts: alenasidorina@yandex.ru

Smirnova-Nesvitskaya Maria, set designer, graphic artist; Editor, Saint Petersburg Theatre Journal; member of Artists Union; Russian and international exhibitions participant; author of articles on theatre in periodic press.
Contacts: mania-sn@yandex.ru

Stein Peter, German theatre director.
Контакты: 4irivili@mail.ru

Sterlikova Luba, artist, art historian, Ph.D., a member of a number of creative Unions, including the Moscow Union of Artists, works in his studio in Bashingtone, USA, where he also engaged in teaching and lectures on the art of the poster.
Contacts: luba@rcn.com

Wögerbauer Ferdinand, set designer, sculpturer; created sets for performances in Germany, Austria, France, USA and Russia.
Contacts: netupskaya@mail.ru

Yakovleva Alexandra, journalist, philologist, correspondent for internet media Delovoy Omsk.
Contacts: yakovleva.alexandra1990@gmail.com

Yusim Elena, docent of chair of Russian theatre history and theory, Russian University of Theatre Arts; Russian theatre history lecturer at the Cultures History Institute, dramaturge at A.Dzhigarkhanian Drama Theatre, Moscow; PhD.
Contacts: yusimel@mail.ru

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов – Лев Додин: «Традиция остается живой, когда она обновляется». Беседа главного редактора журнала «Сцена» с выдающимся режиссёром, художественным руководителем МДТ-Театра Европы (СПб) о прочтении классики, о том, что формирует сегодня мировоззрение художника, и о том, как влияет на театр захватившее культуру стремление всё упростить, свести к схеме, к знаку.

Ключевые слова: «Вишнёвый сад» Станиславский Ксения Раппопорт Татьяна Шестакова Данила Козловский Чехов Шекспир Брехт Современное искусство Бозон Хиггса Атеизм Вера Православие Общество потребления Феномен Театра Давид Боровский Валерий Гаврилин Борис Тищенко Питер Брук Немирович-Данченко «Левиафан»

СПЕКТАКЛЬ

«Борис Годунов» А. С. Пушкина в постановке П. Штайна. Московский театр «Et cetera».

Нинель Исмаилова «Пушкин с нами». Заметки о непреходящем значении пьесы Пушкина, о современном её звучании.

Елена Юсим «Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть . . . ». В статье рассматривается проблема бережного отношения постановщика к проблематике, жанровому своеобразию и текстовым особенностям пушкинской трагедии.

Наталия Каминская «Как у автора?». Автор сосредоточивает внимание на проблеме современной интерпретации классической пьесы, соотношении авторских «духа» и «буквы», рассматривает сценографическое решение спектакля Штайна как попытку аутентичного воспроизведения антуража и костюмов эпохи Годунова и анализирует связанные с этой попыткой сложности в восприятии спектакля современным зрителем.

Петер Штайн «Комментируя «Бориса Годунова». Интервью Татьяна Бодянская. Режиссёр рассказывает о своих принципах подхода к классике и о задачах при постановке пушкинской трагедии.

Фердинанд Вегербауэр «Чтобы сделать хорошую декорацию, нужен большой письменный стол». Интервью Наталия Каминская. Сценограф Фердинанд Вегербауэр вместе с режиссёром Петером Штайном уже второй сезон работает на московских сценах. В прошедшем он оформил оперный спектакль Штайна «Аида» Дж. Верди в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в нынешнем состоялась их с режиссёром совместная премьера спектакля «Борис Годунов» в театре Et cetera.

Ключевые слова: Вегербауэр Штайн Et cetera Музыкальный театр Станиславского и Немировича Данченко Аида Борис Годунов Пушкин Смелянский

Алексей Патутин «Всё, как и было задумано». Заведующий постановочной частью театра «Et cetera» рассказывает о технологической составляющей работы над спектаклем.

Ключевые слова: Пушкин Штайн Вегербауэр Борис Годунов Et cetera Симонов Плотников Скворцов

Елизавета Ронгинская «Гимнастика для ума». «Пигмалион» Б. Шоу в постановке Г. Дитятковского. Санкт-Петербургский театр «Приют комедианта». Особенность постановки не только в новом переводе Бернарда Шоу Михаилом Строниным, но и в том, что в инсценировку включена поэма Андрея Белого «Глоссолалия» - философский трактат о звуке.

Григорий Дитятковский: «Встреча Шоу и Белого или возрождение и модернизация мифа о Пигмалионе» (интервью Е. Ронгинской).

