

сцена



la scene
the stage

№4
(90)
2014

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

суена

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

Редакционный Совет:
Сергей Бархин
Станислав Бенедиктов
Юлия Большакова
Александр Боровский
Сергей Гнедовский
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)
Беатриса Пикон-Валлен
(Франция)
Алексей Порай-Кошиц
Вячеслав Соколов
Александр Титель
Дмитрий Трубочкин
Владимир Урин
Александр Урсин
Ирина Черномурова
Александр Шишкин
Надежда Хмельёва
Наталья Ясулович
Игорь Ясулович

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №4 (90) 2014

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 29.08.2014

сцена

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

The Stage

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

La Scène

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

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

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:



► Макет. «Дон Жуан» Ж-Б Мольера.
Реж. А. Эфрос. Худ. Д. Боровский.
Театр на Малой Бронной. 1973

▶ ШЕКСПИР 450	3	Наталья Каминская. Съедобное-несъедобное
▶ МЕЙЕРХОЛЬД 140	5	Борис Пастернак. «Мейерхольдам»
	5	Андрей Вознесенский. Песня о Мейерхольде
▶ СПЕКТАКЛЬ	6	Татьяна Круковская. Следуйте инструкции
	9	Лев Закс. Эстетизм и политика: случай «Коварства и любви» Льва Додина
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	12	Татьяна Шах-Азизова. Аура Боровского. Впечатление
	15	Лев Додин. Давид, дорогой!
	15	Сергей Бархин. О Давиде Боровском, первом художнике театра XX века
	16	Татьяна Сельвинская. Давид Боровский – великий художник и великий человек
	21	Ян Паппельбаум. Человек с фотоаппаратом
▶ ВЫСТАВКИ	23	Анаит Оганесян. Окно как зеркало сцены
▶ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА	27	Максим Кантор. Гоген: собор в океане
▶ ДИАЛОГИ	30	Дмитрий Родионов. Объединяющая сила искусства. Диалог с властью
▶ ОБРАЗОВАНИЕ	32	Любовь Овес. Преподавание сегодня равно миссионерству
	34	Галина Фадеева. Первая встреча
	35	Илья Бривкольт. Интересное время для души
▶ ЛЮДИ ТЕАТРА	37	Ирина Балашевич. Солнцева
	38	Владимир Шеховцев. Невероятный мастерской
▶ НОВЫЕ КНИГИ	42	Александр Чепуров. О Станиславском замолвите слово
	45	Татьяна Круковская. Пятьдесят оттенков Нуреева
▶ НАСЛЕДИЕ	47	Нина и Никита Лобановы-Ростовские. «Юнона и авось»
▶ ЗА РУБЕЖОМ	51	Ольга Романцова. Потомки выходят из тени
▶ ТЕХНОЛОГИИ	53	Технология проведения работ по реконструкции объектов культуры
▶ ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	59	Новая сцена Александринского театра
▶ ЭТЮДЫ	63	Наталья Балатова. Крылья синих птиц
	67	Вячеслав Соколов. Война до и после

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 мемориально музее
“Мастерская Давида Боровского” (Б. Афанасьевский пер. д. 3)

Редакцией в 2014 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

СЪЕДОБНОЕ-НЕСЪЕДОБНОЕ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Минувший сезон закрепил в нашем театре особый вид спектакля, которому в профессиональной среде уже придумали название – «бродилки». От слова «бродить», в смысле «гулять, блуждать, путешествовать». «Декорациями» такого спектакля становятся помещения театров, но не зрительный зал и сцена, а вся остальная театральная жилплощадь (о подобном проекте Театра наций под названием «Шекспир-лабиринт» мы рассказывали в предыдущем номере журнала), и даже городские кварталы (о спектакле «Remote Петербург» читайте в этом номере). Надо ли говорить, что театральный буфет в этой связи может стать особенно привлекательным пространством для игры? Тем более, что он им уже действительно стал. Так, неутомимые выдумщики Илья Эпельбаум и Майя Краснополяская выпустили в своём театре «Тень» спектакль под названием «Куккафе «У.Шекспира».



Тут зрители не бродят, а сразу садятся за столики. «Наше место в буфете,» — говаривал известный классический герой. Вот и «У.Шекспира» трактуйте, как хотите. Уильям-то он Уильям, но харчевни «У Чехова», «...Станиславского», «...Гоголя», которые так полюбили наши рестораторы, тоже вспоминаются сходу.

Театр «Тень», как известно, мал и числится, в принципе, по разряду кукольных. Тем не менее, У.Шекспира здесь ставят не впервые – были в своё время и «Гамлет», и неизвестная пьеса барда «Канделис» (об этой грандиозной шуточной затее в одном из номеров «Сцены» рассказывал художник Виктор Платонов). А нынче, не отставая от модного театрального тренда, Эпельбаум и Краснополяская организуют спектакль в кафе, более того, делают это самое кафе и приёмом, и в некоторой степени смыслом своего театрального сочинения. Зрители действительно приходят в «Тень» вкусить одновременно и духовной, и материальной пищи. Их усаживают за столики, по три за каждый, всего пять, итого пятнадцать зрителей на один «сеанс». Им предлагается «меню спектаклей», составленное из восьми шекспировских пьес, и каждый столик выбирает ту, что хочет в этот вечер увидеть. Меню снабжено картинками, историческими справками, когда подлинными, а когда и шутивными, но и то, и другое достаточно познавательно. Каждая из выбранных пьес идёт минут десять, конечно, она переформатирована, остроумно скомпонована и изобретательно воплощена. В перерывах между мини-спектаклями ведущий беседует со зрителями, которых в это время ещё и кормят, а блюда – тоже неотъемлемая часть этого «шекспировского театра», и меню гастрономическое даётся здесь вместе с меню театральным. Здесь подают много-много томатного сока (кро-

вавый, что и говорить, был автор наш Вильям!), могут предложить жюльены, которые аккуратно помешивают макбетовские ведьмы, сделанные из охотничьих колбасок; или маленькие печенья-рыбки с красной икрой, названные, кажется, «поцелуй Джульетты», или мини-маску Мальволио в кучерявом парике, который есть не что иное, как винегрет... Короче, много всякой изобретательной и вполне съедобной всячины, которую

Сами же шекспировские сюжеты играют в настоящем старинном деревянном буфете, он и есть сцена кукольного театра. Створки открываются, а там смены декораций, волшебные перемены света и забавные персонажи. Когда отодвигаются верхние филенки, там появляются головы ведущих, а над «крышей» буфета сменяют друг друга дневное и ночное светила. Сами «артисты» сдела-

3



► «Отелло»

тут же, рядом на кухне готовят театральные бутафоры, но из настоящих продуктов. Ах, да, о десерте стоит упомянуть особо! Его подают в коробочке формой с большую шоколадную конфету, а на ней портрет Шекспира и название яства, скажем, яд из арсенала Клавдия, или ещё нечто в том же духе... В общем, скучать не приходится.



► «Два веронца»

ны из дерева и напоминают старинных европейских площадных кукол.

Всего в меню, как уже было сказано, восемь пьес, из них и выбираются те пять, что будут сыграны в один вечер. Пьесы: «Отелло», «Зимняя сказка», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви», «Ричард II», «Укрощение строптивой», «Перикл» и на закуску «Тит Андроник». ►

Его и вправду играют на закуску, даже если зрители выбрали пьесу первой, уж очень она кровава (тридцать четыре трупа), и театр опасается, что после этого зрелища никому кусок в рот не полезет.

В дальнейшем «Тень» собирается в подобном «питательном» духе освоить чуть ли не всё творчество великого барда, а пока можно посмотреть эти семь пьес, поставленных в самых разных жанрах и стилях.

Вот, например, «Ричард II», хроника, которой у нас предпочитают «Ричарда III», этого ставят охотно и часто, а «Второго» почти никогда. Между тем история о том, как легко возникают обиды и мятежи, как вчерашние правители-кумиры предаются смерти и тут же сотворяются новые, весьма актуально звучит, и в театре «Тень» играется именно это: стремительная сменяемость властителей при комичном и одновременно страшноватом попустительстве их окружения. Визуальный образ прост и точен: деревянные куколки короля и знатных вельмож практически идентичны, а крошечная корона просто и цинично снимается рукой кукловода с одной головки и надевается на другую. Чпок! — (маленький магнит, вероятно, делает своё техническое дело), и вот простая иллюстрация к формуле «Король умер! Да здравствует король!».

«Зимняя сказка» с её невероятными сюжетными перипетиями, с потерянными-обретенными родственниками и прочей душещипательной небывальщи-

ной сделана в стиле латиноамериканского сериала. Эпизод заканчивается, занавес закрывается, идёт сладкая музыкальная заставка, и после открытия занавеса последняя мизансцена и реплика повторяются вновь — так в мыльных операх напоминают домохозяйкам содержание предыдущей сто двадцать девятой серии.

«Бесплодные усилия любви» стали танцевальным шоу. Действующих лиц собирают как конструктор прямо у нас на глазах, а затем они «рассыпаются» и пускаются в знойное танго.

Наконец, «Тит Андроник» — настоящий триллер, с расчленением тел, с потоками красных «кровавых» тряпочек и, что самое интересное, с физиономиями кукол, повторяющими лица известнейших артистов мирового кинематографа, которые сыграли запоминающиеся роли в фильмах ужасов. Вот выдержка из программки: «Тит-Ганнибал Лектор («Молчание ягнят»), Муций - Буффало Билл («Молчание ягнят»), Хирон - Фредди Крюгер («Кошмар на улице вязов»), Басиан - Алекс («Заводной апельсин»)…» и т.п.

Эта «шекспириана» Ильи Эпельбаума и Майи Краснопольской, разумеется, создана в их привычном духе: выдумка, ирония, остроумная игра на контрасте между масштабами великих авторов с их великим наследием, и малыми размерами театрального простотой и незамысловатостью «домашних» изобразительных

средств. И, как всегда, эта несерьёзность, эти шутки и дуракаваляние обеспечены серьёзнейшим качеством воплощения. Работы художника, режиссура, музыкальное сопровождение, актёрское озвучивание, кукловедение — всё на самом высоком уровне, всё — настоящее искусство. Об озвучивании надо сказать отдельно, оно того стоит.

Кто только не помогал создателям «Куккафе» исполнять шекспировские роли: Валерий Гаркалин и Алексей Якубов, Константин Райкин и Николай Цискаридзе, Оксана Мыкина, Артем Варгафтик, Лев Рубинштейн, Валерий Фокин... Впрочем, известные люди не в первый раз охотно участвуют в затеях театра «Тень».

В качестве же эпилога хотелось бы рассказать о прологе этого спектакля. Пьесы можно смотреть по выбору, но пролог всегда один: перед вами появляются три куклы Шекспира, которые пытаются спорить друг с другом. Один выглядит легкомысленно и всё время хохочет, другой уныл и значителен, третий сух и бесстрастен, и это всё Вильям, единый в трёх своих ипостасях автора комедий, трагедий и исторических хроник. Вот ипостаси и спорят неподражаемыми голосовыми модуляциями озвучившего их Сергея Юрского о том, кто дороже для зрительского сердца. Побеждает, разумеется, зритель, который любит У.Шекспира и за то, и за другое, и за третье. ■



► Куккафе. Зрительские места и «сцена» в буфете

«МЕЙЕРХОЛЬДАМ»

БОРИС ПАСТЕРНАК

Желоба коридоров иссякли.
Гул отхлынул и сплыл, и заглох.
У окна, опоздавши к спектаклю,
Вяжет выюга из хлопьев чулок.

Рытым ходом за сценой залягте,
И, обуглясь у всех на виду,
Как дурак, я зайду к вам в антракте,
И смешаюсь и слов не найду.

Я увижу деревья и крыши.
Вихрем кинутся мушки во тьму.
По замашкам зимы замухрышки
Я игру в кошки-мышки пойму.

Я скажу, что от этих ужимок
Еле цел я остался внизу,
Что пакет развязался и вымок,
И что я вам другой привезу.

Что от чувств на земле нет отбою,
Что в руках моих - плеск из фойе,
Что из этих признаний - любое
Вам обоим, а лучшее - ей.

Я люблю ваш нескладный развалец,
Жадной проседи взбитую прядь.
Если даже вы в это выгались,
Ваша правда, так надо играть.

Так играл пред землей молодою
Одарённый один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.

И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Той же пьесою неповторимой,
Точно запахом краски дыша,
Вы всего себя стерли для грима.
Имя этому гриму - душа.
1928

5

ПЕСНЯ О МЕЙЕРХОЛЬДЕ

АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ

Где Ваша могила – хотя бы холм, –
Всеволод Эмильевич Мейерхольд?

Страны открывающий мореход -
Всеволод Эмильевич Мейерхольд!

Профильным, провидческим
плоск лицом
сплюснен историческим колесом.

Зрители в бушлатах дымят махрой
ставит Революцию Мейерхольд.

Разве революция - не театр?
Здесь не репутацию - голову терять!

У «Отелло» гибельный реквизит
на зелёной сцене платок лежит.

Яго ухмыляется под хмельком:
«Снова мерихлюндии, Мейер-
хольд?!»

Ревность революции, как мавр
черна
Верны революции знамена!

Скомканный платочек от слез сы-
рой...
Всеволод... Эмильевич... Мейер-
хольд...

Где воздвигнуть памятник? Моги-
лы нет!
Не застыть вам паинькой в монумент.

С пьедестала сцены в миллионы
вольт
Полыхает Всеволод Мейерхольд!
1974 ■

СЛЕДУЙТЕ ИНСТРУКЦИИ

ТАТЬЯНА КРУКОВСКАЯ

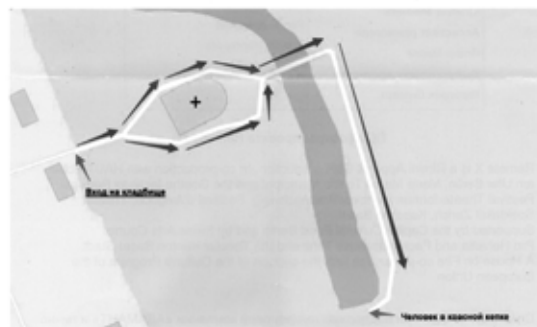


Rimini Protokoll

REMOTE ПЕТЕРБУРГ

Следуйте инструкции:

Пройдите через ворота кладбища.
Спуститесь по лестнице.
Впереди вас церковь. Обойдите ее с любой стороны.
Перейдите через мост и поверните направо.
Двигайтесь прямо вдоль пруда.
У небольшой террасы стоит человек в красной кепке.
Подойдите к нему за дальнейшими инструкциями.



Remote Петербург. Спектакль-путешествие

БДТ им. Г.А. Товстоногова (Россия). Rimini Protokoll (Германия)
Автор концепции и сценария / Режиссёр **Штефан Кэги** (Rimini Protokoll). Куратор проекта / Литературный редактор **Алексей Платунов**. Автор сценария / Режиссёр **Йорг Карренбауэр**
Саунд-дизайнер **Николас Нееке**. Драматурги **Алеша Бергич**,
Юлиана Меннель. Премьера **19 июля — 14 сентября 2014**

«Remote Петербург» — часть масштабного международного проекта «Remote X», участниками которого стали крупнейшие города мира: Берлин, Вена, Авиньон, Лиссабон, Бангалор, Сан-Паулу. Команда Rimini Protokoll, обладатель «Серебряного льва» Венецианской биеннале в номинации «Новаторство», не имеет своей стационарной площадки и постоянной труппы. В каждом новом городе группа работает над созданием оригинального маршрута исследования городской среды, у которого, правда, есть обязательные этапы: старт спектакля на кладбище, финал – в точке обзора, где зрители имеют возможность видеть город с высоты.

«Remote Петербург» можно перевести как «Петербург. Взгляд со стороны». Само же слово «Remote» это одновременно «протягивать на большие расстояния; доводить до отдаленного пункта» и «репортаж с места (событий), прямой репортаж»; другие значения: дальний, отдаленный, труднодоступный, но в то же время уединенный, изолированный, глухой. Все эти варианты, дополняя друг друга, дают полную картину что же такое «Remote Петербург».

Собравшиеся в условленном месте зрители получают наушники. А с помощью наушников, в свою очередь, получают инструкции: куда идти и что делать. По правилам игры зрители должны выполнять эти инструкции и не отходить далеко от группы «Не отбиваться от стаи», как именует пятьдесят человек зрителей Голос женский в начале, позже мужской. Мужской Голос, представляющийся именем Юрий, конкретен, строг, почти лишён эмоций, но женский Голос, с которым начинается

путешествие, открывает зрителям-слушателям тайны своей природы и рассказывает, что у неё есть имя - Милена, но нет тела.

В 2013 году на экраны вышла фантастическая мелодрама фильм режиссёра Спайка Джонза «Нег» (в русской версии «Она»), в котором два главным действующих лица: наравне с неудавшимся писателем Хоакином Фениксом, - новая высокоинтеллектуальная операционная система, в которой одинокий мужчина обнаруживает женщину своей мечты. Саманту, операционную систему с искусственным интеллектом в фильме озвучивает актриса Скарлетт Йоханссон. В фильмографии актрисы

работа над этим фильмом значится как «озвучка», но жюри Римского кинофестиваля присудило актрисе премию за лучшую женскую роль, созданную одним лишь голосом. В «Remote Петербург» Голос Милены-Юрия не принадлежит живым людям, он создан компьютером и вся речь состоит из множества отдельных записанных слогов. Этот искусственный Голос ведёт нас по городу к финальному отдалённому пункту - зданию Большого Драматического Театра им. Г. А. Товстоногова на Фонтанке, где в летние месяцы ещё шла реставрация. Начинается же оно на Никольском кладбище - границе двух миров: мира живых и мира мёртвых. На кладбище ▶



▶ Remote Петербург. Начало

шумные, вечно опаздывающие люди становятся тише, шаг замедляется. Возможно, именно здесь легче прислушаться к себе, чётче увидеть незнакомого человека рядом. Голос Милены-Юрия, пока ещё прибывающего в своей женской ипостаси, просит оглядеться, присмотреться к памятникам и надгробиям, выводит нас с кладбища, за ворота этого мира. Первые вышедшие слышат в наушниках просьбу оглянуться и посмотреть на тех, кто выходит следом: «Посмотрите, они как зомби...». Далее Голос описывает всё, что мы видим вокруг: «Сейчас вы увидите разлетающихся голубей» — и ровно в этот миг мирно клюющие что-то на асфальте птицы, взмахивают крыльями и шумно улетают. Маршрут проложен вдоль реки Монастрыки к выходу из Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры в обход Тихвинского кладбища - «Некрополя мастеров искусств». Маршрут максимально приближается к месту, где находится могила Георгия Александровича Товстоногова, но странным образом обходит его стороной. Путешествие набирает скорость, ближе к живому миру, к шумной толпе, в метро. Зрители следуют инструкциям. Почти как в компьютерной игре.

Спектакли - квесты, ставшие столь популярны в последнее время, вышли из компьютерных игр-квестов, где выполняя ряд заданий, нужно было выбраться из какого-то замкнутого пространства или отыскав какие-то предметы, с их помощью открыть потайную дверь. Реальные квесты всё больше приближаются к театру, задействуют в своих сценариях актёров, а их обстановка напоминает кинопавильоны, готовые для съёмок фильмов-ужасов или триллеров. Только человек, входящий в это пространство, делает это наяву, а не творя подвиги в виртуальной реальности, сидя дома в уютном кресле.

Жанр спектакля-путешествия, или променад-театра, или *site-specific-teatr* существует не первый год. Его специфика в том, что действие может происходить в самых неожиданных интерьерах, иногда максимально далёких от привычной сцены-коробки. Из ранних примеров можно назвать английскую труппу Punchdrunk, существующую с 2000 года. Один из их спектаклей группы «Sleep No More» («Нет больше сна», 2011 год) в McKittrick Hotel (Нью-Йорк). Трагедия шекспировского «Макбета» примечательна тем, что ни один зритель в течение вечера не увидит один и тот же спектакль. Зрители надевают безликие белые маски и в одиночку путешествуют по этажам отеля McKittrick в декорациях, которые представляют

собой детально выстроенные спальни, кабинеты, архивы, молельни, купальни, бары, бальный зал и даже кладбище. Или спектакль «Утопленник» (The Drowned Man), который разворачивается на бывшем почтовом складе в центральной части Лондона (Temple Studios). Здесь новая театральная реальность создаётся в основном при помощи хореографических номеров. А есть и такие спектакли, действие которых начинается задолго до того, как зритель перешагнёт порог клуба, о месте нахождения которого сообщается отдельно (Speakeasy Dollhouse, Нью-Йорк). Speakeasy Dollhouse — это пекарня и парикмахерская времён сухого закона в США, в подвале которой скрывается увеселительное заведение. Перед тем, как в него попасть, зрители получают несколько электронных писем с цитатами из криминальных хроник 1930-х годов и инструкциями. Самый же благодатный материал для театра-променада — приключения Алисы из повестей Люиса Кэрролла — как ни странно, довольно редко в нём используют. Спектакль «There She Fell» («Вот она и упала», The Kingsland Ward at St. Johns, Нью-Йорк) танцевальной компании Third Rail Projects не только по текстам «Алисы в стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье», но и биография самого Кэрролла. Так же можно назвать спектакли коллектива Teatro de los Sentidos. В России в 2008 году в рамках фестиваля «Территория» в Москве состоялась мировая премьера симфонического перформанса Андреаса Мустукиса «Богини из машины» и оперы Алексея Сюмака «Станция» в постановке режиссёра Кирилла Серебренникова. Два музыкальных произведения стали одним спектаклем-путешествием, в центре современного искусства «Винзавод». Зрители вслед за музыкантами перемещались по сводчатым подвалам «винзаводских» цехов, и в каждом новом зале их ожидала следующая часть спектакля. В конце прошлого сезона в Москве появился спектакль «Норманск» (по мотивам повести братьев Стругацких «Гадкие лебеди», режиссер-постановщик Юрий Квятковский). На время спектакля шесть этажей Центра им. Мейрхольда превращаются в закрытый город, при въезде в который КПП для туристов - пункт регистрации вновь прибывших. Каждый этаж — отдельная тема со своими персонажами. Зрители путешествуют по Центру Мейрхольда, творя свою историю, взаимодействуя или пассивно наблюдая за героями. Также в московском театре Наций состоялся проект «Шекспир. Лабиринт».

В 2005 году нынешний художе-

ственный руководитель БДТ Андрей Могучий выпустил в Александринском театре спектакль «Петербург» по роману А. Белого. Спектакль игрался во дворе Михайловского замка. Во второй части зрители совершали путешествия через залы замка и чёрные лестницы, и встречали на своём пути персонажей спектакля, словно застрявших в замке навечно, обречённых на вечные муки. А в финале, вернувшись во двор зрители, ждал накрытый поминальный стол со стаканами водки под куском чёрного хлеба и серое небо летних белых ночей.

Но все вышеназванные спектакли ограничены каким-то одним, пусть и обширным, пространством. «Remote Петербург» - спектакль в городе. И город здесь один из действующих лиц. Подобный опыт, очень кинематографичный по своей природе, использован в киноальманахах под общим названием «Города любви» («Париж, я люблю тебя» (2006), «Нью-Йорк, я люблю тебя» (2009), в 2014 г. должен выйти фильм про немецкую столицу: первоначально авторы делали свой киноальманах независимо, но затем он стал официальной частью франшизы и выйдет под названием «Берлин, я люблю тебя»; осенью 2014 года планируется начать съёмки фильма о Санкт-Петербурге. Двенадцать англоязычных новелл о любви в северной столице России представят Тиль Швайгер («Ангел-хранитель»), Жако ван Дормаль («День восьмой»), Софи Лелуш («Париж-Манхэттен»), Анн Фонтен («Коко до Шанель») и Дито Цинцадзе («Потерянные убийцы»). Подобный жанр в кино уже не новость. Но из общего ряда выделяется киноновелла «Невидимый мир», которая посвящена бразильскому городу Сан-Паулу. Двенадцать короткометражек рассказывают о непарадной жизни этого города. Киноальманах открывается историей о странном проповеднике, говорящем о Боге в метро, то есть под землёй, среди громохочущих поездов, заглушающих его голос, и спешащих людей. Есть легенда, что Нострадамусу было явлено видение, будто бы люди выходят из ада один за другим и это предзнаменование конца времён. Описание видения сильно напоминает то, что каждый из нас наблюдает каждый день: эскалатор, поднимающий серых людей на поверхность и поток толпы, выбрасывающий людей наружу. Кадры бразильского фильма тонко говорят о том же. А пьеса Максима Курочкина «Трансфер» среди прочего запоминается диалогом с Богом, который покорно подметает мусор в аду. На вопрос: что же он тут делает, Бог отвечает: «А где же мне ещё быть как не здесь? Здесь я ►

нужнее всего». Вот и бразильский проповедник там, внизу, нужнее всего. «Remote Петербург» заводит и нас под землю - в метрополитен, и в торговые ряды Апраксина двора - злчное место, известное петербуржцам, и реже - гостям города. В нескольких метрах от опрятного Гостиного двора скрывается другой мир, и переход границы этого мира, возможно, столь же разителен, как преодоление предыдущей границы миры живых и мира кладбища. Постоянные обитатели Апракши — продавцы, грузчики, рыночные жители, - по началу, наверное, были в недоумении от ежедневного нашествия странной группы, одновременно достающей из сумок самый ценный для себя предмет (не в целях ли безопасности, - чтобы не соблазнить желающих воспользоваться частичной потерей слуха) и одновременно же поднимающей его над головой на вытянутой руке. Но за месяц существования спектакля весь Апраксин двор точно знает время, когда в ворота войдут 50 человек в наушниках, приветствуют их и играют свой неведомый спектакль на многих восточных языках.

8 Прекрасный эпизод происходит на эскалаторе при спуске на станцию «Площадь Александра Невского». Выстроившись длинной вереницей, с большими наушниками на голове, зрителей, которых так и хочется назвать «участниками», привычно держащимся правой рукой за поручень, который в этот момент становится балетным станком, Голос предлагает поднять вверх над головой в балетном взмахе руку и одновременно совершить несколько балетных па. Пассажиры, поднимающиеся на другом эскалаторе, оказываются зрителями на лучших местах: перед ними целый эскалатор мужчин и женщин разных возрастов, разного роста, разной комплекции, в разной одежде, но синхронно совершающих телодвижения. Проехав пару остановок, мы выходим на Невский проспект и направляемся в Базилику Святой Екатерины Александрийской. Это одно из ключевых мест спектакля. Во-первых, потому что Театр (как искусство) возвращается на наших глазах в Храм (как сакральную территорию, из которой вышла литургическая драма). Во-вторых, представление (англ. performance) — исполнение, выступление) на территории церкви в последние годы неожиданно стало остро-актуальным и так же остро-проблемным в глазах общественности. В-третьих, именно здесь, после трансформации Голоса Милены в Юрия, с группой, которая ещё минуту назад была стаей, начинают происходить изменения. Программа случайным образом делит зрителей

на три части. Кто окажется в какой группе никому не известно. И в то время, пока одной части зрителей Голос говорит встать со скамей Базилики и направиться к выходу, остальные недоумевают, куда они уходят. Одним Голос скажет обернуться, стоя в дверях, и помахать на прощание оставшимся, а другим в это же время Голос сообщит, что возможно мы больше никогда не увидимся. Правда, расставание будет недолгим, но даже незнакомые люди, на доли секунды, ощущают тоску по встреченным несколько минут назад случайным прохожим. В конце концов все группы собираются на ступенях лестницы здания Государственной Думы на углу Невского проспекта и Думской улицы, у всем известной красной башни с часами. Это та самая башня, о которой Николай Гоголь в «Невском проспекте» писал: «Проникнутый разрывающею жалостью, сидел он перед загоревшею свечою. Уже и полночь давно минула, колокол башни бил половину первого, а он сидел неподвижный, без сна, без деятельного бдения». Так же и мы, садимся на ступени той самой башни, которые мгновенно превращаются в каменные ряды греческого амфитеатра, а повседневная суета Невского проспекта становится спектаклем, каждый случайный прохожий превращается в актёра, некоторые статисты быстро проходят по «сцене» и на этом их роль для нас заканчивается, некоторым достались роли второго плана, - они успевают поднять от земли голову, посмотреть в сторону зрителей, изобразить на своём лице недоумение, и торопливо выйти за рамки сцены, словно их ждут сроч-

ные дела. Исполнители же главных ролей, - а Северная столица, притягивает к себе большое количество туристов и заманивает к себе «приграничных» чудачков, кого именую странным словом маргиналы, - творят свои маленькие трагедии и комедии, иногда молчаливые, чаще с текстом, экспрессивные, надрывные, смешные и нелепые. Следуя инструкции мы награждаем их аплодисментами, улица на миг вздрагивает, застывает. Аплодисменты стихают. Теперь наша очередь быть актёрами. Мы разделим детскую радость бегать наперегонки, ходить спиной впереёд, не обращая внимания на удивлённые взгляды вокруг. Интересно то, как просто делать подобные глупые вроде бы для взрослых людей вещи, - не в одиночестве, а в «стае». Стая как маска на лице, развязывает руки, снимает запреты по законам карнавала. Не случайно совпадение, которые обычно происходит в Петербурге: выход из станции метро «Невский проспект» через который нас проводит маршрут, расположен в доме, который был известен как центр музыкальной жизни Петербурга - дом Энгельгардта, где проходили светские маскарады. Словно зарядившись этой маскарадной, карнавальской энергией, - зрители начинают существовать по театральным законам. И самое важное, конечно, то, что сам город, сам Петербург — насквозь театрален, двойственен своими множественными отражениями в водной глади, служит прекрасными, самыми грандиозными декорациями для спектакля. ■



► Санкт-Петербург. Фото Т. Круковской

ЭСТЕТИЗМ И ПОЛИТИКА: СЛУЧАЙ «КОВАРСТВА И ЛЮБВИ» ЛЬВА ДОДИНА

ЛЕВ ЗАКС

«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ» Фридриха Шиллера. Перевод Н.Любимова. Академический малый драматический театр - **Театр Европы**. Санкт-Петербург. Сценическая композиция и постановка **Льва Додина**. Художник **Александр Боровский**. Художник по свету **Дамир Исмагилов**. Премьера состоялась **28 сентября 2012**.

Как интересно и как полезно после спектакля МДТ перечитать «Коварство и любовь» Шиллера! Без этого в полной мере не оценить режиссёрское решение Додина, природу его особенно-го воздействия. О, «Коварство и любовь» - замечательная пьеса, отличный, пылающий событиями и эмоциями текст! Читаешь - и волнуешься, сопереживая. Политические и житейские нравы конца XVIII века, кризис сословных отношений умирающего феодализма, рациональное, трезвое самосознание людей эпохи Просвещения и их же пылкие, доходящие до экзальтации, пронизанные искренней и истовой религиозностью чувства предромантической поры, воплощенные в мастерски выстроенной истории («мещанской трагедии») немецких Ромео и Джульетты - и всё это в богатстве блестящей немецкой речи, не коротких диалогов и монологов, рассуждений, проповедей и исповедей. Имеющий большую сценическую историю, текст Шиллера вполне самодостаточен как хорошая литература: отлично живёт и без подмостков (немцы это называют «Lesedrama» - драма для чтения).

Додинские артисты играют совсем другую пьесу. Не поддающуюся обратному переводу на литературный язык. Многословие и идеологическая нагруженность шиллеровского (литературного!) текста дерзко трансформированы в сценический текст совершенно иного рода. Компактный, событийно «спрессованный» и стремительный: 2 часа 20 минут без антракта - как одно краткое, не переводя дыхания, мгновение. Но это не просто сокращение, купирование целых кусков и персонажей дабы не утомить информированного и избалованного зрителя - современного мещанина. А освобождение спектакля от простран-

ной рассудочной речи, транслирующей политические, моральные и религиозные «темы» и «идеи» Шиллера и его времени - вовсе не отказ от всей этой проблематики и её значимых культурных смыслов. Додин, когда ему надо, не только сокращает, но и добавляет: в начале спектакля - из Руссо, а в финале - аж из Бисмарка. Но и эти, и шиллеровские слова с их «идеологической» нагрузкой - лишь детали, подчинённые совершенно иному художественному решению.

Эстетическое в своеобразии только ему присущего способа миропредставления - вот что господствует в спектакле, задаёт все его особенности: логику, структуру целого и Характер «частей», значимость пространства и способ существования актёров.

Форма, разумеется, в искусстве значима всегда. Но в нашей традиции (за редким исключением) она всё же, как правило, «следует за содержанием» и, служа ему, скромно отходит на второй план (помнится, Д.С.Лихачев даже отмечал «небрежение формой» как отличительную черту русской литературы и связывал это с её нравственной доминантой; к русскому театру эти характеристики вполне применимы). У Додина и его соавтора А.Боровского форма - первична: «как» определяет «что». Эстетическая, но не сводящаяся только к внешней, «воспринимательской», созерцательной стороне. Её действительность во всех, особенно пространственных, компонентах определяется её собственной глубиной, т.е. органической телесностью: апеллируя, прежде всего, к зрению, а также к слуху, она через них проникает

в наши ощущения, включающие и под-ключающие к восприятию наш сокровенный психосоматический опыт.

Эта форма тут - самостоятельная реальность и, благодаря именно этому, - творец мира и его смысла. Её мощный и, я бы сказал, умный эстетизм (продуманное во всём, точно исчисленное «хищным глазомером» и при этом органичное изящество, завораживающее единство визуального порядка: соразмерности, «правильности», величественной внутренней статики - и источающей энергию порыва, целеустремленной динамики) совершенен и самодовлеющ.



► Луиза - Елизавета Боярская, Фердинанд - Данила Козловский

Смотришь на это магнетическое «как», вкушаешь его, наслаждаешься им - и, кажется, нет и не нужно ничего иного. Но оно «вдруг» оказывается чувственным эквивалентом духовно-ценностной сути дела, явлением больших и болезненных культурных «содержаний». И они уже проникли в тебя: ты уже пронизан ими до самого «нутра». Твоя душа и, в не меньшей степени, тело: твоё дыхание, сердцебиение, твои мышцы, простран- ►

ственные и осязательные (гаптические) ощущения наполнены и вибрируют, как натянутая струна, духовно-смысловым напряжением. Тут к театру применим музыкальный термин: мы *интонируем* вместе с этой экспрессивной эстетической формой.

Хочется зафиксировать некоторые черты этого блестящего и проникновенного «формализма» Додина и Боровского, ставшего выразительными свойствами созданной ими художественной реальности.

Эстетическая логика (логика эстетического формообразования) в «Коварстве и любви» проста и последовательна. Она апеллирует к нашему давнему, укоренённому в бессознательном, эстетическому опыту восприятия и переживания пространственных форм. Я бы назвал эту логику, имея в виду её внешнее, визуальное проявление, *геометрической*.

Вначале пустая сцена с лаконичным, выполненным в дереве «супрематическим» рисунком на заднике. Молчаливый выход Луизы на просцениум и обратно: хрупкая, но уверенная фигура, прочерчивающая одинокую, столь же хрупкую линию в пространстве: знак достоинства, душевной стойкости, но и беззащитности – как простая мелодия, полная предзнаменований и предчувствий. Потом каждое событие (явление персонажей) начинается с появления вещей (прежде всего, больших массивных столов – воплощенной незыблемости социальных устоев, «правильного» официального миропорядка), выстраивающих и активизирующих сценическое пространство. Характер самого этого появления уже «программирует» особое звучание и напряжение пространства и действия в нём: плавнодвигающиеся неслышной походкой люди в смокингах и бабочках – свита президента фон Вальтера – работают быстро, но с ритуальной размеренностью и торжественностью – и этот «обрядовый» ритм, причём ритм хорошо отработанный, доведённый до мерной упорядоченности автомата, рождает ощущение важности, значительности предстоящего и...его предопределённости. Правильно, «цивилизованно» организованная судьба может и должна быть праздничной: она в любом случае есть триумф политического порядка.

Итак, первый стол, справа – и порывистый, с разбега, полёт-проплыв по его гладкой поверхности Фердинанда (Данила Козловский) – к Луизе (Елизавета Боярская), их долгий страстный поцелуй. Так и будут сосуществовать в эстетическом контрапункте, соперничать порядок и хаос: уже мертвеющие, но ещё сильные, величественные и самонадеянные «устои» – и противозаконные, ломающие уже невыносимые свободным сердцам «перегородки земных различий», опрокидывающие «ненавистную

шелуху сословий» порывы (закавычены выражения шиллеровской Луизы). И слова в этом напряжённом сосуществовании полюсов будут играть вторую роль. А главное: внесловесное эстетическое целое спектакля будет опровергать слова, компрометировать их лживую или циничную красоту.

Вслед за первым выносят, уже слева, второй стол – и появляется президент фон Вальтер (Игорь Иванов) – политик до мозга костей, сгусток страстной политической воли – и рождается важнейшая для концепции спектакля напряжённая пространственная симметрия: Луиза – Президент. Напряжённая в силу, ну, конечно же, их глубокой внутренней ценностно-смысловой асимметрии: любви и коварства. И этим придающая внешней симметрии неустойчивый характер, подобный колебаниям чаш весов: то одна (один ценностный полюс) идёт вверх, то другая. Но, важная подробность, то, что происходит на одном полюсе, тут же, мгновенно отзывается на другом: они неразрывны, они практически всё время вместе на сцене и как будто соучаствуют в зреющем конфликте. Так, Президент прислушивается к общению не ведающих об этом влюблённых или диалогу Луизы и её соперницы, а потом подхватывает, или перехватывает, нить общего действия. Благодаря чему все пространство сцены, сохраняя внешнюю монументальность и ритуальность (безымянные люди Президента продолжают деловито и торжественно вносить новые вещи), наполняется энергией конфликта и внутренне сжимается как боевая пружина готового к выстрелу пистолета. И это пространство – наэлектризованное поле конфликта, словно обручем, окольцовывает время, держит в жёстких тисках череду сменяющих друг друга событий и намертво сцепленных ими героев. И никому не вырваться из этих мастерски выкованных, изящных и празднично сверкающих кандалов единого для всех сценического сюжета – одной раскручивающей свой маховик судьбы.

