

сцена



la scène
the stage

№6
(86)
2013

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

суена

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская
Татьяна Круковская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

Издатель: НП «Культурная
инициатива Восток-Запад»

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №6 (86) 2013

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 12.12.2013

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 стр. обложки:



► К.С.Станиславский в роли Доктора
Штокмана. Фото предоставлено
МДТ Европы.

На 2 стр. обложки:



► «Враг народа» Г. Ибсена.
Малый драматический
театр Европы. Реж. Л.Додин
Худ. А. Боровский. Доктор
Штокман - Сергей Курышев
Фото предоставлено МДТ Европы

На 4 стр. обложки:



► Нанки-Пу – К.С. Алексеев
(Станиславский)
«Микадо» - оперетта
А. Салливана (Сюлливана)
Фото, 1887. ГЦТМ. КП 220063



▶ СТАНИСЛАВСКИЙ 150	3	Наталия Каминская. Штокман-Стокман. Жизнь не по лжи.
▶ СПЕКТАКЛЬ	4	Маргарита Ваняшова. Переход через ноль
	7	Наталия Каминская. Это будет посильнее «Аватара»
▶ ДИАЛОГИ	10	Дмитрий Родионов. Дмитрий Крымов. Театр – музей. Взаимное притяжение
▶ ФЕСТИВАЛИ	17	Валерий Галендеев. Зимний Додинский...
	21	Наталия Каминская. NET: старые молодые люди
▶ ПРОФЕССИЯ-РЕЖИССЁР	25	Тимофей Кулябин. Самая главная вещь в современном театре – это простота
▶ ВЫСТАВКИ	28	Ирина Решетникова. Следы и оттиски времени
	33	Евгения Богданова. Это современно. Экспрессивно
▶ НОВЫЕ КНИГИ	36	Михаил Воробьев. В пространстве эпоса
	40	Фрижета Гукасян. О Доррере
▶ ПРОФЕССИЯ-ХУДОЖНИК	45	Марина Дмитриевская. Резо Габриадзе. Мир единый, неделимый и вечный
▶ НОВЫЕ КНИГИ	49	«Русский театр» на японском языке
▶ ОБРАЗОВАНИЕ	50	Дмитрий Родионов. Подношение просветителю
▶ НАСЛЕДИЕ	53	Андрей Юрьев. Рейнхардт и Мунк в работе над «Привидениями»
▶ ЭТЮДЫ	54	Станислав Бенедиктов. Исландцы
	57	«Отцы и дети»
	59	Вячеслав Соколов. «Галопом по Европам»
	62	Маркку Пятиля. «Правила жизни»

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);

Редакцией в 2013 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

ШТОКМАН-СТОКМАН. ЖИЗНЬ НЕ ПО ЛЖИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

2 декабря уходящего 2013 года в Москве вручали Премию Станиславского. В год 150-летия К.С., лауреатами стали: Ксения Раппопорт, Сергей Курышев, Алексей Петренко, Алексей Вертков, Елена Камбурова, Станислав Бенедиктов, Вера Камышникова, Ольга Егошина, Екатерина Дмитриевская, Люк Персеваль(Бельгия) и спектакль Московского театра им. Пушкина «Добрый человек из Сезуана».

Завершается 2013 – год 150-летия Константина Сергеевича Станиславского, личности и творчеству которого в каждом номере «Сцены» посвящались специальные публикации. И вот еще один «сюжет», связанный с премией имени великого театрального реформатора, который сочинила сама жизнь. Премии «за лучшую мужскую роль» был удостоен артист Сергей Курышев, сыгравший в спектакле Льва Додина «Враг народа» по Г.Ибсену роль доктора Стокмана. Ту самую, что сыграл Станиславский в им самим поставленной в 1901 году пьесе сумрачного норвежца. Пьеса Ибсена в российских реалиях первого года XX века звучала, как разорвавшаяся бомба. Из политических соображений Станиславский изменил название. Спектакль назывался не «Враг народа», а «Доктор Штокман» (согласно старым правилам транскрипции). В наши дни режиссёр Лев Додин не только не пожелал быть «политкорректным», но с железной художественной логикой настоял на первоначальном названии.

К.С.Станиславский был первым русским исполнителем роли этого ибсеновского героя. Курышев же сыграл упрямого доктора вслед за десятками, а то и сотнями отечественных артистов, ибо эта пьеса Ибсена у нас практически всегда была востребована. Однако историки МХТ утверждают, что современный петербургский актер, даже если это и не было специально задумано, оказался в этой роли созвучен Станиславскому. В понимании сути натуры Стокмана, в мотивации его поведения и даже в интонацион-

ной «мелодии» характера.

«Мне легко было в этой роли надевать на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, - пишет К.С. в «Моей жизни в искусстве», - через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренно любить их. Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать недоумение изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не то за Штокмана... Я ясно понимал, как с каждым актом, постепенно, Штокман становился все более и более одиноким, и когда, к концу спектакля, он стал совсем одиноким, то заключительная фраза пьесы: «Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким!» - просилась на язык сама собой».

Сергей Курышев, получая за своего доктора награду имени Станиславского, признался, что это некий знак свыше. Что роль «вошла в него так же легко», как в К.С., что он зажил ею без всякого внутреннего сопротивления.

«От интуиции, сам собой, инстинктивно, я пришел к внутреннему образу, писал Станиславский, - со всеми его особенностями, деталями, близорукостью, наглядно говорящей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порокам; к его детскости...».

Курышев-Стокман говорит свои главные слова не брату, и даже не публике, хотя и обращён к ним лицом. Он ведет диалог с самим собой, и это диалог, по-видимому, давний, вошедший у доктора в привычку задолго до истории с заражённой водой. Сегодняшний артист явно развивает тему

Станиславского, только переводит её в более жёсткий смысловой регистр.

Станиславский: «... сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта, с которым говорил или общался на сцене Штокман; сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук, - как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? - Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана».

Стокман Курышева уже ничего и не стремится «впихивать в душу собеседника». Однако и в нём тоже узнаётся учёный! Его герой даже пугает своим эгоцентризмом, он способен даже оттолкнуть своим, возможно, и не осознанным высокомерием, которое встречается у одарённых людей не от мира сего, снисходительно взирающих на мышью беготню простых обывателей. Но он играет высокоодарённого, «странного» человека, который прозревает высшую правду, безраздельно ей предан и тем самым категорически обречён на одиночество.

Так любимая роль Станиславского, его выдающееся актёрское творение, послала «восточку» из глубины столетия замечательному современному артисту Сергею Курышеву. ■

ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ НОЛЬ

МАРГАРИТА ВАНЯШОВА

«Орфей и Эвридика». Миф. Российский государственный академический театр драмы имени Федора Волкова. Ярославль. Режиссёры **Ирина Ляховская, Руслан Кудашов**. Художник **Олег Головкин**. Художник по свету **Денис Солнцев**. Премьера **26 сентября 2013**.

Истоки спектакля Ярославского театра драмы имени Федора Волкова «Орфей и Эвридика» - не литературные, а скорее, поэтические и философские. Режиссура и пластика Ирины Ляховской стремится невербально воплотить поэзию мифа. Поэзия угадывается в каждом эпизоде. Перед нами вольная авторская фантазия на темы Орфея, оригинальная сценическая версия. Время в спектакле условно, но перед нами люди XX и XXI века.

Прежде, чем станет медлительно рождаться слово поэта, мы окажемся в пространстве сна Орфея. И в пространстве, лишенном Слова. Реальность, окружающая Орфея, дается как сны, как творческие грезы. Сон - один из интуитивистских способов самопознания. Мы видим Орфея в тот момент, когда слово ещё не произнесено, а есть только неясные отражения слова как сна. Сон Художника об Орфее - сон о себе самом. Сон, который приведет его к пробуждению для Перехода через пространство ноль. Перехода через смерть. Тонкая черта, разделяющая миры, проходит по границе сна и яви.

Спектакль Волковского театра многоуровневый, он многомерен так же, как многомерен миф. Первый уровень прочтения - история любви Орфея и Эвридики, обретающих друг друга лишь на краткие мгновения их Священной Весны. Их безмерного, несмотря на счастье, бездонного одиночества.

Второй уровень - сотворение мира в слове, судьба поэта как рождение его речи. Мир чувств поэта становится материалом искусства, текстом, пространством культуры. В своем истолковании мифа об Орфее авторы спектакля представляют Эвридику как Музу Поэта. И это в значительной мере проясняет наш взгляд на миф как на философскую проекцию природы художественного творчества.

Основная коллизия спектакля - противопоставление индивидуального поэтического сознания массовому, обывательскому, усредненному, стремящемуся к деперсонификации. Доминанта Орфея (Руслан Халюзов) - стремление личности прорваться сквозь заграждения иющую проволаку массового сознания.

Режиссура и пластические композиции Ирины Ляховской в работе с массой и средой, окружающей Орфея, создаются «на базе геометрии», четких, очень внятных линейных построений и конструкций. Хореограф выстраивает конструктивистки-рациональный мир, с человеческой точки зрения ложный и фиктивный.

Люди социума обезличены и бессловесны. Вместо речи им дано мычание,

односложные выкрики, в лучшем случае, отдельные слова.

Производственный конвейер линейно протянут от одного края сцены к другому. Синхронный перестук деревянных плашек - молоточков по коллективному ксилофону - создает мерный ритм Механического Завода. Сцена становится огромной универсальной мастерской по переустройству мира и человека. Человеческому нравиться чувствовать себя гайкой, винтиком, шестеренкой, при этом он не замечает, как обезличивается, унифицируется, утрачивает имя. Это сообщает спектаклю гротесковский, аномальный ответ. Жизнь - казарма в спектакле проявлена тотально. Эрос тоже коллективен и выражен в экспрессивной и предельно страстной Сарагинской румбе.

Но вот пространство стремительно трансформируется - и снова становится Empty space - Пустым Пространством.

По пустой сцене маршируют люди, сбиваются в плотное ядро, добиваясь видимого единства. Из толпы и массы выделяется герой - Орфей, не желающий вписываться себя в механический конвейер жизни, и Эвридика (Ирина Наумкина, Мария Полумогина). Они обретают друг друга.

Любовь - световой ливень. Влюбленные купаются в потоках световых лучей, пробивающих тьму. Мощный поток света направлен на Орфея и Эвридику. Затем уже десятки «снопов» охватывают влюбленных. Пространственный срез лишен гравитации, и Орфей, поднимая легкую, как пух, Эвридику, воспаряет к небесам...

Сноп света образует очистительный ливень. Открытая поэтическая сфера спектакля, заданная художником Олегом Головкин и художником по свету Денисом Солнцевым - это небесная сфера, космос Орфея.

Полюбив Эвридику, Орфей не копирует её, не повторяет её в своих виршах, но будто творит её заново, в новом облике. Парадокс в том, что творчество столь важно для Орфея, что заменяет ему земную любовь. Эвридика же ощущает себя покинутой. И умирает от яда змеи, который здесь читается как одиночество. Потерю Орфей осознаёт внезапно, поняв, что

её нет в привычном обыденном мире.

Возвращение Эвридики для Орфея - цель и залог его жизни.

«Человек есть усилие быть человеком...» (Мамардашвили). Каждый переход художника от одного творческого цикла к другому переживается им как жесточайший духовный кризис, как смерть.

В спектакле отчетливо возникают две сферы - сакральная и профанная. В изображении царства Аида авторы спектакля попытались объединить обе интонации, словно заклиная смерть смехом.

Во второй части спектакля художник Олег Головкин резко меняет пространственные формы. Царство Аида - это яркие развалины некоего античного мира - театра, со скамьями для зрителей, с фигурами богов, лишенных голов.

Аид и Персефона в античных туниках забавляются балетными экзерсисами. Всмотревшись в Орфея, Персефона (Александра Чилин-Гири) склоняет перед ним голову и встав на колени, обнимает его ноги, почти как Магдалина Иисусу... Она преклоняется перед его жертвенностью и самоотречением.

Орфей обретает дар поэтической речи «в глухонемой вселенной».

В финале звучит эссе Бродского «Рембрандт». «Художник должен видеть и во мраке...»

Переход Поэта через ноль-пространство, равное смерти, есть смена его оптики, его художественного зрения. Это прощание с прежним творчеством, с юной Музой, с собой, уходящим в новое творческое измерение. Орфей изменился, стал иным, обрёл новое слово. Он - триумфатор и победитель? Но что значат его триумфы перед лицом Элизиума? Там он найдет свою Эвридику. А «зрители-шакалы» («Уйдем, покуда зрители-шакалы на растерзанье музы не пришли...») в финале свершают согласно мифу цинично-веселое растерзание Орфеевой Музы, подбрасывая в воздух части его творений. Это профанно-чудовищное зрелище не только мифологически точно, но и закономерно повторяется с поэтами в нашей реальной истории. ■

Фото автора



► Кребер - Илья Варанкин,
Харон — Николай Шрайбер



► «Переход» Орфея



► Орфей - Руслан Халюзов,
Эвридика – Ирина Наумкина



ЭТО БУДЕТ ПОСИЛЬНЕЕ «АВАТАРА»

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Элион. Version 2.0». Санкт-Петербургский «Театр сказки». Режиссёр **Игорь Игнатьев**.
Художник **Филипп Игнатьев**. Премьера: **январь 2013**.

Элион – это фантастическая планета, похожая на Землю, как бы её вторая версия. Планету населяют эльфы, гномы, тролли, орки, титаны, в общем, все те существа, которые, если верить в чудеса, обитают и на Земле. Но, видимо, на Элионе только они и обитают, людей там до поры до времени не было вообще. Сказка Филиппа Игнатьева как раз о том, как смелый и честный мальчик с Земли отправился на Элион, как его там ждали, ибо он Избранный и должен спасти планету от тотально распространившегося зла. Сюжет, мягко говоря, не нов и посылает «приветы» от каждого второго фильма, снятого в жанре «фэнтези». Пьесу сочинил сам художник Филипп Игнатьев. Спектакль поставил его отец, Режиссёр Игорь Игнатьев. Не будь одного важного обстоятельства, можно было бы спокойно констатировать, что в хорошем Санкт-Петербургском «Театре сказки», который истово и честно работает для детской аудитории, появилась еще одна постановка с фантазийным сюжетом, не более того. Но мир, сочиненный художником, в особенности, существа, которых он придумал, «одел», загримировал и т.п., делают этот спектакль настоящим событием.