Ключевые слова: Шоу Дитятковский Приют комедианта Белый Стронин

Александра Яковлева «Поэзия в сюжете мюзикла». 200 лет со дня рождения Михаила Лермонтова в Омском музыкальном театре отметили российской премьерой мюзикла «Поручик Тенгинского полка», созданного композитором Ширвани Чалаевым на стихи и прозу Лермонтова. Автор анализирует звучание лермонтовских текстов в жанре музыкального спектакля.

Ключевые слова: Лермонтов Чалаев Дубровский Пискунов Соснин Абайдулов

Ирина Решетникова «Эстетика мести». Статья посвящена анализу постановки пьесы «Формалин» А. Королева режиссером С. Голомазовым в Театре на Малой Бронной. Автор анализирует сложную экзистенциальную пьесу А. Королева и её последующую яркую театральную адаптацию. Встреча писателя и театра, по мнению автора статьи, пошла на пользу постмодерну, паззлы интеллектуальной головоломки стали живыми людьми.

Ключевые слова: Королев Голомазов Симонов Формалин Театр на Малой Бронной Сердюк Самбурская Шабалтас

Ирина Алпатова «Застой и Ренессанс». В статье рассматривается концепция спектаклей «Декамерон» Боккаччо в постановке В. Сенина и «Довлатов. Анекдоты» в постановке Д. Егорова. Новосибирский театр «Красный факел». Выраженная в сценографии, образах карнавала эпохи Возрождения у Боккаччо и условной городской среды российского города конца XX века у Довлатова. Автор анализирует, как пространственное решение выявляет смысл и эстетику драматургического материала.

Ключевые слова: Боккаччо, Довлатов, Красный факел, Сенин, Егоров, Лемешонок, Сельская, Кутянский, Черных, Поляков

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР - 100

Дмитрий Родионов «Пленники времени». Автор размышляет о трагической судьбе Александра Таирова и его театра, делится впечатлениями о спектакле Евгения Писарева «Камерный театр. Посвящение», в котором видит символическое покаяние общества.

Ключевые слова: Таиров Коонен Камерный театр Писарев Марголин Севрюкова Станиславский Вахтангов Мейерхольд Гремина

ВЫСТАВКИ

Елена Губайдуллина «Фантазеры, философы, сказочники». Статья посвящена выставке работ молодых сценографов «Клин-2014», организованной СТД РФ в «Боярских палатах». Основной интригой «Клина» -2014 стала, по мнению автора, его тема - «Трансформация». В статье рассматриваются задачи, которые ставят перед собой начинающие театральные художники: не просто оформить спектакль, но создать серию превращений на темы, заданные пьесами.

Ключевые слова: Клин СТД РФ Кондратьев Шилькрот Бенедиктов Порфирьев Кузнецова Крымов Архипов Ананикян Лотова

Мария Смирнова-Несвицкая «Они учились в Петербурге». Автор рассказывает о выставке, посвящённой 60-летию художественно-постановочного факультета С-Пб Театральной Академии и о традиционной ежегодной сценографической выставке «Итоги сезона».

Ключевые слова: Эдуард Кочергин Геннадий Сотников Санкт-Петербургская государственная театральная академия Валерий Полуновский Олег Головко Марина Азизян

ПАМЯТЬ

Татьяна Шах-Азизова «Русский Гамлет». В память о недавно скончавшейся после тяжёлой болезни выдающемся критике и театроведе Татьяне Шах-Азизовой журнал «Сцена» публикует отрывок из её статьи «Русский Гамлет», написанной для книги «Чехов и его время». В статье анализируется особый вид рефлексии чеховского характера

Ключевые слова: Татьяна Шах-Азизова, Чехов, Иванов, Платонов, Войницкий, Астров

Любовь Овэс «Б. М. Эрбштейн (1901-1964). Письма оттуда».
Материал посвящён хорошо известному художнику Ленинградского театра Борису Эрбштейну, который провёл много лет в сталинских лагерях. Журнал «Сцена» публикует письма художника семье и друзьям.
Ключевые слова: Борис Эрбштейн, Михаил Тухачевский, Дмитрий Шостакович, Даниил Хармс, Лев Разгон

«ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК»

Алла Шендерова «Такая жесть».
На выставке Юрия Кононенко в Воронежском Камерном театре представлены работы из творческого наследия художника. Автор анализирует метод со-творчества художника с режиссёром Юрием Погребничко.
Ключевые слова: Варлам Шаламов, Дмитрий Пригов, Николай Акимов, Бенедикт Ерофеев, Юрий Погребничко