А Фердинанд – самое неустойчивое звено-персонаж сюжета – между этими полюсами. Не только потому, что сын Президента и возлюбленный Луизы. Уже в следующей сцене, с леди Мильфорд, нам дают понять, что, прежде чем жертва коварства отца-политика, Фердинанд – жертва собственной природы, открытой чувственным соблазнам жизни: игра-пикировка Фердинанда и леди Мильфорд с самого начала окрашена не только вызывающей сексапильностью опытной женщины, но и ничуть не менее откровенными эротическими реакциями соблазняемого ею мужчины. Дуэт Ксении Раппопорт и Козловского напомнил мне сцену из «Лебединого озера», где точно так же молодой «романтик» Зигфрид довольно быстро поддается ча-

рам коварной Одиллии и забывает свою мечту – Одетту. На примере «пластичного» поверхностного Фердинанда Додин остроумно напоминает нам, что не надо путать романтизм, в том числе его ядро, его сердце: романтическую любовь, с естественными потребностями юноши времени полового созревания. Эта сцена определяет всё последующее существование/восприятие Фердинанда. Яблоко не далеко падает от яблони. Как успех Яго предопределен слабостями Отелло, так успех интриги Президента и его секретаря Вурма (Игорь Черневич) определён их точным знанием увлекательного и ревнивого Фердинанда.

Но перед этим в центре появляется конструкция-дорожка из нескольких столов – и следует выход ярчайшей «детали» всей геометрической композиции спектакля: леди Мильфорд. Тут надо сказать о самостоятельной эстетической ценности характера движения (передвижения) ведущих персонажей. Величественная, властно-вкрадчивая и твёрдая походка Президента. Подобострастная, но чёткая, уверенная походка умного Вурма. Прямолинейная буквально (ходит-марширует как по линейке и поворачивается только под прямым углом, вычерчивая квадрат за квадратом) офицерская шагистика майора Фердинанда (так формой схватывается важнейший исток его человеческой ограниченности: немецкая военная «косточка»: приверженность службе и порядку, схематизм мировосприятия, доверие к начальникам и их приказам). Луиза двигается с плавным, грациозным достоинством. Двигается – как дышит и как любит: естественно, органично, свободно.

Но как же талантливо придумана и исполнена походка леди Мильфорд! Собственно, речь не о «походке»: она танцует. Танцует на столах (образуя динамический «второй этаж» статичной визуальной композиции – нечто вроде вдруг ожившей античной скульптуры на фронтоне). Танцует с нескрываемым удовольствием, ярко и броско, соблазняя всех, кто на сцене и в зрительном зале. При этом танец леди Мильфорд даже не амбивалентен – трёхслоен. Он – ироничная игра блестящей актрисы с «ошалевающим» от неё залом. Он – и вызов героини развратившему её миру, откровенная презрительно-саркастическая издёвка над ним. Но он же – образ яркой обольстительной пустоты, измеления несомненно одарённой личности. В нём победительная порочность умной и давно играющей по подлым правилам, циничной красавицы. Она, в сущности, тоже жертва несправедливого злого мира, утверждает себя своим танцем, напоминающим одновременно и легендарные телодвижения танцовщиц с древнегреческих ваз, и дьявольски-искушающий танец Саломеи, и танец ►

игравших Саломею и других древних героинь танцовщиц стиля модерн (Ида Рубинштейн, Айседора Дункан). Здесь к пространственной форме танца добавляется точно найденная звуковая форма музыки. Помпезно-бравурный оркестровый марш Бетховена «Афинские развалины» (снова пародийная переключка с давно прошедшей «идеальной» эпохой) сведён к механически звучащей, брякающей костяшками ударных, весьма примитивной одноголосой мелодии: ум и издёвка леди Мильфорд не могут отменить её собственной – звучащей в музыке – душевной бедности и опустошённости. Ксения Раппопорт бесподобно и разом играет все эти ипостаси своей героини, срывая восторженные аплодисменты как настоящая театральная звезда. Но в лаконичной сцене с Луизой ловкая изощрённая грация светской львицы, не знающая преград и, кажется, обволакивающая, опутывающая собеседницу-соперницу, отступает и даже почитительно склоняется перед безыскусной чистотой и честной простотой подлинности и её красоты. И в то мгновение, когда два прекрасных женских тела замирают рядом в неожиданно обрётённой – всего лишь на миг – гармонии, становится ясно, что леди Мильфорд – это, в сущности, бывшая Луиза, давно потерявшая и вдруг нашедшая себя в другой. Миг, когда в парадном торжественно-ритуальном и отчуждённом целом сценической реальности возникает тёплая точка человеческого взаимопонимания, резонанса душ.

Медленно созревающий финал с торжественной церемониальной тщательностью готовится у нас на глазах. Пространство наполняется убранством роскошного правительственного приёма и своей парадной красотой возвещает о торжестве богатства, порядка, власти. Сцену заполняют по периметру те же столы-динозавры, а на столы стелются шуршащие накрахмаленные скатерти, расставляются высокие фужеры и, о чудо, грандиозные золочёные канделябры с горящими свечами. В таких интерьерах случались удивительные любовные истории, забавные смешные недоразумения, увлекательные политические приключения. Но и трагедии тоже. Как и на этот раз: у нас на глазах, в сущности, сотворен роскошный алтарь-жертвенник. И «служба», «винтик», он же жертва политической интриги, Фердинанд совершит обряд ритуального жертвоприношения, подарив богу сословий, порядка и власти маленькое нежное существо – золото высшей пробы.

У Додина «эстетика», язык и смысл имеют своим объектом и целью «политику». Она, кажется, украшает и придаёт величие политической интриге, камуфлирует её ложь, жестокость и нравствен-

ное уродство – и, одновременно, той же своей впечатляющей роскошью и яркостью демаскирует и разоблачает её бесчеловечную сущность. Фердинанд – часть этого эстетически разоблачаемого и, фактически, уничтожаемого в спектакле мира, а не только и не столько его «невинная» жертва. Чтобы убедить нас в этом, Додин включает Фердинанда в процесс эстетического обустройства сценического пространства финала: именно он лично накрывает и сервирует последний из столов, завершая «парадный портрет» и принимает за ним жертву своего мщения – Луизу. Органично вписаться в него у Фердинанда не получается. Он нервен, истеричен даже. Он суетится, «мельтешит», вязнет в мелочах (приготовление лимонада, возня с графином и т.п.). Мечется и, приближая свою страшную цель, откровенно трусит. Обличительный его пафос театрален (в смысле ненатурален). Образ трагического величия якобы справедливого возмездия у него в этот действительно страшный и трагический момент «не выходит». Ужасающаяся своей участи, отчаявшаяся, плачущая, Луиза тут не теряет своей по-настоящему высокой формы, личностного масштаба, человеческой значительности. Самоварное золото ритуала жертвоприношения оттеняет подлинное золото её души и духа. Фердинанд же не только несчастен – он, пребывая во власти своей ложной уверенности и играя роль «кары небесной», мелок, неглубок и жалок. На фоне торжественного упорядоченного целого финала он явно представляет хаос, «кусочек» разрушающей человеческие ценности и жизни, но также и саморазрушительной энтропии.

И только когда яд выпитого Фердинандом лимонада наконец-то действует, и любовник-убийца затихает за столом неподалеку от уже навеки заснувшей Луизы, «золотой порядок» снова торжествует во всей своей красе, блеске и величии. И вдруг нам становится не только жалко погибших героев, но и отчаянно страшно от этой беспощадной и, в сущности, мёртвой, убийственной красоты, увенчанной под занавес торжественно и торжествующе звучащими высокопарными словами Бисмарка о высших интересах государства.

В XVII веке великий философ Барух Спиноза с помощью геометрии, её аксиом и теорем, выразил своё миропонимание. В начале XXI века Лев Додин и Александр Боровский посредством эстетической геометрии рассказали о неизбывном цинизме и нравственном уродстве власти, о мерзости разума, служащего корысти и потому – злу, о ложном, обманчивом очаровании зла, о слабостях и соблазнах человеческой природы и о неисчислимой неизбежной трагической цене, которую платят люди за всё это. И не только рассказали-показали, но – я это пережил – эстетически «разделались» с трагическим несовершенством мира и человека. Доведя образы зла до чувственного блеска, придав им значительность ритуала – страшного ритуала жертвоприношения, они убедительно опровергли его притязания и возможные самооправдания, отказали ему в самом праве на существование. Не это ли «цель желанная» всякого нормального искусства?! ■

Фото Виктор Васильев



► Сцена из спектакля «Коварство и любовь». МДТ - Театр Европы. 2012.
Реж. Л. Додин. Худ. А. Боровский.

АУРА БОРОВСКОГО

ВПЕЧАТЛЕНИЕ

ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА

Давид Боровский. Фотовыставка. К 80-летию со дня рождения. Экспозиция А. Боровского, фотографии Ю.Роста, А.Стернина. Мемориальный музей «Мастерская Давида Боровского». **2 июля 2014**

Театральный вечер «Давиду было бы 80». Сценическая композиция, постановка и оформление - **Александр Боровский, Сергей Женовач, Евгений Каменькович.** Студия театрального искусства под руководством С.В.Женовача. **2 июля 2014**

2 июля Давиду Львовичу Боровскому исполнилось бы 80 лет. И 8 лет его нет с нами. Юбилей был отмечен весомо: выставка в Воронеже; выставка в Москве, в Мастерской; вечер в театре... До того, весной, ещё одна выставка в Мастерской, ещё юбилей, но не персональный, а как бы тандем – 30 лет работы Боровского в Театре на Таганке, отмечавшей своё 50-летие, их с Юрием Любимовым уникальный союз. «Золотой век Таганки», как это здесь было названо.

Юбилей у нас любят, отмечают обычно всласть, не скупясь, массово, широко, зачастую помпезно. Здесь было иное: никакой помпезности, официоза, особой рекламы; что-то держали в секрете, опаздывали с оповещением, скромничали: «для своих». «Своих» оказывалось много больше, чем можно было предположить – не только друзья и коллеги, но и те, кто лично юбиляра не знал, в том числе – молодежь, для которой он стал театральной легендой. В легенды теперь не очень верят; в эту, как видно, поверили – во всяком случае, понять, разгадать старались. Маленький зал в Мастерской, равно как и просторный – в Студии театрального искусства, где проходил вечер, был переполнен. И везде – живой отклик на речи, доверительность с обеих сторон, естественная реакция. То ли, как сказал кто-то из выступавших, «неслучайные люди» собрались; то ли юбиляр незримо управлял процессом в нечуждых для себя помещениях – в собственной Мастерской; в театре, построенном его сыном. Видимо, то и другое...

О юбилее этом подробно и неформально рассказано на сайте музея. Сейчас хотелось бы передать одну его

особенность – атмосферу. Атмосферу беспафосного и взволнованного, легко и глубокого, расцвеченного юмором и личным чувством, воспоминания о художнике.

«Он был свободен в том, что он делал. Все мы воспринимали его человеком скорее счастливым. Он как-то легко нес свой груз. Абсолютно легко». Римма Кречетова.

Выступали москвичи и те, кто приехал из Петербурга и Киева, люди разных театральных профессий: художники, режиссёры, актёры, критики и фотографы. В Мастерской: Д. Родионов, С. Бенедиктов, В. Смехов, Ю. Рост, А. Стернин, Р. Кречетова, Н. Шейко, М. Азизян, Б. Курицын. Фотографы здесь стали героями; именно они, Рост и Стернин, создали эту особую экспозицию: портреты Боровского разных лет его жизни, соло или с другими, в разном настроении, то задумчивом, то ироничном, но неизменно – с внимательным, устремленным и в себя, и на вас взглядом этого библейского и, как говорится, родного лица.

«...это удивительное и естественное лицо, без позировки, без внешнего». Станислав Бенедиктов.

«Эти фотографии передают больше, чем мы успели и смогли увидеть в суете жизни. <...> Можно смотреть и понимать, что не всё так просто. Не всё так легко. Что он внутри проходил через очень сложные моменты своей жизни». Римма Кречетова.

В Студии работали Е. Каменькович, Э. Кочергин, Л. Хейфец, М. Левитин, М. Резникович, снова Смехов и Рост, А. Шапиро, С. Женовач. А. Боровский, придумавший всё, включая и вечер, и театр, и Мастерскую, нигде не выступал и укрывался в публике, благодаря

своему «отвратительному характеру и совершенно неприличной скромности», как определил Каменькович.

Здесь было празднично и серьёзно. Поначалу общение «своих» в фойе, «еврейский оркестр» (из «Вишневого сада»...) с популярными мелодиями, легкие возлияния с такой же легкой закуской. Потом в зрительном зале продолжение общения тех, кто находился на сцене, с публикой, а также между собой. Девять «апостолов», сидевших на сцене за длинным столом, на большой веранде, взятой из спектакля «Записные книжки Чехова» (напоминающей дачу Боровского-сына, так любимую Боровским-отцом), не ощущали себя «на сцене», и то, что было в памяти и на душе, говорилось «без позировки».

Каменькович, ведущий вечера, объявил всех выступавших писателями. Повод к тому дал сам Боровский своими текстами – выдержки из них были и в Мастерской, и в фойе театра; актёры Студии – М. Курденевич, М. Шашлова, А. Вертков, С. Качанов, И. Лизенгевич, В. Евлантьев – и сам Женовач читали рассказы из книги «Убегающее пространство» – этаким литературный пунктир вечера. На кресле у каждого зрителя лежал подарок – последняя записная книжка Боровского, «Дело № 2006» (последний год его жизни); фрагменты из неё и более ранних записей так же пунктиром зачитывал Каменькович.

Вечер был текстуально насыщенным, ещё раз заставляя задуматься: что же такое – эта проза не-литераторов, отмеченная не только даром и вкусом, но личностью пишущего? Почему она сильнее иных наших критических сочинений – образная, точная, зримая?.. ►

Тем не менее, это был не литературный вечер, Боровский не даёт никакой схемы и словно сам диктует условия игры. И мы увидели его с разных сторон: в трудах и на досуге, в тёплых деталях быта, - художником, писателем, человеком. Воспоминания то взмывали ввысь, в сферу философии творчества, то пикировали в мир юмора, баек и анекдотов, до которых юбиляр был любитель.

«Рассказывает: приехал в Одессу и так расстроился, что Одесса уже не та, нет того юмора. Говорит: в таком грустном состоянии на трамвае поздно вечером еду один. Женщина-кондуктор, даю ей денежки, она их берёт. - А билет? - Она говорит: Вам нужен билет или поехать?»

И он: мне так хорошо стало на сердце, что Одесса ещё живет, и это чувство юмора...» (В передаче Бенедиктова).

Или так.

«У Давида был один анекдот, который он очень любил. <...> Едет очень пожилая француженка на Елисейских полях, за рулем. Зажигается красный свет, она останавливается. Зажигается зелёный свет, всё машины едут, она стоит, заснула за рулем. К ней подходит полицейский и говорит: мадам, зеленее не будет». (В передаче Резникова).

Из неоформленной, не предуказанной пестроты рождался объём личности, сложной, свободной и цельной, где была своя доминанта, свой момент истины – так было воспринято многими, в том числе мною.

Всё должное было сказано, пусть сжато, как известное и бесспорное – как факт; как загадка особенного таланта.

«Он такой, какой должна быть жизнь, каким должен быть художник. Он такой.<...> Ему нужна была гарантия правды, он и нас так рассматривал. Работа с теми или с другими, хотел проверить, настоящие ли мы. Выбирал тех, кого считал достойными внимания. Не потому, что он о себе такого мнения был, а потому, что он о людях думал совсем, совсем не плохо». Михаил Левитин.

«Давид удивительный, не просто талантливый. Он ушел и унес какую-то великую тайну того, как из предмета возникает образ эмоциональный, с метафорой, который выражает суть того, что есть в пьесе. <...> Как ему это удавалось? Как он постигал это?..» Михаил Резникович.

Начав с того, что отдавали дань таланту и мастерству Боровского, его вкладу в театр, его особенной роли в нём, завершали чем-то простым человеческим. Простым, необходимым и нечастым сегодня.

В Мастерской тон задавал Бенедиктов.

«...эта потрясающая его естественность и глубина человеческая, она объединяла всех художников вокруг него. <...> Это человек, конечно, потрясающей какой-то светлоты».

После него Рост, который подарил Боровскому термин (подсказанный Ахмадулиной) – «божественный диктат», утверждал настойчиво:

«Он был лучший человек. Вот я так считаю. Есть категория лучших людей. К ним относится Давид Боровский».

В театре начинал Кочергин.

«Конечно, мы все, все абсолютно – художники, режиссёры, артисты, вообще, все люди театра – потеряли в нём грандиозного, фантастического не только художника, а просто деятеля вообще, философа.

<...>Он был замечательным другом и замечательным человеком. Нежным человеком. Вот, в таком классическом понимании этого слова. Нежнейшим».

Всё это варьировалось и повторялось, в том числе – в конкретных, как будто частных, но характерных примерах.

Шапиро с Боровским задумали спектакль о Бабьем Яре – масштабный международный проект с лучшими музыкантами и артистами.

«Давид был увлечен. И как-то вечером позвонил мне и сказал: знаешь, мы не должны брать деньги за эту работу».

Левитин вспомнил, казалось бы, мелочь – но для других мелочь, не для Боровского.

«Когда мы делали с ним второй спектакль, я тогда позволил себе поднять голос на артиста, который засыпал всё время. Просто буйство вокруг, а посреди спит человек. Потом выяснилось, что это – какая-то сонная болезнь. И вот спал артист, а я крикнул. И до сих пор помню, Давид повернулся и говорит мне: если ещё раз это повторится, я уйду».

О том, что врезалось ему в память, вспоминал и Хейфец.

«...одно маленькое, редкое качество соединения Боровского с тем, что он делал. И это мог сделать Боровский с его отношением просто к человеку. В Париже я оказался на генеральной репетиции «Пиковой дамы», которую Боровский ставил со Львом Додиним. <...>И как-то настроился на то, что сейчас будет Пушкин, «Пиковая дама», Чайковский...И когда – я не помню, открылся занавес или не открылся занавес? – я увидел в пустом пространстве койку-кровать, со мной что-то случилось. Не то чтобы слезы, но близкое что-то к этому. Потому что я увидел кровать, железную, нашу русскую кровать вот с такой спинкой. И эта кровать была из больницы. Она была из той больницы, где лежала мама моего друга, из минской психиатрической больницы. Где эта мама, где этот Минск? И почему эта койка железная

была поставлена Боровским на сцене Оперного театра Бастилии? И почему французы увидели эту койку, но не только койку? Койка была застелена одеялом (хотите – верьте, хотите – нет), одеялом из той же больницы. Одеяло было такое, которым и я укрывался, когда жил в казарме, в армии.

Невероятно: «Пиковая дама», Пушкин, Париж... шлепанцы. Под кроватью стояли шлепанцы. И висел халат больничный.

Заиграл оркестр – Чайковский. А я всё время думаю о том, что Боровский к маме моего друга отнесся ... как Боровский. Вот этого ничем не восполнишь».

Вот это «маленькое качество» и вошло, как видно, в состав того, что позволило Хейфецу сделать широкий и нерастраченный вывод.

«По мере того, как идёт время; по мере того, как стареешь, что-то происходит с оптикой. То есть, что-то отодвигается, что-то почему-то начинает приближаться, отодвигая то, что казалось главным....

Вот всё отодвигается, а что придвигается? Придвигается Боровский. Придвигается Давид Львович Боровский. Придвигается какое-то понимание, что, в конечном счете, были, есть и будут прекрасные художники. Были, есть и будут изумительные макеты, какие-то замечательные молодые люди и молодые декорации. А в отсутствие Боровского – ничего не будет».

Вот и лейтмотив юбилея, пожалуй. Из Шекспира, от Гамлета: Он человек был в полном смысле слова, / И нам такого больше не видать.

Р.С. Сижу, листаю «Дело...». Повседневные записи, календарь, наброски к будущей работе - увлекался Олешей; выписка из него:

«Известный режиссёр, осатаневший от успеха своей деятельности».

Зацепившая чем-то фраза:

«Разве пишут рукой? – спросил Микеланджело. – Пишут головой».

Любовно-ностальгические мотивы:

«КИЕВ.МАРТ.

Крещатик в оранжевых палатках.

Вот бы поставить на театре «Любовь к трем апельсинам» в Киеве».

Неожиданно, почти чеховское:

«Самое прекрасное, что я видел на Земле? Как-то я хотел ответить на этот вопрос, что самое прекрасное – деревья. Может быть, это и правда так – деревья?»

И вот... Колумбия, Богота, весна. Персональная выставка, перечень дел.

Шестое апреля обведено...

Далее – пустые страницы. По Гамлету, тишина. ►



► Открытие выставки в «Мастерской Давида Боровского»



► Вениамин Смахов и Николай Шейко



► Борис Курицын



► Юрий Рост



► Давид и Марина Боровские. Фото А. Стернина



► Давид Боровский с Булатом Окуджавой. Фото А. Стернина



► Римма Кречетова, Марина Азизян и Дмитрий Родионов



► Александр Стернин

ЛЕВ ДОДИН

ВИДЕО-ПИСЬМО

Давид, дорогой! Поздравляю тебя и нас с твоим замечательным днём рождения.

Мне не хотелось бы сегодня рассказывать что-либо о тебе, потому что все сидящие в зале и так все знают. Мне хотелось бы использовать эти несколько минут, чтобы просто поговорить с тобой вслух. Вслух, потому что про себя, я разговариваю с тобой постоянно.

Трагически уйдя, ты удивительным образом остался с нами. Огромное чувство потери, и в то же время кажется, что ты просто очень надолго уехал и всё-таки вот-вот вернешься. Ты постоянно где-то рядом. Не только потому, что напротив меня в кабинете висит твой портрет, и я часто на него смотрю, всегда смотрю в трудные моменты жизни и советуюсь, но и потому просто, что очень часто всё сверяешь по тебе. Работая с твоим сыном замечательным, мы вслух или каждый про себя думаем, а что бы на это сказал Давид.

Вспоминаю, как много-много лет назад, я начинал работать с таким же великим художником – Эдуардом Степановичем Кочергиным, и как Эдик, когда я делал какое-нибудь предложение что-то уточнить в макете, смотрел на меня с таким явным неодобрением и немножко брезгливо и жалостливо говорил: «Давиду бы это не понравилось». Я, честно говоря, сначала всё пытался понять: о каком Давиде, из Библии или из мифологии, идёт речь. А потом понял, что самый мифологический герой у нас – это ты. И действительно, всё сверяется по тебе. Ты не просто большой художник, ты открыл нам новый мир. Вот как Ван Гог открыл нам новый мир или возможность ново-

го взгляда на мир. Так ты открыл нам новый взгляд на мир театра, на его возможности. В общем-то заново для нас открыл мир театра. Может благодаря этому сегодня, когда на пути театра заросли сорной травой, всё таки не всё зарастает, не вполне, остаются тропинки!

Я страшно гордился и горжусь дружбой с тобой. Я всегда помнил, что ты старше, в общем, я даже на ты обращался редко, в основном мы были на ты, так как-то неопределенно. Я всегда помнил, что ты, когда я был ещё совсем мальчишкой, сочинил кареты в Пушкинском спектакле на Таганке, почему-то они мне запомнились больше всего. Хотя в спектакле было пять Пушкиных, шестой, настоящий Пушкин, была твоя карета, которая крутилась, поднималась, летала, и была действительно духом Пушкина.

Я очень горд, что мы с тобой обьехали полсвета. Подолгу жили в разных городах мира, подолгу сидели в моём кабинете, что я имел честь нередко есть прекрасные котлеты твоей прекрасной Марины. В связи с котлетами мне почему-то в последнее время часто вспоминается наш последний вечер. Это было буквально накануне твоего отлёта в эту самую проклятую Колумбию. Мы приехали в Москву с «Бесами». А две недели назад состоялась премьера «Лира», сыграли несколько спектаклей, и мы подомашнему, по-московски отмечали премьеру. Ты очень интересовался, как идёт спектакль, как играет этот, как играет тот, как сохраняются мизансцены. Ты был очень приветлив, я помню, ты специально купил пару бутылок хорошего красного вина и всё волновался, действи-

тельно ли оно хорошее, правильно ли ты выбрал, потому что сам в основном пил водку. И это было такое удивительное проявление заботы и нежности. Мы вообще были так возбуждены, азартно ждали, какой-то ещё новой жизни, новых дел, что всё равно всю ночь пили водку, может быть, отчасти благодаря Марининым закускам. Мне кажется, я столько выпил и съел, что вообще должно было быть нехорошо. На следующее утро ты вдруг позвонил попрощаться, – я даже удивился, вроде попрощались, чтобы ещё раз сказать до свидания, а потом очень так тактично поинтересовался, всё ли у нас в порядке? И я в общем признался, что слишком много съел и слишком много выпил... Вот эта твоя забота, твоя нежность меня тогда поразила, хотя я знал всегда, что несмотря на серьёзный вид и приспущенные брови, ты очень добрый, нежный человек, и не только большой художник, но и большой друг.

Ты, повторюсь, действительно с нами. И потому, что твоё искусство с нами, и потому, что твои руки с нами, и потому, что твоя личность не даёт нам совершать подлости, и потому, что сегодня, я уверен, ты собрал вместе в этом зале людей, которых никакое другое событие вместе уже, наверное, не собрало бы.

И потому ещё ты с нами, что ты оставил нам своего сына, замечательного большого художника. Это было бы очень неправильно уйти, не оставив такого мужчину и такого художника, и такого созидателя, как Саша. Спасибо тебе и за это. Ты всё сделал правильно.

До встречи. Я думаю, что с каждым днём приближается время.

СЕРГЕЙ БАРХИН

О ДАВИДЕ БОРОВСКОМ, ПЕРВОМ ХУДОЖНИКЕ ТЕАТРА XX ВЕКА

Давно всем известно, что Давид Львович Боровский – великий художник и лучший художник театра.

Давид – вселенная, как говорила Марина, образцовая жена художника. – Давид пришелец, инопланетянин.

До Боровского на наших выставках можно было увидеть эскизы, среди которых одиноко стояли два макета. Сейчас редкие эскизы висят среди макетов. Таково влияние метода Давида.

Его макеты – решения сцены стали для множества художников нашего театра примером правильной, углублённой работы над сценой и пьесой. Прежде, чем остановиться на решении, Боровский часто делал несколько вариантов макета. Макеты его – это школа творчества.

Дело в том, что макет, сделанный

художником, совершенно понятен режиссёру, который, увидев макет, сразу начинает видеть будущий спектакль. Большинство макетов Боровского дают возможность понять трансформацию макета и сцены и увидеть материал, который несёт множество ассоциаций.

Макеты Давида Боровского – спектакли.

Когда я увидел макет «Катерины Измайловой», я даже не мог понять, как он сделал все деревянные части макета. Он ответил, что ходил по разрушенным домам искал части старого дубового паркета. И другим способом, кроме макета, невозможно было передать чувство ни режиссёру, ни мастерам, воплощающим решение Давида в натуре, на сцене.

Или «Оптимистическая трагедия»,

с режиссёром Л. Варпаховским сделанная дважды – в Киеве и в Малом театре в Москве. Там вроде бы ничего нет: косые металлические ступени двухметровой ширины и лежащие на них металлические винтовки – и больше ведь ничего не надо. Такого минимализма ещё не было в нашем искусстве. Сцена казалась более выразительной, чем ступенчатый наклонный круг Таировской – Рындинской «Оптимистической трагедии», тоже очень хорошей. Макет Давида был похож и не похож, он был сильнее.

Когда я сейчас смотрю на фотографии макетов Боровского разных лет и вспоминаю его спектакли, мне кажется, что главное в нашем искусстве он понял уже в пятидесятые и шестидесятые годы. Он, конечно, менялся с годами, но ►

всегда был самым собой. Приходили заказы на гигантские оперные сцены, а Боровский оставался собой. Хотя Давид уверенно занял своё, самое главное место в нашей сценографии, иногда мне кажется, что он больше бы подошел ко временам двадцатых. Всегда говорил, что он – конструктивист, но был чрезвычайно разнообразен. Давид Боровский – классик (не модернист), и метод его классический.

На одной из выставок, организованных И. А. Антоновой в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, была выставлена верхняя часть купола Ка-

федрального собора во Флоренции – латерна, выполненная из тёмного дерева. Там, глядя на эту часть купола Филиппо Брунеллески, я вспомнил макеты Давида Боровского и понял, что макет, сделанный мастером, или по чертежам мастера – это и есть метод архитектора всех времён. Я понял, что Давид в своих макетах выступал, как Бог, создавал сценарий пространства, создавал всю будущую жизнь актёров на сцене.

Большинство спектаклей и рассказы про них, в том числе и самого Давида, я помню очень хорошо, так как почти-

тельно дружил с таким великим Мастером со дня его приезда из Киева в Москву. Так как я был знаком со всеми художниками нашего времени (СССР и России), а по работам и всего мира, то тем более удивляюсь, как могло состояться такое явление в нашей убогой жизни, а не в Англии или в Германии.

Сейчас Александр, его замечательный сын и замечательный художник, готовит Альбом макетов, а я немножко ему помогаю. Эта книга будет самой лучшей школой для русского театра и художников театра.

ТАТЬЯНА СЕЛЬВИНСКАЯ ДАВИД БОРОВСКИЙ – ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК И ВЕЛИКИЙ ЧЕЛОВЕК

«Мне кажется, у меня нет своего театра», -

говорит Давид Боровский.

Один великий математик как-то сказал:

«Этому человеку не хватило фантазии стать математиком, и он стал поэтом».

У Давида Боровского фантазии хватило и на поэта

и на математика – художник эпического склада, владеющий математически точной формой.

Театр Боровского – резко подчеркнутая

коробка сцены, четкая геометрия, как правило, угломерная,

где преимущество на стороне прямых углов,

а если уж кривизна, то кривизна сферы.

Экономный, емкий композиционный знак.

До того скупой, что трудно понять, как в эту комбинацию

из простейших арифметических действий вместились

вся высшая математика.

Пустое пространство Боровского – остаточная прибыль его декораций, суть которых, подобно бульдозеру, сдвигать,

перемещать, сплющивать сам воздух.

Он мастер криминальной достоверности. Но играя

в рискованные игры натуральными вещами

и литературной метафорой, первый придал им свойства пластического образа.

Театр Давида – мудрый театр.

В нём нечто от родоначалия.

Каждая из его идей – сотворение мира.

Здесь земля, свет и вода, фауна и флора.

Это театр масштабов. Отсчет берет начало в точке,

через которую проходит бесчисленное множество

прямых – меридианы.

Точка разрастается в земной шар.

Это чувственный театр.

Пространство в нём дегустируется

на вкус и запах, зрение и слух...

«осознанное осязание».

Не среда и не атмосфера.

Это скорее пружина действия,

с помощью которой создаётся и среда и атмосфера.

Расчет – обычно явление холодное.

Но у Боровского

особый расчет – в любой из его жестких композиций

остается вакуум для теплой челове-

ческой плоти,

которая его заполнит. Поэт и математик,

сохранил он и детскую душу – её незаметное

непосредственное присутствие постоянно.

Ограниченный драматургией, режиссурой и

конкретной сценической площадкой, существует как бы в двух измерениях –

функциональном и отвлеченном, театр этот

умудряется оставаться свободным, сохраняя некий допуск в трактовке

своего решения.

Благодаря этому допуску театр Давида Боровского

существует и сам по себе.

Трудно представить будущее вообще, и сценографии в частности. Моя гипотеза состоит в том, что с театром художников станут обращаться как с произведениями писателей и композиторов, инсценируя, трактуя, иными словами, применяя их и используя по своему усмотрению, по надобности.

И я верю – настанет время, когда новые режиссеры-реформаторы осуществят заново макеты Боровского, прочтя их каждый по-своему, как читают они пьесу под названием «Гамлет». ■



► Леонид Ярмольник, Оксана Ярмольник, Александр Филиппинко с супругой и дочерью, Роберт Стуруа и Николай Дупак



► Леонид Ярмольник и Дмитрий Родионов с учителями-руководителями Бахрушинских кружков. Ольга Мозговая, Нина Троян и Елена Лоншакова.



► Александр Боровский, Александр Горбунов, Евгений Каменькович и Юрий Рост



► Вячеслав Езепов с супругой Мариной Светаевой и Станислав Бенедиктов



► Борис Поюровский и Андрей Золотов с супругой Еленой Коваль



► В зрительном зале перед началом вечера



► В зрительном зале



► Сергей Женовач



► Лариса Солнцева



► Эдуард Кочергин



► Елена Милавзорова, Дмитрий Родионов и Сергей Архангелов



► Мария Шашлова



► Татьяна Сельвинская



► Михаил Резникович



► Евгений Каменькович



► На сцене друзья Давида Боровского



► Юрий Рост



► Леонид Хейфец



► Алексей Вертков



► Вениамин Смахов



► Михаил Левитин



► Сергей Качанов



► Адольф Шапиро



► Юрий Рост



► Александр Титель



► Театральный вечер «Давиду было бы 80»



► Спектакль «Нора» Г. Ибсена. Театр «Шaubюне». Берлин



► Спектакль «Враг народа» Г. Ибсена. Театр «Шaubюне». Берлин



► Спектакль «Гедда Габлер» Г. Ибсена. Театр «Шaubюне». Берлин



► Спектакль «Мера за меру» В. Шекспира. Театр «Шaubюне». Берлин



► Спектакль «Гамлет» В. Шекспира. Театр «Шaubюне». Берлин



► Спектакль «Отелло» В. Шекспира. Театр «Шaubюне». Берлин

ЧЕЛОВЕК С ФОТОАППАРАТОМ

ЯН ПАППЕЛЬБАУМ

ИНТЕРВЬЮ И ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО: ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Сценограф Ян Паппельбаум, многие годы работающий в тандеме с Томасом Остермайером, рассказал корреспонденту «Сцены» о том, как пришёл в профессию и какие художественные задачи они решают вместе с режиссёром.

Ян, вы пришли в театр из архитектуры. Как это произошло?

Конечно, на мою работу в театре сильно повлияло моё архитектурное образование.

Как любой сценограф, я ищу решение пространства наиболее выразительными средствами. Но архитектор едва ли будет размышлять над историческими вариантами, это скорее работа реставратора. Архитектор предложит какие-то решения, используя сегодняшние формы и материалы, работая в современной эстетике.

Конечно, в сценографии, как и в архитектуре, фундаментальные исторические знания очень важны. Однако мои театральные работы ставят перед собой задачу воплотить мир пьесы современными выразительными средствами, и неважно, когда был написан текст этой пьесы. Моя задача — найти те материалы, форму, свет, что окружают нас в современном мире, и воспроизвести это на сцене так, чтобы зритель смог соединить мир пьесы со своей реальностью.

Важно для моего становления как сценографа было наследие Высшей школы архитектуры в Веймаре, где я учился 20 лет назад. Эта Школа относится к направлению Bauhaus, основанному здесь в 1919 году. Для Bauhaus'a архитектура, как и любое другое прикладное искусство, не является важным само по себе, а всегда служит функции и цели Gesamtkunstwerk'a — целостного произведения искусства.

Театральная постановка также является подобным Gesamtkunstwerk, где сценография выполняет определённую задачу. Когда мастерство сценографа в итоге само по себе произведение искусства, это прекрасно!

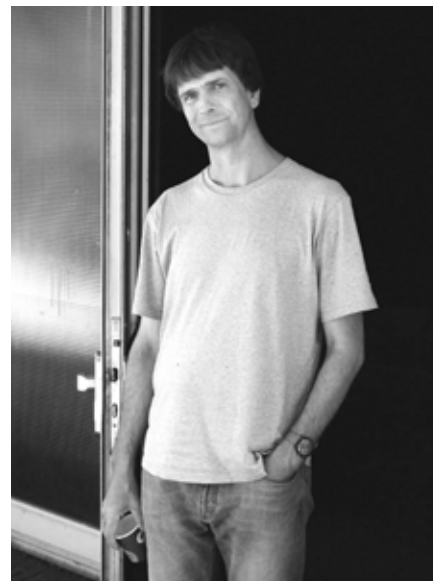
Уже около 14 лет вы связаны с одним театром — берлинским Шаубюне. Томас Остермайер сделал вместе с вами свои лучшие спектакли.

Как и почему началась ваша совместная работа с этим режиссёром?

Первая совместная работа с Остермайером относится к 1994-му году, почти ровно двадцатилетие назад. Произошло это скорее случайно в Веймаре, где я учился. Томас был ещё студентом режиссёрского факультета и ассистировал своему профессору на постановке «Фауста» вместе с другими студентами. Я, студент-архитектор, помогал сценографу соорудить гигантскую коробку для «Фауста». Так мы и познакомились. Потом студенты-режиссёры просили меня помочь им в их постановках. Думаю, им понравилось, что я без долгих дискуссий выполнял их желания, а меня увлекла возможность свободно творить в рамках театрального пространства и обходиться с размещением зрителей так, как мне заблагорассудится.

В основном, театр интересовал меня тогда не столько драматургией, сколько использованием пространств и конструкций вне театра или всевозможными размышлениями о театральном пространстве, предусмотренном специально для одной постановки. Тогда началась плотная совместная работа с режиссёрами Томом Кюнелем и Робертом Шустером во Франкфурте-на-Майне в «ТАТ», старом трамвайном депо. Там можно было для каждой постановки менять положение сцены и зрителей, что делало совершенно неактуальной функцию классической сценографии, где пространство раз и навсегда зафиксировано, по крайней мере, местоположение зрителей в зале, а актёров на сцене.