Кто видел картину «Аватар» и, от дав должное её весьма скромным сценарным достоинствам, все же увлекся тем, как потрясающе и интригующе выглядят обитатели той планеты, должен обязательно увидеть «Элион». Влияние мира «Аватара» в этой театральной ра-

боте, конечно, чувствуется. Но выразительные возможности кино, все же, не сравнить с театральными. А, между тем, сценические жители Элиона будут посильнее жителей Аватара, более того, она даже выглядят естественнее, что уже совсем невероятно! Перед нами не спектакль театра кукол, в нем действуют живые люди, но преобразенные до неузнаваемости. Они загримированы, одеты и раскрашены до такой степени смело и искусно, что это не выглядит бутафорией! В антракте эти существа выходят в фойе, дети их окружают, трогают одежды, жмут руки. Здесь бы и должны вылезти на глаза все ухищрения театральных цехов. Но, удивительное дело, фигуры достоверны и вблизи, а вместо снисходительного «знаем, как это сделано, тут подкрасили, там толщины подложили», у зрителя возникает трепет и даже страх. Перед нами и вправду инопланетяне, пусть доброжелательные, но чужие, фантастические и поэтому непредсказуемые.

Рассказывает художник Филипп Игнатьев:

Сначала делалась скульптура из поролон и других, более современных полимеров, которая потом обтягивалась бифлексом и расписывалась. В каждом костюме используется от 10 до 15 различных видов ткани: шелк, стрейч, бархат, атлас, бифлекс с металлическим напылением.

Для художника представляет особую сложность роспись по бифлексу. При-

ходилось использовать несколько видов ворса, кисти самых разных типов. Краски брались акриловые, на водной основе, а также алкидная эмаль. У каждой краски свои особенности и каждая диктует свои правила обращения с ней.

Если бифлекс можно назвать врагом художника, то бархат – большой друг. Писать по бархатному ворсу – настоящее удовольствие: можно сделать мягкие переходы, растяжки цвета...

И, конечно же, моя страсть – это стразы: они пришиваются, приклеиваются на костюмы, на декорации и реквизит, на головные уборы.

Еще одна часть костюма – текстильные волосы, сделанные из самых разных тканей – от легких летящих, до тяжелых «стрейч».

Вся эта вполне прозаическая технология изготовления даёт однако на сцене эффект подлинного волшебства. В смысле – фигуры исключительно волшебные, причудливые и странные, но при этом абсолютно подлинные. В их реальное, а не театральное «пришествие» верится не то что детям, но даже и взрослым. Перед нами выдающийся спектакль именно художника, который владеет совсем уже редким ныне ремеслом: создавать фантазию без фальши и бутафории. Впрочем, говоря, Филипп Игнатьев, вполне взрослый и профессионально состоявшийся человек, сам постоянно грезит параллельными мирами. Так что можно ожидать и продолжения. ■

ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ УКРАИНСКУЮ НОЧЬ?

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

«Майская ночь. Спектакль с закрытыми глазами». Московский театр кукол.

Режиссура и сценография – **Каролина Жерните** (Литва). Премьера – **октябрь 2013**

Когда спектакль называют необычным, часто имеют в виду новую трактовку пьесы, оригинальную режиссуру или невероятную сценографию, и почти никогда не говорят о зрителях. «Майская ночь» в Московском театре кукол – тот редкий случай, когда именно зрители оказались причиной неординарности постановки.

Литовский режиссёр Каролина Жерните поставила повесть Гоголя для незрячих людей. Их усаживают в кресла на сцене, превращая в участников представления. Напротив, на привычных местах Малого зала МТК, сидят обычные зрители. Эпизод за эпизодом разворачиваются события гоголевской повести, то разыгрываемой по ролям, то читаемой «лицом от автора». Пылкая Ганна, горделивый Левко, упрямый Голова, смешной Каленик, разбитная свояченица, прозрачная Панночка проходят через череду смешных и жутких испытаний, очаровывающих даже тех, кто знает «Майскую ночь» наизусть. Жаль, что отсутствие программки не позволяет назвать исполнителей по фамилиям, похвалив за благоговейное отношение к тексту классика. Впрочем, иначе в этом спектакле нельзя – те, для кого он создан, не видят мимики и пластики актёров, сосредоточив все внимание на интонациях.

Не выходя из образов, актёры постоянно взаимодействуют с незрячими участниками. Так складывается еще одно действие, параллельное основному. Актёры бережно передвигают кресла, смещая пространственные ощущения своих подопечных.

Касаются их рук разными предметами (шерстяными нитками, веревочками, живыми цветами и ветками с бутофорскими листьями, тряпичными и меховыми куклами...), пробуждая эмоции через тактильные ощущения. В одной из сцен даже раздают настоящее тесто, предлагая слепить пирожки. Готовые пирожки (не важно, что другие), с пылу жару, источающие аппетитный аромат, – заслуженное угощение. Запахи в этом спектакле играют роль цвета и света – способствуют атмосфере. Влажный воздух на берегу колдовского пруда, дурман ночных цветов нагнетают таинственность. Еще важнее – шумы и звуки. Режиссёр даже позволила себе одну текстовую замену, вместо гоголевского призыва «всмотреться в украинскую ночь» предлагая в нее «вслушаться». «Толпы серебряных видений» режиссёр превратила в затейливую звуковую ин-

сталляцию. Пение дивчин и парубков, разговоры, раздающиеся то тут, то там... Для усиления и искажения голосов есть целый арсенал подручных средств – трубы, рупоры, стеклянные аквариумы... Как раз то, что нужно для нечисти, испытывающей отвагу Левко. Скрипы, шорохи, всплески – к концу спектакля набирается целая энциклопедия звуков. Порой усердия кажутся чрезмерными. Актриса, играющая свояченицу, так старательно скрежещет железным совком по кирпичу, имитируя звук печной заслонки, будто старается, чтобы её увидели слепые.

Все рассчитано на игру воображения. Тем, кто ничего не видит, и тем, кто специально закрывает глаза, нетрудно представить себе красоты малороссийской природы, пышное застолье у Головы, завораживающие и ▶



▶ Сцена из спектакля «Майская ночь»

пугающие танцы русалок в свете месяца. Однако если все-таки смотреть, можно увидеть весьма скромную, но складно выстроенную постановку, довольствующуюся минимумом декораций, костюмов и кукол. Репетиционные трико актеров дополняют лишь украинские шаровары, широкие юбки и орнаментальные пояски. Для перемены места действия достаточно условных обозначений. Одно окно - за весь дом, один стол - за всю хату. А в фантастических сценах используются полотнища тканей, растягиваемые актерами в разных направлениях. В один из самых сильных моментов спектакля на непроницаемую пелену натывается кукла Панночки. Эхо разносит отчаянное «Будешь ли ты, батько, любить меня по-прежнему?» Жаль, что эта кукольная находка – единственная на весь спектакль. Увлечшись сочинением невидимого спектакля, Каролина Жерните почти не использовала возможности кукольного театра.

Необычная постановка появилась в Московском театре кукол по инициативе творческого объединения «КульТПроект». Спектакли для слепых – дело важное и нужное. Главное, не останавливаться на одном спектакле, может, на каких-то других площадках развивать новое театральное направление. Сравнивать пока не с чем. И при всем благородстве затеи, терапевтические и социальные цели проекта уступают его эстетической ценности. Старательно исполненную «Майскую ночь», дополненную множеством спецэффектов, можно отнести к категории «Театр 5D». Незрячие зрители, ставшие участниками спектакля, довольны и растроганы. Но постановка Каролины Жерните не усилила никаких смыслов в повести Гоголя, не открыла в ней ничего нового. Просто вышла по канве гениального текста несколько аккуратных узоров. А ведь всегда хочется большего. ■

Фото предоставлены пресс-службой театра



► Сцены из спектакля «Майская ночь»

ТЕАТР – МУЗЕЙ. ВЗАИМНОЕ ПРИТЯЖЕНИЕ

ДИАЛОГИ: ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ДМИТРИЙ КРЫМОВ

Спектакли Лаборатории Дмитрия Крымова: «Недосказки» (2004) / «William Shakespeare. Три сестры» (2005) / «Сэр Вантес. Донкий хот» (2005) / «Демон. Вид сверху» (2006) / «Торги» (2006) / «Корова» (2007) / «Opus № 7» (2008) / «Сны Катерины» (2009) / «Смерть Жирафа» (2009) / «Тарарабумбия» (2010) / «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня» (2011) / «В Париже» (2011) / «Х.М.Смешанная техника» (2011) / «Горки – 10» (2012) / «Как вам это понравится» по пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» (2012) / «Оноре де Бальзак. Заметки о Бердичеве» (2013)

Д.Р. Почему нам важен этот диалог? Собственно, начало ему дала выставка «Камень. Ножницы. Бумага», которую мы вместе делали и в которой сошлись две идеи, две стихии: театр и музей. Это очень непросто. Я всегда вздрагиваю, когда слышу: «Ну, это же музей... отдайте в музей...» или «Ну, это как в музее...» и т.п. – интонацию и контекст объяснять не стоит. Отдаешь в музей, как в камеру хранения, в которую можно потом, если понадобится, прийти, посмотреть, что же ты когда-то туда положил или кто-то до тебя положил. Конечно, это понадобится! Но это не востребовано каждый день и не живёт в современности. А театр – искусство живое, живёт в контакте с аудиторией. Говорят со сцены о прошлом или о настоящем, играют классика или современного автора, театр – это всегда общение современников. И если согласиться, что духовный резонанс с прошлым – потребность культурного человека, приходится признать, что театр и музей отвечают на эту потребность по-разному, каждый по-своему. Получается, театр в авангарде, музей – в хвосте. А мы мечтаем, чтобы наш музей был живым, живым участником художественного процесса сегодня. Возможно ли это, и каким образом?

Д.К. У меня совершенно другое отношение к музею. Во-первых, я всю жизнь хотел, чтобы мои работы купил Бахрушинский музей, но как-то этого не случилось ни разу...

Д.Р. Всё впереди, гарантирую.

Д.К. До нашей выставки, всегда, об этом мечтал. Это было бы для меня каким-то признанием, может быть, мифическим, но признанием. Помню, я подарил что-то Третьяковской галерее, и они взяли. Какие там деньги! В Русском музее в 90-е была моя выставка, они выбрали несколько работ, и сказали, что сейчас денег нет, но если можно, пусть работы у них останутся. С тех пор я с гордостью писал, что мои работы в Русском музее, а несколько дней назад позвонили и сообщили, что за одну готовы заплатить. Удивительно, уже больше 15 лет прошло. Теперь картина у них официально. На такой же высокой полочке для меня и Бахрушинский музей. Всё, что вы делаете – выставки, встречи, спектакли, книги, которые издаёте, – всё это живое творчество. Вот, например, в Нью-Йорке в музейном книжном магазине я заметил, кроме книг по искусству, каталоги всех выставок, которые у них были за многие годы. Это производит сильное впечатление. А палитра ваших роскошных выставок и памятных каталогов разве не вызывает большое уважение? Вообще, мне кажется, музей сильно оживился в последние годы. В новостях телеканала «Культура» прошёл сюжет о знаменательном событии – 100 лет дарения Алексеем Александровичем Бахрушиным своей коллекции государству, и было это не коротко, уважительно и про театр, и про музей. Как-то это очень приятно. Когда я учился, мы ходили в музей, для нас даже вынимали

из запасников удивительные работы, и мы понимали ценность музея, но всё же он казался нам местом немного замшелым. Сейчас Бахрушинский музей один из притягательных, действующих центров культурной жизни. В частности, и выставка «Камень. Ножницы. Бумага», в которой вы с нами связались, не то же самое, что выставка из фондов, она была сделана специально, это какая-то акция, щедрая и красивая. Я уж не знаю, кому нравится, кому не нравится, но это участие в живом деле. Можно листать старые книжки, а можно рискнуть – как на бирже, где легко проиграть. Музей вообще-то беспроигрышное дело, пока играешь в старину: хранится и хранится, взятки гладки. Будем выставлять то, что хранится. Хранится обычно проверенное. И вдруг взяли и сыграли на бирже. И выиграли!

Д.Р. Для Музея тут нет вопроса, всегда хотелось протянуть ниточку от Станиславского к авангардной эстетике. Но как это сделать, на каком материале, чтобы выглядело естественно, художественно убедительно? Мне кажется, удача в том, что вы точно и тонко отреагировали на идею соединения прошлого с сегодняшним...

Д.К. А мы же до неё доросли вместе как-то, у нас сначала её не было. Вдруг она проклюнулась и стала безусловной. Мы думали, что музей делает выставку живого театра, этого уже достаточно, чтобы и музей был доволен, и мы были довольны. Я долго не понимал вашего неудовлетворения. А потом, ►

когда наскочили на эту идею, вдруг стало так глубоко и так ясно: это совместная выставка. Экспонаты не только, которые мы сделали, но и которые вы храните. И это такой «бутерброд»... вкусный и очень много дающий для размышлений, для эмоций, для творчества.

Д.Р. Идея синхронизировать прошлое и настоящее - из области философии искусства. Если же держаться художественной практики, задача музея - хранить, оберегать, изучать. Музейщики - своего рода правозащитники традиции. Не раз мне хотелось создать общество защиты прав классиков! Но музей отчасти и глаз будущего, отборщик вечности, всматривается, оценивает. Тут не так просто: возможны прозрения, возможны ошибки. Нельзя не понимать, что культуре угрожает «терроризм» не меньше, чем жизни людей. Равно как нельзя не замечать движение, развитие в жизни искусств. Кажется, новое чаще возникает на стыке искусств. Когда-то Дали дал мощный толчок киноискусству, а сегодня художник провоцирует театр в поисках языка? Почему бы это не исследовать? Представить публике лабораторию, показать рождение образа, стилистики, нового мышления так заманчиво. Так что выставка «Камень. Ножницы. Бумага» не случайность, хотя в своём роде первый опыт. Поэтому и храним в музее память об этой выставке, пусть и в «осколках», в разобранном виде.

Д.К. Мне даже страшно спросить, как это всё вы сейчас храните, а не выкидываете? Это очень большое и неудобное. Наверное, тоже акция.

Д.Р. Конечно. А что с вашей точки зрения может быть музейным предметом?

Д.К. Вот сейчас я как раз ехал сюда и думал, что? Сегодня, я понимаю, всё сводится к макету. Макет даёт представление о спектакле, актёрам помогает увидеть себя в пространстве, его можно показать другим, чтобы поняли, о чём ты думаешь; наконец - отдать в производство. Я сам воспитан только на этом. Но театр, по-моему, изменился, он какой-то другой, может возникнуть из ничего, и роль художника более глубокая, хотя, может быть, внешне и не заметна.