Алёна Сидорина «Волшебный портал иного пространства».
Автор анализирует сценографическое решение метра отечественной сценографии Валерия Левенталя к спектаклю «История Кая и Герды», рассматривая метод воплощения волшебного мира на сцене и средства его выражения.
Ключевые слова: «Снежная Королева» Андерсен Валерий Левенталь

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Парижские кабаре 19 века». Автор знакомит с эстетикой парижского кабаре, отражённой в плакатах, созданных лучшими французскими художниками.
Ключевые слова: Мулен Руж, Жюль Шере, Теофиль-Александр Стейнлен, Анри де Тулуз-Лотрек, Феликс Валлоттон

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Беатрис Пикон-Валлен «Театр и документальные формы».
Французский критик и историк театра анализирует разнообразные формы документального театра.
Ключевые слова: Документальный театр Teatr. doc

НОВЫЕ КНИГИ

Елена Дьякова «Зеркало сцены как зеркало смысла». Автор рассматривает книгу А. В. Бартошевича «Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре, XIX, XX, XXI…" (М. : ГИТИС, 2014), в которой собраны статьи от начала 1970-х до весны 2014-го. Статьи объемные, исследовательские – и классические рецензии – и точные эскизы колумниста портала OpenSpace.
Ключевые слова: Бартошевич Шекспир Гамлет Хаймаркет OpenSpace Гренвилл Баркер Женовач Ясулович Доннеллан

Дмитрий Родионов «Спектакли для Каминской». Книга Н. Г. Каминской «Вот тебе и театр. Московская сцена. 2000-е годы, до и после». («АРТИСТ. РЕЖИССЕР. ТЕАТР», Москва, 2014) – это попытка отражения театральной жизни столицы 2000-х г. Её героями становятся люди разных поколений: руководители театров, просто постановщики спектаклей и просто свободные художники, чьи творческие судьбы определяли в той или иной мере облик столицы.
Ключевые слова: Каминская Вот тебе и театр Стуруа Гинкас Любимов Крымов Эпельбаум Женовач Бутусов Юрский Погребничко Левитин Бородин Рошкован Панков Мирзоев Райкин

Нинель Исмаилова «Когда б все знали…».
О книге: «Крафт». Технология создания сценического костюма. Альбом. Издание Школы-студии МХАТ, М., 2013. Сделанные из крафта, плотной оберточной бумаги, театральные костюмы - это учебные работы, курсовые, дипломные, которые лучше всяких слов представляют метод обучения и развития у студентов творческого мышления и пространственного воображения.
Ключевые слова: Школа студия МХАТ Маклакова Герц Дронова Коржуева

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Александр Рубцов «Наш новый адрес».
Рассказ об открытии Представительства ГЦТМ им. А. А. Бахрушина в Ульяновске: новый филиал, новая аудитория, свежие формы сотрудничества.

Галина Фадеева «Театральные праздники».
О праздновании 150-летия со дня рождения А. А. Бахрушина, о презентации проекта «Прорыв» - выставки, посвящённой русскому театрально-декорационному искусству конца XIX – начала XX вв. из собраний Театрального музея им. А. А. Бахрушина и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства

Нина Троян «Село Воеводское. Алтай».
Как в Алтайском селе Воеводское школьники - участники Бахрушинских кружков отметили 150-летие со дня рождения А. А. Бахрушина.
Ключевые слова: Алексей Александрович Бахрушин Театральный музей Лобанов-Ростовский Театрально-декорационное искусство

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ

Наталия Каминская «Электротеатр Станиславский в действии». В конце января в Москве, в центре Тверской улицы открылся Электротеатр «Станиславский», возникший на месте реконструированного драматического театра им. К. С. Станиславского. В статье содержатся подробный рассказ об архитектурном и технологическом преображении театра, о его творческих планах, а также рецензия на первую премьеру, спектакль «Вакханки» в постановке греческого режиссера Теодора Терзопулоса.
Ключевые слова: Электротеатр Станиславский Юхананов Терзопулос Кастеллуччи Огарев Шапиро Коренев Константинова Морозова

Вячеслав Соколов «Война до и после – Шаушпильхаус».
Ключевые слова: Готтар, Ланган, Шиллер, Шинкель, Шаушпильхаус