Временные и социальные реалии могли быть воплощены лишь через немногочисленные декорации, реквизит и костюмы. По этим же причинам я стал работать с Остермайером в Берлине, сначала в барак Дойчес Театер, потом в Шаубюне на Lehniner Platz, образце архитектоники свободного театрального пространства.



► Сценограф Ян Паппельбаум

Что в режиссёрской эстетике Остермайера вам наиболее близко?

Думаю, наш взаимный интерес менялся в процессе совместной работы. В ранние годы эта работа основывалась на экспериментальном поиске современного сценического пространства и возможностей, которое оно открывало для игры актёров. К тому же у меня возник интерес к простым сценическим объектам с максимальной функциональностью, Остермайер с удовольствием использовал подобные идеи.

Прежде всего, в режиссуре Остермайера меня интересует поиск высокой аутентичности в представлении ситуаций, который в итоге делает его спектакли такими актуальными и близкими зрителю. Решения не выдумываются заранее и потом заучиваются актёрами, а находятся в процессе репетиций. Для этого необходимо пространство, где актёры могут действовать с максимальной уверенностью и так «лично», «персонально», как это только возможно. ►

Это, прежде всего, архитектурная задача для сценографа. А ещё им нужно открытое игровое пространство, заключающее в себе многие не изведанные возможности, это очень важно для репетиционного процесса.

Как рождается образ спектакля?

Наш подход к интерпретации, в зависимости от текста, имеет два различных принципа.

Тексты с социально-реалистической тематикой, как «Нора», «Гедда Габлер», «Привидения» Ибсена или «Фрекен Жюли» Стриндберга, ситуации которых требуют конкретных интерьеров, (и важно заметить, что они относятся к образцовым домам классического модерна), будут одновременно похожи на реальные жилища, и создавать индивидуальный (для каждой конкретной пьесы) образ заложенного в ней конфликта.

Мне важно, что эта архитектура «сблизняюще» действует на зрителя, и он сам хотел бы там жить. Надеюсь, что тогда зритель ещё сильнее ощущает трагический финал пьесы. Возможно, во мне по-прежнему говорит ещё одно качество архитектора, который не может строить «негативно», намеренно плохо, но старается всегда предложить лучшее своему заказчику и как-то этим украсить окружающий его мир.

С текстами Шекспира всё по-другому, там слишком много ситуаций, мотивов, мест действия и прямо бесконечный потенциал сценических открытий. Там нужна «игровая площадка», где актёры могут присутствовать постоянно и где можно задействовать какой-нибудь «сильнодействующий» материал. В «Гамлете» это была земля, в «Отелло» - нефть, оба материала даже довольно отчетливо пахли, и это было потрясающе!

Поскольку материалы — моя стихия, я делаю Остермайеру различные предложения, которые мы потом обсуждаем и пробуем различные варианты.

У меня довольно большой личный фотоархив, который я собираю годами. Я никогда не путешествую без фотоаппарата и снимаю каждую интересную ситуацию, материал, освещение, чтобы потом в этих остановленных мгновениях что-то нашлось для сцены.

Если говорить о технологиях и мультимедиа в сценографии, отношении «моды» и традиционных способов визуализации, какой позиции вы придерживаетесь?

Конечно, всё технические средства могут быть опробованы на сцене, если они работают на постановку. Если театр ощущает себя современным искусством, он должен работать с современными средствами выразительности.

На самом деле актёру не требуется на сцене «усилителей» или увеличения в размере посредством мультимедиа-средств, это разрушает непосредственное ощущение от игры актёров, однако некая видео плоскость может выполнять важную драматургическую функцию.

Вот, например, в нашей постановке «Гамлет» (это были наши последние гастролы в Москве), заглавный герой снимает себя и то, что его окружает, на видеокамеру, чтобы контролировать своё восприятие, и потом быть способным к рефлексии. Эти записи демонстрируются на экране. Но это не кино, это театр, и передо мной стояла задача: найти поверхность для проекции, которая не является простым экраном, а интегрирована в сцену и таким образом, возможно, выполняет и другие функции. Решением стал подвижный занавес из медных цепей, который располагался в глубине сцены, через него могли входить актёры, и, в то же время, отливающий золотом материал напоминал о мире власти предрежащей.

На этот занавес можно было проецировать изображение, но можно было и видеть сквозь него. Как раз такой же занавес я сфотографировал давным-давно в ночном клубе и потом случайно наткнулся на него, просматривая свою коллекцию.

Следующий пример связан с совсем другими средствами: сцена для нашей последней постановки «Враг народа» (мы гастролируем с этим спектаклем осенью в Москве) представляет собой лишь большой чёрный ящик, в котором весь вещественный мир пьесы нарисован на стенах. Так, мы больше не заполняем сцену дорогой мебелью, а лишь даём условные изображения. Актёры сами могут по ходу спектакля рисовать и таким образом менять «декорации» без каких либо проекций или помощи извне.

Каково ваше профессиональное credo, табу?

Пожалуй, на этот вопрос я уже ответил ранее. Выбор верных сценических решений происходит в процессе репетиций с исполнителями. Никогда не поздно изменить что-то в сценографии через опыт и открытия, происходящие на репетициях, если это не повредит ясности и простоте. Это должно быть увлекательно, просто в пространственном воплощении и многофункционально в сценическом использовании.

А эта простота требует материалов, дающих пространству сильную атмосферу, и внятных интерьеров, расположенных близко к зрителю. Здесь помогают лапидарность и абстрактность современной архитектуры. Если же исполь-

зуются классические материалы или некие «вечные» субстанции, возникает образ вне времени. Например, земля в «Гамлете» вне времени.

Какое искусство вас вдохновляет?

Я заядлый коллекционер и много часов брожу по городам и фотографирую людей, улицы, дома, материалы, настроения, запасаюсь будущими «идеями».

Конечно, я листаю различные архитектурные журналы, но едва ли нахожу что-то новое, в основном любопытные одиночные примеры.

Вдохновляют меня архитектура и живопись классического модерна с его пропорциями и силуэтами, а также голландские мастера, от чьих гениальных композиций исходит аура покоя.

Для меня то и другое соединяется в работах немецкого фотографа Барбары Клемм (Barbara Klemm). Каждая её фотография имеет классическое построение, а вместе с тем её фотографии не являются постановочными. В них есть ощущение вневременной универсальности, хотя они показывают лишь реальность.

Было бы здорово создать подобное на сцене! ■

Фото Katja Stempel

ОКНО КАК ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ

АНАИТ ОГАНЕСЯН

Несколько слов о выставке **«ОКНО как зеркало сцены»** **Николая Маслова** и **Алёны Сидориной**. Театральный музей им. А.А. Бахрушина.

Театральный салон на Тверском бульваре, **11 июня – 23 августа 2014**

Алёна Сидорина принадлежит к поколению первых учеников Олега Шейнциса. Он выпустил в 1988 году свой курс постановочного факультета Школы-студии МХАТ в гущу театральной жизни уверенный, что каждый сумеет найти свой путь в профессии. Шейнцис первым разглядел разносторонние способности молодой студентки: с детства рисовала, училась музыке, пела, аккомпанируя себе на фортепиано, изучала историю искусств и внятно рассуждала о современных его явлениях. Помогал ей, как и всем своим ученикам на первых порах, выстоять в сложностях театральных взаимоотношений с цехами, администрацией, артистами, и быстро убедился в её профессиональной жизнеспособности. Как и учитель, Алёна сразу стала автором сценографии и соавтором костюмных решений спектаклей в театрах Москвы и провинции. Помимо этого она не оставляет возможности продолжить интересные графические опыты. На совместной с Николаем Масловым выставке показаны несколько выразительных натюрмортов и образов персонажей традиционной Комедии дель арте. Сидорина современно мыслящий художник, умеющий анализировать и убедительно писать о свойствах и поисках в театральном дизайне. Всё, что мы видим в экспозиции, рукотворно. И театрализация пространства совместной выставки, как и серьёзная концепция, сформулированы Алёной Сидориной.

Мы попросили её рассказать читателям о художественных задачах выставки.

23

АЛЁНА СИДОРИНА

Идея выставки «ОКНО как зеркало сцены» возникла не сразу. Разглядывая фотографии Н. Маслова, я поняла, что «окно» - постоянный объект наблюдений и персонаж в его творчестве. Позже, развешивая работы – фотографии и эскизы – в своей мастерской Николай обратил моё внимание на то, как неожиданно оказались «похожи» его ранние сценографические работы и новые фотографии последнего времени. Оказавшись на одной стене, эскизы сами подсказали, как интересно смотреться рядом, открывая особенности взгляда художника.

Всегдашнее внимание Николая Маслова к освещению предметов, к смене «настроения» в природе и в живописи выявилось ещё больше. Неслучайно тема «Тени и отражения» стала одной из центральных в фотографиях Н. Маслова последних лет.

Тени, как персонажи спектаклей, то входят в дверные проёмы, то становятся декоративными элементами, делают плоскости многомерными. Этот театр теней сплетается с темами, разрабатываемыми в сценографии. Отголоски разных пьес, ассоциации и «реплики» вспыхивают в сознании при взгляде на фотографии.

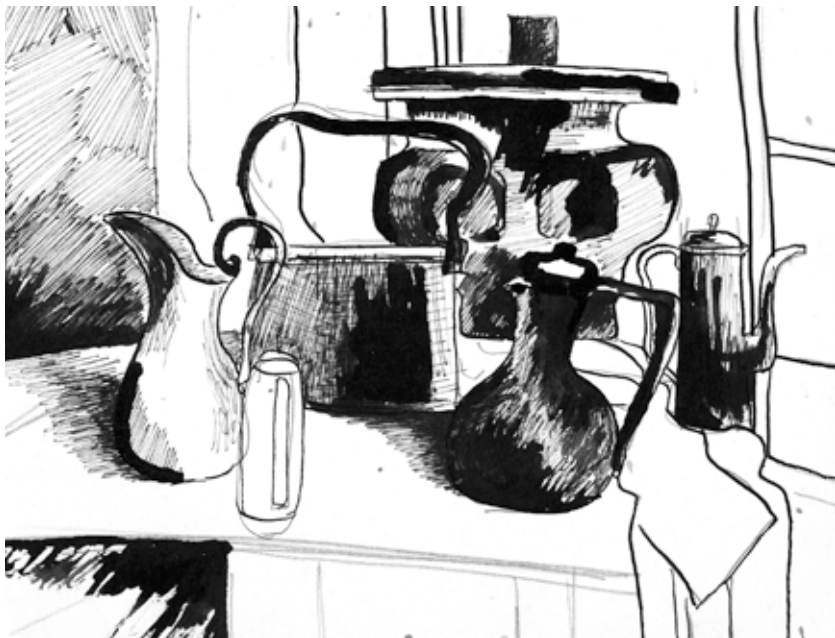
Отражения, как и тени, тоже очень театральны. (Недаром, проём в сценическом портале называется «зеркалом»). Отражения предметов и пейзажей, человеческих лиц, домов, улиц, неба, облаков... Отражения в зеркалах, в стёклах, в

поверхностях предметов.

В лужах после дождя, как и в зеркалах, тоже многое можно увидеть. Пристально вглядываясь в их очертания, особенности формы, рваные края водного покрова, образовавшиеся между



А. Сидорина. «Экспромт» А. Вилькин, В. Слаутин. Режиссёр С. Бульба, Драматический театр, Иваново, 1989. Эскизы костюмов. Бумага, тушь, перо. 29,7 x 42 см.



► А. Сидорина. Натюрморт на окне. Графика. Бумага, тушь, кисть, карандаш, 20 x 15 см. 1988

камешками серой щебёнки, замечаешь голубое небо и облака, скользящие по их поверхности... А потом, воображение делает своё дело: художник «вытаскивает» из реальности то, что видит только он сквозь свои мысли и мечты, - «рефлексии», как говорит Николай Маслов.

В теньях и отражениях, в их повторяющихся или изменчивых формах, звучит диалог автора с миром, его окружающим. Из нескольких изображений возникает аккорд, требующий «разрешения». А потом из богатого багажа театральной и кино-жизни художника – из его эскизов, холстов, рисунков, на-

бросков – складываются в соединении с фото-работами сложные пересечения, ассоциации, полифоническая структура будущей выставки, спектакля, фильма или книги-альбома.

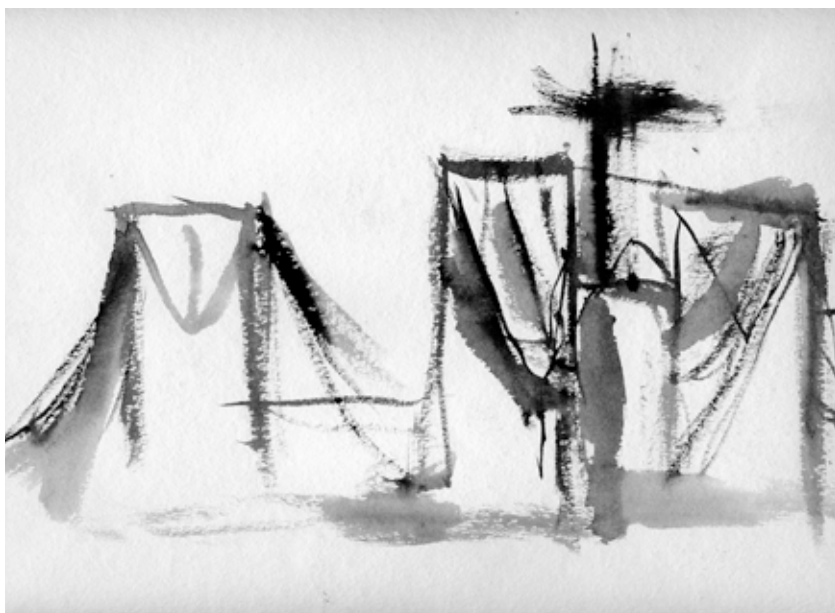
Однако, пальма первенства среди фото сюжетов Н. Маслова несомненно принадлежит «Окну». «Окно» - и как «око», видящее всё за пределами пространства комнаты, нашего ограниченного стенами маленького мира, и как некий «портал», «зеркало сцены», своеобразная рама, меняющая смысл картины. И ещё буквально «зеркало» - «книга отражений», возникающих при очеред-

ном перелистывании», повороте стекла вокруг «петельной» оси. Эти отражения обладают удивительным свойством «множиться»: отражая картины улицы, неба, домов напротив. Окно, особенно старое, имеющее двойную раму, отражает и интерьер, оно «умножает» отражения, отражая их друг в друге, создавая ощущение бесконечности и тайны мира. Лабиринты этих пространств легко включают в себя рисунки образов, навеянных любимыми произведениями. Они оживают в воображении, затем – на бумаге, а теперь – и в виртуальном пространстве пока небольших видео и анимационных фильмов.

Шуршит грифель карандаша, быстрые мелкие штрихи покрывают ассиметричным замысловатым узором маленький квадратик бумажного листа. Что проявится сквозь вязь заштрихованных полосок-изгибов? Плоскость листа становится пространством. Его маленький размер – как стекло под микроскопом: в нём скрыт целый мир. Непосвящённому в тайны микроскопа, как и непосвящённому в тайны художественного творчества, лист и стекло кажутся пустыми. Однако, глаз художника, обращенный через себя в Космос, постепенно разматывает клубок хитросплетённых сюжетов и фактур, складывает фрагменты и штрихи в единую мозаику мироздания. Спустя совсем короткое время рисунок уже стал заметен, очевиден. Николай Маслов называет свои холсты и рисунки «структурами». «Скелет» этих структур – воздух и свет, цветовые или графические лучи, на которые нанизывается жизнь микро-частиц картин и рисунков.

Когда же, по счастливому стечению обстоятельств, возникли новые серии работ «Парижские окна» и «Версаль», стало ясно, что мои эскизы к нескольким постановкам по произведениям Мольера и о нём – их было три: «Экспромт» (по пьесе А. Вилькина и В. Славутина), «Жизнь Мольера» (по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» и по роману «Жизнь Мольера») и «Скупой» (по пьесе Мольера) – составят с новыми сериями фотографий Н. Маслова интересную компанию, добавят свою «игру».

Так, фотографии окон, давшие толчок идее выставки «Окно как зеркало сцены», потянули за собой и другие идеи. Например, какова «кухня» художника, как из набросков и фотографий фактур окружающей нас предметной реальности складывается новое единство – живописи, графики, авторской фотографии, обрывков текстов пьес, стихов, театральных эскизов, - единство образного строя, единство идеи, атмосферы творческого бытия. ■



► А. Сидорина. «Герой нашего времени» по повести М. Ю. Лермонтова. Режиссёр М. Фейгин, художник А. Сидорина. Классный театр, Москва, 2001. Эскиз сценографии. Бумага, тушь, кисть. 30 x 40 см.



► Н. Маслов. Версаль. Окно. Авторская фотография, ограниченный тираж, бумага fine art, 29,5 x 29,5 см.



► Н. Маслов. Самоидентификация. Движение к свету. Шесть шагов. Авторская фотография, ограниченный тираж, архивная бумага, 29,5 x 29,5 см.



► Н. Маслов. Старый дом. Эскиз декорации на тему пьесы А. Казанцева. Смешанная техника. 26 x 48 см.



► Н. Маслов и А. Сидорина «Окно. Вертинский-театр». Н. Маслов. Коллаж. Авторские фотографии. (бумага fine-art, 30x40 см). А. Сидорина. Фигура «Вертинский-театр». Металл, бумага, ткань, стеклярус, бисер. 25x 25 x 40 см.



► А. Сидорина. «Шпиль» по роману В. Голдинга. Режиссёр В. Быков, художник А. Сидорина. «Современник-2», Москва, 1991
Эскизы мизансцены (2 эскиза) к спектаклю. Бумага, акварель, тушь, гуашь, 29,7 x 42 см.





Gungui 93

En haere ia oe.

ГОГЕН: СОБОР В ОКЕАНЕ

МАКСИМ КАНТОР

Поль Гоген всю жизнь занимался тем, что удалял из христианской цивилизации – не христианство, но цивилизацию. Гоген показал, что христианство способно существовать вне и помимо христианской цивилизации. Он создал христианский собор на основе другой истории, другой культуры и другой цивилизации.

В наше мутное время, когда основной посылкой преобразователей России является предположение, будто на земле лишь одна цивилизация и надо, задржав штаны, за ней поспешать, трудно вообразить, что величайшим европейским художником был именно тот, кто данную цивилизацию в грош не ставил. Стараниями культуртрегеров последних пятидесяти лет мы усвоили, что в истории работает дихотомическая система: варварство-цивилизация. Но для Гогена подобное утверждение выглядело нонсенсом. Поль Гоген как раз считал, что цивилизаций много, а данная, европейская, не лучшая из представленных на Земле. Полвека спустя Леви-Стросс сказал фразу, которую много раз, иными словами, проговорил Гоген: «Это варварство – считать, что есть варварство». Поль Гоген обратился к таитянской пластике не потому, что он хотел добавить экзотики и перца в пресную похлебку европейской культуры (как Гончарова и Ларионов например, обращались к восточным мотивам, как граф Монте-Кристо прибегал к ориенталистской романтике, как Делакруа собирал пряные сюжеты Марокко); совсем нет! Гоген действительно считал что полинезийская цивилизация не уступает европейской ни в чем, а те преимущества рафинированной, схоластической, софистической премудрости, которые имеются – можно перенести однажды волевым путем.

Гоген в детстве жил в Перу, в юности плавал в Рио – дух Латинской Америки был для европейцев духом свободы всегда, не только во времена Чавеса. К тому времени, как он решил обновить искусство Европы, он уже знал, что свобода и обновление – находятся за стенами этого старого дома: не следует молодое вино вливать в меха ветхие. Поступить надо

резко и просто – однажды надо сказать «нет» суете, набраться смелости и сказать в лицо дураку, что он дурак, повернуться спиной, и – уехать.

Гоген уезжал из столицы моды в несколько приемов – сперва он уехал в Бретань, тогда Бретань ещё была дикой, с домишками, сложенными из булыжников, с камышовыми крышами и кельтским наречием, которого не понимали парижане. Там было в меру дико, но, как оказалось, недостаточно далеко от обывателей. На время он соблазнился проектом Арльской мастерской Ван Гога – художники не сработались, и бегство в Прованс не спасло. Потом он уехал на Мартинику; и это показалось недостаточно далеко – накопил денег на билет и уехал на Таити. Потом вернулся, а потом снова уехал, в Океанию – на Маркизские острова, забрался в полную глушь, там и умер. Он уезжал настолько упорно и обдуманно, настолько целеустремленно, что иначе как эмиграцией это не назовешь. Любопытно то, что это была необычная эмиграция, не к хорошему и сытому, а к голодному и неустроенному. Это была, так сказать, эмиграция наоборот. Мы привыкли, что уезжают в более сытые страны, где есть работа и медобслуживание, где колбаса толще, а рабочий день короче. Гоген уехал туда, где никакой колбасы вовсе не было. Он уезжал от колбасы, с ненавистью к колбасе. Он, бывший биржевым маклером, плоть от плоти капиталистической морали, – вдруг сказал: я буду художником. Но не импрессионистом, не бульвардье, не салонным протестантом – нет, он поступил так, что смутил умы обывателей надолго.

Поступок Гогена возбудил умы интеллектуалов Европы навсегда: когда семье Даррелов пришла мысль уехать из дорогой и холодной Англии в дешевую и жаркую Грецию, то, помимо очевидной здравости мысли, юного Ларри Даррела ещё подхлестывал пример одинокого бунтаря Гогена. Ведь можно – взять и отряхнуть прах кабинетов и коридоров от ног своих. Всякого зашуганного, запуганного, затюканного – подгоняла глубоко запрятанная мысль: а что если... вот так взять, да и уехать отсюда на остров?

Ну что тут в самом деле штаны просиживать, в Жан Жак ходить – каждый день одни и те же лица. Невозможно уже видеть эти рожи.

Но и боязно ехать. А что там, на острове, делать? Ну да, жить можно на природе, рисовать, писать... Понятно, конечно... А как же премия «Золотая шишка»? А в кафе с кем на острове встречаться? Круг общения какой? Кто оценит мою метафору? По набережной гулять, конечно, можно, но вдруг там набережной нет? А с княгиней Марьей Алексеевной как же получится? И что, на выставку в музей Церетели уже не сходить? Что-то тут не так, с вашей экзотикой.

В семидесятые годы отечественные диссиденты выбрали деревенскую идиллию, убежали из подлых советских городов в деревни – то были небольшие колонии инакомыслящих, которые собирались вокруг сельских церквей, люди чаяли спастись от советского быта простым природным трудом. Однако даже те, кто бежал от чиновников и произвола, не рисковали уехать в одиночестве на остров в Белом море, на скалу, в тайгу. Речь шла о деревне в двух часах езды от столицы, и чтобы резонанс поступка в столице был очевиден.

В сороковые годы прошлого века французские художники ответили на анкетный опрос о творчестве – первым вопросом было: «смогли бы вы рисовать на острове?» Это Гоген так всех обеспокоил, он надолго смутил обывателей. В самом деле: если на остров уехал – рисовать зачем? Только один Жорж Руо ответил утвердительно – но Руо был истовым католиком: для вящей славы Господней он мог рисовать хоть на Луне. Прочие мастера развели руками: если публики нет, так и рисовать не обязательно; в работе художника картина не главное – есть ещё вернисаж, коллекционеры, галстук-бабочкой, премия.

Этот тип художника Больших бульваров, салонного бунтаря, прогрессиста-импрессиониста, Гоген презирал.

Поль Гоген чувствительностью не отличался. Человек, который полез в драку с пятью матросами (в результате попал в госпиталь с переломами), и в салонной

жизни вел себя соответственно: язык был колючим, нрав неуживчивым, рука тяжелой. Мало нашлось бульварных мастеров, которым он не сказал бы грубость; вообще имел обыкновение говорить, что думал – а это дело такое, затягивает. В насмешку над импрессионизмом Гоген выдумал салонного импрессиониста Рипипуэна, актуального новатора, от имени Рипипуэна писал дробненькие этюды; выставлял опусы Рипипуэна в кабаках Бретани, друзья-пьянчуги над Рипипуэном хохотали. Одним словом, жизнь в столице у Гогена не заладилась.

Критичным для нахождения в цеховой среде было то, что Гоген не соблюдал цеховых конвенций. Дежурные подлости, мимолетные злодейства, союзы и контр-союзы, коими живёт влажная среда искусства, им воспринимались буквально; он отвечал поступком на поступок. Те из критиков, коих он выбрал в письме, могли радоваться, что не оказались на расстоянии вытянутой руки: у Гогена, что называется, не задерживалось. Подобно Хемингуэю или Высоцкому, он запросто мог отвесить критику затрещину, а то, что светский персонаж полагал себя неприкосновенным, то, что закон общества предполагает экстерриториальность, – это Гогена не смущало: он никаких конвенций не подписывал – и этой в том числе не подписал.

По всей видимости, сила Гогена была особого рода – он никогда не кричал, он не повышал голос, но воздействие его на окружающих было таково, что противники часто отступали от единого взгляда. Ван Гог, бросившийся на него с открытой бритвой, находился в экзальтированном состоянии: рушился план его жизни, распадалась «южная мастерская», он был готов на все; Гоген остановил его взглядом, не произнеся ни одного слова. Такова и живопись Гогена. Техника письма – ровная и гладкая, художник не любит показного напряжения. Для картин характерна ровная, постепенно подчиняющая себе внимание зрителя, настойчивая сила, это такая тихая мощь, которой не свойственен экстаз и крик. Таков Гоген был и в общении: эту подавляющую силу вынести было трудно. Поль Гоген становился лидером в любом коллективе немедленно – в отличие, скажем, от Ван Гога, которому лидерство претило, или Сезанна, который чурался любого коллектива вообще. Однако, сделавшись вождем, Гоген никогда не получал радости от первенства – по природе своей был одиночка, возглавить группу не мог, но и чужое лидерство не терпел. Иногда он называл себя «дикарь», имея в виду лишь одно свойство: неспособность к соблюдению условностей корпоративного общения.

Хемингуэй, который примерял судьбу Гогена к своей собственной (он, как и Гоген, уехал на остров, хоть и не столь далеко от континента) – написал

роман «Острова в океане», и в образе художника Томаса Хадсона, уехавшего из Нью Йорка на атолл, соединил свои черты с чертами Гогена. Хемингуэй и не думал скрывать сходства с Гогеном: его герой Хадсон иронически поминает реплику Ренуара, сказанную в адрес Гогена: «зачем уезжать, если так хорошо пишется здесь, в Батиньоле?» Но штука в том, что ни Хадсону, ни Хемингуэю, ни Гогену – в Батиньоле, гламурном пригороде богатой столицы, хорошо не писалось. Им там и дышалось скверно.

Тип эмиграции Гогена, Хемингуэя, Даррелла – особый. Уезжали художники не по причине политического давления, не от преследования тиранов, не в поисках лучшей социальной роли; они уезжали прочь от холуйской художественной среды. Отнюдь не тиран страшен: в крайнем случае, тиран прикажет тебя убить; страшна княгиня Марья Алексеевна и её придворные колумнисты – жизнь в их присутствии приобретает вкус портянки.

Помимо отъезда из актуальной европейской культуры – Гоген попутно решил задачу, важнейшую, из поставленных XX веком европейской истории. Он наглядно показал, что христианство лишь ситуативно укоренено в европейскую цивилизацию.

За время пребывания на Таити, Гоген создал цикл христианских картин на материале таитянских легенд – он показал темнокожую Марию и темного младенца; дикаря Иосифа; святых таитянского рая – которые в той же степени святые и безгрешны как святые, носящие европейские имена. Он писал суховато, в средневековой традиции письма (вообще, понт-авенская школа, основанная им, имеет в техническом аспекте перекличку с витражами соборов), его композиции носят фризный характер; в целом за годы, проведенные на Таити, он создал особый иконостас.

Его талант был универсален; как и положено средневековому мастеру, он владел разными техниками – он был живописец, рисовальщик, резал скульптуры из дерева, лепил керамику, писал книги. По сути, он в одиночестве создал христианский собор – во всей полноте убранства собора.

Создать собор – это, кстати сказать, отнюдь не подвиг, хотя звучит это словосочетание пафосно. Тысячи ремесленников возводили средневековые соборы и не чувствовали себя ни особо нравственными, ни особо героическими людьми. Этическая сторона искусства – вовсе не то же самое, что религиозность искусства; о «правде в искусстве», о «служении», о «жертве» говорили в те годы много. Делакруа, например, считал, подобно многим великим художникам, что «самое прекрасное в искусстве это правда», он связывал это слово с предельной честностью в работе, с умением довести картину до

логического завершения, не спасовать перед вызовом времени; но религиозным художником Делакруа не был.

А Гоген был именно религиозным художником.

От полотен Гогена исходит ровное сияние, они прежде всего поражают эффектом неослабевающего свечения – каким наделены иконы и картины итальянского Треченто. Гоген добивался тихого сияния красок – а в новейшей, по преимуществу контрастной живописи, это редкость. Как правило, в искусстве модерна – и шире, в современной живописи – художники оперируют контрастами и для них понятие «яркость» заменило понятие «свет». Свет – это не обязательно ярко, чистый ровный свет не обязательно резок. Гоген добивался иконописного свечения красок, за счет постоянно усиливающегося тона цвета, сопоставления подобий, усложнения звука. Это можно сравнить с усложнением музыкальной темы, с симфоническим звучанием. Цвет нагнетается постепенно, не противопоставлением контрастных цветов, но усилением звучания подобий, оркестровкой. Желтый, рядом ещё более интенсивно-желтый, затем ярко-желтый, и, наконец, пронзительно-желтый – и вот уже вся картина гудит от напряжения; но при этом контраста в цветах нет. В диалогах с Ван Гогом, который был приверженец контрастной живописи, Гоген объяснял ему, как желтый можно усилить желтым – для нагнетания звука не обязательно противопоставить желтый – фиолетовому. «Подсолнухи» Ван Гога, в которых дана широкая палитра желтых цветов – есть следствие уроков Гогена, Ван Гог вообще охотно учился.

В собственных картинах Гоген достиг эффекта иконописного свечения – одна из его картин так и называется «Золото их тел»; на холсте изображены таитянские дикари, варвары, туземцы – однако свет исходящий от этого полотна того же рода, как свет христианского храма.

Важно и то, что Гоген писал свои картины с простотой фрески – мазок плоской кисти, по грубому холсту напоминает эффект, которого достигали итальянцы, прикасаясь к сырой штукатурке. Именно поэтому он и писал свои вещи (подобно мастерам фресок) *a la prima*, то есть в один прием – как фресковая живопись не знает переписывания, так и Гоген писал в один слой, не прибегая (или очень редко используя) к лессировкам. Его грубые полотна (он доставал паруса, которые грунтовал сам) напоминают стены – а живопись похожа на фрески в храме. Никто из последователей Гогена никогда не сумел достичь целомудренности его юности – а целомудрие обнаженных объясняется просто: голые люди написаны в технике фрески; эротика нуждается в масляных бликах и лаковой светотени – на фреске ►

нагота становится чистой. Картины Гогена – не аллегории, но прямое воплощение духа, как икона.

Гоген рисует таитянское население — не в качестве иносказания, не для того, чтобы на примере таитянских пасторалей нечто объяснить европейцам (так, например, Свифт, рассказывая про земли гуингмов и лилипутов, понимает, хотел вразумить обитателей Британских островов); для Гогена мир Таити – самодостаточен, этот мир не есть метафора европейской идеи. Просто Гоген увидел мораль (которую мы в нашей цивилизации величаем христианской) внутри совсем иной, чуждой нам, цивилизации – которая оказалась несколько не хуже, но много проще и чище.

Некоторые его картины воспринимаются как упрек Европе – например, знаменитый фриз «Кто мы, откуда мы, куда мы идем?» можно прочесть как констатацию брэнности европейской истории: мол, всё возвращается к корням. Однако Гоген не считал европейскую историю образцом и точкой отсчета, а потому и упрекнуть европейскую историю не мог – он лишь показал, что христианство – больше, чем традиция европейской конфессии; христианство как моральный завет живёт везде – и цивилизация лишь может помешать.

Гоген занимался религиозным, христианским искусством — и в этом пункте рассуждения спотыкаешься. Гоген не тот человек, с которым христианские заветы легко ассоциируются. Он гуляка, гордец, авантюрист, кондотьер. Он оставил семью, он легко сходил с женщинами, он много пил и часто дрался. Он человек властный и нетерпимый, как такой может служить вере? Объективно он сделал больше, чем кто бы то ни было для утверждения христианской парадигмы в мире, но едва представишь, кто именно это сделал, как возникают

сомнения в искренности намерений этого человека. Разумеется, не всякий из ренессансных художников, то есть, тех, кто воплощал евангельское слово в зрительные образы, сам был кроток – Бенвенутто Челлини, скажем, преступал заповеди с легкостью и самодовольством, а про Андреа дель Кастаньо долгое время говорили, что он убил Доменико Венециано. Караваджо был брeтер, Перуджино – скупердяй, а фра Филиппо Липпи так любил женщин, что регулярно покидал келью через окно.

Однако, казус Гогена – иного рода. Челлини, Кастаньо, Караваджо и прочие авантюристы, изображавшие Мадонну и Спасителя, собственно говоря, не имели выбора, что именно им рисовать: быть художником значило рисовать на Евангельские сюжеты. Нет сомнений, что в XIX веке ни Челлини, ни Караваджо – младенца Христа не изображали бы, нашли бы иные сюжеты. В то время, когда биржевой клерк Гоген решил стать живописцем – его никто не склонял к изображению Святого Семейства, напротив, давно было принято рисовать светскую жизнь, такую же частную, как игра на бирже и личный счет в банке. И он, плоть от плоти частной капиталистической морали, отказался от светского ради христианской парадигмы – это поступок исключительный. И, в случае Гогена, не сразу объяснимый.

Гоген – один из трёх великих, вернувших искусство к сакральной проблематике. Он один из трёх, последовательно отказавшихся от частного взгляда на искусство – ради утверждения общего дела. И при этом – он человек, которого моральным назвать трудно. Ван Гог был святым, Сезанн был столпником, но Гоген вошел в пантеон христианских мучеников случайно – по неосторожности, от нетерпения.

Есть такие характеры, которые ме-

шают людям петь в хоре, поддерживать общий загул, жить, используя круговую поруку. Гоген однажды испытал стыд за современный ему мир – этого стыда стало довольно для того, чтобы он вернул искусству религиозность.

Гоген сыграл в Новом времени роль, сопоставимую с ролью Джотто – в это трудно поверить, а между тем это именно так и есть. Просто то важное, что Джотто сказал каждому крестьянину Италии, Гоген сказал каждому человеку третьего мира – человеку, которого все (и даже крестьяне Италии) считали дикарем. В истории деколонизации и освобождения его имя столь же значимо, как имена великих политиков – а, пожалуй что, и важнее. Он вернул живописи рабочий смысл – который состоит не в индивидуальном раскрепощении и персональном самовыражении, но в служении общему делу. Его картины прекрасны, как скульптуры средневекового собора – и столь же крепки и чисты; это картины нового, грядущего общества, в котором не будет лицемерия демократии и авангардных квадратиков. Как и Сезанн, как и Ван Гог, Поль Гоген важен для истории тем, что остановил импрессионизм. Ненадолго остановил – но доказал, что это в принципе возможно.

Это сейчас Гогена так пылко любят; при жизни его, как и Ван Гога, считали опасным психом. Его прочли с точностью до наоборот: посчитали отцом экзотических декораций, его именем произвели массу ненужных развлекательных вещей. Однако ровная сила, исходящая от его полотен, никуда не ушла и уйти в принципе не может.

Если искусство Европы ещё живо, так это только потому, что Гоген в своё время показал, что оно ни черта не стоит. ■

ОБЪЕДИНЯЮЩАЯ СИЛА ИСКУССТВА

ДИАЛОГ С ВЛАСТЬЮ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Проект «Основы культурной политики государства» вот уже полгода с пылкостью обсуждается в разных ячейках общества. Необходимость документа признают все – простые люди и чиновники, школьные учителя и художественная интеллигенция. Прозвучали глубокие и противоречивые высказывания о сути доктрины и множество предложений «житейского» характера, скорее уместных для конкретных подзаконных актов.

По словам Советника Президента РФ Владимира Толстого, в этом документе культура впервые трактуется как «базовое явление российского общества». В проекте «Закона о культуре» формулировка кажется весьма конкретной: «Государственная культурная политика (государственная политика в сфере культуры) — совокупность целей, принципов и норм, которыми руководствуется государство в своей деятельности по сохранению и развитию культуры...». И всё же пока в доктринальном документе не будет четко заявлена организующая идея, проект останется двойственным документом: много возвышенных слов, мало прямых установок.

Ещё Гёте заметил, что «высокие цели, хотя бы невыполненные, дороже нам низких целей, хотя бы и достигнутых». Во всяком случае, обществу дороже, поэтому и существует насущная потребность законодательного закрепления фундаментальных положений культурной политики в нашей стране.

Время обсуждения Основ оказалось в политическом плане беспокойным, можно сказать, сама жизнь заострила проблему ответственности гражданского общества перед историей. Кто же сегодня сомневается, что только здоровое развитие культуры, в фундаменте которой любовь к человеку и воля к жизни, способствует согласию в обществе и служит преградой для распространения всякого рода человеконенавистнических идей. Культура – это наука человеческого взаимопонимания.

Основы культурной политики и Закон о культуре создаются ради утверждения идеалов гуманизма и поэтому важно инициировать просвещение.

Государство нуждается в просвещен-

ном народе. Основу культурной политики составляет просвещение.