Д.Р. Мне-то вообще кажется, что знак мастерства театрального художника - способность отказаться от себя, т.е. внешней демонстрации дела рук художника, как бы меня нет, и я во всём.

Д.К. Это очень трудно. Это со стороны понятно. Я помню себя, и вижу, как работают сейчас художники - студенты мои, как они учатся. Им хочется быть на авансцене событий, их надо приучать к тому, что это совершенно не обязательно. Вот мы сейчас находимся в мастерской Давида Боровского. При том, что я его боготворю как художника, и всегда боготворил, выскажу кощунственную мысль: мне кажется, что его время уходит. Как ушел период Ван Гога, Сезанна. Не только потому, что нет таких гениальных людей, а просто стиль уходит, форма выражения меняется. Сейчас театр, который мне нравится, более неожиданный, неустоявшийся, какой-то вибрирующий, призрачный. Не выражаемый одной, даже гениальной формулой.

Д.Р. Но существуют разные направления, сосуществуют, развиваются параллельно...

Д.К. Конечно, конечно, параллельно всё должно существовать.

Д.Р. Маленький пример. В воскресенье я был в двух театрах, стоящих на Тверском бульваре один напротив другого. Во МХАТе им. Горького смотрел в 12 часов спектакль Валерия Ускова «Её друзья» по Виктору Розову. Вечером в Театре им. Пушкина - постановку Деклана Доннеллана «Мера за меру» по Шекспиру. Совершенно разные миры, разные и впечатления. У меня лично, не от того, что я настолько поглощен театром и люблю его во всех своих проявлениях, отклик вызывает и тот спектакль и другой. Они отличаются буквально всем. Если у художника Владимира Серебровского для розовской эстетики кабинеты поставлены на круг (Малый театр конца XIX века), то у Ника Ормерода для Шекспира - современный сюр, кубы со всякими штучками, динамика другая, технология совсем другая.

Д.К. Вы директор музея, а я всё-таки художник, необъективный человек, я не могу и от того и от другого получать удовольствие. В данном слу-

чае не говорю о конкретных спектаклях, не видел ни того, ни другого, но тот театр, про который я говорю, он уже не на пороге, он уже здесь. Я не знаю, как его закрепить, иногда, наверное, можно и в макете. Но вообще это какая-то художественная мозаика, воздух художества... Когда мы со студентами делаем что-то, мы к макету переходим в самый последний момент. Хотя я, наверное, ошибаюсь, в этом тоже опасность.

Д.Р. Как же тогда зафиксировать этот мимолетный неуловимый ускользающий театр? Возможно ли?

Д.К. Можно ли зафиксировать? Наверное, можно...Наверное, можно сделать такую инсталляцию, как мы сделали - «Камень. Ножницы. Бумага», это какое-то метафорическое осмысление сделанное в пластической форме. Не в форме спектакля или макета, а в виде инсталляции или картины, или скульптуры. Это перевод из одного вида искусства в другой, из молчания в разговор, в текст, в музыку, попытка возбудить чувства и мысли, которые рождает спектакль. Макет, думаю, не рождает таких чувств, макет для специалистов. Он часть большого процесса. Вот я смотрю на грандиозный макет Давида Боровского к спектаклю «Пристегните ремни». Я помню этот спектакль. Надо быть театральным художником, театральным человеком, чтобы понять степень риска, в тот год вот так сделать. И степень совершенства этого решения. Да, четыре палочки, но там война и современность. На одной стороне были кресла, забинтованные белыми бинтами, а на другой белые подголовники современных самолетов. И все качалось. Это было до ужаса здорово. До дрожи. Но покажи это неосведомлённому человеку, его чувства это может не затронуть. Это память и переживание тех, кто видел спектакль и специалистов.

Д.Р. Некоторые критики, которые занимаются анализом вашего творчества считают, что «если атрибутировать образы-находки Крымова, можно обнаружить корневое художественное родство с сюрреализмом, с театром Мейерхольда, но Мейерхольд здесь смягченный мудрой теплотой ►

театра Эфроса». Простые повторения в искусстве не проходят, поэтому мы говорим о вашем театре как о явлении самостоятельном, уникальном, опирающемся на новый метод, новый сценический язык. Как современник интернета, вы сочиняете инсталляции, перформансы, в которых действуют люди, куклы, предметы, гротеск уживается с лирикой, и всё это каким-то чудесным способом собирается в символическое оформление мысли. В этом видятся новые возможности театра, вы как-то формулируете свой сценический язык?

Д.К. Я боюсь рассуждать на тему языка, честное слово, боюсь. Тем более своего. Это не патетическое, это действительно страх. Я знаю художников очень многих, которые находят свой стиль, определяют его и шуруют... Я бы так не хотел. Иду куда-то и иду... Вдруг я что-то сформулирую и буду рабом этого? Боюсь формулировать. Я, когда работал театральным художником, формулировал. Когда писал картины, формулировал. Я знал точно, чего хотел. А сейчас боюсь закреплять это словами. Ну, мы сейчас как бы на меня перешли, а на самом деле тема «что может быть в музее?». Я не знаю... Вот шляпа, которую вы дали на выставку «Камень. Ножницы. Бумага». Шляпа и трость Чехова на меня навевают огромное количество ассоциаций. По-моему, человек, который смотрит на эту шляпу, не может сделать плохую работу: ему должно быть стыдно! Это не значит, что надо только одежду собирать известных людей. А что нужно сохранять? Сохранять нужно какие-то достижения человеческого разума и сердца, достижения духа, запечатлённые и закреплённые в самых разных вещах и предметах, в клочках бумаги, обертках от конфет, которые художник ел во время работы... Ну, и макетах, конечно. Надо сохранять следы индивидуальностей. Но как? Например, костюмы, которые шила Ламанова, понятно, что надо сохранять. А сейчас костюм к какому-нибудь замечательному спектаклю часто просто обычный костюм - чего его сохранять?

Д.Р. Ну, не скажите. Мы с удовольствием получили в дар от фонда

Барышникова костюм, в котором он играл в вашем спектакле по новелле Бунина «В Париже». Я считаю, что это костюм уникальный.

Д.К. Если не знать, что это костюмы Михаила Барышникова и Анны Синякиной, то это обычные костюмы.

Д.Р. Нет, они же персонифицированы.

Д.К. Ну, может быть... Но не можем же мы на запах определять, кто в них ходил? Вообще это обычные костюмы. Это не Ламанова. Не потому что Маша Трегубова сделала плохие костюмы, а просто там не было супер эстетической задачи в этих костюмах.

Д.Р. А энергетику спектакля они сохраняют. Шляпа Чехова тоже не сделана художником, просто шляпа Чехова, но возникает духовный резонанс. Сложнее может быть человеку, который не видел спектакль, но всё равно это память о замечательной работе выдающегося артиста. Я его видел и счастлив, что видел.

Д.К. Вот, к вопросу «что нужно сохранять?» Этим летом на Авиньонском фестивале мы были на спектакле, который произвёл на меня очень большое впечатление. Спектакль называется «Прогулка по Авиньону» или «Авиньон: перезагрузка». Там не было актёров. Ты идёшь по Авиньону в группе людей, надеваешь наушники, и тебя сопровождает голос. Голос говорит, что ты видишь справа, что ты видишь слева, но с определённой целью: задумайся, ты видишь не то, что ты видишь, а нечто другое. Начинается с кладбища... Кладбище, гараж, супермаркет, церковь, театр, улица, стоянка, кафе... Так тебя проводят, и у тебя рождается ворох размышлений. Я просто перевернутый после этого спектакля. Как на знакомое и обычное можно смотреть с необычной стороны. Например, начинают с кладбища, проверяют твой слух, проверяют, как работают наушники, а ты на кладбище. Потом ведут тебя в супермаркет, и ты смотришь на камеру хранения, куда кладут вещи. И голос тебе говорит: «Посмотрите. Вам это ничего не напоминает? Во-первых, человек туда кладёт самое ценное, что у него есть в эту минуту. Во-вторых,

там код, обычно он четырёхзначный и человек обычно набирает дату своего рождения». Она ещё не успела договорить, как у меня подступили слёзы. «Потому что никто не знает дату своей смерти». И это обычный супермаркет, где я оказался вечером, покупая что-то. Это обычная камера хранения, на которую я никогда не обращал внимания. Оказалось, всё полно философского смысла. Как же всё это зафиксировать? Наверное, можно сделать эскиз: с одной стороны кладбище, с другой стороны камера хранения. Но это было сделано так неназойливо, как бы случайно. Вроде пальцем показывают, но это не раздражает - кажется, ты сам это видишь. Но как это закрепить? Это спектакль известной швейцарской группы «Римини протокол», участницы Авиньонского театрального фестиваля.

Д.Р. Очень интересно. Построено, конечно, на ассоциациях. Но как-то собирается в нечто целое? И возможно ли это зафиксировать?

Д.К. Постепенно собирается в целостную историю. Рассказываю: вдруг группа делится на две части, одна отстает, а мы идём впереди. Я оборачиваюсь, вижу, что они идут на значительном расстоянии. Пятнадцать человек и пятнадцать человек. И голос говорит: «Вот вы идёте впереди, вы видите, что они за вами идут? А вы знаете, куда вы идёте? А что вы думаете о тех людях, которые вам верят?» И начинаешь думать, какой ты - впереди идущий? Ты не знаешь, куда ты вообще идёшь. А потом ты оказываешься сзади, а те уже идут впереди. И тебя тот же голос спрашивает: «Ты доверяешь впереди идущему или нет?» И ещё масса вопросов. А когда тебя приводят в церковь и ты садишься, твои наушники наполняются гулом хлопающих сидений, хотя там никого нет. Там только 30 человек, которые пришли на спектакль. И тебе голос говорит: «Смотрите, сейчас я буду трансформироваться... - Это был женский голос. - Сейчас я стану мужчиной». Я смотрю на алтарь и чувствую: сейчас должно что-то появиться. Меня вгоняют в предлагаемые обстоятельства, хотя это только у меня в ушах. Когда ►

снимаю наушники, полная тишина, ничего нет. Я надеваю, и опять в «Синей птице» нахожусь. Цель достигнута, и цель эта художественная. Расшевелить наши мозги, пробудить от сна, помочь увидеть, что не всё так, как ты видишь. Тайна везде. Можно подумать о вечном, глядя на упавший с дерева лист...

Д.Р. И всё это театр?

Д.К. Конечно. Ну, а что такое театр? Когда сидишь в плюшевом кресле и смотришь, как пьют чай на сцене? Или бегают, или дерутся на мечях? Театр – это череда впечатлений, которая устроена по какой-то внутренней или внешней драматургии, какая-то история, может быть, метафорическая, гиперболизированная, а может и без истории, но с каким-то смыслом. Некая протяжённая во времени идея. Она не высказывается как плакат, сразу. Она входит в тебя серий твоих проживаний от ступеньки к ступеньке, наращивания эмоций и спадов. История может быть с актёрами, может быть без актёров. Например, то, что делает немецкий режиссёр Геббельс без актёров – машины там крутятся, или вода льётся, что-то всё время меняется – тоже называется театром. Там в финале постановки выезжают механические рояли и как бы кланяются, мол, мы актёры. Такая идея, определённая. А можно с актёрами. Важно распределить серию впечатлений на протяжении какого-то времени. Я не смотрел десятиминутный спектакль Волкострелова, но он, вероятно, решил на десяти минутах это впечатление распределить. Хотя чем короче, тем ближе к маленькому перформансу или инсталляции. Чем длиннее, тем труднее, потому что ты ведёшь разум человека и его душу, и чем дальше, тем сложнее, потому что человек, как лошадь, сопротивляется, он хочет остаться на месте, где он стоит, а надо вести, вести, вести. И чем дальше, тем лукавее эта дорога.

Д.Р. Я тогда задам вам один странный вопрос: считаете ли вы то, что Вы делаете, экспериментом?

Д.К. Для моей жизни, да. Кто я такой и чем я занимался раньше – да, абсолютный эксперимент, потому

что каждый раз я не знаю финала и рисковую. Повторяться не хочу. В этом смысле для меня каждый спектакль – эксперимент.

Д.Р. В таком случае я должен сказать о привлекательности данного театрального эксперимента, как я его понимаю. С учётом визуализации сознания, информационной избыточности и несомненной тяги современного зрителя к метафорическому языку, режиссёром-художником, вами, Дмитрием Анатольевич, по сути создан театр новых форм. Эксперимент здесь – не самоцель, не эстетическая шалость, а именно новый метод искусства. Вот вы не хотите формулировать свой метод, а выставка «Камень. Ножицы. Бумага», мне кажется, его открыла. Символ и метафора – родной язык этого театра, который как бы не позволяет себе говорить словами, а изъясняется с помощью театральных фантазий. Театральные фантазии всегда расширительны и многозначны, содержат намёк, подсказку, переживание и некий понятийный образ. Образы спектаклей буквально набиты историческими и литературными ассоциациями. И тут мы подходим к непростому вопросу. Ассоциативный художественный язык автора требует и от зрителя определённой готовности к ассоциативному мышлению. А что, если ассоциаций нет или их мало? Существует мнение, что вы делаете свои спектакли для образованных людей.

Д.К. Я специально для образованных не делаю, я и себя считаю вообще не очень образованным человеком. Но когда мне говорят, что «Три сестры» могут смотреть только те, кто «Три сестры» читал и поэтому знают, какими кирпичиками я играю, я думаю, что это не так. Я думаю, что это может смотреть любой человек. И если он не поймёт игры слов, то не всё потеряно: театр это не словесная игра. Конечно, знание даёт глубину восприятия. Например, спектакль «Тарарабумбия», кроме всех заложенных смыслов, – красочное шествие. Конечно, если ты знаешь, что человек стреляющийся – это Треплев, а птица странная в виде женщины – это чайка, а мальчик, который бежит, и которого проносят

потом в мокрой простыне, – догадываешься – Гришенька, сын Раневской, который утонул сколько-то лет назад... лучше. Но даже, если ты этого не знаешь, то, может быть, маленькая фигурка, бегущая справа налево, а потом полк солдат, идущий слева направо, маленькое тихое, сменяющееся большим громким, а потом женщины высокие, поющие тоскливые песни – может быть, это произведет на тебя впечатление. Даже если ты не знаешь, что это реплики чеховских женщин, которые маниакально тоскуют о чём-то своем, а будешь думать, что они тоскуют о солдатах. Ну, ничего страшного, и то и другое есть. Это тоже чеховская тема. Неподготовленный зритель увидит просто сменяющиеся картины, которые тягивают его в какое-то настроение. Это может не понравиться, но это театральный язык, и он, по-моему, доступен всем.