МЕНЕДЖМЕНТ

Дмитрий Самитов «Продюсер некоммерческого театра».
Автор рассматривает сложный процесс продюсирования некоммерческого театра на всех его стадиях: от фандрейзинга и грамотной рекламы до страхования художественного качества.
Ключевые слова: Бродвей, Мамма Миа, Отверженные, Ведьма, Кабаре

ЭТЮДЫ

Сергей Бархин «Из записной книжки».
Знаменитый театральный художник - об античном театральном портале и собственном шестигранном театре, созданном на сцене для спектакля Миндаугаса Карбаускиса «Кант».
Ключевые слова: Олимпико, Палладио, Иниго Джоунс, Иммануил Кант, Миндаугас Карбаускис

DIALOGUES

Dmitry Rodionov - Lev Dodin: «A tradition remains alive only when it is updated. »
A conversation of The Stage Chief Editor with the great theatre director, Artistic Director of MDT- Europe Theatre, Saint-Petersburg, about interpretation of the classics, about all that shapes the artist's worldview nowadays, and how a striving to simplify, reduce to a scheme, a sign, which has captured the whole culture, affects the theatre.
Keywords: "The Cherry Orchard" Stanislavsky Ksenia Rappoport Tatyana Shestakova Danila Kozlovsky Shakespeare Chekhov Brecht Contemporary Art Higgs boson Orthodox Faith Atheism Consumer society Phenomenon Theatre David Borovsky Valery Gavrilin Boris Tishchenko Peter Brook Nemirovich-Danchenko "Leviathan"

PERFORMANCE

Boris Godunov by Peter Stein at Et cetera Theatre
Ninel Ismailova "Pushkin with us".
The author reflects on the eternal significance of Pushkin's drama and the main themes inherent in it.
Elena Yusim. A clawed heart-scraping beast, conscience. . . The article deals with the task of director's careful attitude to problems of the tragedy by Pushkin, its genre originality and textual features.
Natalia Kaminskaya. How did the author?
The critic focuses on the problem of a modern interpretation of the classic play, the ratio of author's «spirit» and «letter», examines the set design of Stein's performance as an attempt of reproducing Godunov-era authentic surroundings and costumes and analyzes the modern viewer's perception complexity related to this attempt.
Peter Stein "Commenting" Boris Godunov ". Interview Tatiana Bodyansky. The director talks about his approach to the classical principles and challenges in the formulation of Pushkin's tragedy.
Ferdinand Wögerbauer: «To make good sets, you need a big desk. » Interview by Natalia Kaminskaya.
It is now the second season, Ferdinand Wögerbauer, scenographer, and Peter Stein, have been working on Moscow stages. In the previous season, Wögerbauer designed Stein's opera performance Aida by Verdi at Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre; in the current season, their joint premiere of Boris Godunov has taken place in Et cetera Theatre.
Keywords: Aida, Boris Godunov, Pushkin, Smelyansky
Head of production department, Et cetera Theatre, tells about technological aspect of staging work.
Keywords: Alexander Pushkin, Peter Stein, Ferdinand Wögerbauer, Boris Godunov, Et cetera, Vladimir Simonov, Boris Plotnikov. Vladimir Skvortsov
Elizaveta Ronginskaya. Exercises for the mind. Pygmalion by Shaw, staged by G. Dityatkovsky. St. Petersburg Comedian's Shelter Theatre. The performance's feature is not only a new translation by Michael Stronin, but also a dramatization of Andrey Bely's poem Glossolalia - a philosophical treatise on the sound.
Grigory Dityatkovsky: «Shaw and Bely get together, or revival and modernization of Pygmalion Myth. » Interview by Elisaveta Ronginskaya. The director talks about the conception of his production, the relationship between the ancient myth, the English play and Russian decadence.
Keywords: George Bernard Shaw, Gregory Dityatkovsky, Comedian's Shelter, Andrey Bely, Mikhail Stronin
AlexandrA Yakovleva. Poetry in a musical's plot. The lieutenant of Tenghinsky Regiment. The musical by Sh. Chalaev based on works by Lermontov. Omsk Music Theatre. 200 years since Mikhail Lermontov's birth have been marked in Omsk with a Russian premiere of the musical The lieutenant of Tenghinsky Regiment created by the composer Shirvani Chalaev to the poetry and prose by Lermontov. The author analyzes the sounding of Lermontov's texts in the genre of musical performance.
Keywords: Mikhail Lermontov, Shirvani Chalaev, Victor Dubrovsky, Kirill Piskunov, Yury Sosnin, Gali Abaidulov
Irina Reshetnikova. Aesthetics of vengeance. Formalin by A. Korolev, staged by S. Golomazov. Malaya Bronnaya Theatre. The author analyzes the complex existential play by A. Korolev and its subsequent vivid theatrical adaptation. The writer-and-theatre 'meeting', according to the author, has inured to the benefit of postmodernism, intellectual puzzles have become human beings.
Keywords: Anatoly Korolyov, Sergey Golomazov, Nikolai Simonov, Formalin, Malaya Bronnaya Theatre, Dmitry Serdyuk, Ivan Shabaltas
Irina Alpatova. Stagnation and Renaissance. Decameron by Boccaccio, staged by V. Senina and Dovlatov. Jokes directed by D. Egorov. Novosibirsk Red Torch Theatre. The article touches upon the concept of performances, scenographically-expressed Renaissance carnival images created by Boccaccio and conditional Russian urban environment of the late twentieth century created by Dovlatov. The author analyzes how spatial resolution reveals the meaning and aesthetics of dramatic material.
Keywords: Giovanni Boccaccio, Sergey Dovlatov, Red Torch Theatre, Vasily Senin, Dmitry Egorov, Evgeny Lemeshonok, Fagilya Selskaya, Ilya Kutyansky