Государство создает Интернет-ресурсы для свободного доступа к культурным ценностям, несёт полную ответственность за сохранение наследия (архитектура, архивы, музеи, репертуарный театр, образовательные учреждения), тиражирует культурные достижения современного мира.

Важнейшее положение *Проекта* – взаимодействие культуры и образования. Хорошо бы в обсуждаемом документе определить и закрепить *культурно-образовательный ценз для общества как перспективу развития*. Например, Закон о всеобщем обязательном среднем образовании в СССР можно было даже назвать принуждением к культуре. (Всеобщее начальное обучение в Европе существовало с середины 19 века, но там речь шла об обеспечении первого уровня грамотности). В советское время это была целая система новых программ, учебников, форм обучения. От невероятного по масштабу и академическому качеству издания научно-популярной литературы (с подпиской на серии) до всевозможных просветительских лекториев (с участием научных и художественных специалистов) по всей российской провинции и в республиках. Все творческие союзы имели Бюро пропаганды искусства, и движение в этом направлении привело к тому, что ввели в школах предмет МХК – мировая художественная культура.

Но последние двадцать лет культура существовала на равных с бескультурьем, многие системные массовые просветительские институты были утрачены. Сейчас кое-что положительное из советского опыта возрождается. Например, создан Федеральный Гастрольный центр, и уже театральные столицы приблизились к провинции. При настойчивом желании, я убежден, можно обнаружить наследников художников-просветителей Кабалевского, Герасимова, Неменского и повсеместно возродить общедоступную школу искусств. Есть и в наши дни замечательный пример – выдающийся музыкант-просветитель Владимир Спиваков не только создал и руководит Фондом для поддержки одаренных детей, но и

вырастил широкую молодёжную аудиторию Дома музыки.

Дурной вкус в жизни – это пошлость, вульгарность; дурной вкус в искусстве – это банальность, тривиальность, пустой звук. Но все мы знаем: то, что для культурного человека пошлость, некультурному может представляться прекрасным. И это не пожизненное клеймо – вкусы меняются, хороший вкус можно воспитать, это проблема школы и воспитания. А те, кто повторяет – «о вкусах не спорят», просто – напроосто отмахиваются от проблемы или путают её с нетерпимостью к иному мнению. Задача: не плестись в хвосте спроса, формировать культурный спрос!

Важным пунктом просвещения, как сказано в проекте, является культурно-цивилизационное многообразие современного мира. И здесь остро возникает проблема культурного обмена. В годы нашей перестройки, когда всех захватила эйфория свободного передвижения, выдающийся деятель европейского театра Петер Штайн предостерегал: «Если мы повезём к вам кока-колу, а вы нам – квас, вместо пользы может быть вред». Пророчество это, напечатанное в «Известиях» и зарубежных изданиях, не было услышано... Теперь ясно: *Гастроли должна определять культурная политика, а не интересы бизнеса*.

По понятным причинам экономический аспект сегодня на переднем плане. Но попытка сделать из культуры всего лишь сектор экономики не имеет никакого отношения к классической теории рынка, а всего лишь отражает её вульгарное толкование. Разве мы не слышим, как активно постулируется и всячески поощряется призыв «Учреждения культуры должны зарабатывать». Может быть, потому что государственные финансовые органы никак не могут обеспечить гарантированный процент бюджетных средств на культуру? В *Проекте «Закона о культуре»* обозначен трёхлетний срок, на который должен законодательно закрепляться этот процент. Срок маленький для серьезного стратегического планирования, но и это лучше, чем сейчас. Если объявить целью культурной политики просвещение, необходимо реально поддерживать художественные общедоступ-

ные объекты культуры. Проблема распределения небольших денег остается, и радикальное решение предлагается (разные варианты суммирую, излагаю коротко): вынести бизнес в сфере культуры за пределы бюджета, оставив общий конституционный надзор (нет проповеди нацизма, агрессии, уничтожению природы; за нарушение уголовная ответственность).

В политическом документе не следует уклоняться от сути. Если попытаться определить культурную политику в области шоу-бизнеса, необходимо дать внятное определение места и роли его в жизни общества. Воспитательную цель шоу-бизнеса не прятать, ибо она очевидна: сделать предметом восхищения и мечты жизнь богатых. Эстетические средства шоу-бизнеса также вполне определены: это рок-концерты, хеппенинги, инсталляции, перформансы. Востребованность игрового бизнеса, шоу-бизнеса как сферы досуга растет за счет гипнотизирующего действия чрезмерно высокой оценки в рекламе, множестве премий и подобных действий самого шоу-бизнеса – такова реальность. А культурная политика в области шоу-бизнеса это демагогическая завеса для дельцов и любителей быстрых денег. Дело государства собирать налоги с шоу-бизнеса и направлять их на просвещение.

Министр культуры Владимир Мединский считает, что «*Основы культурной политики*» ответят на вопрос, «на что в первую очередь должны тратиться государственные деньги» и это будет «не теория, а руководство к действию».

Адресат госполитики народ, а не только автор, и не дистрибьютер, не инвестор – тут нужны нормативные акты, разумные и строгие для всех сторон. Специального законодательного решения уже много лет ждут меценаты.

Не увидел в *Проекте Основ* хотя бы упоминания о такой составляющей нашей культуры, как охрана окружающей среды (природы, воды, воздуха, флоры и фауны). Для культуры это одна из главных задач воспитания в гражданах России цивилизованного поведения человека на природе и во всех его взаимоотношениях с окружающей природной средой.

Обсуждение *Основ* касалось всех аспектов культурной деятельности, в том числе, конечно, опасности администрирования. Следует, правда, отметить, что стремление администрировать, повелевать наблюдается не только у чиновников. На обсуждении *Проекта* в Думе прозвучало нечто смехотворное: «...граждане России, пришедшие в театр, могут судить о работе буфета, но спектакль оценивать вправе только «экспертное сообщество» (газетная цитата). Если же серьезно, возникает широкое поле для демагогии: как определить, кто определит? Будто и впрямь это не-

возможно. А возьмите за образец знаменитые выступления трех итальянских теноров на стадионах, и всё будет ясно: где досуг с просвещением, а где сомнительные развлечения.

Закон пишется для всей страны, но существуют региональные диспропорции. Практически все, кто живет далеко от Москвы, озабочены проблемой равных прав граждан на доступ к культурным ценностям. Проблема наисерьезнейшая и декларациями её не решить. Нужны специальные программы и проекты для создания единого культурного пространства.

Приведу пример из практики Музея. В прошлом году возникли Бахрушинские кружки как второй этап просветительского проекта Музея - Конкурса школьных сочинений «Можно ли жить без искусства?» (подробности опускаю, т.к. наши читатели знакомы с проектом по журнальным публикациям). А этим летом мы провели в Москве семинар руководителей кружков и убедились, что подлинные подвижники культуры есть везде, это учителя-гуманитарии. Надо только им помочь, а главное к ним прислушаться. Конечно, мы обсуждали с учителями и *Проект Основ*. Главный пункт их пожеланий я бы обозначил, как языковой патриотизм, их волнует отношение к русскому языку как базе культурного развития. С этим нельзя не согласиться. Пока в печатных изданиях и с трибуны уважаемого собрания можно услышать – «хайлайтом года культуры в России является ...» и т.п., приходится признать, что положение дел с грамотностью и русской речью плачевно.

Вот что говорит учительница сельской школы Ольга Мозговая (село Борец, Хакасия): «Необходимо увеличить количество часов русского языка в старших классах. Сейчас на изучение русского языка отводится 1 час из базисного компонента (физическая культура – 3 часа в неделю, иностранный язык – 3 часа, физика – 3 часа). Интереснейший предмет «Мировая художественная культура» предлагается в качестве факультатива».

Об этом и учительница из Ульяновска Ольга Лисовская: Русский язык - национальное достояние. Необходимо серьезно контролировать все, что связано с русским языком. Недопустимо, чтобы в языке было более 10-20% иноязычных слов; названия государственных и частных учреждений должны быть строго на русском языке, нужно ввести ответственность за ошибки (безграмотность); необходимо строго контролировать язык СМИ. У молодежи складывается мнение, что самый главный язык - английский, хотя, конечно, мало кто из этих молодых людей уедет за границу жить или работать. Пропаганда русского языка должна быть на другом уровне.

И Нина Троян из села Воеводское Алтайского края: «Мне кажется, что про-

блема неоправданного употребления заимствованных слов не только существует, но и обостряется с каждым годом, поэтому необходимо говорить о мерах защиты языка. Например, в Европе высоко ценят свою «языковую» безопасность. Во Франции это считается делом государственной важности. Составлен словарь, который содержит 3,5 тысяч английских терминов и выражений, запрещенных для использования в различных соглашениях, рекламе, вывесках. Французы успешно создают свои слова для наименования новых вещей и понятий, тем самым их язык полчает истинное развитие: появляются слова, которые понятны каждому говорящему, включают в себя историю народа, отражают самобытность культуры. Чувство собственного достоинства заставляет их любить и беречь родной язык. Строже должна быть экспертиза детской и юношеской литературы и учебников: какие произведения избираются? имеют ли они эстетическую ценность? способствуют ли воспитанию нравственной личности? Необходимо существенно увеличить эфирное время для детской аудитории, хотя бы в каникулярное время».

Есть Бахрушинский кружок и в Белоруссии, Татьяну Лясецкую волнует проблема русского языка на постсоветском пространстве:

«У нас, в Белоруссии, русский язык был и остаётся основным языком общения. Главное сегодня - очистить его от «грязи», особенно в молодежной среде. Тут необходимо встречное движение двух государств, чтобы повсеместно организовать практические занятия в письменной и устной формах, в форме языковых игр, шире и разнообразнее использовать телерадиоканал союзного государства России и Белоруссии».

В заключение скажу, что широкое обсуждение *Проекта «Основ государственной культурной политики»*, на мой взгляд, свидетельствует с одной стороны о том, что власть считает культуру социальной силой, с другой стороны, что общество хочет, чтобы права и обязанности государства в сфере культуры были закреплены законом.

Отрадно, что уже благодаря этому обсуждению культура и просветительство стали предметом широкого диспута интеллигенции. Это позволяет надеяться, что профессионально-нравственный уровень культуры изменится и уже меняется, а принятие *Закона о культуре и Основ культурной политики России* упрочит позитивные изменения. Выдвинув ясную доктрину развития культуры, эти законы помогут соединить усилия всех культурных институтов в стране - от музеев и библиотек до театров и консерваторий - на благо культуры, образования и создания просвещенного гражданского общества. ■

ПРЕПОДАВАНИЕ СЕГОДНЯ РАВНО МИССИОНЕРСТВУ

ЛЮБОВЬ ОВЕС

ИНТЕРВЬЮ: НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

В нынешнем году Санкт-Петербургская академия театрального искусства проявила замечательную инициативу и набрала магистров-театроведов, специализирующихся на искусстве сценографии. Руководителем курса магистратуры стала уникальный специалист в этой области, театровед и педагог Любовь Соломоновна Овес. Мы беседуем с ней о насущном, ведь ученых и критиков, имеющих вкус к сценографии, сегодня днём с огнём не сыщешь.

Э то острейшая проблема. Писать о сценографии сегодня некому. И это в стране, где сменилось несколько поколений блестящих исследователей, историков, теоретиков, критиков сценографии. Один их перечень занял бы не менее половины страницы. Правда и то, что искусство отечественной сценографии находилась тогда на другом уровне.

Сегодня мы набрали пять человек, желающих писать о сценографии, изучать её прошлое и настоящее. Информация о наборе в социальных сетях появилась слишком поздно, интерес, вызванный ею, постепенно угасал, и к концу приёма документов на пять мест претендовало пять человек. Всех взяли, но это не означало неразборчивости. Двое из пяти — дипломированные художники, бывшие выпускники СПГАТИ. Люба Нурмухамбетова закончила факультет театра кукол, оформляла спектакли в провинции, Москве, Хорватии. Маша Гринь преподавала живопись и рисунок в мастерской художников кино и телевидения Санкт-Петербургского Университете, она лауреат премии Санкт-Петербурга за кинокартину «Похороните меня за плинтусом», у неё было несколько персональных выставок. Майя Королева по образованию — режиссёр, редактор одной из петербургских радиостанций. Женя Мясников имеет несколько дипломов, в том числе психолога, закончил ВГИК, мастерскую М. Хуциева. Единственный театровед в этой компании — Настя Трушина, она только что защитила диплом, посвящённый творчеству В. Ходасевича.

Каковы причины, приведшие Ваших абитуриентов в магистратуру?

Я могу о них лишь догадываться. Но они вызывают уважение. Это желание взрослых людей в чём-то важном для себя разобраться, приобрести дополнительные навыки, расширить сферу деятельности. Насколько я понимаю, многие не собираются бросать свою профессию, приобретая новую. В первую очередь это касается художников. Если они начнут писать, а это и является нашей целью, будет замечательно.

Меня волнует вопрос, почему пришли практики? А те, кто должны были бы — театроведы и искусствоведы — не проявили заинтересованности? Может, мы что-то делаем не так?

Как Вы собираетесь строить процесс обучения, учитывая разную степень подготовленности ваших студентов?

Необходимо обучить всем востребованным сегодня жанром. Поэтому график будет жестокий: в первом семестре — интервью, литературная запись, пресс-релиз, анонс выставки или художественной акции, небольшая рецензия, справка в энциклопедию. Во втором — рецензия на спектакль или выставку, обзор сезона, портрет. В третьем — обычную в этих случаях аналитическую или проблемную статью заменит магистерская работа, четвёртый семестр уйдёт целиком на практику в музеях и театрах и завершение магистерской работы, лекций читать уже не будут.

Станем учиться на блестящих образцах, например, статьях Абрама Эфроса или Николая Пунина. Иногда они писали об одних и тех же художниках, и как по-разному! Искусствоведение опытнее, старше, у него более изощрённый аппарат и инструментарий.

Я уверена, чтобы понять, как пишется рецензия, портрет, аналитическая статья, берётся интервью, делается литературная запись, готовится публикация исторических материалов, надо читать лучшее, что было сделано. А у нас такого много.

Сейчас, когда в театре идёт смена поколений, мне кажется, учебный процесс без присутствия современных практик просто невозможен.

Будут читаться лекции о современном театре, в том числе оперном и балетном, «Современное изобразительное и медиа искусство» и многое, многое другое. Магистерская программа сфокусированная на современности и отсутствие повторов для тех, кто кончал театральные ВУЗы.

На мой взгляд, надо анализировать всё то, что делают современные сценографы. Театральное сообщество размежевалось. Одни говорят в адрес художников, работающих с инструментарием современного искусства, что всё это шарлатанство, «звонящая пустота». Другие, всё традиционное, академическое, объявляют «зелёным мхом». Ситуация ненормальная. Есть художники и не художники, не надо разбивать их на лагеря, жизнь гораздо сложнее и интереснее. ►

Трудно не согласиться. Происходящие в театре процессы — размывание собственно драматической структуры другими типами и видами зрелищных искусств: перформансами, инсталляциями, видеопроекциями — требуют осмысления. Этот новый язык, порой, вызывает отторжение, в том числе у меня, особенно в тех случаях, когда слишком агрессивен, не вписан в общий контекст, компенсирует собой отсутствие режиссёрской мысли. Необходимы исследователи, которые за возможным несовершенством формы могли бы разглядеть новое художественное и человеческое содержание. Это следующее поколение

Надо заняться искусством рецензии. Их «мало избранных, счастливых праздных», которые включают в анализ спектакля его пространственную составляющую. Это полноценные театроведы и критики, которые иначе просто не могут. В большинстве же авторы нынешних откликов на премьеры делятся на две категории. Одни могут долго описывать, что стоит, висит или светится на сцене, но к чему это и про что, не говорят, художника же в лучшем случае упомянут в скобках, а то и вовсе забудут. Другие вообще «промахиваются» сценографию за ненужностью. Между тем, история театра пишется в основном на базе рецензий. Будете ими заниматься?

Конечно. Четверо из пяти поступивших собирается заниматься сегодняшним театром. Но для этого надо поставить глаз, особенно не художникам, дать знания, исторический контекст, зону сопоставлений и сравнений. Мы собираемся ходить в театры, и обсуждать спектакли с точки зрения их композиции, решения пространства, взаимоотношения с режиссурой и пр. писать рецензии.

Вопрос в другом. Я читаю бакалаврам-театроведам курс истории мировой, но за один отведённый нам год не успеваю дойти до современного театра! Я не могу совмещать историю с анализом современной сценографии, для этого нужны ещё один или два семестра. Вот и получается, что студенты знают Дж. Валериани, П. Гонзаго, семейство Бибени, отлично разбираются в решении театрального пространства в Древней Греции или Риме и не знают сценографов XX века. С этого года начну менять программу, вводя параллельно с магистрами чтение бакалаврам XX века.

Эта система обучения для нашей страны новая. Меня пугает в ней резкое сокращение часов и двойственность того, как это делается. Например, в учеб-

ном плане такого важного предмета, как «история материальной культуры» — 148 часов, а в действительности — это 58, потому что остальное отводится на самостоятельную работу. Для государства это экономия, платить педагогу не надо. Но по этой же причине я месяц искала преподавателя на «Историю современного изобразительного и медиа искусства». Никто не хотел работать за эти деньги.

Ну, хорошо, вот вы научили своих магистров. Где они применяют эти знания и умения, когда нынешняя наша пресса с упорством, достойным лучшего применения, избавляется от серьёзной критики?

В специализированных журналах, в устной театральной критике, в книгах и альбомах, на издание которых сами же будут искать деньги. Судя по моему опыту, если занимаешься историей сценографии, навыки менеджмента просто необходимы. Что касается критики, никто не отменял ни обсуждения выставок, ни конференций, ни семинаров, ни «круглый столов», ни бесед в кулуарах или на кухнях. Невозможно никакими силами уничтожить жажду человеческого и профессионального общения.

Меня пугает сегодня — отсутствию культуры. Отказ от критериев — опасная вещь. Наверное, поэтому я так люблю заниматься историей. Мне кажется, что сегодня — время осмысления накопленного отечественной сценографией. В театральных музеях и специализированных библиотеках, в музеях театров и архивах хранятся бесчисленные сокровища, не хватит жизни и сотни человек их разобрать и исследовать.

И я рада, что самая молодая на курсе — Н. Трушина — связывает свои профессиональные интересы — с прошлым отечественной сценографии. Оно было великим. Чтобы ему вновь стать таким, преподавание должно сравняться с миссионерством. ■

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

ГАЛИНА ФАДЕЕВА

28 июня 2014 года в Театральном музее им. А. А. Бахрушина начал работу рассчитанный на пять дней Первый семинар руководителей неформальных сообществ, которые получили название «Бахрушинские кружки». Это второй этап гуманитарного просветительского проекта Бахрушинского музея – Всероссийского конкурса школьных сочинений на тему «Можно ли жить без искусства?», финал которого состоялся в 2013 году, был издан сборник и победители побывали в Москве.

Среди участников конкурса были дети из Москвы, Зарайска, Ульяновска, Чувашии, Бурятии, Хакасии, Амурской области и Алтайского края. Их учителя и стали организаторами «Бахрушинских кружков», и уже год Кружки работали. В своём приглашении на семинар генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Дмитрий Родионов писал: «Мы хотим выработать потребность в искусстве как в простых человеческих чувствах любви, дружбы, сочувствия...» Для участников семинара была разработана серьёзная программа: занятия и беседы с сотрудниками Бахрушинского музея, знакомство с экспозицией музея и его филиалов, экскурсии, посещение московских театров — Большого, Студии театрального искусства под руководством Сергея Женовача, Театра «Мастерская Петра Фоменко» и, наконец, участие в праздновании 80-летия выдающегося театрального художника Давида Боровского.

Занятия проходили в «Мастерской Давида Боровского» — филиале ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, дело новое, опыт каждого интересен, читали дневники, литературные работы кружковцев. Здесь они прослушали лекцию о К. С. Станиславском Риммы Кречетовой, автора книги о выдающемся театральном деятеле в серии «ЖЗЛ», и получили книгу в подарок.

Дмитрий Родионов рассказал о Бахрушинском музейном собрании, одном из крупнейших в России, более 1,5 млн. единиц хранения, и о том, какие задачи ставит перед собой берегающий это национальное достояние музей.

Руководят Кружками в основном учителя русского языка и литературы, они полны московских театральных впечатлений, так что кружковцев ждут интересные живые рецензии на спектакли. Нам же захотелось передать, хотя бы очень коротко, их рассказы о том, как живут и работают бахрушинцы.

Нина Троян

Алтайский край, село Воеводское

Когда мы получили очередную по-

сылку из музея и узнали о выставке к важной дате – столетию передачи А. А. Бахрушиным своей коллекции Императорской Академии Наук, мы решили что-то подобное устроить в своей школе. В музейной экспозиции было показано сто экспонатов из бесконечной Бахрушинской коллекции, а у нас в руках были открытки. Я предложила детям выбрать наиболее понравившуюся вещь и придумать о ней рассказ. Так участники Кружка словно бы оказались в далёком от них мире театра, потрудились – нашли материалы в Интернете и подготовили очень интересные выступления. Кроме того у них возник интерес к «музейному собирательству». Оказалось, что почти в каждом доме села Воеводское есть свои театральные раритеты — программки спектаклей и билеты, привезённые родителями из командировок в столицу, фото режиссёров и актёров. Дети с гордостью приносили их в школу, создавая свой театральный музей. 29 октября нынешнего года, в день 120-летия создания Бахрушинского музея, в Воеводском обязательно состоится посвящённый этому событию праздник.

Хочу добавить, что в работе Кружка у нас участвуют дети, начиная со второго класса.

Ольга Мозговая

Село Борец, республика Хакасия

Мы успели пока немного, но в местной школе создан уголок Бахрушинского музея, там проходят вечера, посвящённые известным актёрам и деятелям театра. И дети знают имена не только Высоцкого и Шаляпина, но также Мейерхольда, Варпаховского и Эфроса. Каждый год, к Всемирному дню матери (24 ноября), в школе ставится спектакль. Но только сегодня, побывав в музее театрального художника, я подумала о бедности оформления этих постановок и о том, как можно было бы их украсить. Кстати, ученик, а сегодня уже выпускник школы Илья Бривколын (он был в числе победителей конкурса сочинений

на тему «Можно ли жить без искусства?») один из активных участников Бахрушинского кружка, и сам ведёт Кружок, семейно-дружеский, и я рада, что мы вместе принимаем участие в семинаре.

Оксана Лисовская

Ульяновск, гимназия № 30

Мы сделали попытку привлечь к работе Кружка родителей наших учеников. Их тоже надо воспитывать, причём, не меньше, чем детей. Хорошо, когда смотрят и читают вместе. Изучая произведения из школьной программы, мы обязательно их инсценируем, отрывки, конечно. Я вижу, что детей увлекает творчество, а у родителей растёт интерес к занятиям. И ещё у нас мечта: т.к. я филолог, преподаватель русского языка и литературы, в рамках Бахрушинского кружка мне захотелось создать «Музей Слова», среди экспонатов которого будут книги, сочинения детей, аудиозаписи актёров, читающих и поэзию, и прозу.

Елена Лоншакова

Село Аскиз, республика Хакасия, школа-интернат

«У нас восемьдесят процентов детей – представители коренного населения, преподавание ведётся на хакасском языке. Конечно, в такой глубинке – театральный голод, но у нас есть народный театр. Для детей стало открытием, что в Москве существует театральный музей, и теперь мы с большим интересом изучаем сокровища музея по материалам, которые получаем из Москвы, следим за сайтом. А кое-кто уже мечтает стать актёром».

Татьяна Лясецкая из Минска, преподаватель истории театра и основ риторики, предложила создать на сайте Бахрушинского музея отдельную страницу, на которой руководители Кружков могли бы обмениваться идеями, опытом, рассказывать о своих рабочих находках.

И это обязательно будет исполнено. ■

ИНТЕРЕСНОЕ ВРЕМЯ ДЛЯ ДУШИ

ДНЕВНИК ЗАНЯТИЙ БАХРУШИНСКОГО КРУЖКА

ИЛЬЯ БРИВКОЛЬН

Победитель конкурса школьных сочинений «Можно ли жить без искусства?»,
руководитель кружка, село Борец, Хакасия.

Наш кружок получился интересным и разнообразным. И я хочу рассказать о том, как это было.

Наши занятия начались **1-го октября 2013 года**. Признаюсь честно, год был тяжелый, поэтому на кружок оставался только один день в неделю. А первое занятие Бахрушинского кружка, на котором я был, вела наша учительница по литературе Ольга Владимировна Мозговая (потом уже мы разделились на два кружка). Ольга Владимировна познакомила детей с материалами книги школьных сочинений «Можно ли жить без искусства?», рассказала о работе, которая велась весь учебный год, а мне предложила поделиться впечатлениями о своей поездке в Москву (в числе победителей конкурса я побывал в столице и очень-очень многое увидел и узнал). Должен сказать, когда Ольга Владимировна чем-то увлечена, происходит полнейшее погружение в работу, с головой! Так было и на этот раз - пожелания, планы, проекты – столько всего, что и двух кружков мало.

Итак, октябрь! Осень. Пасмурная погода. Интересное время для души. Я очень хорошо помню, как мы собирались у меня дома. Ребята пришли вечером. Нас было семь человек: я, моя сестра – Яна, Игорь, Кирилл, Андрей (все Ильехины), Никита Малахов, и моя мама – Светлана Ивановна. Получился своеобразный семейный добрый кружок. Меня снова просили рассказывать о Москве, хоть они уже и слышали «миллион раз». Но я решил показать фотографии, их у меня 300 штук, и благодаря этим фото удалось проследить всё моё «путешествие в сказку». Кремль, Красная площадь, Третьяковская галерея, Арбат, старый и новый, старенькие улочки, театры (!) и многое другое. Мама угощала нас чаем, разошлись по домам в потемках...

Следующее занятие было **13-го октября**, потому что в будни всем неудобно, да и мне, 11 класс, подготовка к экзаменам. Оно было посвящено уже непосредственно самому музею - Государственному центральному театральному музею имени Алексея Александровича Бахрушина. Ребята узнали: что музей

был основан в 1894 году; что в архивах музея хранится около 1500000 экспонатов; интересно было узнать, как создавалась уникальная коллекция Алексеем Александровичем и как обогащалась более ста лет своего существования. Мне удалось побывать в этом музее, поэтому я смог рассказать о нём очень много интересного из того, что меня удивило и поразило, это плюс к материалам, которые нам прислали: книги, буклеты, открытки и фильм.

Затем 19-го октября наша встреча была посвящена самому основателю музея – Алексею Александровичу. В материалах, которые были у меня на руках, нашлось большое количество интересной информации об этом человеке. На самом деле, какая обаятельная личность, заслуживающая уважения и любви. Он ведь все – и дом, вернее усадьбу, которую называли Зацепским Версалем, и богатейшее собрание театральных раритетов – всё оставил государству. Андрюшка на протяжении всей беседы спрашивал: «Он, правда, просто так всё отдал?». Ему все говорили что да, а он все никак не мог поверить.

Спустя неделю мы говорили о Давиде Боровском. Для занятия я попросил ребят поискать информацию в интернете о нём. Услышав эту фамилию, никто не смог ответить в какой области прославился этот человек. И когда они пришли на занятие, они были поражены тем, что человек, о котором они даже и не слышали, являлся и является известным на весь мир театральным художником. Все слышали о театре на Таганке, а о том, что Давид Львович Боровский был главным художником знаменитого театра, не знали. Конечно, Боровский работал в разных театрах, драматических и оперных, у нас в стране и за рубежом, он сочинил сценографию 150 спектаклей – огромная цифра. Мы решили постепенно узнать как можно больше о его работах.

Я также рассказал ребятам о его сыне – Александре Боровском, благодаря которому был создан музей «Мастерская Давида Боровского», в котором я, конечно, не один раз побывал и запомнил каждый экспонат. Какие там макеты, маленькие театральные шедевры!

Ноябрь было решено посвятить творчеству Давида Боровского, всем захотелось узнать подробнее, как он работал, что любил в искусстве и в жизни. Одно занятие было посвящено спектаклю «Король Лир» в Малом драматическом театре - Театре Европы (постановка Льва Додина), 2006 г. Это была последняя премьера в его жизни, на которой он выходил на поклон. Мы познакомились с историей создания спектакля и посмотрели съемки, организованные студией «Тезаурус», запечатлевшие моменты работы над постановкой, и мы увидели, как художник руководил творческим процессом - тонко, тихо, с задумчивым видом и с доброй улыбкой...

10-го ноября мы смотрели фрагменты спектакля и нам показалось, что содержание пьесы Шекспира немного отнесится и к нашим дням.

17 ноября прошло занятие, целиком посвящённое работе Давида Боровского в опере. Мы читали статью театроведа Аллы Михайловой, которую, как мы узнали из Интернета, цитировал, открывая выставку в «Мастерской» Дмитрий Родионов, а потом опубликовал в своём журнале «Сцена» (мы теперь читаем этот журнал и хотя мы не профи, находим много для себя интересного). Что удивительно в оперной сценографии Боровского, так это то именно, что «сплав пронзительной жизненной достоверности и открытой условности, оставаясь фундаментальным для художника, приобретает новые черты.» ... Статья объясняет, что это новое - сценическая архитектура: формы, пропорции, силовое и стилевое напряжение, которое воздействуют на зрителя ... Конечно же, - пишет автор, - для того, чтобы ощутить всю мощь сценографии Давида Боровского, надо видеть не только макет и эскизы, но сам спектакль, проживая все превращения пространства, цвета, света, взаимодействия декорации с музыкой. Но сила решений Боровского бывает такова, что многое понимаешь уже по макету.» Вот и я так думаю, потому что макеты, которые я видел, так выразительны, что кажется будто ты побывал на спектакле. В статье, можно сказать, главное место

было отведено опере «Евгений Онегин», постановка которой идёт в Москве в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Так как на этой опере мне посчастливилось побывать самому и почувствовать всю искренность и силу данной постановки, я тоже рассказал о спектакле и о декорациях, потому что статуи, которые ожили в середине выступления, это незабываемое зрелище!

Последнее занятие в ноябре было посвящено Александру Давидовичу Боровскому, потому что нельзя было ни сказать слово об этом человеке! Именно благодаря его усилиям была открыта мастерская. А также он пошел по стопам отца, а это уже великое дело, не бросить семейные традиции.

В Декабре было 3 занятия, посвященные театру. Мы с ребятами готовили доклады и обменивались своими знаниями о разных театрах: Театр на Таганке, Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, МТД – театре Европы и другие. Очень интересным оказался доклад Яны, она рассказала нам о самом древнем театре в мире – театре Диониса в городе Иерихоне, построенном в 1 веке до нашей эры Иродом. А самое интересное, что этот театр планируют отреставрировать уже в 2015 году! Вообще было очень интересно всем слушать доклад о самых древних мировых театрах, которые и сегодня могут увидеть туристы. Был также доклад о театральном искусстве в Хакасии, а именно о Хакасском республиканском Русском Драматическом театре им. М.Ю. Лермонтова, и о главном театре Хакасии – Хакасском республиканском театре кукол – «Сказка», который является лауреатом различных премий, а также имеет в своём активе 5 высших национальных театральных премий «Золотая Маска».

Затем новогодние каникулы, у всех свои заботы, поэтому следующее занятие состоялось только 19 января. Занятия 19 и 26 января были посвящены филиалам театрального музея имени А.А. Бахрушина. А точнее трём его филиалам: Дом-музей М.С. Щепкина, Музей-усадьба Островского и Дом-музей М.Н. Ермоловой. Чтобы определить, что связывает эти музеи, ребята подготовили доклады об этих выдающихся личностях. Конечно, после того, как все доклады прозвучали, ребятам легко было ответить, что этих великих людей связывает именно театр. На первый взгляд кажется, что экспонаты в этих домах, обычные вещи из жизни того времени. Но на самом деле каждая, даже абсолютно незначительная вещь является исторически ценным объектом, так как в каждом музейном экспонате хранится столько истории об его обладателях, сколько не уместится ни в одной книге.

Февраль мы решили посвятить творчеству Анатолия Эфроса. А как это было, - рассказывает Игорь. Он сильно заинтересовался и на всех занятиях делал записи. Вот как это получилось.

«На кружке мы приняли решение посвятить Февраль творчеству и жизни Анатолия Эфроса.

Если честно, то я до этого не был знаком с этим человеком, но когда Илья рассказал о нём, я пришел в восторг, как много он сделал для русского театра и кино. Нашему кружку подарили записи спектаклей Анатолия Васильевича, и мы теперь можем их смотреть и смотреть. Его спектакли заставляют задуматься как о его потрясающей режиссёрской работе, так и о многих жизненных вещах... к такому выводу я пришел после первого просмотра, это был фильм «Таня».

Начало я не понял, но когда посмотрел всё, даже с середины, мне стало всё понятно, суть и замысел потрясающие. Мне очень понравилась сама героиня, которую играла актриса Ольга Яковлева. Но как я дальше узнал, Яковлева в кино не снималась, а жаль, ведь она очень хорошая актриса, и сумела передать нам всю суть фильма.

Следующим был фильм «Фантазия» по мотивам повести Тургенева «Вешние воды». Можно сделать вывод, что этот фильм об одном случае из тех, что встречаются в жизни, что происходит и с нами. В фильме меня поразили балет и мастерство актёров исполняющих его. Интересно сказал Эфрос: «В балете видимое - внешнее действие. В драме — внутреннее... Драма - тот же балет, но только со словами.»

Потом мы начали знакомиться с телевизионными спектаклями. Трагедия Пушкина «Борис Годунов» оказывается ни разу не была снята на телевиденье, а первый раз её снял Эфрос. Это трагедия очень сложная. И снова замечая, что режиссер заставляет меня думать о пушкинской трагедии, но и о происходящем в нашей жизни. Как это получается, я не знаю, но всегда волнуюсь. Вот написал слова Эфроса: «...Мне вообще хотелось, чтобы публика, даже та, которая знает «Годунова», как бы вновь услышала эти стихи...» А как же он это сделал? И можно ли это понять, или зрителю не обязательно?...»

Тетрадка, в которой Игорь записывал свои впечатления осталась у меня. Добавлю, что Игорь попросил у меня диски с работами Эфроса для дальнейшего изучения его творчества.

Дальше Март.

Мартовские занятия были посвящены Константину Сергеевичу Станиславскому, и «Системе Станиславского». С системой должен быть знаком каждый уважающий себя актер, ею пользуются до сих пор. Значит система абсолютно не стареет, а наоборот становится востребованной повсюду. Её сторонниками были не только великие русские актёры, мхатовцы, но и такие западные звезды, как Мэрилин Монро, Чарльз Чаплин, Марлон Брандо, Роберт Де Ниро, Аль Пачино,

Мерил Стрип, Дастин Хоффман, Эдвард Нортон, Энтони Хопкинс. А знаменитое «Не верю!» Станиславского, конечно, слышали все. Даже есть специальная премия «Верю. Константин Станиславский» — специальный приз ММКФ «за покорение вершин актерского мастерства и верность принципам школы К. С. Станиславского», вручается с 2001 года. И об этом узнали ребята на занятиях по Станиславскому.

Апрель.

Ещё один режиссер возник в нашем театральном мире. Мы познакомились на занятии с Леонидом Варпаховским. У него очень интересная и сложная судьба. Но человек был настолько силен, что не опустил руки даже после 17 лет заключения и ссылки. Его стойкости и мужеству надо учиться. Он был всю жизнь «мейерхольдовцем».

Ну, конечно, как не сказать о Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде. В его судьбе приспосабливался и Станиславский, и Немирович – Данченко. Его труды изучает весь мир, но мы пока только познакомились с биографией.

Огромное впечатление осталось у всех после занятий, посвященных Федору Ивановичу Шаляпину. На одном из занятий нас собралось аж 18 человек, так как помимо тех, кто постоянно ходил, были и просто гости. С таким удовольствием, как моя мама, записи его голоса не слушал никто. Одно слово – восторг! И вот что написала Ульяна – «случайный» гость нашего занятия: «Федор Иванович Шаляпин был выдающимся человеком. Он известен не только как оперный певец, но и как художник, скульптор, поэт и потрясающий артист. Как известно, Федор Иванович выступал в итальянской опере «La scala», что характеризует его как поистине великого певца. Голос Шаляпина проникает до глубины души. Когда слушаешь его, чувствуешь, что он проникает в тебя, в каждый уголок души и сознания. Даже когда запись заканчивается, ты остаёшься в оцепенении и немом восторге, который даже невозможно выразить словами...»

Май и начало июня у нас пропали, так как у меня были экзамены, и у некоторых кружковцев тоже были экзамены, а это очень важный и ответственный момент на пути в новую жизнь.

Последнее наше занятие было посвящено юбилею Таганки! Так как в этом году знаменательная дата – 50 лет. Сколько великих людей посещали и выступали в этом театре. Мы на занятии смотрели кадры, снятые на 10-летию Таганки. Как все было просто! Не было такого как сейчас, никто не считал себя «величайшей звездой». А сейчас практически каждый, кто попадает на экран, ведёт себя...Ну, да ладно, как завещал нам Давид Боровский: «Помнить надо лучшие времена».

Наш Бахрушинский кружок для того и создан, чтобы узнать и запомнить всё лучшее, что было создано искусством. ■

СОЛНЦЕВА

ИРИНА БАЛАШЕВИЧ

Между собой в театре «Лаборатория» мы называли её Ларочка. К нам, в театр, привела её Алла Александровна Михайлова, они с юности были закадычными подругами, очень близкими людьми, дружили семьями и теперь эта дружбу продолжает Катя, дочь Аллы. Появление Ларочки не могло остаться незамеченным, это не просто яркая женщина с заразительным смехом и громким голосом, Это эрудированный, вдумчивый аналитик, потрясающе интересный собеседник и, что совсем немаловажно, честный человек. Смех Ларочки в нашем театре стал слышаться часто, мы сдружились с ней и с удивлением обнаружили, что она почти всех помнит поимённо.