Д.Р. Я считаю, что вы тягиваете людей в творчество, в стихию театральности...

Д.К. Театр – это язык, и сам язык театра интересен, независимо от того, знаешь ли ты первооснову. Я, например, никогда не беру наушников, когда смотрю иностранный спектакль, не читаю синопсис. Мне потом говорят: там текст такой замечательный; я говорю: ну, наверное, я английский недостаточно знаю, чтобы кайфовать от этого, а театр мне скучный. Я думаю: нужно делать интересный театр, который будет интересен даже тому, кто не знает русского языка, не только Чехова.

Д.Р. Мне всегда было удивительно в ваших спектаклях, что они позволяют погружаться в разные слои в пространстве и внутри себя. Это и есть настоящий театр, когда человек вдруг, неожиданно сам для себя открывает нечто новое, очень тонкие, деликатные, неосозаемые какие-то вещи. Вам это блестяще удаётся. Но продолжая наш разговор о зрителе, нельзя не обратиться и к другой стороне проблемы. Сегодня, как мы знаем, на культуру наступает агрессивное невежество, которое уплотняется со всех сторон. Мы ещё не отреагировали на агрессивное невежество. Это ►

я так называю, чаще говорят «деятельное невежество».

Д.К. Вы знаете, в чём оно хуже всего? Это не то, что человек не образован, а то, что он думает, что с ним всё нормально и ему достаточно. Такой зритель лучше бы не приходил в наш театр. Человек должен быть открыт для впечатлений. Это талант зрителя! Если он открыт, он не невежественен, даже если чего-то, даже Чехова, не читал. Образованность хорошо, но детская открытость лучше, это – талант.

Д.Р. Способность воспринимать – неопределимое достоинство публики, которая заполняет театральные залы, но не менее важна эта способность и в профессиональном сообществе, тем, кто занимается рекламой, премиями, критикой. Как вы относитесь к театральной критике?

Д.К. Я не могу сказать, что холоден к критике. Я нервничаю, хочу, чтобы люди, а критики те же люди, меня понимали. Я был бы доволен, если бы некий автор понял бы мои мысли и сказал, что ему это не нравится. Но обычно те, кому не нравится, их не

считывают, а видят в спектакле что-то другое, какие-то свои мысли. Тогда два варианта: или мне не удалось изъясниться театральным языком достаточно толково, или критик оказался плохим зрителем, просто не понял. Так тоже может быть. Я недавно прочитал «Семиотику кино» Лотмана и подумал: какой зритель! какой зритель! Ведь Лотман не художник, не кинематографист, но настолько умно и настолько интересно понимает и пишет о кино как искусстве. Удивительно. Хотя критик, который «не понял», может сказать: «Ты тоже не Эйзенштейн»... Дело запутанное.

Д.Р. Тогда пожелаем всем критикам пронзительности Лотмана в Новом году! На одной из пресс-конференций в Москве Лев Додин сказал: «Жизнь противостоит идеализму, в принципе жизнь против идеализма, а театр вещь сугубо идеалистическая...».

Д.К. Согласен. Театр – это поэзия, а жизнь – это проза. Чтобы из прозы делать поэзию, нужно быть поэтом. А так как жизнь – проза, и живут в этой жизни прозаики, возникает конфликт.

Д.Р. Но и в жизни есть идеалисты.

Д.К. Часть из них и работает в театре...

Д.Р. Да, конечно, театр – пристань. И у меня последний вопрос: внутреннее ощущение какого-то будущего существует?

Д.К. Я стараюсь не задумываться. Мне главное знать, что завтра есть репетиция, на крайний случай послезавтра, какой-то вещи, которая мне интересна. И что там будут сидеть несколько человек, которые мне интересны, и ждать этой репетиции с удовольствием.

PS

Д.Р. Дмитрий Анатольевич, в курсе ли вы, что о лаборатории Дмитрия Крымова уже защищают кандидатские диссертации? Я буквально на днях получил из Института искусствознания автореферат. Вера Сергеевна Сенькина защищает диссертацию на тему: «Театр визуального образа. Поэтика и революция. Русский инженерный театр АХЕ и Лаборатория Дмитрия Крымова»

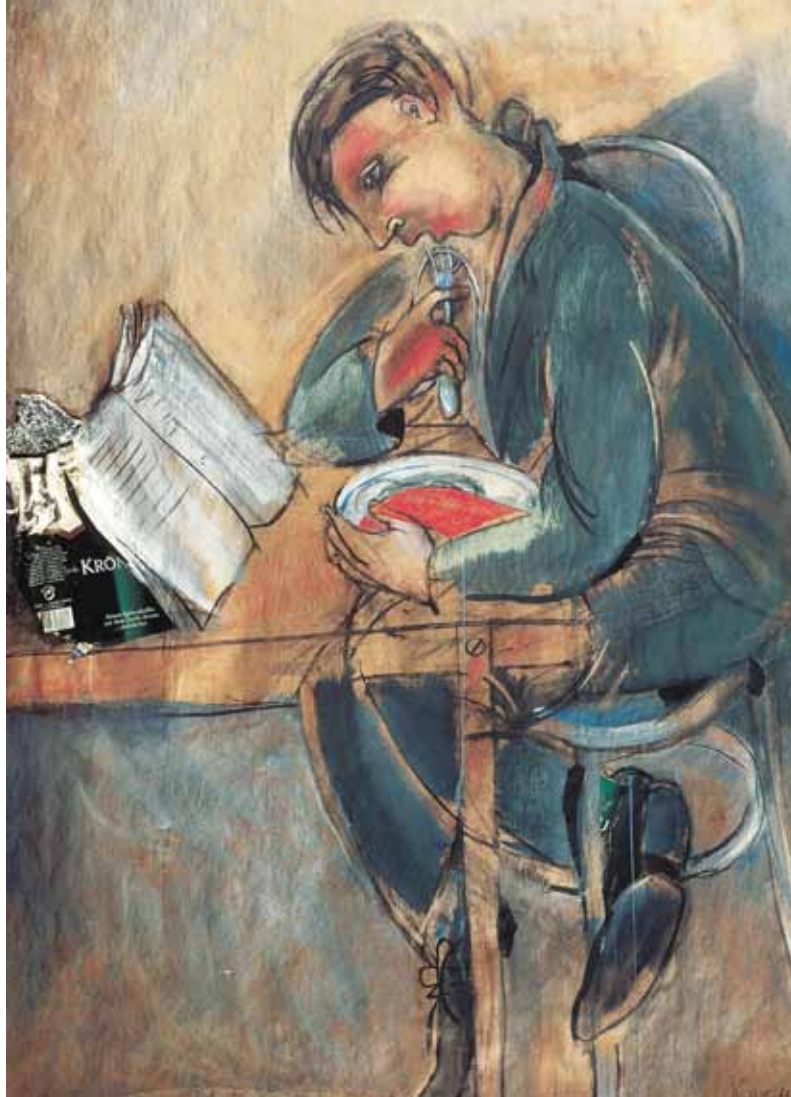
Д.К. Да, я знаю. ■



► Д. Крымов. Из серии «Россия. 1946»



► Д. Крымов. «Двойной портрет». 1995. Х.,м. 129х95



Д. Крымов. Мальчик с книжкой. 1993. Б.,гуашь, см.техн. 95х159 ◀

▼ Д. Крымов. Натюрморт с рыбой. 1992. Х.,м.,см. техн. 133х179





► Сестры Лабек. Фото Умберто Николетти



► «Семейное счастье». Режиссёр Пётр Фоменко.



► «Счастливые дни Аранхуэса». Режиссёр Люк Бонди. Фото предоставлено пресс-службой Бургтеатра



► «Каждый умирает в одиночку». Режиссёр Люк Персеваль. Фото Аннетте Курз



► «Внутренние голоса». Режиссёр Тони Сервилло. Пеппе Сервилло и Тони Сервилло. Фото Фабио Эспозито



► «Внутренние голоса». Режиссёр Тони Сервилло. Фото Фабио Эспозито

ЗИМНИЙ ДОДИНСКИЙ...

ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ

Культурная жизнь Санкт-Петербурга обогатилась еще одним театральным фестивалем, о котором, впрочем, грешно говорить «еще один». Чудно, но идея Зимнего Международного Санкт-Петербургского театрального фестиваля зародилась в недрах городского правительства. Губернатор Г.С. Полтавченко обратился за поддержкой к Льву Додину. Его творческий авторитет и статус Почетного президента Европейского союза театров по мысли главы города должны были обеспечить программу класса «А». Это и произошло. В списке имен Питер Брук, Томас Остермайер, Люк Персиваль, Люк Бонди, Тони Сервилло и их труппы. Обычное в таких случаях «и другие» отсутствовало.

Тем не менее, фестивальная программа сформирована отнюдь не по принципу «много хорошего и разного». Фестиваль оказался с совершенно определенным лицом и, в самом классическом смысле, «направлением». Первое, о чем он заявил городу, миру и переполненным залам театра «Балтийский дом», им. Ленсовета, Молодежного на Фонтанке и МДТ – Театра Европы – т.н. репертуарный театр жив и способен покорять сердца и штурмовать вершины, никому другому не доступные. Это доказали спектакли берлинского «Шаубюне», гамбургской «Талии», венского Бургтеатра, миланского «Пикколо», парижского «Буфф дю Нор», Мастерской Петра Фоменко.

Второй и, может быть, главный урок фестивальной программы – театр,

естественно питающийся авторским словом высокой пробы и одаривающий им зрителя, – жив и способен покорять сердца и умы и одолевать вершины, вряд ли доступные театрам другого типа. По долгу службы мне довелось не так давно быть на защите искусствоведческой диссертации, автор которой заявила как о само собой разумеющемся: сегодня зритель в театре не воспринимает слово. Ей возражали, но не горячо. Увы, так думает не одна эта успешно защитившая диссертантка. Так думают режиссеры, критики и даже – мой Бог! – драматурги. Слава Богу, не все. И это также доказал Зимний Международный Санкт-Петербургский театральный фестиваль, детище Льва Додина, не только создавшего его концепцию, но и не прошедшего мимо хоть единой «организационной мелочи».

Фестиваль открылся 14 ноября событием весьма неожиданным – в Михайловском театре, одном из прекраснейших театральных пространств Санкт-Петербурга, состоялся вечер фортепианного дуэта сестер Лабек, Кати и Мариэль, смелого и виртуозного ансамбля с мировой славой. Вроде бы театра здесь быть не должно. Но он был. Артистизм великолепных парижанок, их отнюдь не традиционно «филармонические» туалеты, световой дизайн, присутствие на сцене третьей прекрасной женщины – Ксении Раппопорт в качестве ведущей (Ксения, между прочим, призналась, что на открытии фестиваля сбывлась

ее детская мечта: выйти со словами «Людвиг Ван Бетховен! Соната! и пр.») – все это делало событие театральным. Но главное, разумеется, построение программы с безусловно театральной по жанру и картезианской по типу логикой. Начав с традиционного для французских пианистов Дебюсси, через более театральные, что ли, «Испанскую рапсодию» Равеля и «Три прелюдии» Гершвина, сестры закончили основную программу исполнением «Четырех частей для двух роялей» Филипа Гласа. Этот мощно и самоотверженно сыгранный цикл заставил катапультироваться в XXI век с его беспримечной напряженностью. «Четыре части», по сути, предварили четыре из шести фестивальных спектаклей: «Смерть в Венеции» Остермайера, «Счастливые дни Аранхуэса» Бонди, «Каждый умирает в одиночку» Персеваля и «Внутренние голоса» Сервилло. Концерт фортепианного дуэта заставил посмотреть на Зимний театральный фестиваль как на фестиваль искусств.

Это стало ясно и всем пришедшим в расположенный по соседству с Михайловским театр им. В.Ф. Комиссаржевской. Вернее тем, кому посчастливилось в нем оказаться в дни, когда там шла «Волшебная флейта» Моцарта, сотворенная Питером Бруком. Решится ли кто-нибудь назвать это прекрасное видение только театром? Или только музыкой? Пусть даже «синтезом» игры и пения? К «Волшебной флейте» Брук шел попросту всю жизнь. ►

И не только через оперные пробы «Трагедия Кармен» и «Пелеас и Мелизанда», но и через драматические поиски, такие как «Человек, который...», вдохновленный книгой А.Р. Лурия, все версии «Гамлета» и многое другое. В результате он создал, наконец, нечто полностью отвечающее философии его духовного гуру Г.И. Гурджиева и его ученика П.Д. Успенского. Гурджиев и его последователь Успенский считали, что человек наделен от рождения лишь маленькой душой. Настоящую же Душу он должен взрастить сам с помощью добрых наставников. Кажется, именно этим возвращением и заменил Брук сложную масонскую символику Шиканедера. Он попросту снял громоздкую аллгорию строительства храма, поняв, что за ней-то и скрывалось сотворение Души. Это внутренний сюжет спектакля. Сам по себе он не чудо. Чудо в том, что очень многие зрители заметили, что на спектакле с ними происходит нечто, мало напоминающее пребывание в театре, пусть и замечательном. Словно сговорились, все твердят: как будто это с нами что-то происходит. Может быть, Питер Брук и его команда научились проводить сеанс расширения души? Неплохой результат для театра.

О возврате к своего рода синкретизму говорит и название спектакля берлинского «Шаубюне» – «Der Tod in Venedig / Kindertotenlieder». Томас Остермайер объединил в названии «Смерть в Венеции» Томаса Манна и «Песни об умерших детях» Густава Малера на стихи Ф. Рюккерта. Многие помнят знаменитую ленту Лукино Висконти, в основе которой та же новелла. Там тоже звучит музыка Малера, но симфоническая. Совпадения не случайны. Современники связали героя Манна, писателя Густава фон Ашенбаха, и его странную смерть с недавней кончиной композитора, тоже Густава. Правда, Малер умер не в Венеции, а в Вене – созвучие, очевидное, для многих языков. Новелла действительно была написана почти так быстро, как если бы это был некролог. Оттого присутствие музыки Малера более чем оправданно. Однако Остермайер пошел дальше, чем Висконти.