KAMERNY THEATRE - 100

Dmitry Rodionov «Prisoners of Time».
The author reflects on the tragic fate of Alexander Tairov and his theatre, shares his impressions about the play by Yevgeny Pisarev Kamerny Theatre. Dedication, in which he sees a symbolic society's penance.
Keywords: Alexander Tairov, Alisa Koonen, Kamerny Theatre, Yevgeny Pisarev, Zinovi Margolin, Victoria Sevryukova, Elena Gremina

EXHIBITIONS

Elena Gubaidullina. Dreamers, philosophers, storytellers. The article is devoted to the exhibition of works by young stage designers Klin-2014, organized by the Theatre Union of Russia in the Boyar Chamber. The main intrigue of the Klin-2014 became, in the author's opinion, its theme - Transformation. The article deals with tasks created by young set designers for themselves: not just to draw a play, but to make a series of transformations on the topics raised by it.
Keywords: Klin, Theatre Union of Russia, Kondratiev, Shilkrot, Benediktov, Porfiriev, Kuznetsova, Krymov, Arkhipov, Ananikian, Lotova
Maria Smirnova-Nesvitskaya. They studied in St. Petersburg. M. Smirnova-Nesvitskaya a well-known theatre artist and lecturer, talks about the exhibition dedicated to the 60th anniversary of set design department of Saint-Petersburg Theatre Academy and the traditional annual exhibition of stage design Season's results.
Keywords: Eduard Kochergin, Gennady Sotnikov, Saint-Petersburg State Theatre Academy, Valery Polunovsky, Oleg Golovko, Marina Azizyan

AD MEMORIAM

Tatiana Shah-Azizova. Russian Hamlet.
In memory of the recently deceased outstanding critic and theatre researcher Tatiana Shah- Azizova The Stage magazine publishes a fragment of her article Russian Hamlet, written for the book Chekhov and his time. The article analyzes the specific type of the reflective Chekhov's character.
Keywords: Tatiana Shah-Azizova, Chekhov, Ivanov, Platonov, Voynitsky, Astrov
Lyubov Oves. M. B. Erbstein (1901-1964). The Letter from There. The material is devoted to the well-known Leningrad Theatre artist Boris Erbstein, who spent many years in Stalin's camps. The Stage magazine publishes artist's letters to his family and friends.
Keywords: Boris Erbstein, Mikhail Tukhachevsky, Dmitry Shostakovich, Daniil Kharms, Lev Razgon

OCCUPATION: ARTIST

Alla Shenderova. A hard one. The exhibition Yuri Kononenko. Painting, held at Voronezh Chamber Theater, presents works by an outstanding set designer Yury Kononenko. The author analyzes the method of its co-creation with the theatre director Yury Pogrebnichko.
Keywords: Varlam Shalamov, Dmitry Prigov, Nikolai Akimov, Benedict Erofeev, Yury Pogrebnichko.