Театр «Лаборатория» хоть и не большой, но человек тридцать там точно работало. На премьерных показах и обсуждениях Лариса Павловна всегда была честна и откровенна, всё плюсы и минусы выкладывались тут же, благо плюсов было больше и мы, как театр, ей были интересны. Я очень любила тогда слушать беседы Ларочки и режиссёра нашего театра Андрея Россинского, это всегда интересно, когда встречаются два незаурядных человека, с таким огромным багажом знаний. А знаний и опыта Ларисе Павловне не занимать, поскольку она является профессором, Почётным доктором Академии искусства Словакии, награждена таким количеством медалей, что и сама и не помнит, сколько их у неё.

Лариса Павловна Солнцева это - целый пласт культурного слоя и нашей страны и Чехословакии. От министерства иностранных дел Чехии, за культурный вклад в развитие страны, Лариса Павловна получила редкую награду - «Хрустальный глобус». Личные знакомства с актёрами, режиссёрами, художниками и другими деятелями искусства поддерживаются до сих пор. Её помнят и ценят, в чём мне довелось убедиться самой, когда я была в Праге в прошлом, 2013 году, Встречаясь с пани профессоркой Яной Пилатовой (автором книги «Гнездо Грозовского»), я услышала много восторженных слов в адрес профессора Солнцевой.

А однажды Лариса Павловна познакомила меня со знаменитым художником нашей современности - Йозефом Свободой, её другом, он приезжал на мастер-класс в Москву. А то, что она до сих пор читает лекции своим студентам, это просто - восторг!



► Лариса Солнцева открывает выставку Ирины Балашевич

Именно она - Ларочка отправила меня в поездку на Сенеж, где я с головой погрузилась в творческую атмосферу работы рядом с моими любимыми педагогами Т.И. Сельвинской и С.Б. Бенедиктовым, потрясающим А.П. Васильевым, В. А. Арефьевым и другими интересными художниками театра. Пожалуй, эта поездка явилась для меня сильнейшим толчком в творчестве. Спасибо Ларочке.

Когда-то в гостях у Ларисы Павловны, а живёт она в Мытищах, я познакомилась с её мамой, удивительной женщиной, которая преподавала ещё в гимназии. Человек высокого интеллекта и с какой-то нездешней добротой, проступающей в чертах лица, не зря же говорят, что лицо в старости, это Характер че-

ловека в молодости. Мне очень захотелось написать её портрет, и мы договорились о встрече, как-то забыв предупредить Ларочку. Её удивлению нашим встречам не было конца, а портрет получился и, пройдя по выставкам, вернулся в дом хозяйки, увы, когда её уже не стало. Наша дружба с Ларисой Павловной продолжается по сей день. Две мои персональные выставки открывала Лариса Павловна и сейчас объявила, что собирается на открытие моей выставки в сентябре.

Лариса Павловна, с юбилеем Вас!

Дай Бог Вам здоровья и дальнейшей успешной работы, живите долго, долго, что бы было нам на кого равняться! ■

НЕВЕРОЯТНЫЙ МАСТЕРОВОЙ

ВЛАДИМИР ШЕХОВЦЕВ

38

Судьба исподволь готовила Валентина Андриевича (1908–1985), художника-постановщика ГАЦТК (1944–1968), книжного графика, плакатиста к разнообразной деятельности на поприще искусства. Его прадеды, братья Андреевичи (именно так, через «е» писалась эта фамилия) Яков Максимович и Гордей Максимович, были декабристы, оба сосланы в Сибирь. Яков Максимович был самостоятельным художником, для Читинской Михайло-Архангельской церкви он написал икону «Спаситель, несущий крест».

Валентин Андриевич родился в городе Бела Седлецкой губернии Царства Польского и Российской империи (ныне – территория Литвы). Отец Валентина, офицер, служил в пограничной охране, писал стихи, был близок к символистам. После гибели отца на фронте в 1916 г. детство Валентина проходило в Курске у родственников матери. С восьми лет, помогая семье выживать, ходил в подмастерьях у

столяра, токаря по дереву, у сапожника. Учебу в общеобразовательной школе пришлось прервать после седьмого класса. В семье поддерживался интерес к искусству. Андриевич вместе со старшим братом Сергеем занимаются рисунком в частной студии М. Якименко-Забуги (здесь же в своё время учился А. Дейнека, художник, очень близкий Андриевичу по направленности). Подрабатывать удавалось оформлением спектаклей в местном Клубе работников просвещения, рисуя плакаты, делая мебель.

В 1926 г. семья переезжает в Ленинград. Андриевич, продолжая заниматься рисунком в одной из студий, работает плакатистом, «мальчиком», а затем и художником-исполнителем в мастерских бывшего Мариинского театра, перенимая из рук в руки секреты ремесла у художников-исполнителей Заудина и Мешкова и выпускника Академии художеств декоратора М. Лопухина.

Основную школу театрального дела Андриевич прошёл в 1930-е гг., уже живя в Москве. До 1932 г. он интенсивно работает в провинциальных драматических театрах: в Покровске (позже – Энгельс), Свердловске, Александрове-на-Сахалине, в тульском ТЮЗе, Витебске. Продолжает искать себя в разных видах искусства: в газетной карикатуре, в мультипликации, на киностудии «Межрабфильм». Знаток поэзии, он любил Н. Заболоцкого, М. Цветаеву, Б. Пастернака. В прозе отдавал предпочтение С. Аксакову, И. Бабелю, У. Фолкнеру. Андриевич ценил литературную первооснову спектакля, богатство и разнообразие сценического слова.

Автобиография Андриевича, сохранившаяся в его личном деле в двух редакциях (1951 и 1955) предельно лаконична, в особенности вторая. Художнику было что скрывать. Жизнь

несколько раз ставила его в такие ситуации, о которых опасно было упоминать. Родителей его жены арестовали и сослали в 1937 г. В 1950 был арестован и осужден на пять лет по так называемому «Ленинградскому делу» (амнистирован в 60-х гг.) его старший брат Сергей, книжный график.

С 1936 г. Андриевич плотно сотрудничает с театрами кукол. По его эскизам сделаны куклы для Кукольного (оптического) театра под руководством Н. Борисова, ученика Вс. Мейерхольда. В Московском областном театре кукол он оформляет спектакли, поставленные его художественным руководителем В. Швембергером (с 1938; «Белый пудель» по А. Куприну и несколько по пьесам самого Швембергера). Пробует он себя и в качестве режиссёра-постановщика («Цветные хвостики» М. Поливановой, «Храбрый кролик» М. Гершензона). Лучшим спектаклем стала «Снежная королева» по пьесе Е. Шварца (режиссер В. Швембергер, 1940). Благо, к тому времени сняли запрет на литературную и сценическую сказку. Шесть кукол из этого спектакля хранятся в музее ГАЦТК.

Многое в работе над «Снежной королевой» предвосхищает стиль зрелого Андриевича. Строгие до аскетизма, портативные, легко трансформирующиеся декорации, лаконичная цветовая гамма – локальных, почти плакатных тонов. Обобщённые и достоверные по типажам, куклы, изобретательные и простые по конструкции. Новым в одной из этих кукол – в веле-речивом Советнике – было то, что художник наделил её мимикой. Простые механические узлы давали возможность кукле открывать и закрывать рот («губа двигалась посредством нитки»). На «Снежной королеве», по свидетельству художницы Е. Колат, помогая Андриевичу («разминала пластилин, делала заготовки для лепки голов и ►



► Валентин Андриевич

туловищ, одевала кукол»), нашла себя как художник-кукольник Е. Беклешова с её новаторскими мимирующими мягкими куклами. После ареста её мужа-дипломата она осталась без средств к существованию, и Андриевич дал ей работу в мастерских. В 1941-1942 гг. Андриевич – художественный руководитель Московского областного театра кукол, где он был, по его собственным словам, «и режиссёром, и кукловодом, и художником-конструктором». Советского немца В. Швембергера с началом войны депортировали в Казахстан. Андриевич в своём театре сформировал фронтальную бригаду, которая выступала с представлением «Петрушка и Гитлер» по пьесе Е. Благининой. Куклы на легкой, передвижной ширме инсценировали песни первых лет войны («Самовары-самопалы» и т.п.). Благинина, как и Беклешова, составляли ближайший круг общения Андриевича в эти годы. Благинина (как и Андриевич, из Курска) была известным детским поэтом, но только друзья знали её как автора духовной поэзии. В 1942. Андриевич выступил с сольным номером как актёр-кукольник. Это была карикатура на бесноватого фюрера: на музыку романса «Мы только знакомы – как странно...», с сатирическим текстом Благининой. В том же году Андриевич поставил и оформил с актёрами Русского драматического театра Белоруссии, в котором он работал до 1944. (театр тогда базировался в Москве), ещё одну антифашистскую программу «Петрушка в тылу» (в соавторстве с Ю. Данцигером), с ней он выступал на Белорусском фронте.

Встреча уже опытного, ищущего художника-кукольника с театром Образцова была, по сути, predetermined, поскольку С. Образцов продолжал собирать в своём коллективе всё лучшее, что было в цехе кукольников. Сотрудничество оказалось очень плодотворным и для художника, и для театра. К этому времени Театр Образцова имел обширный репертуар и репутацию экспериментального. Помимо излюбленных тростевых кукол, пробовались куклы других систем: перчаточные, марионетки, актёры не были чужды игре с масками и в живом плане. По свидетельству художника-технолога В. Конюховой, на первую же встречу художник принёс Образцову чертежи и эскизы своих тростевых кукол. Их экспрессия не ограничивалась возможностью мимировать, руками можно было управлять с помощью

трости, прикреплённой к ладони, а голова управлялась коротким гаптитом.

Андриевич преподавал на Республиканских курсах режиссёров и художников театра кукол при Театре Образцова, он вёл рисунок.

«Блистательный» дебютом Андриевича в ГАЦТК стали куклы к спектаклю для детей «Маугли» по Р. Кипплингу (1945). Обитатели джунглей, подвижные, близкие к естественным пропорциям, выпукло читались на фоне таинственных «атмосферных» декораций Б. Тузлукова, вместе они многое определили в экспрессии спектакля, поставленном С. Образцовым и В. Грозовым. «Живые, рельефные, пластичные (скелет из дерева, суставы из проволоки, сверху мех), они поразили богатством и разнообразием движений и жестов, – писал критик С. Дрейден, – мимирует и живёт каждая черточка». Уже тогда проявилось умение художника видеть куклу сразу в материале и механике. Однако не все удалось, из трёх кукол Маугли образной и обаятельной оказалась только первая – ребенок. Попытка психологически обжить Характер главного героя, дать его в развитии, по отзывам критиков, не удалась. Сам Андриевич тоже был неудовлетворен, но уже по иной причине, он счёл куклы Маугли «слишком красивыми». «Слепить надо не красотой, а неожиданностью», – полагал он вслед за художником В. Фаворским.

Шедевром Андриевича, Театра Образцова и мирового театра кукол стал пародийно-сатирический «Необыкновенный концерт», поставленный в 1946 (до 1949 – спектакль назывался «Обыкновенный концерт»). Премьера произвела ошеломляющее впечатление. Заголовки первых восторженных откликов на этот, очевидно, долгожданный для многих пародийный спектакль звучали неожиданно и непривычно. «Очень обидный спектакль», «Злые куклы». Вот когда С. Образцову, В. Андриевичу, В. Тереховой и другим создателям спектакля о штампах и пошлости современной эстрады, а стало быть, о пошлости современных нравов (о чём говорилось в частных письмах к С. Образцову), пригодились опыт фронтовых сатирических пародий.

Ключевой фигурой «Концерта» стал Конферансье. Остроумный текст А. Бонди мгновенно сроднился с тростевой гротескной куклой, для рук Андриевич придумал новый тип тростей. «Удача главного стержневого

образа отлично цементировала спектакль в целом» (Н. Смирнова).

Куклы Андриевича тяготели, как заметили многие, к простейшим формам – квадрату, треугольнику, образ Конферансье определил шар. Поэта – параллелепипед. При всей обобщённости и гротескно-фантазийном характере некоторые из кукол заключали в себе портретные черты. И это не случайно, поскольку декорации и кукол решено было делать «имитационным ходом». Среди узнавших себя и обидевшихся оказались конферансье М. Гаркави, поэт А. Сурков. По эскизам Андриевича были сделаны также кукла Виолончелиста и куклы в номерах «Танго» и «Джаз». В оформлении художник остроумно использовал приём «театра в театре»: с пышным занавесом, лепниной и ложами с красным бархатом. Остальные куклы были сделаны по эскизам В. Тереховой; весь паноптикум парада-алле состоял из более чем двухсот кукол. Критики отметили исключительную выразительность каждой куклы. Связывали это не только с игрой актёров, но и с новой механикой кукол с тем, что кукла обрела объём скульптуры. Пародийно-сатирический запал читался в каждой кукле и в каждом элементе оформления. Мимика куклы воспринималась как выразительный сценический жест, психологически наполненный, предшествующий слову и заменяющий слово.

Спустя 22 года родилась вторая редакция «Необыкновенного концерта» (1968). Андриевич добавил гротескной обобщённости, подчеркнул механистичность движений глаз и ртов. Это был, с поправкой на прожитые годы, уже другой спектакль, более жесткий в своей сатиричности. Тема осталась прежней – штампы и дурновкусие современной эстрады.

«Куклы стали более условными внешне, сохранив при этом внутреннюю характеристику образа» (Е. Сперанский). Одновременно художник, а он стал автором всех кукол, придумал много новых смешных трюков: вытягивающаяся, как телескоп, шея куклы Колоратурное сопрано, пляшущие шляпы мексиканцев и другие. По-прежнему впечатляла своей выразительностью и лаконизмом сценография спектакля. Колорит «Необыкновенного концерта» определялся сочетанием «локальных, звучных, интенсивных, открытых тонов»: чёрное с белым, чёрное с серым, малиновое ►

с золотом, жёлтое с серебром» (искусствовед Е. Луцкая).

Разделяя символ веры С. Образцова, считавшего актёра с куклой главной фигурой на кукольной сцене, Андриевич постоянно контактировал с актёрами. Сначала на стадии эскиза, а затем при его техническом осуществлении. Внешне это подчас выглядело элементарно просто, как забота о комфортности, но, по сути, художник учитывал интуицию актёра, его индивидуальность.

Громкую славу и долгую сценическую жизнь имел спектакль «Под шорох твоих ресниц» по пьесе Е. Сперанского (1949), с куклами и декорациями Андриевича, в постановке С. Образцова с джазовой музыкой А. Цфасмана. Это была остроумная пародия на Голливуд с его кухней и штампами, по которым делаются киномоевики. Андриевич ценил броскую афористичность трагикомедии Е. Сперанского. На меняющихся задниках возникали силуэты небоскребов, кричащих голливудских афиш и цирковых плакатов. По динамике смены эпизодов, разнообразию игровых мизансцен спектакль ассоциировался с кинобоевиком. Образ озорной пародии концентрировался в сатирических куклах с их значащими именами: шакал, барсук, лисица, мышь и т.п., по своей гротесковости близких к монстрам, директор фирмы Джейкл, режиссёр Баджер и другие. «У первого, – по описанию театроведа Н. Смирновой, – массивная голова, полностью лишенная лба, с ровной «вылизанной» поверхностью, расплывчатыми чертами лица, глазками, утонувшими в пластах жира, с огромным огурцом-носом, плотоядным, с выпяченной нижней губой, ртом. У второго центр крупной головы занимает «локатор» – нос. Квадратное сооружение, обрамленное острыми, пронизательными глазками и рупором-ртом». Но даже они, как всегда у художника, были наделены чертами бытовой достоверности, своеобразным психологизмом. Удались и куклы лирико-драматических персонажей, прежде всего кукла ассистента режиссёра Мауса, роль которого с блеском сыграл Е. Сперанский.

Живость и острота пародии усиливались тем, что в спектакле, как тогда говорили, «на зарубежную тему», Андриевич высмеял, спародировал дежурный набор штампов, которыми пользовались отечественные художники тех лет. Андриевич принадлежал

к той немногочисленной группе художников театра, усилиями которых обновлялся язык сценографии тех лет.

В 50-е гг. художник оформил ещё два спектакля для взрослой аудитории: «Любит... не любит...» и «Дочь-невеста» соответственно по пьесам В. Полякова и А. Барто. Оба в постановке С. Образцова (первый – вместе с Е. Сперанским, второй – с С. Самодуром). Бытовая комедия «Любит... не любит...» (1952) – это дань театру и художника натуралистической стилистике. Ставку делали на актуальность темы («Сцены из жизни колхозного села») и на эмоцию «узнавания в кукле человека» (критик В. Шитова). Театр не любил вспоминать об этой кризисной поре своей истории. Однако уже в сатирической комедии «Дочь-невеста» (1957) художник подтвердил свою приверженность условному «театральному» театру. По своей оригинальной сценографии спектакль входил в ряд лучших постановок сезона. И здесь можно ощутить «тонкую и весьма злую пародию на сценографию тех лет» (Е. Луцкая). Для комедии о нравах жителей многоквартирного дома художник нашел неординарный ход – совместил экстерьер с интерьером. Контур дома, он же – задник для всех картин, мгновенно превращался в фасад, на фоне которого жил двор и игрались интермедии. Свет придавал этой метаморфозе графическую выразительность теневого театра. Контурные силуэты контрастировали с объёмными куклами. Андриевич был, по сути, художником-режиссёром, как Б. Тузлуков и лучшие отечественные театральные художники середины XX века. Эскизы декораций и кукол Андриевича, хранящиеся в фондах музея ГАЦТК не имеют вариантов. Не имеют вариантов и куклы художника. Они делались сразу и в дальнейшем не менялись.

Куклы, обладая бытовой характерностью, обрели убедительную остроту шаржа.

Из 14 спектаклей Театра Образцова, сценография которых принадлежала Андриевичу, 10 предназначены детям. После войны окончательно реабилитировали сказку, приближалось время признания детства, как особого духовного пространства, права ребенка на Чудо и Тайну, на гармонию с миром. В детских книгах и спектаклях проговаривалось то, что нельзя было сказать для взрослых. В спектаклях для детей выразилась лирическая грань таланта художника. Андриевич

работал над детскими спектаклями с большой отдачей и азартом. Практически каждый сезон (с 1947 по 1965) выходила новая постановка с его куклами и декорациями. Не все из них имели большой художественный резонанс, но каждая была неповторимой и по-своему значимой.

Так, «Заяц и Кот» по пьесе Г. Ландау (1948), его «крыловская, лафонтеновская, – по наблюдению критика Абрама Эфроса, – стихия мудрой улыбки» во многом определялась легкими, выразительными декорациями Андриевича, который заключил действие «в маленькую рамку и сумел освободить площадку для игры актёров». Напротив, «Конек-Горбунок» по пьесе В. Курдюмова (1955) с его интересом к русскому национальному характеру оказался технически очень сложным, со множеством чудес и превращений. Каждая сцена представляла собой «графически, живописно законченную композицию». Захватывающий эпизод, когда из пасти кита выплывали корабли и гремел хор корабельщиков, магически расширял возможности маленькой кукольной сцены в театре на площади Маяковского. Движущиеся занавесы в новой тогда технике росписи тканей батика (все-го их было восемь) с нарисованными на них персонажами в свою очередь расширяли пространство спектакля, делая при этом смену картин мгновенной, а действие – непрерывным. Украшением спектакля «Тигрик Петрик» стала обаятельная кукла главного героя в по-детски трогательном образе, созданном актрисой И. Мазинг. Подчеркнуто условно с возможностью быстрой смены места действия Андриевич оформил вместе с Г. Маркевичем, одним из лучших отечественных графиков «Сказку о потерянном времени» Е. Шварца. Предстала обновлённой привычная перчаточная кукла – её голова могла поворачиваться во все стороны. В спектакле «Вот так ежик!» художник активно вовлекал в действие самих малышей. Этот увлекательный, озорной сюжет Андриевич решил в звонкой сине-зелёно-белой цветовой гамме и так, что «большой декорированный зелёный круг, наклонённый под углом к зрительному залу, по желанию мгновенно превращался в болото, лужайку, арену спортивных состязаний» (рецензент Б. Култышев). Непосредственный, прямой контакт с публикой был для художника принципиально важен. «Я не понимаю работы ►

для самого себя, – приводит слова художника Е. Луцкая, автор книги «Валентин Андриевич». – Мне это кажется просто крайним эгоизмом».

Однажды Андриевич в «Сундуке сказок» (1950) сумел выступить один в трех лицах, как автор пьесы (вместе с Г. Ландау), художник и режиссёр (вместе с В. Щербаковым). Ещё дважды Андриевич попробует себя как литератор. Впервые как соавтор Зиновия Гердта в маленькой книжечке о фокусах (1946), а позднее напишет руководство о способах изготовления мягкой мимирующей куклы.

Ещё после «Маугли» за Андриевичем закрепилась слава лучшего театрального художника-анималиста. Его куклами Лисы, Зайца, Волка и др. играли в спектакле «12 месяцев» во МХАТе в поэтическом сказочном оформлении В. Дмитриева (1948). Андриевич хорошо передавал в своих куклах повадки того или иного животного. Его многочисленные и разнообразнообразные звери всегда естественны и способны вызвать симпатию. Про некоторых из них говорили, что они умеют улыбаться.

Лучшим спектаклем Андриевича для детей стал веселый, занимательный, поучительный «Буратино» по пьесе Е. Борисовой, в постановке Э. Мея и Е. Сперанского с куклами В. Тереховой (1953). Единая установка, изображавшая старинный замок с узкими окнами, арками, легко трансформировалась, создавая выразительный образ спектакля. Легко, динамично сменяли друг друга живописные места действия: каморка папы Карло, королевский театр, зеркало озера. Воплощением уникальной изобретательности Андриевича (ему помогал А. Колобков) стала сцена, когда папа Карло выстреливает Буратино из полена прямо на глазах зрителей. Лаконичная кукла Андриевича, наделенная оригинальной механикой, умела быть не только портретно узнаваемой, но и шаржировано обобщенной. Она могла раскрыть художественный образ разных жанров – от гротеска до лирики. В начале 50-х гг. Андриевич и режиссеры ГАЦК входили в весьма малочисленную группу, которая отваживалась на столь условную сценическую форму.

Сценограф-виртуоз, Андриевич был и автором превосходных театральных афиш. Он, как и С. Образцов, и его коллеги по цеху, был убежден, что каждый спектакль и любой

театр должны иметь своё графическое лицо. Вслед за первым художником театра Т. Александровой с её образными афишами. Параллельно тому, что делал режиссер и художник Н. Акимов в Ленинграде, считавший, что афиша должна быть «рупором драматургии и сценографии», Андриевич, в свою очередь, написал для ГАЦК серию из 14 рекламных плакатов. Они всегда были занимательны, привлекали внимание зрителей и буквально «бросались в глаза». Андриевичу принадлежит эмблема театра на площади Маяковского до его переезда на Садовую-Самотечную.

К книжной иллюстрации Андриевич обратился впервые в 46 лет, по случаю. Е. Сперанский попросил его проиллюстрировать свою статью в журнале «Мурзилка» о работе куколов, режиссеров и художников. Круг периоды расширился за счет «Веселых картинок», «Пионера», «Малыша». Его приглашают также в издательства «Детгиз» и «Молодая гвардия». Чуткость к слову, мобильность, умение работать в разных жанрах позволили ему иллюстрировать по две-три, а иногда и по три-четыре книги в год. Он остановится одним из лидеров в книжной графике для детей 60-70-х гг. Как художник книги он очень многим обязан своей работе в театре кукол. «Я всегда, в сущности, рисую кукол», – признавался художник. Не зря он любил игровой тип книги, книги-игрушки. Среди лучших работ Андриевича иллюстрации к книгам С. Маршака, А. Барто, Б. Заходера, К. Чуковского, отметившего в иллюстрациях Андриевича «их лаконизм, их монументальный стиль и музыкальность».

Помимо театра и детской книги, Андриевич занимался и такими антипафосными видами искусства, как детская игрушка и мелкая пластика, сделав серию юмористических скульптурных миниатюр. Острый наблюдатель натуры, Андриевич что бы он ни делал, всегда добивался внутренней правдивости, «почвенности» своих решений (Е. Луцкая). Андриевич участвовал во многих выставках в СССР и за рубежом, в тринадцати – как худож-

ник-график. В 1960 г. состоялась его персональная выставка, на которой были представлены эскизы, афиши, рисунки, макеты к спектаклям Театра Образцова, а также книжная графика и другие виды творчества художника.

Трудоголик, мастер на все руки, он любил неблизкие странствия по озерам и лесам Русского севера (около двадцати лодок он выстроил своими руками), вместе с другом юности Николаем Литвиновым, знаменитым актёром, сценаристом и режиссёром радиотеатра. В. Андриевич был на редкость цельным и мужественным человеком. Небольшого роста, крепко сбитый, он обладал недюжинной силой самостояния. Многих он привлекал своей особой надежностью. В Андриевиче было много от ребенка, от детской безыскусственности и прямоты. В его духовной биографии много значил Лев Николаевич Толстой.

В быту к художнику, не принимавшему любой официозности, коллеги обращались с теплым Тин Тинич, а не с официальным Валентин Валентинович.

Мэтр и цеховая гордость искусства играющих кукол, «невероятный мастеровой», как сказал о нём С. Образцов, В. Андриевич был одним из лучших художников-кукольников XX в. Уникальный мастер-волшебник, открывший новые возможности «странного жанра», он оказал влияние не только на отечественный, но и на мировой театр кукол. ■

Иллюстрации к материалу см. на стр. 66



► Сцена из спектакля «Буратино»

О СТАНИСЛАВСКОМ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО...

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ

Р. П. Кречетова **Станиславский**. - М.: Молодая гвардия, 2013. – 447 с: илл. – Жизнь замечательных людей: сер. Биограф.; вып. 1459.



42

Отгремел «Год Станиславского», Прошли масштабные торжества в Камергерском, где, стремясь смыть побуревший лак с иконы, весело и остроумно (в стиле Антоши Чехонте) открывали парадоксы и живые черты К.С. Вместе с тем концептуальный подход здесь удивительно напоминал бунинское «Освобождение Толстого», где образ духовного Мессии поверялся жизненной прозой. И в то же время документально поданная реальность порою приобретала Характер булгаковского гротеска. Между планетарным стремлением к солнцу и коллизиями исторического, бытово конкретного жития возникал зазор, который зависшим диссонансом (совсем в духе музыки двадцатого века) окрашивал эту театральную симфонию жизни в искусстве. Образ возникал достаточно впечатляющий, вызывая острое сострадание и подталкивая нас к редкой силы аристократу аффекту, а на глазах буквально наворачивались слезы...

К.С. оказался тотально приближен к нам, грешным, что называется, освоен нами, вновь поставлен в ряд живых. При этом суть его артистической и духовной Миссии воспринималась, скорее, в подтексте, как что-то само собой разумеющееся, казалось, не требующее доказательств. А между тем она-то как раз и требовала непрямого переосмысления, возвращения к первоисточкам. Проникновение в самую сердцевину учения Станиславского, в самое ядро его театральной

философии сегодня, наверное, самая актуальная задача.

О Станиславском написаны и изданы горы книг, и каждое время создавало свой миф, удобный и функционально связанный с прагматической пользой Системы и её создателя. К.С. ассоциировался порою исключительно с психологическим реализмом, со школой переживания, зачастую его учение слишком тесно связывали со стилем спектаклей Художественного театра. В противовес такому подходу возникало стремление увидеть в Системе некий универсальный метод, дающий ключи к актёрскому творчеству как таковому и к действенной структуре театра в целом. В своём посмертном инобытии Станиславский становился то традиционалистом, то новатором, его именем клялись и ретрограды и авангардисты. Он - «наше всё»! И одновременно – постоянный возмутитель спокойствия. Он проявляется там, где его, казалось бы, совсем не ждёшь – и вместе с тем совершенно неузнаваем там, где его именем и его Системой закливают.

В последнее десятилетие появилась целая библиотека книг, вводящих в широкий читательский оборот документы и свидетельства театральной повседневности МХТ и его создателей, приоткрывающих завесу над теми драматическими коллизиями, которые сопровождали искания Станиславского и Художественного театра. Жизненная конкретность и энергия прокладывания своего Пути,

сражения с хаосом, пошлостью жизни и искусства представлена в этих документах достаточно ярко, драматично, и этот драматизм подвигает вновь и вновь разгадывать тайну, казалось бы, такого открытого и ясного человека...

Книга Риммы Кречетовой о Станиславском появилась как некое «послевкусие» юбилейных торжеств и стоит как будто бы особняком. Обращение известного критика и полемиста к Станиславскому, на первый взгляд, воспринимается неожиданным. Будучи приверженцем живого театра, целиком погруженная в проблемы сегодняшней сцены и страстно вовлеченная в процесс искания нового, Римма Павловна не выступала как историк, а тут - смена жанра. После Любимова, Ефремова, Боровского - Станиславский. Хотя, с другой стороны, здесь просматривается определенная закономерность, которая, как мы увидим, и окажется главным мотивирующим появлением этой книги обстоятельством. В художественной основе программы не только ефремовского «Современника» (что общеизвестно), но и любимовской Таганки (при всей её публицистике и яркой сценической условности) Кречетова видит проявление духа Станиславского.

На протяжении нескольких лет я знал, что Р.П. Кречетова работает над книгой о Станиславском для серии ЖЗЛ. И это тоже немного удивляло. Ведь формат этого издания вполне определен. И хотя ориентация на научно-популярный жанр, отнюдь ►

не всегда непременно выдерживается авторами книг с серым корешком, всё-таки читательские ожидания игнорировать здесь трудно. И вот, наконец, ловлю эту быстро растаявшую на полках книжного магазина книгу и начинаю читать. Первое впечатление вполне подтверждает догадку: это отнюдь не изложение биографии героя. Канва жизни К.С. намечена здесь пунктирно. Скорее, обозначены главные вехи. Сюжет – совсем не в этом. Главное – это путь постижения философии театра, открытие его метафизики, где искания и судьба Станиславского оказываются поразительно современными, актуальными и близкими.

Автор книги вместе с героем проходит этот путь, словно вступая с ним в диалог из нашего Сегодня, размышляя о том, как открытые К.С. закономерности проявляются в нашем сегодняшнем театральном опыте. Так возникают в тексте пространные отступления, которые назвать «отступлениями» всё-таки было бы неточно. Это размышления о ключевых противоречиях театральной системы (в широком смысле этого слова): о природе актёрского существования на сцене, о взаимоотношениях и конфликтах актёров с режиссурой, о природе условности.... В контекст свободного разговора активно входят те персонажи, которые завоевали сцену значительно позже Станиславского. И это не выглядит здесь какой-то публицистической натяжкой. Нет, здесь на удивление историзм восприятия фигуры К.С. ни на минуту не нарушается. Реальный исторический контекст всё время существует в объекте размышлений автора, историческая интуиция никогда не подводит Римму Кречетову. Не подводит она потому что Р.К. пользуется методом Станиславского. Она ставит себя в предлагаемые обстоятельства, в которых оказывался её герой, пытаясь проникнуть в логику его мыслей, ощущений и поведения, а потому со-размышляет с ним, сострадает, сочувствует ему в полной мере.

Одной из сквозных тем книги является тема одиночества К.С., который в отличие от многих своих коллег и соратников не был склонен к компромиссу с реальностью. Он предпочитал выглядеть чужаком, странным, непредсказуемым человеком, но упрямо шёл некогда открывшимся ему Путём,

вослед за манящей и всё время ускользающей Истиной. Этот открывшийся ему Путь – понимание природы и общечеловеческой миссии театра. В этом отношении Станиславский был сродни Шекспиру.

В книге обнаруживается свой чётко очерченный сюжет, порождённый столкновением метафизических универсалий, материализующихся в устойчивых противоречиях жизни человека и художника. Автор анализирует само «рождение идеи и становление театра» как проявление органического свойства мироощущения и миропонимания Станиславского, как его неотступную жизненную потребность и Миссию. При этом в трактовке Кречетовой «её Станиславский» отнюдь не предстает каким-то фанатом, чудачком «не от мира сего». Его практические и деловые качества «хозяина дела», управленца и директора здесь весьма ярко и определённо обозначены, как, впрочем, и присущая Станиславскому артистичность во всех её жизненных и сценических проявлениях. Умение трезво смотреть на вещи, закрываться, когда это необходимо определённой поведенческой маской, умение выстраивать свою тактику, лавировать, чтобы неизменно идти к жизненной цели, искренность и открытость творческих порывов вдохновения, - вот из этих черт и складывается в книге живой и убедительный образ Станиславского.

Рождение «идеи», «роковая встреча», «появление третьего», «начало театра», «высживание» своей философии, своей Системы, открытие своеобразной метафизической доминанты в системе перемен театральных эпох, «наступление хаоса», «чужестранствие», возвращение, «погружение в одиночество», а затем приуготовление и уход в вечность, - вот вехи Пути Станиславского, которые рассматриваются в книге.

Одной из самых трагических коллизий жизни Станиславского Р.П. Кречетова считает историю работы, а затем отказа от роли Ростанева в спектакле «Село Степанчиково и его обитатели» по Достоевскому в 1917 году. Здесь, по мнению автора книги, произошло одно из наиболее драматичных событий в творческой судьбе автора Системы. Столкновение внутреннего «Я» Станиславского-актёра с режиссёрским «Я» Немировича-Данченко здесь

воспринимается как столкновение одной тотальной субъективности с другой тотальной субъективностью (в данном случае берущей на себя функции создателя объективной структуры спектакля и превращающей «Я» артиста в «объект») - было прочувствовано героем книги на самом себе. В этой коллизии «генетическое» противоречие театра обрело для Станиславского не умоуловимое, а остро реальное звучание. Именно этот конфликт по сути дела и считает Римма Павловна Кречетова структурообразующим для театра в целом и для жизни Станиславского в частности. «Фундаментальное противоречие времени «актёр-режиссёр», - пишет автор книги, - было вживлено в саму его личность, а потому было неотступно и невытравимо».

Конфликт тотальной субъективности с тотальной объективностью – фатальное противоречие метафизических универсалий – проявился в судьбе Станиславского в его взаимоотношениях, как с социальной действительностью, так и с художественной реальностью искусства.

Р.К. задаётся вопросом о том, что же сумел «инвестировать» в будущее Станиславский? В чём значение его всежизненного труда? И здесь особое значение приобретает сюжет отношений К.С. с учениками. Не поручусь, что согласен со всеми трактовками взаимоотношений Станиславского с Вахтанговым, Михаилом Чеховым, Мейерхольдом, которые присутствуют на страницах книги... Но главное здесь уловлено верно: те из учеников, кто в своём развитии, споря с создателем Системы, прокладывали свои пути в искусстве, в большей степени понимали его. Те же, кто, казалось бы, следовал букве учения, превращали его в «ремесло правдоподобия» и порождали рутину, с которой Станиславский боролся всю свою жизнь. Эта дилемма раскрывается в книге через отношения К.С. с Николаем Васильевичем Демидовым, который долгие годы был соратником, учеником, ревностным редактором текстов и ... критиком К.С. Труды и документальные материалы Демидова в последние десятилетия всё больше входят в поле зрения изучающих Систему. Римма Кречетова не стремится поразить читателя новизной документальных ►

открытий. Она лишь анализирует одну группу документов – отчёты, которые Демидов писал по заданию самого же Станиславского о ходе текущего репертуара МХАТ в середине 1930-х годов. Прямота и бескомпромиссность суждений, «неудобная», раздражающая К.С. резкость оценок здесь обнажают суть происходящего с Художественным театром и Системой. Демидов предупреждает о выхолащивании метода и сползании театра к рутине. Неужели это судьба любой школы: создавая методику, порождать унылое ремесло, способствовать профессионализации посредственности? Сама постановка вопроса кажется совершенно точной, но от этого не менее трагичной. Записки Демидова, свидетельствуют о том, что тот прямо говорит о самых болезненных для К.С. и для МХТ проблемах, указывая на то, от чего Станиславский страдал и сам.

Ещё одна важная тема – болезнь Станиславского. Р.К. выдвигает предположение, что, несмотря на реальность и серьёзность болезни, «выпадение из времени» и «впадение в странности», которыми постепенно обрастало поведение Станиславского в тридцатые годы, частично являлось последней блестяще сыгранной (и удавшейся!) ролью Мастера. Как

на «подсказку» Р.К. указывает на пьесу Луиджи Пиранделло «Генрих IV», которая как раз в ту пору была уже переведена и известна в Москве... Конечно же, к такому суждению подталкивает и анализ тех обстоятельств, в которых оказывался Станиславский в то время. Мысль о том, что, если бы этих «странностей» не было, их «следовало бы выдумать», – напрашивается сама собой.

Между тем, живой интерес к судьбам истинных художников (травля Шостаковича, опала Мейерхольда...), испытывающих «натиск системы» (только отнюдь не творческой), говорит о том, что Станиславский пристально следил за событиями и, вполне сознательно решившись на демонстративное противостояние «общему мнению», мог взять под защиту опальных творцов. Смелый гражданский поступок Станиславского в восприятии автора книги находит резонанс в подобного же рода акциях уже наших современников. Из «Онегинского» зала в Лаврушинском переулке Р.П. Кречетова переносит читателя во мхатовский кабинет Олега Ефремова, который в сложный момент протянул руку подвергнутому ostrакизму композитору Альфреду Шнитке. Конечно же, примерами художнической солидарности и жив настоящий Театр!