Сохранив Ашенбаху данный автором статус (в фильме Ашенбах – композитор), он наделил его голосом... Малера. Такое стало возможным благодаря грандиозному дару Иозефа Бирбихлера, протагониста этого незабываемого спектакля. Мы знаем «Песни об умерших детях» в проникновенном исполнении Кэтлин Ферьер, Дитриха Фишера-Дискау, Джесси Норманн... Все они глубоко трогают, но не забывают при этом о роскошном вокале. У Бирбихлера певческого голоса нет. Просто совсем. Он поет так, как поют композиторы и дирижеры (Малер совмещал в себе оба гения). Так, скажем, пели Шостакович, Бриттен (на репетициях), Тосканини в глубокой старости. Уж тут кончается искусство пения – и дышит сама музыка. Оркестр, предполагающийся в «оригинале», заменен роялем, за которым несомненный маг Тимо Кройзер, показавшийся мне молодым. Иногда он становится перкуссионистом, вместе с художником по звуку (sic!) находит особо чувствительные точки в сердечно-сосудистой системе зрителя и воздействует на них своими beat'ами как ему нужно. Но это лишь внешняя сторона спектакля, так же, как и упоительный свет, и таки в самом деле видеоарт (видеохудожник Бенджамин Крейг). Всё служит не тренду, а смыслу. Думается, Остермайеру, создателю этого музыкально-сценического кентавра, удалось поймать основное – глубокую символичность фигур и главного героя, и юноши, покорившего его душу незадолго до кончины, и всей этой смерти в Венеции. Томас Манн, некогда любимый гетеанец, редко цитировал Шиллера, менее ему близкого, но уж знал-то он его хорошо. Никто меня не убедит, что, задумывая «Смерть в Венеции», может быть задолго до смерти Малера, он не помнил слов героини «Коварства и любви» о том, что смерть – «это прелестный, очаровательный розовощекий мальчик, вроде того, каким изображают бога любви, только он не такой коварный, – нет, это тихий ангел: он помогает истомленной страннице-душе перейти через ров времени, отмыкает ей волшебные чертоги вечной красоты, приветливо

кивает ей головою и – исчезает» (Действие 5, перевод Н. Любимова). Поставь Т. Манн эти слова эпиграфом – и все произведение читалось бы иначе, в более точном ключе. Но тогда пропала бы вся интрига... Все же на «чертоги вечной красоты» он, безусловно, откликнулся, говоря о чувстве, которое состарившийся писатель испытывает к юноше-поляку: «отеческое благорасположение, растроганная нежность того, кто ежечасно жертвуя собой, духом своим творит красоту, к тому, кто одарен красотой, заполнила его сердце» (перевод Н. Ман). Впрочем, здесь, видимо, не без иронии и даже самоиронии.

Но берлинского мастера, кажется, занимает другое. Опустив эпизод отплытия в Венецию, где Ашенбах встречается с странным юношей, при ближайшем рассмотрении раскрашенным, «повапленным» стариком, он цепко ухватился за тему: «Ашенбахом овладевало смутное чувство, что мир, несомненно, выказывал пусть чуть заметное, но уже неостановимое намерение преобразиться в нелепицу, в карикатуру». Именно в это и превращается его «последнее чувство», «последняя любовь», вся жизнь этого веками умирающего города, да, собственно, и сама смерть, весть о которой «мир воспринял с благоговением». Видеокамера дает безжалостные крупные планы Тадзио, здесь отнюдь не подростка, а вполне физически развитого парня с инфантильными манерами, косящегося на испытывающему к нему тягу пожилого джентльмена с усмешкой, и самого Ашенбаха, который в нелепом танатоспорыве оскверняет себя макияжем.

Берлинцы, конечно же, помнят, что мир, описанный Томасом Манном, скатывается в нелепицу и карикатуру в канун глобальной катастрофы. До выстрела в Сараево оставалось три года. В финале спектакля режиссёр уступил сцену хореографу Мигелю Аристегу, позволив сестрам Тадзио превратиться из лукаво-игривых девчонок, одетых в строгом соответствии с первоисточником, по-монашески, сначала в трех резвящихся вакханок, а затем – без сомнения – в адских фурий, извивающихся на пепелище ►

Содома и Гоморры. Венский Бургтеатр привез новинку в постановке Люка Бонди – «Счастливые дни Аранхуэса» Петера Хандке, спектакль, трудный во многих отношениях. У нас Хандке-драматурга, можно сказать, не знают. «Счастливые дни Аранхуэса» тем более. Язык Хандке, даже в весьма достойном переводе, мало привычен. Российского зрителя упрямо приучают к тому, что современная («новая») драма – это вербатим, док и неприличности. А здесь поэзия. Почти стихи в прозе. Сложные почти стихи в прихотливой, высокостильной прозе. Хандке наследует драматическую манеру предшественников-австрийцев, хотя в Австрии он лишь родился и получил образование (включая университетское). Как писатель он родился и всю жизнь прожил в Германии. Но в его тексте можно услышать отголоски Ф. Ведекинда, Ф. Грильпарцера, в особенности Г. Гофманшталя. «Счастливые дни Аранхуэса» стилистически напоминает либретто камерных опер, написанных Гофманшталем для Р. Штрауса. Так и ждешь, что артисты запоют. Но опера еще не написана, и «музыку» им приходится извлекать из собственного актерско-«композиторского» дара. Еще один сюрприз этого спектакля – он представляет собой почти ничем не прерываемый диалог или обмен монологами. Почти ноль движения. Почти столько же сценографических эффектов. Слова, слова, слова. Поэтический театр, знакомый россиянам по давним спектаклям, скажем В. Рецетера, с его постановкой блоковской драмы «Роза и крест». Хотя у Блока все же есть фабула, вполне пригодная для пересказа. Здесь этого нет. Здесь мужчина и женщина (а это замечательные Йенс Харцер и Дёрте Лиссевски) всё пытаются что-то выговорить, нащупать какую-то психическую точку, на которую надавишь – и что-то случится, наконец. Тема их «душекружения» – любовь, а точнее сказать, Эрос, как нечто вездесущее и всепроникающее. Надо отдать должное усилиям Люка Бонди. Понимая, что работая с таким текстом, проще простого сорваться в банальную декламацию, он все же конкретизирует

место действия, перенес его из абстрактного «вымышленного сада» с пением птичек и веянием ветерков в пространство сцены за закрытым занавесом (художник-постановщик Амина Хандке). Мы видим открытую сцену театра им. Ленсовета с одним единственным столом и стулом на переднем плане, надпись «Bitte ruhe!» – это всегда в немецких театрах: «Тихо, пожалуйста!» и большой бархатный алый занавес, косо перекрывающий правый карман сцены. Но также поют птички и веют ветерки. Сочиненное режиссёром и художником-постановщиком пространство все же позволяет предположить, что перед нами актриса и режиссёр или двое актеров, которым для работы, для творчества важно извлечь что-то такое из глубин подсознания, из детских смутных эротических впечатлений, что станет темой, игрой, сценической явью. Ведь Вена, что ни говорите – родина психоанализа. Они, безусловно, в поисках и темы, и стиля будущего спектакля. Притом, что некая предварительная договоренность существует. Так, героиня Лиссовски размышляет, лежа в задумчивой позе на столе: «Рассказ лучше, чем действие...» Герой Харцера замечает: «Маленькое действие допустимо». Это, в общем, концепция жанра.

И все же конкретизация, принятая Люком Бонди, не ведет к резкой полемике с автором. Зачем, в конце концов, его ставить, если ты так уж с ним во всём не согласен? В главном режиссёр автору верен. В спектакле наступает момент, когда неправдоподобно медленно раздвигается алый бархатный занавес в глубине, а за ним открывается не предполагаемый зрительный зал, а ночное звездное небо. Видимо, то, что над нами.

Сказать, что «Счастливые дни Аранхуэса» вызвали исключительно горячий прием фестивального зрителя, было бы преувеличением. Зато спектакль гамбургского театра «Талия» по роману Ханса Фаллады «Каждый умирает в одиночку», поставленный любимцем петербургской публики Люком Персевалем, вызвал овации мгновенно поднявшегося зала. И это, несмотря на циклопиче-

скую (по нынешним временам) протяженность – 4 часа 15 минут с двумя антрактами. Несмотря на трудности перевода, отсутствие внешней яркости, богатой метафоричности, пения и танцев. Можно предположить, что спектакль держался на трех китах: безукоризненно точной игре десяти актеров одной из самых мощных европейских компаний, исключительном ритмическом даре Люка Персевалья, его способности создавать напряженную атмосферу действия, и, наконец, теме, которая смогла зазвучать в полную силу как раз благодаря всему перечисленному. Персеваль, художник Аннет Курц, композитор Лотар Мюллер, художник по свету Марк ван Деннесе и автор костюмов Ильсе Ванденсбуше сумели с галлюцинаторной ясностью создать атмосферу города, где, кусаясь, агонизирует национал-социалистический режим. Берлин накануне падения. Гигантский зал «Балтийского дома» замирает, не только замороженный супермастерством «Талии», но и почуяв в грандиозном сценическом фантоме нечто странно и, казалось бы, необъяснимо знакомое. В буклете каждого фестивального спектакля есть «Реплика Льва Додина». Он говорит о романе Фаллады: «Я ощутил ужас фашизма... изнутри, когда фашизм разлит в каждой капле воздуха внутри тебя и с каждым глотком этого воздуха проглатывает тебя самого». Видимо, Ханс Фаллада создал книгу не на краткие времена, а Персеваль и его сотворцы выявили это в звуке, движении, свете, ритме. Но, как ни удивительно, прежде всего, в звуке. В буклете спектакля справедливо отмечено: «Отличительная черта стиля Персевалья – внимание к языку. Он формирует «чистый театр слова». Я бы сказал больше – он препарировал слова. В спектакле по Фалладе слышны не просто слова, но силлабемы, смысловые и ритмические составляющие слов. Зачастую текст звучит как некая странная, омертвляющая, невыносимая музыка речи, но постепенно понимаешь, что не подчиниться этой чертовой моторике адски трудно. А именно это ►



и посягают сделать герои истории Фаллады-Персеваля. Герои Берлина. Сопровождение жуткой моторике, которая когда-то возможно была Бетховеном и Вагнером – и есть смертельно наказуемый повседневный героизм.

Вплотную по теме примыкает к гамбургскому спектаклю и постановка пьесы Эдуардо де Филиппо «Внутренние голоса» Миланского театра Пиколло – Театра Европы. Вот здесь театр в чистом виде. Всё на самой достоверной актерской игре, высший образец которого представил восхитительный Тони Сервилло, он же и постановщик спектакля, по примеру великих «саро сомисо». Пьеса неизвестна в России. Но это несколько неожиданный де Филиппо. Не теряя юмора и местами величественной иронии, он разворачивает псевдетективную историю о псевдодобитом, псевдопреступниках, о добропорядочном неаполитанце, который, задыхаясь, мечется по ложным следам. Истинный же смысл притчи, вероятно, таков: освободившейся политически и де-юре Италии еще долго предстоит корчиться в путах муссолиниевской психологии с её всеобщей подозрительностью, неверием ближнему, и

очень специфическим иррационализмом, заставляющим путать явь с самыми нелепыми снами. Надо ли говорить, что и этот сюжет не оказался чужим и герметичным для выдавшей виды петербургской публики.

Возвращаясь к теме Зимнего театрального фестиваля как фестиваля искусств, скажу, что с непредвиденным ажиотажем прошла в кинотеатре «Аврора» на Невском проспекте ретроспектива фильмов, запечатлевших шедевры европейского театра: «Умерший класс» Тадеуша Кантора, «Великая Магия» и «Остров рабов» Джорджо Стрелера, «Мимолетности» Арианы Мнушкиной (которые так и хочется перевести как «Эфемерности» – ведь «Les Éphémères»). Тогда же был показан замечательный фильм Саймона Брука «Питер Брук: на канате», при озвучивании которого Дина Додина показала что такое искусство синхронного перевода. И в заключение нельзя обойти молчанием полиграфическое искусство, с которым выполнены программы, буклеты, приглашения и афиши фестиваля. К сожалению, их производитель остался анонимом.

Под конец фестиваля Додин провёл Круглый стол художественных

руководителей крупнейших петербургских драматических театров. В МДТ прибыли Валерий Фокин, Юрий Бутусов, Семен Спивак, Андрей Могуций. К ним присоединились Алексей Бартошевич, французский режиссёр и продюсер Патрик Сомье и автор этих строк. Додин, на правах хозяина, предложил поделиться соображениями о том, на чем сосредоточились бы коллеги, если бы не было финансовых, административных и хозяйственных проблем. На удивление оказалось, что при известном несходстве индивидуальностей и художественных программ профессиональные «мечты, желания, печали» оказались похожи. Растроганный Фокин предложил встретиться еще. Журналисты задали вопросы и получили ответы.

А на закрытии Зимнего Додинского фестиваля спич от имени участников произнес Тони Сервилло. Его синхронно перевела открывавшая фестиваль двумя неделями раньше Ксения Раппопорт. ■

«Смерть в Венеции». Режиссёр Томас Остермайер. Фото предоставлено пресс-службой театра Шaubюне



NET: СТАРЫЕ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

В Москве завершил свою работу фестиваль NET (Новый европейский театр). В нем приняли участие спектакли из Франции, Испании, Швейцарии, Эстонии, Нидерландов и России. В программе NETа спектакли хорошо известных нашим зрителям корифеев европейской сцены, таких как Питер Брук, Кристоф Марталер или Иво ван Хове, соседствовали с работами режиссёров, впервые представленных московской публике. И, разумеется, в афише содержалось жанровое многообразие. Здесь были и музыкальные спектакли, и так называемые драматические, хотя последнее определение трудно приложимо к тем работам, что все же имели на сцене словесную составляющую. В него не укладывается ни «King Size» Марталера в базельском театре (как, впрочем его, несмотря на обилие музыки, не отнести и к разряду «музыкальному»), ни, тем более, «Memento Mori» Паскаля Рамбера, или «Педагогическую поэму» эстонского театра «No99», или даже «Сцены из супружеской жизни», поставленные Иво ван Хове по одноименному сценарию Ингмара Бергмана. Последний, например, шедший в большом зале Дворца на Яузе, оставлял зал пустым, а небольшое пространство перемешивало на сцене актеров и зрителей. «Педагогическая поэма», созданная командой молодых авторов, отталкиваясь от книги А.Макаренко, исследует на её материале потаенные стороны

актерской профессии. А «Memento Mori» вообще идет в полной темноте и заставляет включить работу других органов чувств.

Кристоф Марталер, дружащий с музыкой, поставил спектакль «King Size» как микст из самых разных музыкальных фрагментов и эпизодов человеческого общения. Все это кажется не обязательным, картинка и музыкальные отрывки можно мысленно переставлять, общая «мозаика» временами напоминает откровенное дураковаление. Но одновременно восхищает музыкальное и пластическое качество актерского исполнения, захватывает та весёлая свобода, с которой режиссёр все же составляет некую, весьма современную картину мира, и она выглядит чистым абсурдом.