Alena Sidorina. Magical portal into a different space. The author analyzes the scenery by Valery Leventhal for the play A Story of Kai and Gerda, thinking of a method of implementing a fairy world on the stage, the means of its expression.
Keywords: Snow Queen, Andersen, Valery Leventhal

THEATRE POSTER

Luba Sterlikova. Parisian cabaret of the late 19th century. The author introduces aesthetics of the Parisian cabaret, reflected in posters, which at times were drawn by the best French artists.
Keywords: Moulin Rouge, Jules Cheret, Théophile Steinlen, Henri de Toulouse-Lautrec, Vallotton Felix.

PROBLEMS AND RESEARCH

Beatrice Picon-Vallin. Theatre and documentary forms. Beatrice Picon-Vallin, a French critic and theatre historian examines various forms of documentary theatre, traces its history and modernity.
Keywords: Documentary Theatre, Teatr. doc

NEW BOOKS

Elena Dyakova. A Stage Mirror as A Mirror of Sense. The author considers the book by A. V. Bartoshevich For whom Hamlet is written: Shakespeare in the theatre, XIX, XX, XXI. . ., which contains articles from the beginning of 1970s till the spring of 2014. The articles are voluminous, full of research, both classic reviews and accurate sketches by OpenSpace portal columnist.
Keywords: Alexey Bartoshevich, Hamlet, Haymarket, OpenSpace, Granville, Barker, Declan Donnellan.

Dmitry Rodionov. Performances for Kaminskaya. The book by N. Kaminskaya So much for the theater. Moscow stage. 2000s, before and after is an attempt to reflect the Russian capital's theatrical life of 2000s. The characters are people of different generations, heads of theaters, stage directors and just free artists whose creative destinies have somehow determined the capital's image.
Keywords: Natalia Kaminskaya, So much for the theater, Robert Sturua, Kama Ginkas, Dmitry Krymov, Ilya Epelbaum, Sergey Zhenovach

Ninel Ismailova. If only everyone knew. About the book Kraft. Stage costume creating technology. An album. Moscow Art Theatre School Edition, M. 2013. Made from Kraft, dense wrapping paper, theatre costumes are so expressive, beautiful, so masterfully designed in every detail, that you won't believe that these students' works have been made. . . from paper.
Keywords: Moscow Art Theatre School, Eleonora Maklakova, Emilia Hertz, Irina Dronova, Alina Korzhueva

BAKHRUSHIN MUSEUM CHRONICLES

Alexander Rubtsov, Galina Fadeeva, Nina Troyan. Bakhrushin from the Neva to the Altai. This is a story of opening the branch of the State Central Theatre Museum named after Bakhrushin in Ulyanovsk: a new branch, new audience, new forms of cooperation. The story also tells us about the celebration of the Bakhrushin's 150th anniversary and presentation of an ambitious Breakthroug project - an exhibition dedicated to the Russian art of theatre design of the late XIX - early XX centuries (from the collections of Bakhrushin Theatre Museum and the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music). You will find out how schoolchildren - participants of Bakhrushin circles, Voyevodskoye, Altai Area, have marked Bakhrushin's 150th anniversary.
Keywords: Alexey Bakhrushin Theatre Museum Lobanov-Rostovsky Theatrical decorative art

A THEATRE BUILDING

Natalia Kaminskaya. Stanislavsky Electrotheatre in action. At the end of January Stanislavsky Electrotheatre was opened in the middle part of Tverskaya Street, Moscow, replacing the reconstructed Stanislavsky Drama Theatre. The article contains a detailed story about the theater's architectural and technological transformations, its future plans, as well as a review of the first premiere, the play The Bacchae directed by Theodore Terzopoulos, a Greek director.
Keywords: Electrotheatre, Konstantin Stanislavsky, Boris Yukhananov, Theodore Terzopoulos, Romeo Castellucci, Alexander Ogarev

Vyacheslav Sokolov. The war before and after – Schauspielhaus. The author examines German architects' experience in restoration and construction of new theatre buildings. **Keywords**: Gotthard, Langhans, Schiller, Schinkel, Schauspielhaus

MANAGEMENT

Dmitry Samitov. A non-profit theatre producer. The author analyzes the complex process of producing a non-profit theatre, traces all its stages: from fundraising and competent advertising up to artistic quality assurance.
Keywords: Broadway, Mamma Mia, Les Miserables, Wicked, Cabaret

SKETCHES

Sergey Barkhin. From the notebook. The famous theatre designer Sergey Barkhin tells about the ancient theatre portal and a hexagonal theater of his own, created on the stage for Kant, a performance by Mindaugas Karbauskis.
Keywords: Olimpico, Palladio, Inigo Jones, Immanuel Kant, Mindaugas Karbauskis,