Именно в стремлении открыть нам живые художнические, гражданские и бытийные уроки Станиславского – цель книги Риммы Кречетовой. В своих раздумьях о метафизике Пути создателя Системы, автор книги опирается на тот богатый документальный материал, который был откомментирован и исследован её коллегами, много лет углублённо занимавшихся наследием К.С. и творчеством МХТ. Римма Павловна с благодарностью говорит о том вкладе, который внесли И.Н. Виноградская и В.Я. Виленкин, И.Н. Соловьева и А.М. Смелянский, О.А. Радищева и О. Ремез, сотрудники музея Художественного театра и научно-исследовательского сектора Школы-студии МХТ, а также многие другие известные театроведы... И вместе с тем, автор новой книги справедливо говорит о том, что «система Станиславского» на самом деле и сегодня остается terra incognita и ждёт своего Колумба. Не претендуя разрешить эту задачу, Римма Кречетова вместе с тем, как мне кажется, угадывает правильный вектор. Это путь к открытию философии и метафизики театра, который указал Станиславский, стремясь постичь вечные законы сцены в общечеловеческом бытийном измерении. ■

ПЯТЬДЕСЯТ ОТТЕНКОВ НУРЕЕВА

ТАТЬЯНА КРУКОВСКАЯ

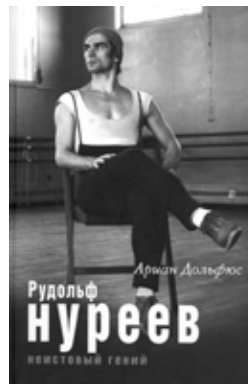
Ариан Дольфюс. Рудольф Нуреев. Неистовый гений.

Перевод с французского Т. П. Михайловой.

Москва: РИПОЛ классик. 2014

Колум Маккэнн. Танцовщик. Перевод с английского

С. Ильина. Москва: Фантом Пресс, 2014 год



Почти одновременно были опубликованы две книги о Рудольфе Нурееве. Автор первой театральный критик, журналист и писатель Ариан Дольфюс, широко известная во Франции. Оригинальное название книги «Nougeev l'insoumis», что можно было бы перевести как «Непокоренный Нуреев», вышла в России с заголовком «Неистовый гений». Вторая книга - «Танцовщик», автор которой Колум Маккэнн ирландский писатель, профессор, лауреат многочисленных премий. Книга Ариан Дольфюс была написана в 2007 году, а «Танцовщик» Колума Маккэнна ещё раньше — в 2003 году. Прошлый 2013 год - год двадцатой годовщины смерти Нуреева, и, возможно, на волне этого события для русского читателя были переведены эти книги.

«Неистовый гений» - серьёзное биографическое исследование жизни Рудольфа Нуреева, но и широкая картина времени, описания спектаклей. Десятая глава рассказывает о постановках Нуреева как хореографа, следующая глава «Вызов собственному телу» изобилует цитатами, в которых хореографы и танцовщики от Ролана Пети до Михаила Барышникова говорят о Нурееве, о его технике, о его танце, о возможностях его тела. Можно встретить разные оценки и мнения. Петер Мартинс говорит о Нурееве: «Он был, как это у нас называется, грязным танцовщиком. В его исполнении не было тонкости, не было чистоты. Зато было много русского», а Валентина Переяславец, русская преподавательница школы Американского театра балета свидетельствует: «Иногда Руди на сцене не очень точен. Но на уроке — никогда!» При этом все высказывания сводятся к

разговору о маниакальном стремлении Нуреева к совершенству. Главы пятнадцатая и шестнадцатая посвящены периоду, когда Нуреев в сентябре 1983 года приступил к руководству балетной труппой Парижской оперы.

О жанре книги Колума Маккэнна «Танцовщик» разговор особый. Колум Маккэнн в первой строчке предупреждает читателя, что «Эта книга — плод фантазии. Если не считать нескольких хорошо известных людей, чьи имена я использовал, всё остальное — имена, персонажи и описанные события — обязано своим происхождением воображению автора». Говоря о хорошо известных людях, автор в первую очередь имеет в виду датского танцовщика и хореографа Эрика Белтон Эверс Бруна и партнершу Нуриева английскую балерину Марго Фонтейн. Но мир танца открывается читателю не только через звезд балета. Третья часть книги «Лондон, 1961» посвящена мастеру из семьи Эшвортов, изготовителей балетных туфель. Здесь описана вся поднаготная обувной мастерской: «подравнять геленок, расширить боковины, продеть завязки, подрезать каблук... стопа такой-то ширины в запястье, такой-то в пятке... безымянный палец длиннее среднего, большая редкость... вот этой туфле требуется голенок пожёстче, спинка повыше и подошва помягче... у французов лучший, чем у англичан, нюх на своеобразие деталей, испанцам требуется более мягкие кожаные вкладыши, американцы, которые называют туфельки «тапочками», любят, чтобы в них присутствовало нечто сказочное... представь себе, что ты ступня... Танцовщики и танцовщицы пишут ему письма, шлют телеграммы, иногда даже

на фабрику заявляются — на встречу с творцом! - в особенности те, что служат в Королевском балете, и прежде всего Марго Фонтейн, требования её немислимо сложны: очень короткая союзка, низкие боковины, добавочная подклейка подносков, широкое гофре для сцепления с полом — он единственный мастер, к которому она когда-либо обращалась». Мастер изучает чертежи ступни русского танцовщика — «детальные мерки, размер, ширина, длина пальцев, угол ногтей, подушечки стопы, подъем сухожилий к лодыжке, ширина пяты, потёртости, костные выросты и из одних только чертежей перед ним выступает вся жизнь этой ноги, росшей в босоногой бедности, - и, судя по ширине костей, бетон оказывался под ней, необутой, чаще, чем трава — потом её затиснули в обувь меньшего, чем требовалось, размера, потом пошли танцы, позже обычного...». Вот так, в нескольких строчках, описана жизнь человека, несколькими стежками. Развёрнутую же историю жизни Рудольфа Нуреева описывает Ариан Дольфюс, с большим количеством цитат, подробными примечаниями и приложениями, в которых можно найти хронологию основных событий жизни Рудольфа Нуреева, перечень основных спектаклей с участием Нуреева, начиная с первого выхода на сцену в 1954 году в полонезе в опере «Иван Сусанин» М. Глинки на сцене Башкирского театра оперы и балета в Уфе, и первой сольной роли в спектакле «Песнь аиста» год спустя. Приложение содержит раздел «Неизданные документы», в числе которых первое официальное прошение на присвоение статуса беженца. Так же в приложении перечисляются все постановки Нуреева ▶

как хореографа, фильмография, в том числе фильмы, в которых Нуреев выступал как исполнитель, как хореограф, документальные фильмы о Рудольфе Нурееве и фильмы о балетах Нуреева, а также два фильма, где Нуреев снимался как актёр. И завершает блок этой полнейшей информации библиография на английском языке, где перечислены книги, содержащие общие сведения, книги о балете, словари и журналы по балету, книги о Нурееве, контакты доступных архивов Национального центра танца, Библиотеки конгресса и Нью-Йоркской публичной библиотеки, в фондах которой более тысячи документов, фильмов, аудиозаписей, вырезок из прессы и коллекция фотографий.

Колум Маккэнн, стилизуя речь, ведёт рассказ в форме писем, датированных дневниковых записей, монологов, описаний от третьего лица, от лица матери Нуреева, сестры Нуреева, опекуны Нуреева, которая встречала его на вокзале в первый приезд в Ленинград из Уфы, от лица любовника Нуреева, партнёров по танцу, от лица случайных гостей на вечеринке после премьеры, от лица случайных любовников, от случайных лиц в зрительном зале, от лица прислуги, от неустановленного третьего лица, и так далее до бесконечности. Но этот роман не только густо населён разнообразными персонажами, но и имеет обширный пейзаж от Уфы до Ленинграда и далее. Среди всевозможных описаний можно встретить и такие, где нет главного героя книги, они даже косвенно не имеют к Нурееву никакого отношения, но предельно концентрированы и точны. Четвёртая глава, озаглавлена «Уфа — Ленинград, 1961 — 1964», и посвящена первым годам жизни тех, кто остался в Советском Союзе после «бегства» (именно это слово использует большинство

персонажей книги). Начинается глава с дневниковых записей Тамары, романной сестры Нуреева. На самом деле у Нуреева было три сестры и их звали иначе. Подробности о семье, о рождении Нуреева в вагоне поезда, где-то посреди огромной Сибири, о его детстве, изложены в книге Ариан Дольфюс. В этом же дневнике, «придуманном» Маккэнном, много горечи и обиды: «Меня душит гнев ... У меня был брат, теперь нет, вот и всё». Из-за бегства брата ей пришлось уехать из Москвы и вернуться в Уфу к раздавленным горем родителям: «Отец сказал: «Если у человека нет будущего, о чём ему думать, кроме прошлого?» ...

Ариан Дольфюс приводит в качестве эпиграфа к одной из глав слова Нуреева: «Я никогда не умру». В книге Дольфюс на страницах двух последних глав — «Распутный гей» и «Годы СПИДа» — Нуреев медленно угасает, автор описывает прощание с артистом на сцене Парижской оперы. За тридцать лет до этого Нуреев говорил: «Когда артист посвятил свою жизнь театру, он должен иметь право умереть на сцене». Колум Маккэнн, придумав своего Нуреева, придумывает и бессмертие. Часть его текста напоминает записки-стикеры, наклеенные Нуреевым на зеркало себе на память. Некоторые из них — точные цитаты из реальных интервью разных людей: «Пети говорит в интервью, что есть вещи, которые, если их произносят, отменяют сами себя. Что танец — единственный способ описания того, что никак иначе не описуемо...». И ниже резкие выражения повествования: «Мама неудержимо плакала по телефону... Тамара сказала: ты нас предал... Менухин играл Баха в Зале Плейель: сердце забилося быстрее, я почти забыл обо всём...В Париже новая модная причёска: под Нуреева. Кокто объяснил: они просто хотят пре-

вратить меня в товар». Всё это чуть ли не через запятую, как, возможно, и было в жизни. В тексте есть фраза, будто бы сказанная Нуреевым, признание самому себе: «Истина: я скрываю мой страх под необузданностью, и танец — её проявление». Необузданность, неистовость, непокорённость — слова для заглавия книги Ариан Дольфюс. И это не единственное пересечение. И текст Маккэнна, отнесённый самим автором в разряд художественного вымысла, и текст Дольфюс, состоящий из свидетельств тех, кто жил и работал рядом с Нуреевым, многослойные повествования от разных лиц, реальных и вымышленных.

Нуреев придумал себя сам. Придумал свою жизнь, свой образ, создал себе скандальную репутацию. Поэтому и повествование Маккэнна, обязанное своим происхождением воображению автора, балансирующее иногда на грани пристойности, абсолютно сочетается с фетишизированным образом героя. После смерти Нуреева всё его имущество было выставлено на аукцион. «В парижской квартире работало не менее восемнадцати экспертов по живописи, скульптуре, мебели, костюмам и предметам обихода. Со стороны процесс очень напоминал демонтаж декораций в театре после спектакля», пишет Ариан Дольфюс. Так закончился спектакль «Рудольф Нуреев» — осталось лишь опустить занавес. А занавесом стал мозаичный ковёр-килим на могиле Нуреева на русском кладбище Сен-Женевьев де Буа под Парижем. Эскизы ковра для надгробия, выполненные итальянским декоратором Энцо Фриджеро, одним из ведущих художников Парижской Оперы, оформлявшем многие спектакли Нуреева, точно повторяли один из восточных ковров из коллекции Нуриева. ■

«ЮНОНА И АВОСЬ»

КНЯГИНЯ НИНА ЛОБАНОВА-РОСТОВСКАЯ,
КНЯЗЬ НИКИТА ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ

ИНТЕРВЬЮ: ОКСАНА КАРНОВИЧ

В восемнадцатилетнем возрасте, будучи артисткой Новосибирского театра оперы и балета, я танцевала в ритм-балете «Юнона и Авоось» в постановке Анатолия Дементьева на музыку Алексея Рыбникова. Набирая сольный репертуар, партию Кончиты я должна была исполнить через год, но этого не случилось, потому что по обстоятельствам более важным и счастливым ушла в декретный отпуск. Мы знали об успехе спектакля Марка Захарова, поставленном в 1981 году в театре «Ленком» с хореографией Владимира Васильева, о проникновенной игре Николая Караченцова в роли графа Резанова и, каждый раз выходя на сцену, испытывали чувство ответственности. Наши артисты балета наизусть декламировали стихи из оперы, наслаждаясь поэтическим и музыкальным воплощением этой романтической истории. Но ленкомовскую постановку мне посчастливилось посмотреть только год назад, благодаря приглашению Людмилы Шейнцис, жены Олега Шейнциса, художника и сценографа, создавшего уникальное сценическое пространство в этом спектакле. Несмотря на то, что актёрский состав давно поменялся, достать билеты на эту постановку до сих пор сложно. В чём же причина этого успеха? Может быть, в удивительном соединении музыки, поэзии, актёрской работы или истории о верности и любви, произошедшей два столетия назад? Общеизвестно, что production «Юнона и Авоось» началась со встречи А. Вознесенского и А. Рыбникова, но мне видится, что это произошло значительно раньше...

В очередной раз я прилетела в Лондон к дочери Ксении, которая сейчас учится в магистратуре университета Queen Mary. С научным редактором Натальей Александровной Алпатовой её внуком Ефимом мы все были приглашены на традиционный воскресный английский five o'clock в дом князя Никиты Дмитриевича Лобанова-Ростовского (его книги редактировала Н.А. Алпатова) и его очаровательной супруги Джун, являющейся потомком того самого лорда Сиднея, на свои деньги основавшего поселение в Австралии, в честь которого впоследствии назван один из крупнейших городов этого континента. В каминной зале, с зажжёнными свечами, создающими атмосферу тепла и уюта, мы обсуждали гастроли Большого театра в Лондоне и говорили о мировом балете, который так любит Джун. Я обратила внимание на лежащую на журнальном столике книгу Оуэна Мэтьюза «Славные злоключения. Николай Резанов и грёзы о Русской Америке» (Owen Matthews, "Glorious Misadventures. Nikolai Rezanov and the Dream of a Russian America"). Тут же возникла параллель с тем периодом, когда Никита Дмитриевич с первой супругой Ниной жили в Сан-Франциско. Так родилась идея совместного интервью. На следующий день мы поехали к княгине Нине Лобановой-Ростовской, которая рассказала о памятной встрече с Андреем Вознесенским.

ОК: Нина, расскажите, пожалуйста, о Вашей встрече с Андреем Вознесенским?

Нина Л-Р: Мы встретились в Сан-Франциско в 1977 году, когда в США приехали представители советской интеллигенции Булат Окуджава, Георгий Товстоногов, Андрей Вознесенский и его супруга Зоя Богуславская. В Сан-Франциско существовал поэтический клуб Ferlinghetti's City Lights, где Андрей Вознесенский для поклонников подписывал сборник стихов «Call Me Voz», а позже в галерее на улице Сакраменто, д. 3228, читал свои произведения. На вечере, который устроила Ольга Андреева-Карлайл, внучка писателя Леонида Андреева, мы познакомилась с гостями из России. Неудивительно, что завязался разговор о романтической истории Николая Петровича Резанова, о его печальной любви и неудавшейся попытке основать губернию «Новая Россия» на западном побережье Северной Америки. На вечере была очень приятная атмосфера. Зоя немного говорила по-французски. После приема на следую-



► О.А. Карнович, Княгиня Н. Лобанова-Ростовская, Н.А. Алпатова. Лондон. Октябрь. 2013.

щий день мы договорились съездить на кладбище Ордена доминиканцев при «Миссион Долорес» в Сан-Франциско на могилу Марии де ла Консепсьон Аргуэльо – Кончиты, как её называли близкие, и её отца – коменданта Калифорнии Франциско дон Хосе Аргуэльо. Мы подружились с российскими гостя-

ми и продолжали с ними видеться во время их короткого визита в Америку. Никита подарил Андрею книгу Николая Сергиевского «Гишпанская затея», в которой описана история Николая Резанова. Через десятилетие, в 1987 году, уже встретившись в Лондоне, Вознесенский подарил мне книгу с его ►

стихами, подписанной на английском языке: "For Nina with a great love from Andrey Voz, 1987" (Для Нины с большой любовью Андрей Ваз, 1987 – О.К).

ОК: Никита Дмитриевич, расскажите, пожалуйста, об Ольге Карлайл.

Никита Л-Р: Ольга Карлайл, дочь поэта и писателя Вадима Андреева и внучка писателя Леонида Андреева (который также был первым цветным фотографом в России), всегда приглашала к себе редких командированных посетителей из СССР — писателей и творческих людей. В то время Ольга, помимо своей литературной деятельности, занималась делами Александра Солженицына в Соединённых Штатах. Так в 1977 г. она и её муж писатель Генри Карлайл устроили очередной приём у себя по Юнион-стрит, д. 1100, в Сан-Франциско, где мы с Андреем обсуждали самую романтическую в преданиях Калифорнии любовную историю между Николаем Петровичем Резановым и Кончитой Аргуэльо.



► Портрет графа Николая Петровича Резанова

ОК: Можно сказать, что благодаря непосредственно Вашему с Никитой Дмитриевичем участию у Андрея Вознесенского спустя семь лет появилось желание рассказать об этой романтической истории любви больше? И что общение с Вашей семьёй стало первопричиной создания всем известного произведения «Юноны и Авось»?

Нина Л-Р: Возможно, но как раз сюжет и как предание о любви превратилось в неизменно успешную «Юнону и Авось» — мне неизвестно. Вознесенский воспел эту love story сначала в поэме «Авось» (1970), начатую в Ванкувере и названную так в честь корабля, имя которого так ярко отражает специфику русского характера.

Поэма разительно отличается от им же написанного либретто оперы. Её содержание знают все. Не имеет значения, кто впервые раскопал эту историю в старых журналах или обнаружил документы в архивах Дворцовой канцелярии или МИДа о камергере Николае Резанове, одном из основоположников Российско-Американской компании. Главное, что эта история жива и сохранилась для потомков.

ОК: Нина, Вы много путешествовали по Сибири. Удалось ли вам посетить Красноярск, где Резанов скончался?

Нина Л-Р: Я была в Красноярске. На главной площади в центре города стоит великолепная статуя Николая Резанова, основателя русской колонии на Аляске. Он прибыл в Сан-Франциско на двух кораблях — трёхмачтовом фрегате «Юнона» и одномачтовом тендере «Авось» (первом русском корабле, построенном на Аляске). Камергер Двора Его Императорского Величества русский дворянин и Кончита Аргуэльо, дочь испанского губернатора Калифорнии, который владел земельной собственностью от короля Испании, влюбились в друг друга. Состоявшаяся перед отплытием, помолвка была тайной не потому, что была секретом, а потому что юридической силы она не имела, только нравственную. Чтобы получить разрешение у императора Александра I жениться на католичке, Резанов помчался обратно в Санкт-Петербург через Сибирь, но простудился и умер недалеко от Красноярска. Кончита двадцать лет ждала его возвращения и, не дождавшись, стала монахиней Доминиканского ордена в Калифорнии под именем Мария Доминга. Если бы Резанов не умер, если бы они поженились, и у них родились дети, то дети являлись бы российскими подданными и через мать унаследовали бы часть Калифорнии. Если бы всё это случилось, Аляска, может быть, и осталась бы за Россией. Таково одно из великих «бы» в истории. Думаю, для Резанова это был политический брак, выгодный, в первую очередь, его родине, так как русским поселениям на Аляске требовалась помощь, они были на грани вымирания и голода.

ОК: Никита Дмитриевич, в какой степени Николай Резанов ассоциируется с историей романтической любви, но он был государственным деятелем. Какую характеристику Вы дали бы ему как политику?

Никита Л-Р: Резанов был главой того первого кругосветного путешествия россиян, которое почему-то часто называют путешествием Круженштерна. Российско-Американская компания была крупным экономическим предприятием, пайщиками которого были не только высшие чиновники и члены императорской фамилии, но и сам Александр I. Руководителя экспедиции назначить мог только император. Плавание в Сан-Франциско совершалось с целью закупки провианта для русских поселенцев на Аляске в обмен на лопатки, молотки, гвозди и прочие металлоскобяные изделия, которых не доставало испанцам. В то время порт Сан-Франциско не впускал иностранные суда. К счастью для Резанова, губернатор и комендант порта были в отлучке. Комендант оставил своего 21-летнего сына управлять делами. Именно он и его 16-летняя сестра Кончита вышли навстречу шлюпке Резанова и попали под его необыкновенное обаяние. Кораблю было разрешено причалить у Президио («крепость» по-испански). За шесть недель, что Резанов пробыл в Президио, завязался пылкий роман между ним и Кончитой. Калифорния, будучи оплотом католицизма, настороженно относилась к другому вероисповеданию, тем более к православному русским. Резанову пришлось проявить весь свой дипломатический талант, чтобы изменить отношение к русским морякам, закупавшим все по выгодным ценам и грузившим на корабль. Во многом это произошло благодаря дочери коменданта, которая имела огромное влияние на отца.

У Резанова наверняка было много завистников: он был ловким политиком и сегодня преуспел бы при любой администрации. Он привык работать и лавировать при Дворе и знал, как манипулировать людьми. До командировки в Америку, император отправил его в Японию. Основным мандатом Резанова в 1803 г. было наладить торговые отношения со «Страной Восходящего солнца». В Японии, где люди совершенно иные, с отличными нравами, вся команда очутилась словно рыба вне воды; они продолжали действовать методами, к которым привыкли в России. Резанов не только не выполнил поручение императора Александра I, но и умудрился оставить такое плохое впечатление о русских, что для налаживания торговых связей — до Симодского трактата, подписанного уже при

Николае I вице-адмиралом графом Е.В. Путятиным – пришлось ждать ещё 52 года. Причина провала? В то время, ещё больше, чем сейчас, японцы считали иностранцев второсортными людьми. У немцев есть для этого хорошее словечко: *Untermensch*. Обряды японцев были не понятны и не приемлемы русскими, а поведение их подтверждало японцам изначальное впечатление, что русские – варвары. Например, Резанов мочился в море с борта судна и гулял неопрятно одетый в раскрытой рубашке. Он не соглашался падать ниц перед японскими вельможами, как это было принято, что настраивало местную аристократию против него. Концессию торговать с Японией первые получили голландцы, которые соблюдали и подчинялись японским обычаям по принципу: «Когда ты в Риме – ведай себя как римляне!», или же – «в чужой монастырь со своим уставом не ходят». Капитан Адам Крузенштерн выразил своё презрение к униженной покорности голландцев по отношению к японцам. Голландец Хендрик Доефф в статье, написанной в Лондоне в 1813 г., отвечает на возмущение Крузенштерна: «...обряды, которым мы подчиняемся в наших отношениях с японцами – те же самые, которые они практикуют между собой. Если кто-нибудь не желает или не способен им повиноваться, нечего им соваться в Японию».

Японцы не соглашались работать на иностранцев. Поэтому голландцам, а позже и американцам пришлось привозить китайцев, которые их обслуживали во всех отраслях. Сегодня в Йокогаме, где прежде были зарубежные концессии, есть очень большой Китай-город, который в основном обслуживает туристов. Из порта Йокогамы в центр города идёт широкая улица под названием Хончо-дори. По прибытию в Йокогаму американские матросы толпой сходили с кораблей и направлялись в Китай-город, где на узких улочках, перпендикулярных Хончо-дори, располагались многочисленные увеселительные заведения. На пьяных матросов нападали местные и грабили их. Единственное спасение было бежать на улицу Хончо-дори, которая освещалась и патрулировалась американской военной полицией. В результате, в американский язык вошла фраза «*hunky-dory*», т.е. «все хорошо».

ОК: Я знаю, что какое-то время Вы работали геологом на Аляске. Остался ли там след от русского присутствия?

Никита Л-Р: Православные церкви и русские слова в обиходе, как хлеб и сахар. Но, увы, русские землепроходцы Аляски и Алеутских островов также привезли с собой алкоголь, что пагубно отразилось и на местном населении, которое стало спиваться. Когда же на Аляске открыли нефть и газ, США решили поделить доходы с коренными жителями, это дало туземцам возможность пить ещё больше. Тогда Аляска была лишь территорией, а не американским штатом. И потому все местные жители, которые могли доказать, что у них хотя бы четверть индейской или эскимосской крови, получали ежегодное жалование и дотации, на которые они могли жить. Основным их занятием была охота. Получив деньги, они предавались пьянству.

Когда я работал геологом на Аляске, по выходным я ловил лосося. Этой рыбы там было огромное количество! Ко мне как-то подошёл индеец и попросил дать рыбы. Я ему сказал: «Сам поймай!» Но он этого не сделал. Позже мне объяснили, что индейцы считают лосося и их икру пищей для собак. Рыбу так легко ловить, что это недостойно для индейца. Я видел на реке приспособление похожее на колесо мельницы с большим ковшом. Рыба попадает в поднимающийся ковш и падает в большой деревянный короб. Затем её высушивают и отдают собакам. Достойным у них считается охота на оленей и карибу, которых они преследуют на лыжах. Но этот традиционный образ жизни давно нарушен.

А почему США были так щедры, что стали делиться доходом с местным населением, чего они не делали в других штатах? Да потому что по кон-

тракту с Россией была продана только часть Аляски доступная с моря и рек, а внутренняя, недоступная часть, по контракту принадлежала «дикарям» (слово, использованное в контракте), т.е. коренному населению. В США, в отличие от всего остального мира, полезные ископаемые принадлежат владельцу земли. Поэтому в Америке так много фермеров стали миллионерами за ночь. Найдите нефть на своей земле и это будет вашей собственностью, а не федеральной. США боялись вторжения России/СССР на Аляску под предлогом того, что США нарушают контракт продажи, эксплуатируя туземцев. Поэтому США выдали им пожизненную пенсию, чтобы они не бунтовали.

ОК: Каким образом Вы оказались в Сан-Франциско?

Никита Л-Р: Я работал в нью-йоркском филиале банка «Wells Fargo», чья «штаб-квартира» находилась в Сан-Франциско. А попал я в Сан-Франциско, когда меня повысили в обязательствах. Бывают такие моменты в деятельности компании, когда происходит централизация и все начальники должны находиться в головном офисе на одном этаже. Поэтому пришлось поехать в Сан-Франциско. Нина, конечно, не хотела. Её никак не манило уехать из Нью-Йорка в «провинциальную» Калифорнию.

ОК: Андрей Вознесенский приехал тогда в США в составе культурной делегации?

Никита Л-Р: Да, по культурному обмену. США тоже посылали своих интеллектуалов повсюду. Госдепартамент США располагает бюджетом для «рекламы» Америки разным сословиям молодых политиков из всех стран, которые, ▶



▶ А. А. Вознесенский и Н. Д. Лобанов-Ростовский. Лондон. 1996.

скажем, лет через 20 могут стать министрами иностранных дел или юстиции. Я считаю, Англии было бы тоже неплохо подобным образом показывать, какая политическая система существует и почему здесь меньше социальных конфликтов. В Англии конфронтационная политическая система, то есть премьер министр и глава оппозиции ругаются через стол, но широта стола не позволяет перейти к драке.

ОК: Вы читали книгу о графе Резанове Оуэна Матьюза *"Glorious Misadventures. Nikolai Rezanov and the Dream of a Russian America"*. Какую оценку автор даёт деятельности Резанова?

Никита Л-Р: Объективно говоря, неудачное путешествие Резанова довело его до психологического краха.

ОК: Из-за утраченной любви?

не терпелось вернуться из-за любви. Но с другой стороны, такой опытный человек не стал бы ехать, когда это было так опасно: сильные морозы ещё не стукнули; дороги были в грязи, а лед на реках не был достаточно прочным. Он был в плохом душевном состоянии от болезни, от психического расстройства. Из многочисленных доносов видно, что его подчинённые ненавидели его – он был исключительно одинок. Он держался на своём месте только из-за его сословного ранга в России, потому что боялись бунтовать против него, так как все зависели от благожелательности императора, который назначил руководителем экспедиции Резанова, поскольку кругосветное путешествие не только морское, но политическое, экономи-

и завоевать любовь дочери? Брак дочери с аристократом Российской империи скомпрометировал бы лояльность отца по отношению к Испании.

ОК: Но история любви имела место быть?

Никита Л-Р: История любви – ключевое в этом повествовании. В любом произведении нужно создать драму, подвести к катарсису. Что же есть лучше чем любовь? Эта замечательная романтическая история захватила тогда Вознесенского. Но другая действительность такова, что из-за не случившегося брака, России Калифорния не досталась. Вследствие чего, России пришлось расстаться с Аляской, так как кормить поселенцев оказалось практически невозможным. ■



► О. А. Карнович берет интервью у Н. Д. Лобанова Ростовского. Лондон. Октябрь. 2013.

Никита Л-Р: Нет, это несколько надуманная романтическая история, которая высветилась и закрепилась в сознании, благодаря создателям замечательной оперы. Оуэн Матьюз, автор книги, детально описывает все три года путешествия Резанова и выявляет политическую подоплеку и цель всей этой затеи. Ему это удалось, потому что в архивах он нашёл много материала, благодаря сохранившимся многочисленным доносам. Оказалось, доносы писали друг на друга все. Резанов писал каждый день, постоянно жаловался императору Александру I, кому, быть может, это надоело. Но, суть в другом. Как Резанову за один месяц удалось уговорить отца и дочь и почему опытному сановнику хотелось так быстро вернуться в Санкт-Петербург? Обычное объяснение, что ему

ческое и научное. И это не нравилось адмиралу Крузенштерну, всячески настраивавшему команду против него, конфликты с которым начались уже в Атлантическом океане. Резанов был действительным членом Академии наук, создателем первого японского словаря, любил музыку, играл на скрипке, знал несколько языков. Умный, интеллигентнейший человек – он был окружен враждебной средой, не знающей никаких развлечений кроме алкоголя. Упадок начался после провала в Японии. Когда Резанов приехал в Америку, он был уже больным человеком. Кругосветное морское путешествие его сломило. Из-за отсутствия нормального питания, у него началась цинга. И как мог он утвердиться перед местными францисканскими монахами, отцом Кончиты

ПОТОМКИ ВЫХОДЯТ ИЗ ТЕНИ

ОЛГА РОМАНЦОВА

С сезона 2013/2014 г. музыкальным руководителем и главным дирижером Баварской государственной оперы стал талантливый австрийский дирижер, выходец из бывшего СССР, **Кирилл Петренко**. Для первой постановки на новом посту Петренко выбрал оперу Рихарда Штрауса «Женщина без тени» – 50 лет назад, в 1963 году, она открыла восстановленное здание и положила начало новейшей истории Баварской государственной оперы. В этом спектакле Петренко порастил слушателей сочетанием экспрессионистского драйва и тончайшей отделки музыкальных деталей. А постановщик оперы **Кишиитоф Варликовский** вместе с художником **Малгожатой Шцениняк** создали на сцене странный мир, в котором периодически исчезают пространственно-временные границы.

Опера «Женщина без тени», сочиненная в эпоху декаданса, экспрессионизма и арт-нуво, до сих пор считается одним из самых сложных и загадочных музыкальных сочинений XX столетия. Её сюжет перегружен аллегориями и напоминает моцартовскую «Волшебную флейту», осложненную психологическими проблемами, на которые стали обращать внимание 200 лет спустя. Императрица, дочь феи, превращенная из газели в женщину, стала человеком, но не до конца: у неё нет тени, и она не может иметь детей. Посланцы infernalного мира приходят к Императрице с недоброй вестью: если она не родит ребенка, её разгневанная мать превратит императора в камень. И тогда кормилица, демоническое существо, попавшее в мир людей вслед за хозяйкой, предлагает Императрице купить тень у молодой жены красильщика по имени Барак. Та может иметь детей, но не хочет, предпочитая им наряды и развлечения. Сделка проходит успешно, но тут в дело вмешиваются волшебные силы, Императрица проходит испытания, отказывается получить собственное счастье ценой несчастья других, и её самоотверженность приводит к счастливому финалу.

Варликовский, которого в Мюнхене называют «трудный ребенок польского театра», не стал, как в предыдущих оперных постановках, эпатировать публику. В его интерпретации загадочная «Женщина без тени» ещё больше похожа на ребус. Спектакль в Баварской опере начинается вовсе не с увертюры Рихарда Штрауса, а с режиссерского эпиграфа. В тишине, чуть больше 10 минут на экра-

не показывают фрагмент из черно-белого фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», историю взаимоотношений мужчины и женщины, в которой трудно отделить правду от вымысла. Он напоминает ей о романе, случившемся прошлым летом, а она ничего не помнит, потом вдруг вспоминает, что этот человек пытал и мучил ее. Но было ли то и другое на самом деле? Фильм смотрят не только зрители, но и молодая женщина, сидящая на сцене в интерьере богатого отеля, немного похожего на тот, что показывают в фильме Рене. Возле кушетки, где она сидит, стоит большая скульптура газели, под брюхом животного играет маленькая девочка. Женщина тянется к ней, потом протягивает руку медсестре для укола. В тот момент, когда игла входит в руку, пространство театра про-

заяют первые звуки оркестра. Больная, которой сделали укол, – Императрица (Адриана Печонка), медсестра – Кормилица (Дебора Поласки).

Варликовский переносит действие спектакля в наше время. Современный человек, считает режиссёр, готов совершить что-то запретное, легко пойти на сделку с собственной совестью для исполнения своей мечты или ради выгоды. Он чувствует себя хозяином собственной судьбы, пытается все контролировать разумом, и за это ему мстят неподвластные контролю, иррациональные силы. Возмездие приходит, независимо от того, кто его совершит – некие мифические существа (на сцене появляются люди с головами птиц или ящеров) или собственное взбунтовавшееся подсознание, порождающее эти видения. Такое ▶

51



▶ Сцена из спектакля «Женщина без тени». Реж. К. Варликовский. Баварская опера

может случиться где угодно и с кем угодно – и в роскошных апартаментах, где ведет беседы Императрица, и в тесной мастерской, где живут Барак, его жена и младшие братья. Одно пространство в спектакле сменяет другое так же динамично и просто, как в кино. Достаточно задвинуть ширму, и просторные апартаменты, освещенные то нежно зеленым, то голубым светом, становятся тесной и темной каморкой, уставленной стиральными машинами. Граница между реальным и ирреальным мирами в спектакле тонка и прозрачна в буквальном смысле слова. Это всего лишь железная решетка, через которую к Императрице приходит волшебный сокол (уйдя за решетку, он моментально исчезает). Чуть позже она и Кормилица, будто макбетовские ведьмы, тоже через решетку приходят к жене Красильщика, договариваться о продаже тени (еще не рожденных детей).

Режиссерские метафоры пугающе

наглядны: своих будущих детей (и фактически будущее рода Барака) его жена меняет на парик блондинки, красивое платье и молодого, атлетически сложенного возлюбленного – артист миманса в плавках и в наушниках, погружен в музыку и никого не замечает. Такое может присниться только в страшном сне – и мотив сна постоянно возникает в спектакле. Засыпает на кушетке Императрица, пока идет разговор о её судьбе, а в самый разгар событий в императорских апартаментах, в правом углу сцены в темноте вдруг замечаешь двуспальную кровать со спящей женой Красильщика. Перед вторым актом, где герои окажутся в помещении, похожем на школьный спортзал, который заполняют взрослые, дети и существа с соколиными головами, героини тоже уснут.

В последнем акте реальность на сцене исчезает, театральная декорация «рассыпается», и картину испытаний Импе-

ратрицы в подземном мире духов или волшебном храме дорисуют чудеса видеомонтажа. Проекция являют фантастические картины, и непонятно, происходит дело в прошлом или в далеком будущем.

Варликовский отлично поработал с певцами, они играют не хуже, чем драматические актеры, не теряя естественной органики в самых фантастических обстоятельствах. Дирижер Кирилл Петренко уверенно повелевает оркестром, который, в свою очередь, не упускает ни одного из нюансов изысканной партитуры. Дирижер бережно ведет солистов, позволяя им наиболее ярко проявить свои вокальные возможности. Благородный Император (Йохан Бота) завораживает красотой голосового тембра. Императрица (Адриана Печенка) необычайно выразительна, её голос чутко реагирует на малейшие изменения душевного состояния героини. Земная, страстная жена Красильщика (Елена Панкратова) очень экспрессивна. Прекрасен и сильный духом, любящий свою жену Барак (Вольфганг Кох).

Постановка Варликовского подчиняется музыке Рихарда Штрауса и как будто растворяется в ней. У спектакля, как и задумал композитор, благополучный финал: обе пары счастливы, пьют шампанское, и каждая из женщин отбрасывает на задник длинную тень – танцующие силуэты их будущих детей. Но, похоже, что сам режиссер не верит в happy end. А может быть, счастливый конец этот ещё один сон, приснившийся Императрице? Или жене Красильщика? ■



► Сцена из спектакля «Женщина без тени». Реж. К. Варликовский. Баварская опера



► Сцена из спектакля «Женщина без тени». Реж. К. Варликовский. Баварская опера

ТЕХНОЛОГИЯ ПРОВЕДЕНИЯ РАБОТ ПО РЕКОНСТРУКЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРЫ

Настоящее Методическое пособие по реконструкции учреждений культуры разработано «Центром Театральных Технологий Сибири» (г. Новосибирск), Межрегиональной Ассоциацией «Сибирское Соглашение», Управлением Капитального Строительства Новосибирской области, Департаментом культуры Новосибирской области, «Ассоциация театров Сибири» в 2012 году.