Появление же в афише NETа старины Питера Брука со спектаклем «Волшебная флейта» и вовсе могло бы озадачить. Однако именно он (и еще в какой-то степени Марталер, который тоже уже почти классик), показал такой класс простоты в общении с оперным шедевром Моцарта и с пришедшей на него публикой, по сравнению с которым все сложности воплощения и восприятия могут показаться досадными недоразумениями. Простота, разумеется, виртуозна, она не губит ни объемов, ни смыслов театрального высказывания, и это высший пилотаж.

Никакой солидности. «Волшебная флейта» Моцарта и Питера Брука.

«Волшебная флейта» Питера Брука и его парижского театра Бюф дю Нор – это, разумеется, оперный спектакль. Но, как это бывало у режиссёра не раз, и не совсем оперный. Главная идея нынешней «Волшебной флейты» – это простодушная вера в магию театра. Давайте представим себе, что «просто» все: исполнение партитуры, сценическое изложение чудовищно длинного и запутанного либретто, способ существования артистов на сцене. Либретто значительно сокращено, часть диалогов идет в разговорном, «драматическом» режиме. Партитура переведена в клавиш (над адаптацией вместе с Бруком работали Франк Кравчик и Мари-Этьен Элен), и её исполняет на рояле один фантастический пианист Реми Атасе. А где же оркестр, где все эти струнные-духовые-ударные? Декорация (ее, видимо, сам Брук и придумал, в программке сценограф не указан) совсем лаконична. Где пышные задники? Где архитектура и мебель? Способ существования артистов похож на детскую игру. Никакой солидности. Заметьте, оперных артистов! С потрясающими голосами! И с не менее потрясающей способностью петь сложные арии и дуэты без натуги, будто по-домашнему, уходить от оперной статуйности в драматическую, живую непосредственность. В результате, возникают и чисто музыкальные маленькие открытия. ►

Царица ночи (Малиа Бенди Мерад или Лейла Бенхамза) выпекает свои знаменитые колоратурные рулады не так, чтобы продемонстрировать виртуозный вокал (хотя, он абсолютной виртуозный!), но так, будто вбивает в сознание своей дочери Памины ряд необходимых знаний. И прямо-таки клюет дочку в девичье темя этими сложнейшими моцартовскими секвенциями. Или вот не менее знаменитый финальный дуэт Папагено и Папагены (Виржилъ Франне и Бетсабе Хаас), эти начальные «Па-па-па-па»... Вон, оказывается, что! Отчаявшийся найти любовь, Папагено вдруг видит перед собой девушку, самой судьбой назначенную ему в спутницы. Такую же комичную, упитанную и простоватую, как он, и одетую в точно такие же нелепые штаны и рубашку. От неожиданности и он, и она начинают попросту... заикаться. А затем, стремительно развитая самим Моцартом тема дуэта пробуждает в них такую мощную страсть, что «коллегам» срочно приходится убрать парочку за кулисы.

Есть и легкие, озорные перемены акцентов со смыслами. К примеру, Моностатос (Алекс Мансури), по оригиналу, ущербный злодей, здесь внезапно теряет всю свою злость. Как только услышит волшебный колокольчик, так и сам, вместо положенного по Моцарту хора, поет «Откуда приятный и нежный тот звон?», а затем с легкомысленным «ля-ля-ля» удаляется, чтобы больше не пакостить. Вот и великий Зарастро в исполнении Венсана Павези не столь велик, сколь демократичен и меланхолично спокоен.

Спектакль то и дело спускает оперный жанр с пьедестала, шутя и озуя, делает то, о чем так мечтают наши оперные театры, все более в своих усилиях уходя от желаемого результата. Спектакль, как уже было сказано, придуман так, будто дети придумывают игру. «Давай представим себе!». Представим и лес, и горную речку, и чертоги Зарастро, и пещеры, и огонь, и воду... Все это создается у нас на глазах, в черной, пустой коробочке сцены, где «растут» только длинные



► Абду Уологем и его волшебная флейта

бамбуковые стеблями на подставках, которые все время меняют композиции, организуя новые пространства. Вот встали в круг, и это чертоги Зарастро. Вот ощерились «зубьями», похожими на большую расческу, и это уже чудовище, грозящее влюбленному Тамино. Вот строем ушли в бок, и это какие-то волшебные кущи, там, вдали. Брук вводит нового героя, некоего Демиурга, или просто театрального человека, которого играет чернокожий актер Абду Уологем. Он держит в руках волшебную флейту, по виду совершенно простенькую, бамбуковую, будто только что взятую с одного из стоящих на сцене таких же незамысловатых стволов. За кажущимся примитивом открывается глубина. Волшебными кажутся не флейта, и не «лес», а экзотический театральный человек, который колдует (причем, легко, без всякой позы) прямо тут, оживляя невероятные события либретто и заставляя взрослых дядей и тетей безоговорочно в них верить. Сцену заполняет легкая и озорная энергия чистой фантазии. Испытания влюблен-

ных огнем делаются практически из ничего – все тот же выразительный темнокожий Абду держит в руках плоские с живым горящим пламенем, сценический свет меркнет, и все это похоже на нестрашный, но все же таинственный обряд. Красная ткань, брошенная на пол, становится то «водой», то ограниченным пространством, в котором томится принцесса Памина, а, вместе с тем – просто ярким театральным пятном, будто взрывающим скромный в целом интерьер сцены. Сами Тамино (Роже Падюлле) и Памина (Дима Баваб) буквально ничем не «выдают» своего аристократического происхождения, нежные, слабые человеческие создания, ввергнутые, было, в нешуточные испытания, но вышедшие из них с честью. Однако испытания готовит им здесь не сюжет, принятый режиссером и зрителями с нескрываемой нежной иронией, но сам театр, который выше сюжета. Он-то может себе позволить быть мудрым, не мудрствуя лукаво. ■



► Зарастро – В. Павези и А. Уологом
в сцене из спектакля
«Волшебная флейта»



► Памина – Д. Баваб в сцене
из спектакля «Волшебная флейта»



► Сцена из спектакля
«Волшебная флейта»



► Сцена из спектакля «Kill»
Фото Виктора Дмитриева



► Сцена из спектакля «Kill»
Фото Виктора Дмитриева



► Сцена из спектакля «Онегин».
Фото Игоря Игнатова

САМАЯ ГЛАВНАЯ ВЕЩЬ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ – ЭТО ПРОСТОТА

ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН

Интервью: Ирина Алпатова

Молодой режиссёр из Новосибирска давно уже хорошо известен зрителям не только своего города. Его спектакли участвуют в престижных фестивалях, номинируются на Национальную театральную премию «Золотая Маска», идут на московских и петербургских сценах. В прошлом сезоне Театр наций представил спектакль Кулябина «Электра» по Еврипиду. В нынешнем, к 100-летию юбилею Камерного театра, он готовит премьерную постановку «Машиналь», которую в феврале покажет Театр имени Пушкина. В спектаклях Тимофея Кулябина всегда принципиально важно решение сценического пространства. Коврик и два стула – не для него.

О том, насколько изменилась роль сценографии в современном театре, и о его собственном взгляде на проблему визуального образа спектакля наш разговор с режиссёром.

Тимофей, отдельные режиссёры утверждают, что в спектакле главное – текст и актёры. Вы придерживаетесь иного мнения?

Да, действительно, есть режиссёры, которые уделяют оформлению спектаклей немного внимания. Но современный театр, к счастью, очень разный. Для меня, например, решение сценического пространства – ключевая позиция. Я с этого всегда начинаю работу над новой постановкой. На самом деле, для меня визуальный ряд спектакля имеет огромное значение. Мне кажется, он для современного зрителя является гораздо большим источником информации, чем даже текст.

Что для вас служит определяющим моментом в выборе визуального образа спектакля?

В любом спектакле всегда существует конкретное место действия. Я стараюсь его определить как можно точнее, даже если оно, на первый взгляд, кажется абстрактным. Иногда зритель может его не «вычислить», но режиссёр с художником обязаны это сделать очень точно.

Театральная архитектура имеет значение?

Безусловно. Я занимаюсь театром, помещённым в коробку сцены.

То есть работаю не с галерейным или подвальным пространством, но с традиционной театральной формой. А у этой коробки есть свои законы, ведь театр в принципе – во многом физическое искусство. И мне очень важно определить внутреннюю геометрию: откуда в моем спектакле будут появляться люди, как они начнут передвигаться.

Работа в пространстве сцены-коробки для вас вынужденная, потому что практически все театры так сконструированы? Или целиком вас устраивает? А в те же галереи или подвалы хочется иногда войти?

Нет, не очень. Коробка универсальна. Это такое «нулевое» пространство, которое тебя на самом деле ни к чему не обязывает. А вот если ты окажешься на лестничной клетке или в подвале, то тут же почувствуешь, что у этих пространств есть свои архитектурные законы, которые начнут диктовать свои условия. И ты не можешь уже эту архитектуру игнорировать, но просто обязан вступить с ней в диалог.

После опыта «Электры» Еврипида не захотелось ли вам поработать в пратеатральном античном пространстве?

Это было бы интересно. Но сегодня сохранилось только одно в мире действующее древнегреческое театральное пространство – во фран-

цузском городе Оранже. Оно очень сильное впечатление производит, со всеми своими входами-выходами. Там сейчас проходит крупный оперный фестиваль. Если помечтать о том, что они меня позовут, попробовал бы с удовольствием.

Но ведь тогда придется отказаться от современных версий античной пьесы и входить в «предлагаемые обстоятельства» места?

Конечно. По крайней мере, я бы попытался вступить в диалог с этим пространством, понять его законы, устройство. Если я это пойму, то дальше смогу с ним взаимодействовать. Даже, может быть, поломать его, но зная при этом, зачем я это делаю.

Насколько важно для режиссёра обрести художника-единомышленника? Или интереснее работать с разными людьми?

Мне повезло. Я уже долгое время работаю с одним художником – Олегом Головкин, учеником Эдуарда Кочергина. У нас сложился настоящий тандем. Он всегда отчетливо понимает, чего я хочу, какую задачу ставлю, и умеет перевести её на свой язык. Мы познакомились в новосибирском театре «Красный факел». Он работал там какое-то время в качестве главного художника, а я выпускал свои первые ▶



► Инсталляция к спектаклю «Kill». Фото Виктора Дмитриева

спектакли. «Пиковая дама» стала первой нашей совместной постановкой.

Кому первому в голову приходит идея решения пространства в вашем тандеме?

По-разному бывает, все зависит от конкретного спектакля. В случае с «Электрой» в Театре наций, например, я изначально понимал, что нужно найти некое универсальное пространство, в котором может осуществиться любой миф. То есть такое, где каждый из нас может оказаться. Подобных пространств, на самом деле, не так уж и много: аэропорт, вокзал, супермаркет... То место, где время, возраст и социальный статус человека не имеют никакого значения. У нас возникло слово «терминал», от него пришли к «аэропорту», где и разворачивается действие нашей «Электры».

А иногда я не понимаю поначалу, где все должно происходить. И тогда я начинаю художнику «показывать» будущий спектакль: монолог чей-нибудь могу прочесть или показать, как это должно происходить. И уже у художника рождается конкретный образ. Так что тут определенной схемы не существует в принципе. Но идеально, конечно, чтобы художник тебя не только слушал, но и слышал.

Головка слышит?

Конечно, мы ведь уже долго с ним работаем. У нас есть такая практика: мы обычно закрываемся дней на восемь, сидим, обсуждаем материал. Потом недели на две расстаемся, думаем каждый о своем. Затем еще неделю сидим вместе. И только после этого начинаем уже рисовать картинки. Как правило, этот подготовительный процесс занимает около месяца. В нем главное – понять основную задачу, которая потом дробится на огромное количество подзадач. Мы должны определить стиль, архитектуру пространства, костюмы артистов, реквизит. Причем до мелочей. Например, нужен стакан, но имеет огромное значение, граненый он или пластиковый. Мы с Олегом – редкий случай. Когда сдаем эскизы техническому совету в театре, в них обычно есть уже все, включая мельчайшие детали реквизита, вплоть до указания цвета каждого предмета. Все очень продуманно.

Вам кажется, только подобный метод работы может привести к качественному результату?

Наверное, нет. Но это наш стиль. У кого-то бывает и по-другому. Я знаю, что иногда режиссёр может за день до премьеры изменить пространство. У него просто другая логика мышления. Он может случайно увидеть какую-нибудь сумку и сказать: вот то, что мне нужно! И еще: принесите мне три литра красной краски и четыре километра зеленого целлофана. Кто-то не фиксирует найденное, а любит сочинять спектакли из хаоса. Но из этого хаоса тоже может родиться определенный образ.

Некоторые художники старшего поколения сетуют на то, что сценография сегодня утрачивает свою самодостаточность, не приемлют применение высоких технологий и средств мультимедиа. В ваших последних спектаклях все это задействовано напрямую. Как вы смотрите на эту проблему?

Я считаю, что это нормальный сценографический язык. Да, другой, без привычного папье-маше и рисованных холстов. Но жизнь поменялась. Я же не в карете с лошадьми сейчас езжу.

В театре можно все. И определенным образом «узаконивать» тот же экран сегодня абсолютно не нужно. Он давно уже стал полноправным сценическим объектом, столь же привычным для зрителя, как театральная программка. Для современной публики мониторы на сцене уже не являются режиссёрским «ходом». Да, по-моему, они должны все время на сцене висеть. Мы сегодня в другие игры начинаем играть.

Экран оправдан и с точки зрения «технологии» восприятия?

Безусловно. Мне вот очень важны мельчайшие сценические детали. А сцена у нас в «Красном факеле» большая и, находясь дальше пятого ряда, бессмысленно пытаться разглядеть мелочи. Но порой именно эти мелочи, подробности имеют принципиальное значение. Я ведь уже не с дымом или снегом на сцене предпочитаю работать. Любой предмет несет очень важную информацию. Для её подачи нужен «крупный план», а это уже функция экрана.

Это нормальные вещи. Не понимаю, почему до сих пор они нуждаются в каком-то «оправдании». Мы ведь все живем в пространстве мультимедиа. У нас даже в маршрутках уже телевизоры установлены. Почему же мы должны их на сцене бояться?

Боятся не самих телевизоров, но того, что театр, якобы, теряет самодостаточность, заходя на смежные территории.

Это иллюзия, что подобные вещи только сейчас начали происходить в театре. Мне кажется, театр всегда пытался найти синтез с чем-то еще. Он не может существовать сам по себе, в замкнутом пространстве. Мы же не о музее говорим, хотя и музеи сегодня становятся интерактивными.