Окончание. Начало см. «Сцена», №2 (88) 2014, с. 66, №3 (89) 2014, с. 78

2.2. Заключение договора с Генеральным проектировщиком

Независимо от того, выбран ли ожидаемый или неизвестный ранее проектировщик, разработке договора с Генеральным проектировщиком нужно уделить особое внимание. В договоре необходимо обратить внимание на следующие положения:

1) четко и конкретно определить, в каком объеме должна производиться проектная документация (со ссылкой на нормативный документ либо отдельным приложением к договору);

2) разумно определить, кто получает необходимые согласования по выполненным проектным работам в соответствующих надзирающих и контролирующих органах (см. соответствующий этап далее);

3) оплата выполненных работ может производиться поэтапно; окончательно оплату лучше производить после прохождения проекта вневедомственной экспертизы; также возможна увязка оплаты работ с получением согласований;

4) к договору должен быть приложен график выполнения проектных работ с указанием соответствующих этапов; своевременное выполнение работ стимулирует наличие в договоре штрафных санкций за отклонение от сроков сдачи работ;

5) разумно включить в договор пункт о необходимости согласовывать с Заказчиком привлечение тех или иных субподрядных организаций, которые Генеральный подрядчик возможно будет привлекать к разработке специализированных разделов;

6) к договору должно быть приложено задание на проектирование; для предотвращения возможных сложных ситуаций в будущем рекомендуется на задании поставить визу объекта культуры (помимо подписей заказчика и исполнителя).

2.3. Передача исходной и разрешительной документации

Генеральный проектировщик может приступить к работам только при наличии определенного пакета документации, которая должна быть подготовлена и передана проектировщику до начала работ Заказчиком или объектом культуры (при отсутствии Заказчика). В такой пакет входят:

- градостроительный план земельного участка,
- технические условия,
- заключения и согласования заинтересованных организаций,
- имеющаяся проектная и иная документация,

- эскизный проект (при его наличии),
- результаты инженерных изысканий в необходимом и достаточном объеме (при выделении этого этапа в отдельный, см. соответствующий пункт пособия)

Согласно Градостроительному кодексу, данные документы должны быть предоставлены проектировщику до начала проектирования.

В связи с этим в практике регулярны спорные ситуации следующего характера. Проектировщик задерживает сроки выдачи проектной документации. Попытки привлечь проектировщика к ответственности оканчиваются неудачей, так как ему не передан полный пакет исходной и разрешительной документации.

Данные условия могут быть и не отражены в договоре на проектирование, но они реализованы в Градостроительном кодексе, который является законом для всех участников реконструкции независимо от наличия соответствующих пунктов в договоре.

В связи с этим рекомендуется подготовить пакет исходной и разрешительной документации заранее либо максимально оперативно после прохождения конкурса.

2.4. Разработка проекта.

Скорость и качество разработки проектной документации зависит от сочетания следующих факторов:

- профессионализма Генерального проектировщика,
- участия и настойчивости Заказчика и объекта культуры.

- качества и оперативности предоставления исходной и разрешительной документации,

- наличия предпроектных проработок, их объема и качества,
- своевременности финансирования выполнения проектных работ,

- планов по реализации проекта.

Качественная в срок сданная документация является результатом максимальной реализации всех перечисленных выше факторов.

* Участие Заказчика и объекта культуры в проектировании

Заказчик и объект культуры, заинтересованные в качественном производстве проектных работ, как правило в процессе проектирования занимают активную позицию:

1) принимают участие в ходе производства проектных работ для согласования предварительных решений,

2) проверяют разрабатываемый проект на предмет соответствия техническому заданию,

3) при необходимости оперативно вносят изменения в задание на проектирование,

4) своевременно выдают замечания,

5) отслеживают внесение в документацию требуемых изменений и корректив,

6) отслеживают своевременность производства работ с точки зрения соблюдения графика,

7) проверяют правильность оформления проектной документации,

8) отслеживают своевременность оплаты проектных работ. ►

* Получение необходимых согласований

Согласно Градостроительному кодексу получение необходимых согласований в соответствующих надзирающих и контролирующих органах является функцией Заказчика. Вместе с тем скорость и эффективность этого процесса целиком зависит от результата работ проектировщика. Поэтому Заказчик может переложить задачу получения согласований на непосредственного автора проекта - Генерального проектировщика. Такой шаг будет дополнительным стимулом качественного выполнения работ. Конечно, эти положения (в случае их принятия) должны быть зафиксированы в договоре между Заказчиком и Генеральным проектировщиком. Кроме того, оплату выполненных работ можно привязать к факту получения согласований, что также отражается в договоре.

Перечень необходимых согласований определяется местным законодательством.

* Приемка проектной документации

Разделяют промежуточную и окончательную приемку выполненных проектных работ. Промежуточная приемка может быть необходима при поэтапной оплате; для фиксации утверждения заказчиком принятых проектных решений; либо при прекращении работы по договору для фиксации объема выполненных и принятых работы.

Приемка работ, как правило, осуществляется группой входного контроля проектной документации в службе Заказчика (при её наличии). При окончательной приемке работ оценивается:

- 1) соответствие документации заданию на проектирование,
- 2) соответствие показателей выданных техническим условиям,
- 3) наличие согласующих виз контролирующих органов,
- 4) полнота предоставленной документации,
- 5) соответствие документации СНИП и другой нормативной документации,
- 6) корректность оформления документации.

Для осуществления приемки проектной документации полезно привлекать представителей службы эксплуатации объекта.

Иногда на данном этапе сформулировано представление о возможном подрядчике на выполнение работ по реализации проекта. Изучение качества и полноты документации потенциальной подрядной организацией с выдачей рекомендаций также позволит её улучшить и снять ряд возможных принципиальных вопросов на данном этапе (до приемки проектных работ), а не при непосредственном строительстве. Это приводит к оптимизации процесса в целом.

По факту приемки документации подписываются соответствующие акты.

Подписание актов приемки выполненных работ, если это специально оговорено в договоре с проектировщиком, может не предполагать полного расчета за выполненные работы.

Договором можно определить залоговую сумму, которая выплачивается проектировщику только после положительного прохождения вневедомственной экспертизы проекта.

2.5. Прохождение государственной вневедомственной экспертизы

Обязательной вневедомственной экспертизе подлежат следующие разделы:

- 1) инженерные изыскания,
- 2) проект в стадии «Проектная документация»

Объем, состав, содержание, степень детализации решений Рабочей документации определяет Заказчик. Вневедомственная экспертиза Рабочей документации не обязательна, но может быть проведена по желанию Заказчика.

Возможно поэтапное либо единовременное прохождение государственной вневедомственной экспертизы.

Проектная документация передается в экспертный орган Заказчиком.

Как правило, у представителей экспертизы возникает ряд вопросов к авторам проекта. Как указывалось выше, дополнительным стимулом для их скорейшего решения может быть залоговая сумма, определенная договором между Заказчиком и проектировщиком, которая выплачивается только после положительного прохождения вневедомственной экспертизы.

Согласно установленной практике включение объекта в федеральное бюджетное планирование происходит после разработки проектно-сметной документации и прохождения вневедомственной экспертизы.

Зачастую этот процесс занимает длительное время.

Следует ли давать эту информацию?

В этой связи администрации краев и областей иногда обращаются с просьбой к проектировщикам и органам экспертной оценки ускорить процесс проектирования и прохождения экспертизы. В итоге, как это часто бывает, экспертиза ставит свои согласовательные визы на проекте, проработанном спешно и не всегда детально и полноценно.

Таким путем решается задача оперативного включения объекта в федеральное бюджетное планирование.

Но часто впоследствии этот факт становится основополагающим в возникновении различных сложных ситуаций.

После получения положительного заключения экспертизы не каждый проектировщик приступает к более основательной и детальной доработке проекта, ведь формально его работы считаются выполненными и принятыми.

В итоге – к реализации принимается «сырая» проектно-сметная документа-

ция. Впоследствии на основании этой документации проводится конкурс на Генерального подрядчика, который приступает к работе. И только затем постепенно начинают вскрываться многочисленные проблемы и пробелы проекта.

На сегодня такие ситуации, к сожалению, встречаются слишком часто, чтобы умалчивать об этом.

С одной стороны, понятно желание администрации как можно скорее ввести объект в финансовые планы, вместе с тем, она не всегда может прогнозировать дальнейшие весьма отрицательные результаты таких поспешных действий.

Проектно-сметная документация – самый главный документ реконструкции. К её производству и экспертизе необходимо подходить с особой тщательностью, любые ошибки и неточности в документации оборачиваются в дальнейшем серьезными проблемами.

Поэтому Заказчикам и руководителям объектов культуры рекомендуем не относиться формально к этапу прохождения вневедомственной экспертизы, а видеть в этой организации своего основного союзника.

2.6. Получение разрешения на строительство

Разрешение на строительство выдается Главой муниципального образования по результатам заключения экспертизы.

Инициатором этой процедуры является Заказчик.

Процедура является достаточно формальной и, как правило, проходит без особых затруднений.

Получения разрешения на строительство дает возможность:

- 1) приступить к реализации проекта. При отсутствии разрешения к приступать к реализации проекта запрещено в соответствии с Градостроительным кодексом.

- 2) включать уточненные суммы в график финансирования реализации проекта.

Как правило, существует пяти и трехгодичное планирование бюджетных средств. На определенных этапах, до разработки проектно-сметной документации и её согласования, объемы финансирования даются ориентировочно согласно предпроектным предварительным оценкам. На данном этапе, имея на руках полный пакет проектно-сметной документации, можно точно оценить объём необходимых капиталовложений и скорректировать предварительные ценовые показатели;

- 3) заключать договор с Заказчиком (о процедуре выбора Заказчика см. выше).

Как ни парадоксально, но лишь на данном этапе, можно ставить вопрос о целевой оплате услуг Заказчика применительно к конкретному объекту.

Фонд средств, выделяемых на оплату ►

работ Заказчика исчисляется в процентном отношении от сметной стоимости работ. Выделение средств на оплату работ Заказчика зависит от утверждения проекта и выдачи разрешения на строительство, так как лишь в этом случае можно открывать финансирование любых статей сметы.

3. Реализация строительно-монтажных работ

3.1. Выбор Генерального подрядчика

Аналогично процедуре выбора Генерального проектировщика, Генеральный подрядчик может выбираться или назначаться бюджетодержателем (или уполномоченными им лицами) (см. выше) либо выбираться по конкурсу (открытый аукцион)

В подавляющем большинстве случаев выбор Генерального подрядчика проводится через процедуру конкурсных торгов. Как правило, организацией конкурсных торгов занимается Заказчик.

Основным документом, определяющим объём работ для конкурса, являются смета или дефектная ведомость (итоговые документы проектирования).

По аналогии с проведением конкурса на выбор генерального проектирования (см. выше), помимо критериев по цене и срокам, необходимо учитывать квалификацию подрядчика и уделять этому критерию максимально возможный удельный вес

Квалификация подрядчика должна быть подтверждена наличием соответствующего опыта, информация о котором представляется в определенных специально разработанных формах.

Если начальная максимальная цена контракта превышает 50 млн. рублей, обязательно предоставление справки о введении в эксплуатацию объектов капитального строительства.

Включение в конкурсную документацию условия перечисления суммы обеспечения заявки, а также суммы обеспечения контракта позволяет не допустить участие финансово несостоятельных претендентов.

Согласно Федеральному закону № 94 конкурс на выбор Генерального подрядчика проводится в форме открытого аукциона.

Такая форма наряду с кажущимися преимуществами имеет и свои отрицательные аспекты.

?? Насколько целесообразно включать выделенную ниже информацию?

Во многих подобных аукционах стремятся принять участие конкурсанты, имеющие цель не выиграть конкурс, а получить вознаграждение от реальных претендентов в обмен на исключение собственного участия в снижении цены в ходе проведения аукциона.

К сожалению, закон в данной ситуации практически бессилён.

В результате таких действий страдают реальные участники, желающие выполнить эти работы, вынужденные идти на условия недобросовестных конкурсантов.

Для возможного предотвращения таких ситуаций комиссии нужно тщательно осуществлять отбор участников аукциона путем детальной оценки конкурсной документации.

Опытные Заказчики знают, что привлечение случайных подрядных организаций, отобранных по принципу предоставления наименьшей цены, могут обернуться значительными сложностями.

По факту смена Генерального подрядчика происходит крайне редко, так как это связано со значительными административными и временными затратами.

* Заключение договора с Генеральным подрядчиком

Как правило, договор с Генеральным подрядчиком является типовым и разрабатывается Заказчиком. Во многих случаях договор прикладывается к конкурсной документации. Участвуя в конкурсе, потенциальный подрядчик подтверждает своё согласие с условиями договора.

В этом объемном договоре могут быть отражены многие вопросы, имеющие отношение к будущим работам. В том числе:

1) четко определен объём работ (согласно утвержденной сметной документации или дефектной ведомости, которые должны прилагаться к договору);

2) определены цена работ и порядок её исчисления;

3) определен порядок возможного изменения объема работ и соответственно стоимости работ (потребность изменения объема работ возникает в подавляющем большинстве случаев даже при наличии качественной проектной документации);

4) определен порядок приемки работ. Как правило, в договорах выделяют две стадии приемки: ежемесячная, и при сдаче объекта в эксплуатацию.

В ряде случаев в зависимости от конкретных видов работ и статуса объекта выделяют несколько стадий приемки работ:

- ежемесячная (процентование);
- приемка скрытых работ;
- приемка работ по монтажу систем оборудования после рабочих испытаний;
- приемка технологических систем оборудования после комплексного опробования;
- при сдаче объекта в эксплуатацию;
- после окончания гарантийного срока.

Последний этап приемки работ, как правило, выделяют отдельно с резервированием определенной суммы стоимости выполненных работ до окончания гарантийного срока. В случае недобросо-

вестного исполнения подрядчиком своих гарантийных обязательств по окончанию гарантийного срока резервная сумма может быть выплачена не полностью. При включении такого пункта в договор необходимо четко прописать правила гарантийных обязательств, а также механизм уменьшения резервной суммы при возникновении гарантийного случая, неотработанного или недостаточно качественно отработанного подрядчиком. По факту на сегодняшний день такие дополнительные условия включаются в договор редко;

5) определен порядок оплаты работ. Как правило, он связан с установленной процедурой приемки (см. п.4);

6) определен порядок реализации обязательств по гарантии (что считается гарантийным случаем, сроки и способ устранения претензий);

7) определены условия консервации объекта и приостановки работ при невыполнении обязательств по финансированию;

8) Заказчик имеет право прописать обязательства по согласованию кандидатур субподрядчиков по основным разделам (вентиляция, электрика, сценический технологии);

9) к договору должен быть приложен график производства работ с указанием этапов. Своевременное выполнение работ стимулирует наличие в договоре штрафных санкций за отклонение от заявленных графиком сроков.

3.2. Начало работ.

Этот этап должен сопровождаться следующими действиями:

1) передача Генподрядчику по акту полного пакета проектно-сметной документации и разрешения на строительство (реконструкцию),

2) передача Генподрядчику по акту объекта (или его части) и земельного участка,

3) предоставление Генподрядчиком документов для обеспечения исполнения контракта (этот пункт должен быть дополнительно определен условиями договора. Согласно ФЗ-94, обеспечение исполнения контракта должно быть предоставлено если стоимость работ по контракту превышает 50 млн. рублей),

4) перечисление авансового платежа. Передача должна сопровождаться оформлением актов, накладных, сопроводительных писем.

Иногда по факту документальное подтверждение передачи проекта, объекта и земельного участка не производится, что может привести к дополнительным сложностям впоследствии, так как эти документы являются формальным основанием для начала работ на объекте.

* Выбор субподрядчиков.

Как правило, Генеральный подрядчик не имеет в своём составе специали- ▶

стов для реализации технологических разделов проекта. Подбор команды специализированных подрядчиков по технологическим разделам – ответственный этап в начале работы. От профессионализма субподрядных организаций во многом зависит судьба будущей реконструкции.

Для осуществления оптимального выбора рекомендуем уделить внимание следующим факторам:

- как правило, в ходе проектирования для разработки ряда разделов проекта привлекаются специализированные организации. Такие организации зачастую осуществляют комплекс работ (проектирование и монтаж). Привлечение к монтажным работам организации, разработавшей проект, позволит сэкономить время и ресурсы Генерального подрядчика, Заказчика и объекта на решение вопросов, связанных с необходимостью внесения коррективов в проект, которые, как правило, возникают у вновь пришедшей специализированной монтажной организации. Конечно, к дальнейшим работам разумно привлекать только те организации, которые показали свою безусловную состоятельность в ходе проектирования;

- рекомендации администрации объекта культуры, местного департамента культуры, заказчика. Как правило, к началу работ объект культуры, собрав имеющуюся в регионе информацию об аналогичных работах, проводимых ранее, может дать необходимые рекомендации в отношении возможных специализированных субподрядчиков. Генеральному подрядчику имеет смысл обратить внимание на эти рекомендации. Выбор субподрядчиков по рекомендации заказчика или объекта позволит неформально разделить ответственность за качественное и оперативное выполнение работ этими организациями;

- репутация организации. Для оценки профессионализма и опыта возможных субподрядчиков разумно собрать информацию о выполненных ими работах с указанием координат заказчиков. Обращение к заказчикам позволит оперативно получить информацию о деловой репутации компании.

3.3. Оперативность и качество выполнения работ зависит от ряда факторов:

- 1) квалификация и состоятельности генподрядчика и субподрядчиков (в т.ч. наличие соответствующей материальной базы);

- 2) качество проектно-сметной документации,

- 3) своевременность финансирования,

- 4) активная позиция заказчика и службы эксплуатации объекта в ходе работ,

- 5) готовность генерального проектировщика к сотрудничеству при возможном внесении изменений в проект.

Основные функции Заказчика в ходе производства работ следующие:

- осуществление технического надзора и контроля за ходом реконструкции,
- контроль за соблюдением сроков,
- контроль за соответствием выполняемых работ проектно-сметной документации,

- контроль за правильностью оформления форм КС-2, КС-3, за соответствием объемов работ, отраженных в формах, объемам, выполненным в натуре,

- своевременная выдача замечаний, контроль за их исправлением,

- контроль за ходом финансирования работ.

Формально ответственность перед бюджетодержателем за качество и своевременность выполнения работ несет Заказчик. Для помощи Заказчику из штата службы эксплуатации объекта целесообразно выделить компетентных представителей.

3.4. Графики.

Для эффективного производства работ Генподрядчику необходимо разработать сводный сетевой график работ всех участников процесса реконструкции. Иногда в таких случаях возникает определенная сложность совмещения технологической последовательности выполнения работ специалистами различных разделов.

Планово-технологический отдел (ПТО) Генподрядчика обязан на начальном этапе разработать проект производства работ (ППР) с включением технологических карту производства работ по каждой из технологических операций (видов работ). Затем эта последовательность должна быть обсуждена и утверждена генеральным проектировщиком и согласована с конкретными исполнителями работ.

Такая работа по планированию деятельности позволит избежать большого количества неувязок в будущем (на практике ни одна стройка не обходится без нарушения последовательности, что приводит к необходимости переделывать уже выполненную работу).

Заказчик и служба эксплуатации вправе помимо укрупненного графика на весь период работ, требовать наличия детального графика на работы ближайших этапов.

3.5. Соблюдение мер безопасности во время работ

Строительная площадка – это зона особого режима, на которой необходимо соблюдать меры техники безопасности труда, пожарной безопасности, электробезопасности.

За соблюдение мер безопасности отвечают бригадиры (либо иные лица, назначенные Приказом по организации):

- проводят инструктаж по технике безопасности и пожарной безопасности,
- отвечают за организацию мероприятий по безопасности в ходе работ,
- контролируют наличие у рабочих необходимых допусков на выполнение работ.

В обязанности представителей заказчика входит:

- контроль за наличием на строительной площадке корректно оформленных документов по инструктажу и допускам,

- регулярный осмотр строительной площадки на предмет соблюдения необходимых правил пожарной безопасности и техники безопасности труда, электробезопасности.

3.6. Организация пропускного режима и охрана объекта

После передачи объекта от Заказчика Генеральному подрядчику ответственность за соблюдение охранного режима на объекте несет Генеральный подрядчик.

Ввиду специфики работ, зачастую на объекте выполняют работу несколько организаций, здесь же находится большой объем материальных ценностей (оборудование, материалы, инструменты).

Для осуществления охраны объекта разрабатывается определенный режим прохода на объект и вноса/выноса материальных ценностей. Отдельный регламент должен быть определен в отношении вывоза строительного мусора.

3.7. Контроль за производством работ в соответствии с проектом.

Внесение изменений в проектную документацию

Ответственность за контроль по ответственности выполняемых Генеральным подрядчиком и субподрядными организациями работ проектной документации несет Заказчик. Осуществляет контроль Заказчик собственными силами, либо, как это делается в большинстве случаев, заключает договор авторского надзора с генеральным проектировщиком.

В этом договоре оговариваются периодичность осмотров и способ отчетности по выявленным замечаниям (фиксация замечаний в журнале авторского надзора, в журнале производства работ, официальные письма на имя Заказчика, в ходе проведения технических совещаний с фиксацией в протоколах).

Практически ни один масштабный проект не обходится без внесения корректировок в проектно-сметную документацию. Объем корректировок прежде всего зависит от изначального качества проработки проекта, а также от

наличия корректных исполнительных чертежей на момент разработки проектной документации.

Проектные изменения должны быть утверждены проектировщиком. Более существенные изменения, которые приводят к необходимости корректировки задания на проектирование, должны быть согласованы с Заказчиком (если задание на проектирование изначально согласовывалось с эксплуатацией объекта, то такие изменения должны согласовываться с ней тоже). Такие изменения сопровождаются внесением поправок в задание на проектирование.

3.8. Приемка выполненных работ

Приемка выполненных работ проводится в соответствии с договором (см. выше).

1) Ежемесячная приемка выполненных работ с подписанием форм КС-2 и КС-3. Необходима для осуществления оплаты выполненных работ.

Одновременно с подачей форм КС-2 и КС-3 подрядчик должен предоставить полный пакет исполнительной документации, в который входят:

- исполнительные чертежи, утвержденные проектировщиком (см. выше),
- сертификаты и паспорта на смонтированное оборудование и монтажные материалы.

2) Приемка работ по монтажу систем оборудования после испытаний.

Результаты работ по монтажу систем оборудования зачастую можно полноценно оценить только по окончании монтажа системы в целом. Это имеет отношение к таким работам, как монтаж системы пожаротушения, систем электрооборудования, сценического механооборудования, системы вентиляции и кондиционирования. Работа по монтажу таких систем может проводиться несколько месяцев. По итогам работ системы оборудования должны быть испытаны по специальному протоколу и приняты комиссией.

При организации масштабных продолжительных по времени реализации работ для облегчения учета выполненных объемов Заказчику рекомендуется вести накопительные ведомости объемов работ.

3.9. Планерные совещания

Строительство или реконструкция объектов культуры – сложный процесс, в котором задействовано много участников:

- Генподрядная организация,
- Субподрядчики по специализированным разделам,
- Генеральный проектировщик,
- Субподрядные организации по проектированию специализированных разделов,
- Заказчик,

- Объект культуры (в т.ч. служба эксплуатации).

Качество и оперативность процесса строительства (реконструкции) зависит не только от качества проекта, квалификации подрядчика и субподрядчиков, своевременности поступления финансовых средств, но и от умения участников реконструкции слаженно и эффективно организовывать совместную работу.

Периодичность планерных заседаний и состав присутствующих определяются рядом факторов: масштабом проекта, сроками строительства, численностью субподрядчиков, и т.д.

В ходе планерных совещаний могут обсуждаться различные вопросы:

- составление графиков работ в целом и по различным специализированным разделам, отслеживание своевременности их реализации;
- согласование технологической последовательности работ при работе на одном участке различных специализированных бригад;
- обсуждение вопросов общей организации труда, соблюдения техники безопасности, охранного режима;
- обсуждение замечаний по качеству работ;
- обсуждение вопросов, связанных с отклонением выполненных работ от проекта, причин отклонения;
- обсуждение необходимости внесения изменений в проектную документацию, сроков внесения изменений проектной организацией;
- финансовое планирование;
- иные вопросы, возникающие в ходе производства строительных работ.

Принятые в ходе заседаний решения и обязательства вносятся в протоколы и передаются участникам совещания.

Протоколы планерных совещаний собираются в архив, работа с которым позволяет в случае необходимости восстановить последовательность принятых решений и ответственных за их исполнение.

Планерные совещания – один из наиболее эффективных инструментов организации работ.

Ответственность за проведение планерных совещаний возлагается на Генерального подрядчика либо на Заказчика.

Как правило, помимо планерных совещаний, проводятся оперативные совещания рабочих групп для решения текущих вопросов. Частота таких совещаний и состав групп определяются текущей потребностью.

3.10. Пуско-наладочные работы

По окончании работ по монтажу технологического оборудования необходимо провести пуско-наладочные работы комплекса смонтированного оборудования.

Эти работы поведутся по определенной специальной для каждого технологического раздела программе. По результатам этих работ комиссионно (субподрядчик, генподрядчик, заказчик, объект культуры) подписываются акты приемки комплекса смонтированного оборудования.

3.11. Обучение персонала

Обучение обслуживающего объект персонала навыкам эксплуатации систем оборудования – важный этап реконструкции, которому нельзя уделять второстепенное значение.

Современное технологическое оборудование требует наличия в штате объекта профессионально подготовленных кадров. В противном случае дорогостоящее оборудование может быстро выйти из строя либо будет использоваться лишь частично от заложенного в него технологического потенциала.

Задача привлечения и подготовки квалифицированных кадров усложняется невысоким уровнем заработной платы технических работников объектов культуры в регионах, поэтому её решением нужно заняться заблаговременно.

Руководству объекта разумно на начальной стадии производства монтажных работ получить рекомендации специализированных организаций (например, проектной организации, выполняющей технологические разделы проекта) по числу и квалификации персонала, обслуживающего устанавливаемые технологические системы. За время проведения монтажных работ возможно подобрать соответствующие кандидатуры сотрудников, а также решить вопрос увеличения ставок для оплаты труда этих сотрудников в случае необходимости.

Обучение персонала может проводиться несколькими способами:

- 1) включение в бригады по монтажу и пусконаладке соответствующего оборудования,
- 2) изучение проектной документации,
- 3) изучение инструкций по эксплуатации, передаваемых в качестве исполнительной документации,
- 4) стажировка на других объектах, имеющих аналогичные комплексы уже смонтированного оборудования,
- 5) обучение навыкам на непосредственно смонтированном на объекте оборудовании.

Организации, осуществляющие монтаж технологических систем, должны обучить персонал навыкам эксплуатации. Как правило, это обучение проводится по определенной программе. Руководству объекта культуры нужно понимать, что неготовый к получению специализированных знаний персонал не сможет освоить программы обучения. В чём не будет вины его учителей. ►

3.12. Сдача объекта в гарантийную эксплуатацию

Этот этап реализуется одновременно со сдачей объекта в эксплуатацию.

Если срок выполнения работ затягивается, может возникнуть проблема следующего характера. Производитель оборудования дает гарантию на поставленное оборудование с момента его поставки. Если срок монтажных работ по каким-то причинам растянут во времени, то гарантийный срок, определяемый заводом-изготовителем соответственно уменьшается на период монтажа оборудования. Подобные ситуации также могут иметь место в таких случаях:

1) согласно технологической последовательности монтаж некоторых систем оборудования происходит на начальных этапах строительства, за ним следует комплекс других работ. Таким образом, после монтажа конкретной системы оборудования до момента сдачи объекта в эксплуатацию может пройти год и более;

2) бывают задержки окончания работ и сдачи объекта в эксплуатацию, связанные с задержками финансирования.

В каждом конкретном случае этот вопрос решается индивидуально. Например, в цену оборудования закладывается дополнительный гарантийный срок.

Гарантийный срок определяется индивидуально, эта информация должна содержаться в конкурсной документации по выбору генерального подрядчика.

Порядок реализации гарантийных обязательств также может быть различным, что отражается в договоре.

3.13. Превышение лимита финансирования

В ряде случаев в ходе производства монтажных работ при корректировке проектно-сметной документации происходит превышение лимита финансирования, выделяемого на реконструкцию.

В соответствии с Федеральным Законом № 94 лимит может быть увеличен на сумму, не превышающую 10% от изначально выделяемой суммы без организации дополнительных конкурсных торгов.

Если превышение лимита больше 10%, на дополнительные объемы работ необходимо организовывать дополнительные конкурсные торги.

Сложность заключается в том, что дополнительные объемы, как правило, представляют собой небольшие разрозненные работы в полном комплексе работ, выполняемых работающими на объекте подрядчиками и субподрядчиками. Поэтому привлечение новых подрядчика и субподрядчиков нецелесообразно. Таким образом, на конкурсных торгах необходимо стремиться к выигрышу генерального подрядчика, изначально привлеченного к выполнению работ на объекте, что иногда бывает проблематично. Задача Заказчика по организации законной процедуры выигрыша в конкурсных торгах изначально привлеченного генерального подрядчика может решаться путем установления повышенной суммы обеспечения заявки.

3.14. Соответствие выполненным работам выданным техническим условиям

Перед окончательной сдачей работ необходимо оформить и подписать акты с организациями, осуществляющими эксплуатацию сетей инженерно-технического обеспечения на соответствие выполненным работам выданным техническим условиям.

Эти согласовательные акты должен подписывать Заказчик на основании документов, предоставленных ему генеральным подрядчиком.

Сдача объекта в эксплуатацию.

Включает три этапа -

1) Получение положительного заключения Госстройнадзора.

Заказчик направляет в Госстройнадзор извещение об окончании строительства и заявку на проведение итоговой проверки

Госстройнадзор организует комиссию, по итогам которой выдает Заказчику положительное заключение.

В ряде случаев, комиссия выдает положительное заключение с некоторыми замечаниями с указанием срока их устранения.

В ходе проверки работ комиссии должен быть предъявлен объем документации, определенный для каждого из разделов (исполнительная проектная документация, документы, подтверждающие соответствие выполненных работ выданным техническим условиям), а также представлены для осмотра сами работы.

Как правило, комиссия проводит осмотр работ не одновременно. По каждому из видов работ в разное время на объект направляется определенный специалист комиссии.

2) Получение разрешения на ввод объекта в эксплуатацию.

Предъявляя положительное заключение Госстройнадзора, руководитель объекта культуры обращается к главе муниципального образования с просьбой дать разрешение на ввод объекта в эксплуатацию.

Этот этап, как правило, проходит быстро и без осложнений при наличии необходимого пакета документов.

3) Передача в орган местного самоуправления проектной исполнительной документации и постановка объекта на государственный учет.

Этот этап организует Заказчик, либо администрация объекта.

Он проходит без осложнений при наличии необходимых документов.

* Приемка работ по окончании гарантийного срока

Этот этап редко выделяют в отдельный. Смысл такого выделения появляется при резервировании определенной залоговой суммы на период гарантийной эксплуатации. В случае применения этого способа обеспечения гарантийных обязательств в договоре с генеральным подрядчиком необходимо очень четко отразить механизм его исполнения, предельно четко оговорив в каких случаях и в каком размере возможно удержание залоговой суммы.

Приемка работ по окончании гарантийного срока оформляется актом, который подписывается Генподрядчиком, Заказчиком, объектом, субподрядчиками. ■

НОВАЯ СЦЕНА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

В мае 2013 года состоялось открытие Новой сцены, возведенной на месте принадлежавших театру производственных мастерских

Александринский театр с успехом проводит требующие обеспечения самыми передовыми технологиями новые творческие программы. Сегодня старейшему в России государственному театру принадлежат три здания: исторический театр архитектора Карло Росси (основная сцена), Новая сцена и современный административный комплекс. Завершившаяся в 2006 году научная реконструкция исторической сцены сделала бывший императорский театр самой современной по техническому оснащению драматической сценой России. Дальнейшая стратегия развития потребовала ввода новых площадей для реализации высокотехнологичных сценических решений и учебных программ.

Новая сцена спроектирована как многофункциональный театрально-культурный комплекс, оснащенный современным техническим оборудованием, и бережно вписана в историческую застройку. Структуру комплекса определил спектр задач, выявленных в поле инновационно-культурных процессов современного общества. В трех корпусах

Новой сцены расположены сценические площадки, учебный центр подготовки театральных специалистов и медиацентр с видеостудией.

Генеральным подрядчиком проекта выступила «Генеральная строительная корпорация», главным архитектором проекта стал Юрий Земцов (архитектурное бюро «Земцов, Кондаин и Партнёры»), дизайн интерьеров выполнил итальянский архитектор Массимо Алвизи (AKD Alvisi Kirimoto + Partners). Проектирование и разработку концепции многофункциональной мобильной сценической зоны и медиацентра осуществило ЗАО «Театрально-декорационные мастерские» (ТДМ). Партнерами ТДМ в реализации проекта стали: в части механизации сцены — SBS Bühnentechnik GmbH, Elseremo stage technology, ACR; в части светотехнического оборудования — ARRI, Pro Video, Pro Systems group, Coolux; в части аудио, видео, коммутационного и трансляционного оборудования — Meyer Sound, Yamaha, Clear-Com, Christie, Grass Valley, Orad, Avid.

НОВАЯ СЦЕНА

Высокотехнологичное решение новой сцены создало возможность производства на принципиально ином, передовом техническом уровне как классических постановок, так и смелых экспериментов в области театрального искусства

Административно Новая сцена имеет статус творчески и производственно самостоятельного подразделения Александринского театра. Среди основных задач: развитие экспериментальной сцены, исследование возможностей современного театрального языка с учетом внедрения новых технологий, развитие online-театра, формирование современной активной зрительской аудитории. Особой частью работы Новой сцены стало обучение театральных практиков по специально разработанным магистерским программам. Процесс передачи профессионального мастерства организован как очно, так и дистанционно, и может полноценно осуществляться online из Александринского театра в любой географической точке. Реализация учебной программы проходит в сотрудничестве с Санкт-Петербургской театральной академией. ▶

59

В состав комплекса Новой сцены входят



Трансформирующиеся сцена и зрительный зал, две репетиционные площадки



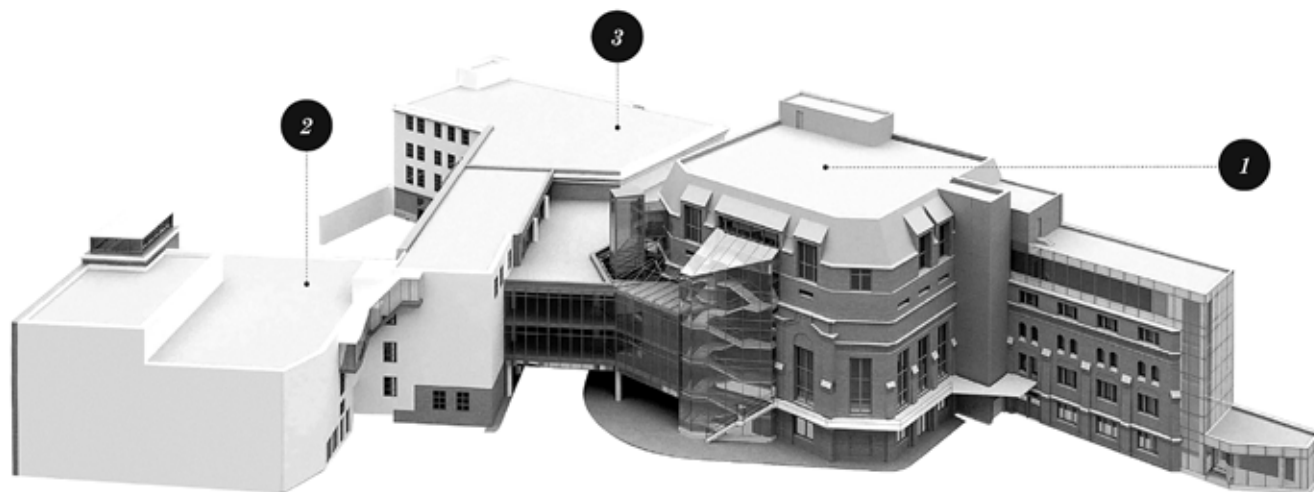
Студия звукозаписи и студия аудио- и видеомонтажа



Студия 3D-видеозаписи со студией аудио- и видеомонтажа



Учебные аудитории, оснащенные современными IT-средствами



АРХИТЕКТУРА

Визуальное решение построено на взаимодействии прозрачной легкости современных стеклянных конструкций с тяжелой основательностью контрфорсов и кирпичной кладки XIX века

Новую сцену Александринского театра составляют три корпуса, связанные двумя уровнями общего фойе. Архитектурный облик театрального комплекса, оснащенного передовыми технологическими достижениями XXI века, продиктовало расположение здания в квартале исторической застройки. Для эстетической связи с реконструированным в стенах XIX века зданием сцены, башни лестнично-лифтовых узлов вновь построенных корпусов облицованы красным кирпичом.

1. В стенах первого корпуса введен театральный зал (450 кв. м, возможность размещения до 300 зрителей). Трансформирующееся пространство игровой площадки и зрительской зоны

расположены на уровне второго этажа, ниже находится технологический трюм. Смонтированы окна, позволяющие зрительно объединять сцену с пространством внутреннего двора. Использование глухих штор дает возможность полного затемнения сцены. Над пространством сцены расположен репетиционный зал (376 кв. м).

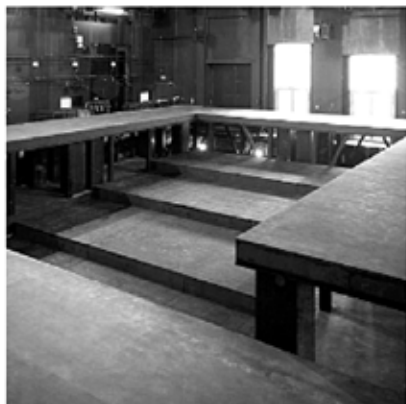
2. Во втором корпусе работает репетиции онноуче бный центр с аудиториями, оснащенными современным оборудованием для интерактивного обучения, репетиций, тренингов, семинаров и мастер-классов. Здесь же действует учебная сцена (207 кв. м, возможность размещения до 70 зрителей).

3. В третьем корпусе находится медицентр, оборудованный техническими, эфирными, режиссерскими, микшерскими аппаратными, в которых создаются театральный медиаконтент и театральные интернет-трансляции в режиме многопоточкового online-вещания. Здесь же расположены вспомогательные и административные помещения.

ТЕХНОЛОГИЯ

Новая сцена Александринского театра — высокотехнологичный, максимально адаптированный под современные требования театрального искусства проект

Главная сценическая площадка комплекса построена с применением нестандартных конструкторских решений, позволяющих трансформировать и изменять конфигурацию сцены и зрительного зала. Набор оборудования верхней и нижней механизации обусловлен требуемой гибкостью при построении взаимодействия сценического пространства и зоны для публики. Предусмотрено более десяти вариантов различного размещения зрителей. Количество зрительских мест в зависимости от творческих задач авторов спектакля может изменяться до 300. Верхняя механизация представляет собой уникальную систему мобильных точечных подъемов, перемещаемых по направляющим и охватывающих всю сценическую зону. Оборудование может быть переведено с одной направляющей ►



на другую при помощи стрелочных узлов, что дает возможность оперативно менять концентрацию подъемных механизмов, обеспечивая возможность быстрой установки и перемены декораций в требуемой зоне сцены. Современные компьютерные системы позволяют в любой конфигурации вариативно управлять машинами верхней и нижней механизации, создавая неограниченное количество вариантов построения сцены. Система управления соответствует современным европейским нормам безопасности BGV (по категории C1) и TUV (по категории SIL-3). Светотехнический и электроакустический комплексы Новой сцены оснащены самым современным осветительным и звуковым оборудованием, обеспечивающим сценические эффекты высочайшего уровня. Технический комплекс обеспечивает максимальную мобильность, вариативную трансформацию и возможность дальнейшей модернизации сценической площадки, создает платформу для творческого эксперимента, применения новых театральных форм и приемов вовлечения зрителя в сценическое действие. Предусмотрено одновременное функционирование репетиционных залов, предназначенных для упражнений в разных видах исполнительского искусства, что особенно актуально в процессе подготовки современного синтетического спектакля.

Медиацентр

Предназначен для создания постановок нового типа, а также для интернет- и телетрансляции спектаклей как online, так и в записи. Техническое оборудование центра позволяет передавать в аудитории и мультимедиа-классы спектакли интернет-театра. В состав медиацентра входят три блока: аппаратно-студийный блок, блок монтажных аппаратных и комплекс студии звукозаписи.

Аппаратно-студийный блок

Аппаратно-студийный блок (АСБ) представляет собой комплекс технических помещений и средств, предназначенный для реализации программы интернет-театра. Спектакли производятся методом многокамерной съемки в студии интернет-театра с использованием театральных декораций или при помощи хромакея, создающего виртуальные декорации. Графическая аппаратная предназначена для формирования виртуальных декораций, а также для визуального оформления канала интернет-вещания. Коммутационная техника аппаратно-студийного блока дает возможность производить запись и трансляцию спектаклей со всех сцен Александринского театра в отсутствие машины

ПТС. Запись театрального представления осуществляется в режиссёрской аппаратной, где установлено оборудование для управления камерами, технологическая связь со студией, видео и аудиомикшеры, звуковой и видеоконтроль. Возможности аппаратно-студийного блока медиацентра позволяют осуществлять прямую трансляцию спектакля в интернет, а также записывать данные на видеосервер и цифровые носители. При работе в режиме прямого эфира сигнал, сформированный в АСБ, передаётся в эфирную аппаратную и посредством каналаобразующего оборудования подаётся в интернет. В случае работы АСБ в режиме записи, видео и аудиосигналы поступают на видеосервер и переносятся на сервер долго срочного хранения. После того как запись произведена, к работе подключается блок монтажных аппаратных.

Блок монтажных аппаратных

В блоке монтажных аппаратных осуществляется нелинейный видеомонтаж материалов, а также запись актерского текста в дикторской. После монтажа материалы через эфирную аппаратную передаются в интернет. Коммутационная аппаратная отвечает за прием и передачу сигналов из аппаратных, помещений интернет-театра, исторической сцены и других. Через коммутационную аппаратную по технологической сети материалы с серверов передаются в класс мультимедиа и учебные аудитории, оборудованные видеопроекционной техникой и системами звукоусиления.

Комплекс студии звукозаписи

В технической аппаратной размещены процессоры аудиомикшера, системные блоки компьютеров обработки и другая аппаратура, являющаяся источником шума. В микшерной установлен звуковой пульт, аудио- и видеоконтроль. Микшерная дает возможность не только производить запись, но и сводить фонограмму. В кабине ударника располагается перкуSSIONная установка, в кабине вокала записываются голосовые партии. Зал студии звукозаписи предназначен для записи выступлений небольших музыкальных коллективов. Студия звукозаписи технологической сетью связана с аппаратно-студийным блоком, блоком монтажных аппаратных, а также с пультом основной сцены театра.

ЦИФРЫ

Комплект подвесных путей с узлами стрелочных переводов

Предназначен для перемещения и установки индивидуальных подъемов в колосниковой зоне над игровым про-

странством. 10 продольных дорог, 4 поперечные дороги, 40 стрелочных переводов в местах пересечений. Нагрузочная способность дорог из расчета 350 кг/п. м.

Электромеханические вальные лебедки боковых штанкетных подъемов

Предназначены для вертикального перемещения декораций, расположены по периметру сцены в два ряда.

Максимальная полезная грузоподъемность — 250 кг (без учета веса штанкетки).

Высота подъема: 6 шт. — 7,9 м, 2 шт. — 5,8 м.

Скорость переменная регулируемая — 0,01–0,5 м/с.

Возможность позиционирования штанкетки по высоте с точностью до 1 мм.

Индивидуальные (точечные) электромеханические подъемы

Грузоподъемностью 250 кг — 12 шт., грузоподъемностью 150 кг — 44 шт.

Предназначены для подъема декораций в любой зоне сценической игровой площадки. Горизонтальное перемещение по подвесным путям. Скорость подъема — переменная, управляемая в диапазоне 0,01–1,0 м/с. Управляемый разгон и торможение при движении. Возможность позиционирования каната на барабане с точностью до 1 мм.

Фермы штанкетных подъемов 20 комплектов

Сборные штанкетные фермы длиной до 17,5 м. Длина одной секции — 2,5 м.

Допустимая распределенная нагрузка — 300 кг. Сосредоточенная нагрузка в середине пролета между тросами — 120 кг.

Электромеханические цепные лебедки дополнительных индивидуальных подъемов 6 шт.

Предназначены для подъема декораций в любой зоне сценической игровой площадки. Крепление к подвесным путям. Пульт управления обеспечивает одиночное движение привода или синхронное движение любого количества приводов по выбору оператора.

Система управления оборудованием верхней механизации сцены

Позволяет вариативно управлять машинами в любой конфигурации, создавая бесчисленное множество вариантов построения сцены, и обеспечивает индивидуальную адресацию приводов независимо от точки их установки и подключения. Дает возможность интерак-

тивного создания схемы размещения групп подъемов с последующим управлением по группам. 3D-визуализация сцены с функцией задания габаритных и грузовых характеристик смонтированных декораций на подъемах позволяет точно и качественно проводить перемещение декораций во время спектакля.

Подъемно-опускные одноуровневые площадки сцены 12 шт.

С возможностью установки на них люк-провалов 3 шт.

Размер площадки стола — 2,9 × 2,9 м.
Рабочий ход — 3,0 м.

Опускание ниже уровня неподвижного планшета сцены — 2,1 м.

Подъем выше уровня неподвижного планшета сцены — 0,9 м.

Скорость подъема переменная — 0–0,2 м/с.

Грузоподъемность статическая — 5 кН/м2.

Грузоподъемность динамическая — 1,5 кН/м2.

Привод подъема — электромеханический.

Подъемный механизм — цепь однонаправленного сгибания Serapid.

Подъемно-опускные двухуровневые площадки 2,9 × 5,8 — 4 шт. 2,9 × 7,3 — 2 шт.

Размер площадок — 2,9 × 5,8 м (4 шт.) и 2,9 × 7,3 м (2 шт.).

Скорость подъема переменная — 0–0,05 м/с.

Грузоподъемность статическая — 7,5 кН/м2.

Грузоподъемность динамическая — 3,0 кН/м2.

Рабочий ход (только подъем выше уровня неподвижного планшета) — 2,3 м.

Привод подъема — электромеханический.

2 электронно-синхронизированных привода.

Комплект подъемно-опускных площадок амфитеатра

Группа подъемно-опускных специальных платформ двух типов, предназначенных для установки рядов зрительских кресел, организации амфитеатра и изменения вертикальной конфигурации зрительного зала.

Грузоподъемность статическая — 7,5 кН/м2.

Грузоподъемность динамическая — 1,5 кН/м2.

Скорость подъема — 0,05 м/с.

Обеспечиваются следующие варианты установки:

— любая площадка с регулируемой высотой подъема от настила сцены от 0 до 750 мм;

— площадка типа «амфитеатр» на пять ступеней с регулируемым шагом подъема по высоте до 750 мм;

— различные промежуточные положения.

Система управления оборудованием нижней механизации

Предназначена для управления оборудованием нижней механизации, позволяет вариативно управлять машинами в любой конфигурации, обеспечивая синхронное и асинхронное движение площадок, создавая бесчисленное множество вариантов построения сцены. Цепи безопасности системы управления обеспечивают безопасную работу подъемно-опускных площадок в различных режимах совместной и одиночной работы разных механизмов, включая работу установленных люк-провалов.

Дорога антрактно-раздвижного занавеса

Предназначена для горизонтального раскрытия занавеса и может быть установлена в любой зоне сценического пространства.

Длина дороги — 17,5 м.

Полезная грузоподъемность дороги — 200 кг (без учета веса дороги).

Скорость раскрытия переменная регулируемая — 0,1–1,5 м/с.

Управление с индивидуального переносного пульта.

Окна с механизмом подъема ставней 5 шт.

Позволяют визуально связывать сцену с пространством внутреннего двора.

Со стороны сцены на оконных проемах, ведущих во внутренний двор, установлены защитные светонепроницаемые ставни, представляющие собой жесткие подъемно-опускные панели. Подъем панелей осуществляется вертикально по направляющим с помощью электромеханического привода. Управление электроприводами ставней осуществляется с единого мобильного пульта, обеспечивающего возможность управления ставнями как синхронизированными группами, так и по одному.

Технологическая подъемная площадка (грузовой лифт)

Предназначена для загрузки, перемещения и выгрузки элементов сценического оформления. Грузоподъемность — до 5 т.

Уровни остановки площадки:

— 1-й уровень, загрузка со стороны улицы — 0,0 м;

— 2-й уровень, уровень планшета сцены — 4,3 м;

— 3-й уровень, зона колосников — 13,5 м;

— 4-й уровень, планшет репетиционного зала — 17 м.

Склад осветительного оборудования

Механизированный склад карусельного типа предназначен для оперативного хранения осветительных приборов и коммутирующей аппаратуры. Вместимость склада — до 200 прожекторов общей массой до 7 т.

Сценические сборно-разборные станки 1 × 2 м — 48 шт.

Дают возможность дополнительного изменения рельефа и вертикальной конфигурации сцены.

УЧЕБНЫЙ ЦЕНТР

Деятельность учебного центра направлена на образование нового поколения практиков театрального дела по современному, разработанному с учетом традиций российской и мировой театральной школы магистерским программам.

Студенты, обучающиеся в Александринском театре, имеют доступ к учебным материалам и интерактивным пособиям медиатеки и возможность работы в медиаклассах, оборудованных для 3D-моделирования спектаклей. ■

Материалы предоставлены Александринским театром



КРЫЛЬЯ СИНИХ ПТИЦ

НАТАЛЬЯ БАЛАТОВА

Борис Бомштейн не был театральным художником в строгом смысле, хотя учился в Театрально-художественном училище и работал художником-декоратором в Московском театре кукол, в театре имени Ленинского комсомола, в театре имени Моссовета и МТЮЗе, оформил несколько спектаклей. Затем он окончил Строгановское училище, и жизнь его сложилась так, что он ушел из театра в живопись. Но театр сам последовал за ним.

Пространство картин Бориса Бомштейна всегда сценично, оно напоминает декорации, но не те условные декорации, что окружают сценическое действо, а декорации, равные живому действию его картин.

Вот вдоль задумчивых московских улиц протянулись дома в «бомштейновской» серовато-голубой дымке, будто задник к спектаклю, что вот-вот начнет... На переднем плане – дома совершенно особенные, облитые то нежно-розовым светом заката, то золотисто-теплым сиянием летнего дня. Дома подмигивают друг-другу ресницами окон, за которыми течет полуволшебная-полуреальная театральная жизнь: за этим окном – комедия, там мелодрама, а на самом последнем этаже воздушного замка идет эксцентрическое представление.

«Город», «Старый дом», «У Солянки», «Влажный день» – сценки, которые художник разыграл для нас во всех их чудесных живописных подробностях. Эти сценки-картины будто сами собой сложились в маленькие спектакли.

Итак, занавес! Играют клоуну.

В кузове голубой машинки с красным флажком едут веселые клоуны. Они весело болтают, но один стоит и смотрит вперед, чтобы водитель, не дай бог, не наехал на вазу с цветами. А из уличного колодца, как чертик из табакерки, вылезает еще один клоун и удивленно прислушивается к шуршанию шин и беззаботной болтовне друзей: «куда это они? без меня?» («Композиция с клоуном и грузовиком»). А с другой картины смотрят на эту веселую команду четыре печальных клоуна («Четыре клоуна в машинах»). Они закрыли свои лица масками,

чтобы никто не видел, как грустно им живется на этом свете, ведь у них нет! голубой машинки! с шуршащими шинами! Но навстречу им как утешение с другой картины уже летит на игрушечной лошадке малыш в красном колпачке, размахивая сабелькой, рассекающей все печали («Всадник»). Ну как тут удержаться трем клоунам музыкантам и не заиграть мажорную мелодию для флейты, виолончели и трубы («Музыканты»). Но куда же мчится мальчик на лошадке? Конечно же, туда, в страну-мечту. Где красавцы-павлины распускают свои невероятные хвосты. Где смешной клоун в смешной шляпке, подняв над головой свой волшебный зонтик, приветствует «уважаемую публику». Где светится призывно – прекрасное и единственно важное слово «цирк» («Цирк»).

Искрящийся свет, звуки музыки, веселый смех клоунов, чуть приглушенный печалью... И вот очарованный зритель стоит перед этим счастливым миром, не замечая, как один из хрустально-воздушных замков тает, преобразается и становится таинственным садом, где гуляют животные «немыслимой красоты»: фантастические жирафы покачиваются высокими стеблями шей, грациозно танцуют свой розовый балет фламинго, медленно и царственно ступает золотой лев, взмывает в небо крылатый конь, и парит в небесах над этим чудным садом белый Ангел. («Волшебный сад»).

Такой вот получился бесхитростный спектакль – простодушное детское чудо.

Но это только первое представление и всего лишь одна грань светлого дарования Бориса Бомштейна. Он писал и совсем другую жизнь.

Вот, например, в доме напротив, сложенном из разных картин-квартир не живут ни клоуны, ни жонглеры, ни акробаты. Здесь играется спектакль под условным названием «Дом на Сущевском» – спектакль театрализованного быта, но подлинно поэтического чувства.

Действие первое: Коммуналка.

Синий теплый вечер. Редкая тишина в большой и шумной коммунальной квартире.

В комнате слева, лежа в постели, о чем-то мечтают Он и Она, совсем юные.

В комнате справа сидит на табурете девушка в легком платьице с торчащими вверх косичками.

На переднем плане, будто на авансцене, молодой человек в кресле к чему-то прислушивается. К себе? К тишине?

Кажется, что в этой коммуналке каждый существует сам по себе, но это не так. Все действующие лица этого «спектакля без слов» связаны между собой легким синим пространством летнего вечера, соединены глубокой задумчивостью. Даже бытовой реквизит играет здесь свою объединяющую роль: большой стол в кухне с пирогом и цветами, лампа под веселым абажуром в клеточку, старый «бабушкин буфет» с банками варенья – все говорит о том, что тесная коммуналка живет весело и дружно: чай, дни рождения, разговоры, лото, карточки иногда. Ну, конечно, всякое бывает... («Коммуналка на Сущевском», «Игра в подкидного»).

Действие второе: Наш двор.

Во дворе гуляют маленькие обитатели «Дома на Сущевском». Слева стоит серьезный человек лет четырех, тепло ►

укутанный, в рукавичках и валенках и – ну, хоть кол на голове теши! – непременно развязанной ушанке.

Он что-то задумчиво созерцает. Веселая собачка, высунув красный язык, с любопытством смотрит на маленького созерцателя и явно не прочь познакомиться с ним поближе. Созерцатель – это сам Бом (так называли друзья Боря Бомштейна.) Он так и написал под названием картины: «Я слева». Группа справа страшно занята своими детскими делами. Самый взрослый мальчишка поднял на руке белого голубя, готовясь пустить его, а девчонка в большущих мамкиных валенках неотрывно смотрит на него, боясь упустить этот торжественный момент.

«Двор на Суцевском» – это двор моего послевоенного детства: с мальчишескими-голубятниками, моими закадычными друзьями, со снежными крепостями, ручными дворовыми собаками – прекрасный, добрый и безопасный наш детский мир, с утра до вечера звучащий звонким птичьим хором. («Дети нашего двора»).

Действие третье: Быт и бытие дома на Суцевском (в 4-х картинах).

Картина первая: Тетя Фира.

Вот поднимается она по лестнице, черноглазая тетя Фира, в желто-коричневом платье с неподъемными сумками в руках. Но держится она прямо и глядит вперед, преодолевая ступеньку за ступенькой, ступеньку за ступенькой..... Вот сейчас она придет домой и примется за обед, и приготовит большую рыбину, чтобы накормить внуков уже прибежавших со двора. («Женщина с сумками», «Большая рыба»).

Картина вторая: Один.

Дверь одной из квартир слегка приоткрыта и тетя Фира видит сидящего у стола в тесной комнатухе старика-инвалида. В левой руке у него костыль, и правая лежит на странице раскрытой книги. В его позе отрешенность одинокого человека. Быть может, это последняя роль старика в этой пьесе – роль одинокого человека-Книжки («Портрет старика»).

Картина третья: Мелодия.

А на третьем этаже женщина в свет-

лом платье, опершись одной рукой на стул, а другой, подперев голову, задумчиво улыбается, как будто слышит музыку, льющуюся издалека («Ира»). Все стихло вокруг. И только приглушенно звучат шаги тети Фиры, поднимающейся к себе на четвертый этаж.

Картина четвертая: Вечера и праздники дома на Суцевском.

Вечереет. Двор покинутый детьми звучит по-другому. Там теперь иная звуковая симфония. На бревне, широко расставив ноги, обутые в валенки, сидит клоун Акакий. Он залихватски жарит на гармошке и поет во все горло так, что от натуги покраснели нос и уши («Акакий клоун»). Рядом сапожник. Починяя туфлю, слушает, улыбается и дробно стучит молотком в такт песне («Сапожник»). Скептически смотрит на эту веселую парочку рыжий мужичок с испитым лицом и грустными глазами («Мужской портрет»). Не он ли это, согнувшись под тяжелым красным знаменем возглавляет шествие убогих. А за ним движется весьма колоритная особа в желтой шляпе-«блин» с длинной-предлинной сигаретой в зубах. Завершает этот, вероятно, ноябрьский ход призрачная фигура в белом: то ли ангел, то ли клоун («Демонстрация»).

Контрастом к этой невеселой демонстрации – другое, майское шествие. Участники его почти неразличимы, лишь обозначены цветовыми пятнами: желтыми, розовыми, коричневыми, зелеными (любимая цветовая гамма Бориса Бомштейна). А над ними в синем, исчерченном самолетами небе, тоже флаги – красные, желтые, зеленые. И, кажется, что краски на полотне бодро-весело поют: «Май течет рекой нарядной по широкой мостовой...» («Шествие»).

А старый художник, опираясь на палку, задумавшись, идет по дороге, как всегда рядом со своими персонажами, с любимыми «действующими лицами», составившими теплый мир его забот («Идущий старичок»).

Ах, как грустно, смешно и приятно все смешалось в волшебном пространстве его картин, в пространстве жизни-театра: будни и праздники, радость и

горе, неподъемная тяжесть и детская легкость бытия. И пусть жизнь на этих картинах, конечно же, лицедейство. Но такое простодушное и талантливое лицедейство милосердно и благородно. Оно примиряет с жизнью. Более того, оно показывает нам наш собственный мир, так часто, увы, не слишком счастливый – как все равно! – чудесный!

Я обошла все эту удивительную выставку. Долго стояла, печалась и радуясь, перед каждой картиной. Я благодарна автору этого очаровательного и победительного спектакля. В финале которого его пестрые и близкие мне герои выйдут на авансцену и тихонько споют-прочтут такие вот стихи:

У барьера много серых, некрасивых, бледных лиц,

Но в глазах у них, как искры, бьются крылья синих птиц.

Вот опять открылось небо – голубое полотно,

О, по цвету голубому стосковались мы давно,

И не меньше стосковались по ликующим словам,

По свободным смелым жестам, по несбыточным мечтам*.

Но бывает, несбыточные мечты сбываются. Вот же! – «Вот опять открылось небо – голубое полотно»... и зрители увидели цветной, живой, свой мир, казалось несбыточный, но сбывшийся. Мир исполненный сочувствия, добра и любви, а главное – не уныния! Мир Бориса Бомштейна – единственный в своем роде.

P.S.

Работы художника находятся в собрании Государственного музея Изобразительных Искусств имени А.С. Пушкина; в Государственном Литературном музее; в Государственном музее Востока; в Государственном театральном музее имени Бахрушина; в Государственном музее истории Москвы; в художественном музее Марка Шагала; в Городском Художественном музее Витебска; в Ново-Иерусалимском художественном музее; в мемориальном музее Дом Гоголя; в галерее Ковчег, других музеях и частных собраниях России и за рубежом. ■



► Борис Бомштейн. Женщина с сумками. 2012. Холст, масло. 70х50



► Борис Бомштейн. Большая рыба. 2007



► Борис Бомштейн. Улица Солянка. 1997-2000. Холст, масло. 70,5х82,5



► Борис Бомштейн. Дети нашего двора. Я слева. 40-е гг. 2004. Холст, масло. 70х80



► Борис Бомштейн. Коммуналка на Суцёвском. 8.5 м. 44 г. 2004. Холст, масло. 70х80



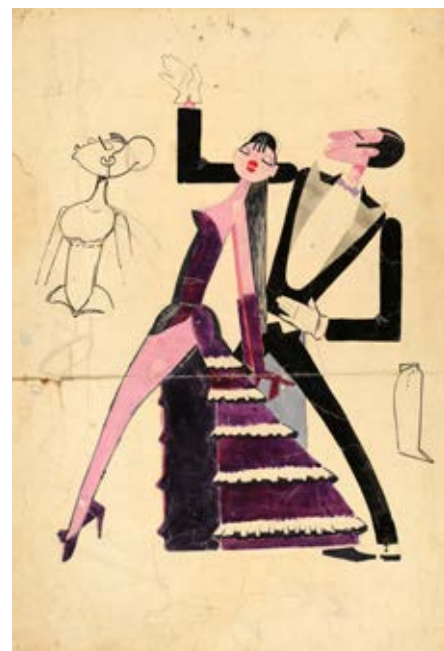
► Борис Бомштейн. Всадник. 1999-2006



► Валентин Андриевич. «Афиша спектакля»



► Валентин Андриевич. Эскиз кукол «Под шорох твоих ресниц».



► Эскиз кукол «Необыкновенный концерт».



► Валентин Андриевич. Эскиз декорации «Буратино».



► Валентин Андриевич. Эскиз кукол «Необыкновенный концерт».



► Валентин Андриевич. Эскиз кукол «Маугли»

ВОЙНА ДО И ПОСЛЕ

ВЯЧЕСЛАВ СОКОЛОВ

Довоенный Мурманск. На противоположном берегу залива горит военный порт. Все жители окрестных домов высыпали на улицу. Выглядит очень красиво, взрывы снарядов и торпед, комментируют смотрящие, на мой взгляд, совсем как фейерверк. Кругом шопот: «Будет война!», но мирная жизнь продолжалась. В кино-театре «Северное сияние» посмотрел с родителями впервые в жизни кинофильм «Сто мужчин и одна девушка». Сюжет прямо советский, хотя продукция Голливуда – безработный оркестр спасает от голодной смерти смышлёная девушка (Дина Дурбин).

22 июня 1941 года станция Калашниково. Приехали из Мурманска в отпуск к бабушке и дедушке. Маленькая станция, поезд стоит одну минуту. Выпрыгиваем из вагона. Вместо радостной встречи у всех слезы в глазах: началась война. В семье хорошо знали, что означает война. Дед был контужен в Порт-Артуре во время русско-японской войны 1905 года, не избежал первой мировой, брат отца отморозил себе ноги на линии Маннергейма во время финской компании.

На следующий день отец уехал в районный Лихославль в военкомат. Через несколько дней на станции остановился военный эшелон с солдатами. Весь поселок бросился к нему. Среди солдат был и мой отец. Все были в гимнастерках, но без оружия.

Ещё не копали картошку, значит был где-то август месяц. Вдруг раздались пулемётные очереди. В небе кружились самолёты. Рёв моторов смешивался с треском пулеметов. Люди бежали к ближайшему лесу. Спрятались в картофельную ботву и стал смотреть в небо. Вдруг в лицо ударил песок, где-то рядом попали пули. Стал разгребать землю, но пуль так и не нашёл. На следующий день в огороде дед вырыл щель, такую маленькую траншею и накрыл её листом фанеры. Вот и всё наше бомбоубежище.

Осень, шли проливные дожди. Щель, вырытую дедом, по самую кромку залила вода. Однажды днём после переливчатого гула самолётных моторов раздался мощный взрыв. Я стоял у маленького окна, какие делали в поселковых домиках. Меня подбросило вверх, чуть ли не до потолка, но обклеенное бумажными лентами

стекло не разбилось. Бомба попала в сарай дома на соседней улице. Погибла корова. Говорили, что целились в станцию. Наш домик был недалеко от станции. Дед сказал пора уходить в деревню, будут бомбить пока не попадут. Ни войск, ни противовоздушной обороны в Калашниково конечно не было. На следующий день было уже несколько налетов, но было уже не страшно, а вокзал станции и водонапорные башни для заправки паровозов стояли целёшнышки.

Деревня Гайново. Мой дед был выходцем из этой деревни. И жили там карелы, переселённые в эту местность во времена Петра I. В деревне было спокойнее, а главное была еда. Как-то раз мне крепко попало за то, что съел целиком банку мёда, спрятанную про запас. Выпал первый снег. В избе появились солдаты. Спали на полу на шинелях, рубили дрова, носили воду. Звучали слова: «Калининский фронт». Днём ходили с песнями на ближайшее поле, учились стрелять из миномётов. Мы мальчишки, конечно, были в первых рядах. Никто не прогонял, даже если стояли возле минометов. Когда стрельбы заканчивались и солдаты уходили, мы бежали к месту разрывов собирать осколки. У каждого мальчишки была своя коллекция осколков. Осколки считались разменной валютой, особенно ценились осколки немецких бомб. Их можно было обменять даже на яблоко.

«Немец пролетел» так изначально называлась картина известного советского художника Аркадия Александровича Пластова, написанная в 1942 году. Позднее по причине политкорректности картину называли «Фашист пролетел». Подобный эпизод произошел в моей жизни, но без трагического исхода. А было так. Прошёл небольшой снег, на опушке леса возле деревни, набитой красноармейцами, мы с трёхлетней сестрой лепили снежные бабы. Вдруг раздался очень громкий рёв моторов. Прямо на нас со стороны поля очень низко на бреющем полёте летел самолёт. Мгновение запечатлело эту картину на всю жизнь. Самолет был немецкий, очень большой двухмоторный. Окрашен был в чёрный цвет с ярко жёлтыми концами крыльев и большой свастики на хвосте. В кабине, через остекление видны были два пилота в шлемофонах и,

казалось, смотрели прямо на меня. Солдаты бросились в рассыпную, но никто не стрелял по самолету. Самолёт, не сделав ни одного выстрела и не сбросив ни одной бомбы, скрылся за лесом. Теперь я знаю, что это был Юнкерс 88, кстати, один из лучших самолётов второй мировой войны.

Однажды в сумерках, когда свинцовые тучи почти касались белоснежного покрова, раздался всё приближающийся рёв самолетного мотора, показалось, что самолёт садится на заснеженное поле. Все выскочили на улицу, в такую погоду мог прилететь только наш кукурузник. Самолёт приближался к деревне, и к нашему удивлению, у него не было крыльев. Подумалось: отбили в бою, но как сел? Да и пропеллер сзади. Но оказалось все просто: это были аэросани, такой большой ящик на лыжах с мотором от самолёта. Из «ящика» вышли военные и стали разгружать боеприпасы. Нам, глазеющим мальчишкам, досталась плитка шоколада – одна на всех.

Вскоре аэросани исчезли в снежной пыли.

По ночам на горизонте были видны всполохи огня и ещё пока негромкие раскаты взрывов. Калинин (Тверь) пал, фронт приближался. Солдаты ушли на передовую, деревня осталась пустой, жители потянулись на восток, подальше от линии фронта. Дед с бабушкой остались, сказав, что уйдут вместе с войсками. Мать, взяв детские санки, поставив один единственный чемодан, посадила замотанную в ватное одеяло трёхлетнюю сестренку, и мы двинулись по сугробам в дальнюю дорогу. Я шел сзади, подталкивая как мог санки. За пол дня прошли километров десять до станции Калашниково. Зрелище было страшное. Вокзал был разрушен немецкой бомбой. Водонапорные башни были на месте и около них заправлялся водой паровоз типа «Овечка» с несколькими пассажирскими и товарными вагонами. Людей почти не было, проводников тоже. Машинист сказал, что как стемнеет так и поедем. Сели в этот призрачный поезд. Паровозик топились дровами, а потону ехал очень медленно. Утром приехали на станцию Спирово. Дальше поезд не шёл. Только прыгнули с поезда, как налетели несколько немецких самолётов и ►

началась бомбежка. Мать, спасая детей, бросила санки и затащила нас под вагон. Внезапно поезд тронулся, по-видимому, спасаясь от падающих бомб. Мать прижала нас к шпалам, сцепки буквально касались наших тел, но всё обошлось благополучно. Когда всё стихло, увидели несколько горящих домов вокруг вокзала, но ни поезд, ни сам вокзал почти не пострадали, только повывлетали стёкла. Недалеко от нас лежала большая, выкрашенная в серый цвет, неразорвавшаяся бомба. Мы объехали эту бомбу и пошли в сторону большой дороги. По шоссе шли военные грузовики, в основном полуторки. Все двигались в сторону фронта, а нам нужно было в обратную сторону к Вышнему Волочку. Теперь то я знал, что двигались мы не от фронта, а вдоль его. Но что происходило кругом не знала ни мать и, конечно, ничего не понимал я. В Вышнем Волочке жила близкая родственница моей матери и добраться до неё означало спастись. Наступила ночь, пришли в какую-то деревню. Стучались во многие дома, но не пускали, отвечали: «У нас полно». Наконец нашли добрых людей. В доме было полно военных. Стоял дружный хохот – один из солдат зашивал на себе дырку на коленке и пришел штаны к кальсонам. Увидев голодных, измученных детей с молодой матерью, солдаты развязали вещевые мешки и достали, кто кусочек сахара, кто горбушку хлеба, хозяйка принесла немного молока. Спали вместе со всеми на полу. С рассветом солдаты завели замаскированную сосновыми ветками полуторку и направились к Вышнему Волочку, взяв нас с собой.

В Вышнем Волочке жили не долго, каждую ночь немцы бомбили, то мост на железной дороге, то плотину на водохранилище, желая затопить наши позиции. То просто так по городу. С наступлением темноты раздавался переливающийся звук самолётных моторов, потом ужасный свист падающих бомб, потом взрывы. Но к бомбёжкам уже все привыкли и оставались в своих домах: «Будь, что будет...». Днём появлялась так называемая «рама» и разбрасывала листовки, красивые бумажки с цветными картинками. Подбирать их взрослые категорически запрещали, но сами, когда никто не видел подбирали. Говорили, что в них немцы ругают коммунистов и обещают счастливую жизнь всем остальным. Но в это никто не верил. У нас не было ни денег, ни еды. Не знаю как, но мать вскоре нашла работу в ближайшем совхозе.

Белый Омут, так назывался старинный монастырь в 12 километрах от Вышнего Волочка на извилине реки Тверцы, бывшей в своё время судоходной артерией между Волгой и Мариинской системой. Во время войны мне пришлось десятки раз прошагать эти километры, запомнились все повороты, ямки, телефонные столбы, кусты и деревья.

Монастырь был закрыт ещё в тридцатые годы, а в его помещениях разместились оборонный совхоз по тем же названием. Совхоз был процветающим. От монастыря остались хорошие скотные дворы, конюшни, каменные кельи, в которых жили рабочие, и была даже отличная баня. Красавица церковь, построенная в конце восемнадцатого века была опечатана. Была даже своя электростанция, но уже не работала. Были трактора, локомобиль, молотилки и много другой техники. В совхозе работали в основном женщины, руководил совхозом молодой крепкий парень, как говорили «на броне». Я запомнил его фамилию и случайно узнал, что в наше время он руководил в Вышнем Волочке управлением культуры.

Нам отвели узкую келью с маленькой печуркой. Мать определили овощеводом, в мои обязанности входило добывать дрова в соседнем лесу. Хотя мне было чуть более шести лет, но я как и все дети совхоза трудился на полях, собирал колоски, полтел грядки с овощами, помогал делать скирды, подавать снопы к молотилке. Несколько позднее меня брали пасти лошадей в ночное. Однажды это чуть не кончилось плачевно, Молодой жеребец сбросил меня, а ездили мы, мальчишки, конечно без седла, держась только за гриву. К счастью конь только разорвал копытом мою куртку, за что мне и досталось от матери.

Вскоре в монастыре появилось много красноармейцев. Солдаты таскали брёвна из соседнего леса, пилили их на больших козлах продольными пилами, превращая в доски и через несколько дней рядом с церковью появился клуб-столовая.

Солдаты же жили в лесу в землянках. У них не было какой-либо техники, так одни винтовки. Железную дверь, ведущую на колокольню сломали и там сделали наблюдательный пункт.

Как только клуб закончили, приехала весело раскрашенная машина – кинопередвижка

Показывали фильм «Свинарка и пастух». Все местные мальчишки сидели на полу перед первым рядом. Народу набилось видимо-невидимо. После ужина и просмотра кинофильма солдаты отправлялись на передовую. На следующий день прибывали другие.

За опушкой леса построили деревянный немецкий танк. Его возили по деревянным рельсам, а солдаты учились бросать в него гранаты. Для меня это был первый урок сценографии.

Как-то весной возле паперти церкви, где мы обычно играли в биток, бросая увесистые царские пятаки, разорвался шальной снаряд, видимо, от тренировавшихся в стрельбе наших истребителей. Осколок процарапал мне висок. К счастью, рядом с церковью стояла палатка с большим красным крестом. Мать отвела

меня к военному врачу. «Ты счастливчик, - сказал врач, - чуть левее и была перебита артерия». Рана быстро зажила, но след от неё виден до сих пор.

Через речку саперы возвели наплавной деревянный мост. Когда по нему шли автомашины, он опускался под воду. Чтобы его не снесло льдом, лед взрывали толовыми шашками. Всплывало много рыбы, мы её вылавливали и бегом несли домой.

Однажды утром солдаты исчезли. Все ушли на фронт. Мы побежали в лес, где были их землянки. В одной землянке нашли несколько брошенных ружей. Итальянские берданки, как пояснили более взрослые ребята. Берданка это одноствольное гладкоствольное ружьё с затвором, как у нашей трехлинейной винтовки, а патрон охотничий. Нашлось и всё необходимое для стрельбы. Мне, по возрасту, засыпали совсем немного пороха и выстрел происходил без отдачи. С этим оружием мы баловались до конца войны и никто его у нас так и не отнял. Вообще у нас, мальчишек, было много трофеев: гильзы и неиспользованные патроны, порох от артиллерийских снарядов. Если его поджигать, то он горел медленно, а если при этом наступить ботинком, то взрываясь громко хлопал. Вот такие у нас были игрушки. Из гильз снарядов делали копилки

Первая зима была очень голодной. В совхозе можно было получить только сепаратное молоко (молоко после отделения сливок для масла) и несколько полустгнивших картошин, выдавали какую-то жёлтую массу под названием «рябиновый джем». Всё съедобное совхоз отправлял в Москву. Но были большие, предназначенные для скота, запасы жмыха. Жмых это остатки от семечек подсолнуха после отжима масла, такие твердые плиты, которые трудно разгрызать. Они спасли нас от голодной смерти.

Наступила весна. Мать прикупила маленькую козочку. Она жила, пока было холодно в нашей келье. На солнечных лужайках появился щавель и другие съедобные растения. Из деревьев брали берёзовый и кленовый сок. На полях собирали прошлогоднюю мороженую картошку, из которой получали крахмал, а из крахмала пекли лепешки. Ловили рыбу. Удочки делали сами: длинный прут из орехового куста, леска из связанных волос лошадиного хвоста, по четыре вместе на нужную длину, поплавок из сосновой коры. Крючок дело тонкое, но и его мы все освоили. В брошенной электростанции стоял генератор с обмотками из медной проволоки. Проволока как нельзя лучше годилась для крючков. Нужно было согнуть до нужной формы, немножко расклепать, чтобы медь стала жёсткой, и сделать зубилом заусенец, чтобы рыба не срывалась. ■

Продолжение следует