Вот японцы не так давно привозили в Москву спектакль, где наравне с актерами участвовали андроиды. Разве это оставило впечатление «неживого» театра? Нет. Пусть будут театры разные. К тому же наш классический театр с «папье-маше» бессмертен, на самом деле. Может быть, это в чем-то и наша беда, а не только радость.

В последнее время вы расширяете пространство своих спектаклей, ►

включая в него и фойе театра. В «Онегине» была выставка с предметами пушкинской эпохи, в «Kill» по пьесе Шиллера «Коварство и любовь» – инсталляция «Глаза бога». В чем смысл этих акций?

Я понимаю, что если это убрать, то, вероятно, в спектакле принципиально ничего не изменится. Но для меня это попытка диалога с публикой до начала спектакля. Вот чтобы занавес открывался не «с нуля», но человек уже успел бы войти в пространство спектакля. Впрочем, допускаю, что у него может появиться и желание немедленно из театра выйти.

И это понятно, потому что «Глаза бога» – довольно радикальная вещь.

Видео, которое демонстрируется в фойе перед спектаклем «Kill», мы снимали заранее, учитывая опыт Германа Ницше и венских акционистов. Эти художники 60х годов прошлого столетия работали с плотью, кровью, религиозной символикой. Ницше даже сидел в тюрьме за пару своих акций. Мы взяли актрису Дарью Емельянову, исполняющую роль Луизы Миллер, и облили её «кровью», предварительно закрыв ей глаза скотчем. Потом повязка снималась, а эти глаза фиксировались на камеру. Мы долго репетировали. На съемку пришел весь театр. И в тот момент, признаюсь, я ощущал некую агрессию с их стороны. На самом деле было жутковато внутри.

Идея и выполнение инсталляции ваши?

Да, я сам принимал в этом участие. Но продумывали мы это долго, ведь у любой инсталляции тоже существуют свои законы и драматургия.

Однако все это имеет непосредственное отношение к спектаклю. Потом, уже в зале, на нас смотрят другие «глаза бога», спроецированные на экран-задник, которые постепенно начинают заливаться кровью из-под тернового венца. А в фойе выставлены два монитора. На одном демонстрируется эта инсталляция. И присутствует атрибутка, которая была задействована в съемке: окровавленный крест, реквизит. А на кресте, в том месте, где должна быть голова распятого, установлен второй монитор, показывающий те са-



► Сцена из спектакля «Электра»
Фото Веры Родман

мые глаза актрисы, которые мы сняли. И они смотрят прямо на тебя.

Это был первый подобный случай в Новосибирске?

Да, Мы, честно говоря, опасались, что многие зрители, особенно старшего поколения, прямо здесь развернутся и уйдут. Ведь мимо этого окровавленного креста не пройдешь. Но нет, обошлось. Билеты продаются хорошо. А теперь это еще и любимое место для Инстаграма в Новосибирске. Хотя представители существующего в городе «Народного собора» назвали меня «сатаной».

Говоря о самоценности визуального образа спектакля, мы забываем о менталитете российской публики, для которой театр – это вечные поиски смысла.

Да, мы все время смысл ищем. А я вот в Авиньоне этим летом видел три спектакля, которые вообще не объяснишь вербально. Но это хочется смотреть часами. Вроде бы «бессмысленные» актерские действия, от которых невозможно оторваться. И я не хочу это осмысливать. Я вижу, как это хорошо организовано, как это вкусно, грамотно, правильно, современно, просто. Одна из главных вещей в современном театре, как мне кажется, это простота. Во всем. Но у нас очень

часто противопоставляют форму и содержание. Ну не надо этого делать! Не надо в очередной раз объяснять народу, например, что деньги – это зло. Все это уже было тысячу раз.

Искусство – это проникновение в неизведанное, в то, что ты не понимаешь. Все остальное – конспект умных мыслей. Вот как понять и объяснить, что такое 23-й Концерт Моцарта? И надо ли это делать? ■

СЛЕДЫ И ОТТИСКИ ВРЕМЕНИ

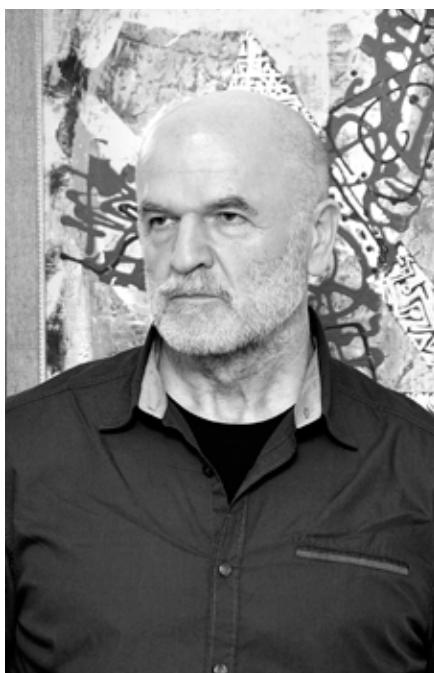
ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

Ибрагимхалил Сутьянов «Письмена на кулисах». Театральная галерея на Малой Ордынке.
1 ноября - 19 ноября 2013

28

В пространстве Театральной Галереи на Малой Ордынке ГЦТМ им. А.А. Бахрушина на выставке Ибрагим-Халила Сутьянова «Письмена на кулисах» было представлено около 50 работ — живопись, аппликации, рельефы, театральные эскизы — созданных за последнюю пару десятилетий. Имя аварского художника-сценографа, графика и живописца из села Верхний Каранай Буйнакского района давно известно за пределами родного Дагестана и современной России. Его работы знакомы и западной аудитории по выставкам — «Сценография Художников Советского Союза» (1987, Прага), «Перестройка АРТ. Год 5-ый» (1990, Сен-Поль-де-Венс, Франция), Кунст Европа (1991, Ольденбург, Германия), «Пражское квардинале-91» (1991, Прага), АРТ шоу (2000, Нью-Йорк). Еще в 1971 году он окончил Дагестанское художественное училище им. М.А. Джемала. Заслуженный художник РД, член Союза художников РФ.

Главная тема его творчества — Театр, которому он посвятил более 35 лет. Уже первая работа над спектаклем А.Иловайского «Приключения Чанду» в Кумыкском музыкально-драматическом театре им. А.П. Салаватова (1977, Махачкала) выделялась красотой восточного волшебства панно задника и фантастическими костюмами, эскизы которых демонстрировались на Всесоюзной выставке художников театра и кино (Москва, 1979). В основном художник работает в национальных



► Ибрагимхалил Сутьянов

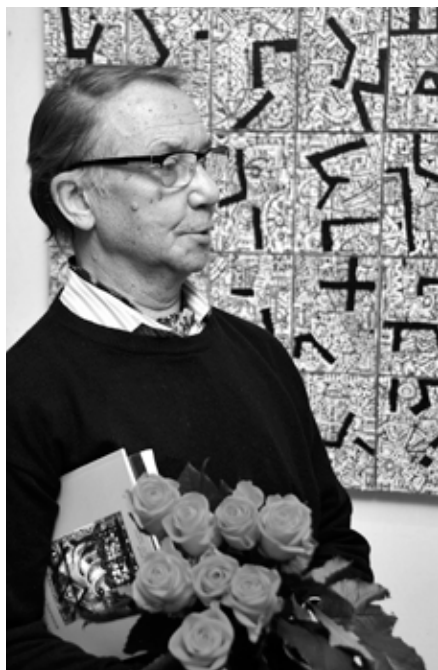
театрах Дагестана, где оформил такие спектакли, как «Ханума» (1978, 2002) в Лезгинском драматическом театре (Дербент) и Русском драматическом театре им. М. Горького (Махачкала), «Свадьба Кайтмаса» (1977), «Танг Чолпан» (1980), «Спящая лань» (1981), «Нашествие» (1986) в Кумыкском музыкально-драматическом театре им. А.П. Салаватова, «Бабушка Удрида» (1981) в Лакском драматическом театре им. Э.Капиева (Махачкала), «Авиценна» (1981), «Камалил Башир» (1988), «Подарок» (1982) в Аварском музыкально-драматическом театре им. Г. Цадасы...

Экспозиция подчеркнула уни-

кальное свойство художника — умение увидеть объемы и структуры в живописном хороводе оттенков. Таков эскиз-аппликация супер-занавеса к оперетте Мурада Кажлаева «Валида» (Дагестанский театр оперы и балета, Махачкала, 2009), где в тесноте гармонии существуют синие, бирюзовые тона, в едином равенстве красок и вода, и сбившиеся в карусельную вертикаль кони, — гладь становится выпуклой, плоскость сжимается пружиной, принося в коллаж динамичность.

Графической безупречностью отличаются пронумерованные эскизы занавес — №4, 6, 8, 10 — к опере Магомеда Гусейнова «Шарвили» (2010; Дагестанский государственный театр оперы и балета, Махачкала), похожие на увеличенные изразцы с сетчатой фактурой палимпсеста, словно просвечивающей друг через друга, где орнаментальные брызги рожают чарующую арабеску, намеренно загрязненно-потрепанную как затертый временем полотно, — вот они оттиски времени! — но оттого еще более древние и значительные. Черно-серо-зеленый цвет концентрирует суть действия, где герой Шарвили видится грёзой своей будущей невесте Эквер, и сон-видение, завораживая и волнуя, разделяет влюбленных в пространстве и времени.

Сценографической силы о событиях 1396 года, когда восстание против деспотии Тамерлана возглавила Жанна д'Арк лакского народа, исполнен эскиз супер-занавеса к ►



► С.Б. Бенедиктов

спектаклю М.Алиева «Парту Патима» (2000, Лакский государственный театр им. Э. Капиева, Махачкала), акцентирующий три ипостаси женского образа — хранительницы очага, матери и воительницы; эскизы костюмов к спектаклю З.Алиханова «Горный Али» (2009, Аварский музыкально-драматический театр им. Г.Цадасы, Махачкала) отличаются гармоничный ряд решений: черная условная силуэтность, скупая аппликативность восточной одежды и немногочисленные детали изображения воспринимаются раскадровкой трагической поэмы о погибшей любви Али и Зады, своим лаконизмом напоминая мезолитическую наскальную живопись в испанском Ущелье Валторты.

Нерв искусства Ибрагим-Халила Сурьянова — дух энергии, мир радости и знание тайн, явленные зрителю из неброских кристаллов мироздания. Мастер передает динамику сближения этих эмоциональных далей. А скрепами таких драматических инверсий становится опора на дагестанское прикладное искусство, на мир серебра иковки металла... В аварских серебряных изделиях большую роль играют чернь, наборные детали, объ-

емные вставки из камней и цветного стекла. В контекст его орнаментально-живописного ритма работ, кажется, включено все народное искусство: серебряные украшения, резные камень и дерево, вышивки, ковровые изделия, старинные книги, каллиграфия. А фоном этих сближений становится гипнотическая музыкальность: цветовые, композиционные и сакральные рефрены, повторения, таинственные завесы и тайные письмена.

«Письма из Белокана» №7 (2009) отсылают и к объемным вставкам из камней и цветного стекла в аварском прикладном искусстве, и к мурановским стекольным вкраплениям; работы серии «Лечебная книга» (1996;



► Ю.Ф. Харигов

картон, смешанная техника) — к расписным эмалевым панно, на которых белые точки и пунктиры неожиданно напоминают ювелирную зернь; а горизонтальный срез-архитектон «Рельефы» (2011; дерево, клей, акрил) превращается в макет лабиринта. Здесь листы серии «Дорожные чертежи» (2010, холст на картоне, смешанная техника) как зарисовки впечатлений

путника, «открытки» издаека: мы следуем маршрутами путешествия, замираем в сценах привалов и снова трогаем в даль между небом и землей с зыбкими тенями и исчезающими силуэтами, превращенными в знаки, в некие карты-письмена, приоткрывающие духовные открытия и озарения.

Эти полотна И.Сурьянова как отточенный мастерством музыкальный синтез цвета и графики, где линии шифруют ноты, а цвет приобретает звуковую окраску. И потому густые и плотные мазки черного цвета в обрамлении световых деталей так сложны и притягательны. Порой встречающиеся на полотнах арабские или аварские вязи вносят движение письменной трансляции, исследуя символику буквенных форм, приглашая зрителя через длительное рассматривание подвижных мифологических образов погрузиться/углубиться в хаотические слои неведомого.

Работая в формате нефигуратива, абстракции, широко используя в своем творчестве метафоры и ассоциации, обыгрывая глубинные смыслы, наслаивающиеся друг на друга в лабиринте эпох, художник синтезирует философию, музыку и поэзию в изобразительном поле — избирая ►



► В.Н. Архипов



► Ширвани Чалаев



► Автографы на вернисаже

для передачи своего мироощущения эмоциональную наполненность и цветовой аскетизм. Такой подход к культурной памяти эстетических образов помогает преломлять личные духовные координаты в творчестве, «материализуя» на полотнах мысли.

Впечатляющая художественная дактилоскопия времени — перекликающиеся «Отпечатки на двери» (2010; холст на картине, акрил) с серией «Микрохирургия» (2010; холст, акрил) и монументальные «Знаки Караная» (1997-2011, фанера, холст, акрил) — фрагменты знаков, врезанных в прямоугольники иероглифических ликов, клейма закодированных портретов, стертых водой, песком и ветром.

Так через простейшие геометрические формы, через различные типы циркульных изображений (круг, огибание, обход, отражение), через определенные структуры вносится сакральное содержание. Подобный художественный метод можно трактовать как путь Супьянова. А мы, продвигаясь на ощупь к центру внутренней вселенной человека, скользя по ландшафту лучей и спиралей словно по извивам жизни, пытаемся прочесть изобразительные пласты художника, который увековеченным мгновениям каждый раз придает новое понимание, оставляя Бытие чем-то всегда ускользающим. ■



► И. Сурьянов. Эскиз супер-занавеса к спектаклю «Парту Патима» М. Алиева
Лакский театр им. Э. Кадиева, Махачкала. 2000. Аппликация, ткань. 69х50,5



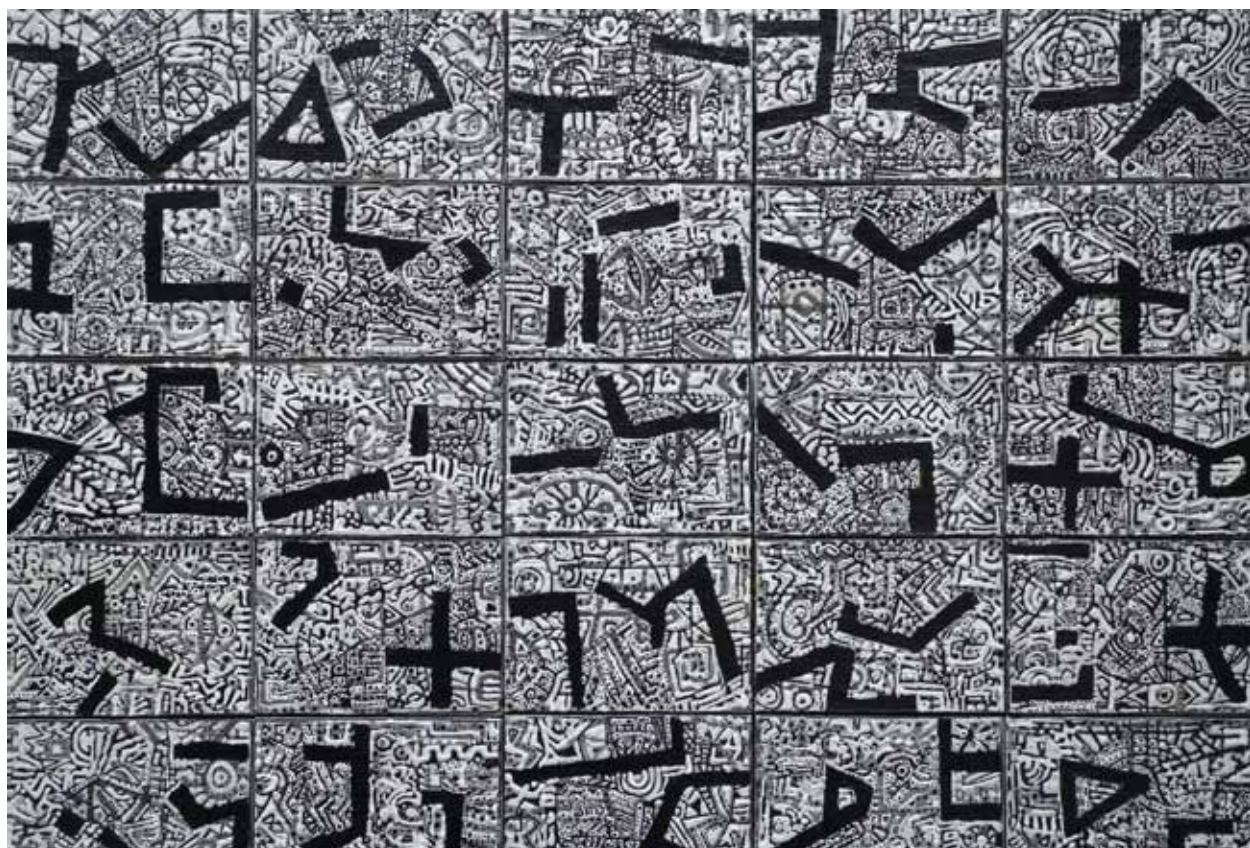
► И. Сурьянов. Эскиз супер-занавеса к балету «Валида» М. Кажлаева. Дагестанский
театр оперы и балета. Махачкала. 2009. Аппл., ткань 68,5х48



► И. Сурьянов. Эскиз супер-занавеса к балету «Легенда о любви» М. Кажлаева
Дагестанский театр оперы и балета. Махачкала. 2011. Аппл., ткань. 69х50,5



► И. Сурьянов. Эскиз супер-занавеса к хореографической постановке «Солнечный
диск» Ш. Чалаева, балетмейстер М. Оздоев. Лакский театр им. Э. Кадиева,
Махачкала. 2002. Аппликация, ткань. 67,5х48



► И. Сурьянов.
Знаки Караная
1997-2011
Фанера, холст,
акрил. 76х106



► Максим Кантор. «Океан с чайками»

ЭТО СОВРЕМЕННО. ЭКСПРЕССИВНО

ЕВГЕНИЯ БОГДАНОВА. Студентка 4 курса Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

Выставка **«Атлантида» Максима Кантора**. Русский музей. Михайловский замок. Санкт-Петербург. Вернисаж **2 декабря 2013.**



► Максим Кантор

Воскресенье. День. Падает снег. Морозно. Я собираюсь на выставку Максима Кантора в Михайловском замке. Работы художника Максима Кантора находятся в Британском музее, в Третьяковской галерее, во многих галереях Европы и США, а романы «Учебник рисования», «Красный свет» - это и проза, и философский трактат. Но скажу честно, я не знаю, что ждёт меня, ожидаю знакомства с каким-то новым родом творчества...

В Петербург привезли 14 картин под общим названием «Атлантида». Это часть большой выставки «Атлантис», которая представляла художника на последней Венецианской Биеннале.

Выставка Максима Карловича проходит в двух небольших залах. Не могу сказать, что экспонаты сразу произвели на меня сильное эмоциональное впечатление.

Работы висят без рам, без названий и подписей, что немного осложняет восприятие. Я могу догадаться, что художник хотел поразить зрителя большим форматом работ, насыщенностью цвета и экспрессивностью....

Это работы последнего времени, стало быть, последнего увлечения... Быть может, он вдохновлялся работами Айвазовского? Но Кантор пишет по-своему, нет в его работах точности деталей, к которым надо приглядеться. Всё динамично и живо. Один миг, который пронесся и никто не заметил. Полемист и философ Кантор в романах, в живописи, в графике всегда остается верен себе. Невольно подумалось: вот что близко его душе – океан! Океан с его необъятностью как символ природных сил.

Творчество Кантора очень энергично... ■

«РАБОТЫ ОТБИРАЛИ ЭКСПЕРТЫ ИЗ РАЗНЫХ СТРАН»

ШОН КРОУЛИ

Интервью: Инна Мирзоян и Елизавета Бомаш

В сентябре уходящего года в уэльском городе Кардифф (Великобритания) состоялась третья выставка всемирной сценографии - World Stage Design 2013 (WSD 2013). WSD – один из крупнейших проектов Всемирной Организации Сценографов, Театральных Архитекторов и Технологов – OISTAT.

Проходящая каждые четыре года выставка была задумана как альтернатива Пражской Квадриеналле (международная выставка сценографии и театральной архитектуры, которая проходит раз в 4 года в Праге). В отличие от Пражской Квадриеналле, WSD дает художнику возможность персонального участия. Подав заявку и пройдя отбор международного жюри, он экспонирует свои работы без цензуры страны, которую представляет, или цензуры какой-либо организации. Еще одно принципиальное отличие от PQ – фестиваль каждый раз проходит в новой стране. Участники OISTAT подают заявки на проведение выставки, и наиболее интересное предложение получает право на организацию следующей WSD. Первая такая выставка состоялась в 2005 году в Торонто (Канада), вторая - в Сеуле (Корея, 2009). Третья же, Кардиффская, расширила границы проекта, стала и выставкой, и фестивалем одновременно.

Более ста участников представили на этот раз свои работы в области сценографии, свето- и звуко- дизайна, использования новых медийных технологий в оформлении спектакля. Основную программу фестиваля дополняли мероприятия Сценофеста (Scenofest) - перформансы, мастерские и мастер-классы. Инна Мирзоян и Елизавета Бомаш встретились с организатором, идейным вдохновителем и генеральным куратором WSD 2013, Шоном Кроули.

34

Что было самое сложное в организации фестиваля?

Самое сложное? Составить расписание было невероятно сложно! Таким образом, все сгруппировать, чтобы программа фестиваля проходила гладко – это была самая большая сложность. Сначала мы просто старались определить творческую составляющую, какие направления будут входить в программу WSD и Сценофеста, потом найти людей, которые могли бы возглавить эти направления. В самом начале это были я, Йен Эванс из Уэльского Королевского Колледжа Музыки и Драмы и Стив Браун, куратор секции звукового дизайна и один из главных организаторов WSD'13. Стив умер в июле 2013 года. Но мы вместе размышляли над тем, каким будет WSD 2013. Потом мы выстроили команду вокруг этого.

Мы начали с членов Общества Британских Театральных Художников, потом нужно было привлечь международных специалистов, но

тех, кто мог бы регулярно участвовать во встречах. Некоторые – были выбраны сразу. Например, Рамон Иварс (Испания). Он курировал Испанскую экспозицию на PQ'11 и мы уже знали его по блестящей работе. Потом мы совещались с Майклом Рамзауром (США), и Хэнком Ван Дер Гестом (Нидерланды) о программе свето- дизайна. Пытались задействовать Общество Британских Художников – чтобы они привлекли к работе своих международных участников. Нам очень повезло, что Аби Коэн (Бразилия) была в Европе с PQ. Она смогла присоединиться к нам во время многих подготовительных совещаний и стала одним из основных участников команды.

В конечном итоге, сколько британцев и иностранцев в команде?

В какой-то момент – поровну. Хотя, в конце-концов, я полагаю, что в подготовке принимало участие больше британцев, которые могли регулярно встречаться. Дуглас О'Коннел, который делал цифру и видео, напри-

мер, американец, живущий в Великобритании. С нами работала и Рейя Хирвикоски из Финляндии. Она принимала участие в подготовительных встречах и планировании, но не была много задействована в работе групп по номинациям. Мы приложили все усилия к тому, чтобы кураторы, отбирающие работы на выставку, были из разных стран. Также, в жюри вошли представители разных стран – Мексика, Израиль, Америка, Финляндия. Таким образом, окончательное решение о финалистах выставки принимали не британцы, и нам кажется – это важно. **По какому принципу работали кураторы, когда отбирали экспонаты на выставку?**

У них был доступ к он-лайн галереям, которые сейчас открыты для публики на сайте WSD'13, так что они могли посмотреть работы перед встречей. Затем они приехали в Кардифф на три дня, и мы устроили им показ, заперли их в комнате.

Мы проецировали большие изображения экспонатов на стену, и ►

специальная группа работала с кураторами над составлением окончательного списка участников. Я сначала строго сказал, что только 100 участников, но они сразу решили, что будет больше, что они хотят больше, чем 100. В конечном итоге получилось 120, но четверо отозвали свои заявки, так что у нас 116 участников.

Сколько времени ушло на подготовку и организацию фестиваля?

4 года. Ну, уже в 2009, когда я знал, что хочу провести WSD в Кардиффе, я начал готовить проект с маленькой командой.

Как финансировался фестиваль?

Мы составили смету, основываясь на нашем предыдущем опыте проведения мероприятий. Мы знали, что нам нужно минимум около 350 тысячи фунтов, но мы также знали, что около 150 тысяч фунтов колледж возьмет на себя в виде услуг – нам не нужно платить за персонал, официантов в кафе, обслуживание площадок.

Также мы рассчитали, сколько нам нужно заработать самим, чтобы покрыть расходы, – это взносы участников выставки и деньги от сборов за спектакли и мастер-классы. У нас была цель заработать 35 тысяч, которую мы превзошли – получив почти 40 тысяч, но мы и потратили больше.

И, конечно же, нам пожертвовали значительную сумму. Мы подали заявки на множество грантов, в Арт-комитет Уэльса – ничего от них не получили! – зато крупнейший отдел мероприятий правительства Уэльса перечислил нам 100 тысяч фунтов. То есть мы получили деньги напрямую от правительства, а не через арт-комитет. Это довольно интересно. Также были частные пожертвования и спонсорство.

В основном финансирование местное?

Не только – Тайвань, Министерство Культуры Тайпея пожертвовало 50 тысяч Евро через ОИСТАТ. Это был их вклад в организацию.

Есть ли статистика участников и посетителей выставки?

Да, конечно. Мы должны были вести статистику как часть нашего финансового отчета для правительства Уэльса. Нам нужно было привлечь

5000 посетителей, но они могли приходить в разные дни фестиваля, то есть, например 1000 человек каждый день в течение 5 дней. Мы это значительно превзошли – 6000 билетов было продано. Также 75% посетителей должны были быть не из Кардиффа, и мы тоже значительно превзошли этот показатель.

Статистика мероприятия будет в свободном доступе?

Мы планируем разместить все это на вебсайте. Вебсайт – “живой”, онлайн галереи открыты и работают, также мы начнем постепенно размещать информацию, фотографии с мероприятий и документацию в разных разделах. Собираемся постоянно обновлять, поддерживать сайт. Одна из наших целей – поддержка вебсайта, чтобы им можно было пользоваться хотя бы 10 лет, потому что все предыдущие были заброшены и исчезли. Мы специально отложили сумму на поддержку и обновления этого сайта.

P.S. от Юлии Юдиной

«Девочек» встретили аплодисментами»

В одну из программ WSD, названную Scenofest (проще говоря – «Фестиваль сценографии»), был приглашен российский спектакль «Девочки», представляющий собой «живые инсталляции художников». Его авторы и участники – студенты – сценографы 5 курса РУТИ (руководители Станислав Морозов и Анатолий Ледуховский). Scenofest получил колоссальное количество заявок, но именно спектакль «Девочки» прошел отбор. Как только стало известно о приглашении наших студентов, заложенные в бюджете СТД средства на WSD2013 приобрели конкретные опции. А еще помогли следующие обстоятельства: приглашающая сторона обеспечивала проживание (студенческое общежитие), изготовила габаритную часть декорации (весь реквизит участники спектакля распределили по своим чемоданам) и кроме того, были найдены недорогие авиабилеты. ■



AWARDS

THE MEDALS

Exceptional Achievement Across All Categories

Sophie Jump – Gold

Ulla Kassius – Silver

Conor Murphy – Bronze

CATEGORY AWARDS

SET DESIGN

Jamie Vartan

SHORTLISTED

Lukas Noll

Xinglin Liu

COSTUME DESIGN

Simona Rybáková

SHORTLISTED

Marja Uusitalo

Natalya Kolosowsky

LIGHTING DESIGN

Xóchitl González Quintanilla

SHORTLISTED

I-Hua Kao

Madeleine Sobota

SOUND DESIGN

DEDICATED TO THE MEMORY OF STEVEN BROWN

Igor Drevalev

SHORTLISTED

Karen Lauke

Marcelo Pellegrini

INTERACTIVE & NEW MEDIA:

Tung-Yen Chou

SHORTLISTED

Fereshteh Rostampour

Yei-Sheng Wang

PERFORMANCE DESIGN:

Ulla Kassius

SHORTLISTED

Cairan Omelia

Louise Ann Wilson

INSTALLATION DESIGN:

David Shearing

SHORTLISTED

Ariane Harrison

Jan Strobbe

TEMPORARY SUSTAINABLE THEATRE:

BRAD STEINMETZ and TIM LAI

В ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОСА

МИХАИЛ ВОРОБЬЕВ

В.А.Чусовская «Якутский Театр Олонхо – классический театр народа Саха». Новосибирск, «Наука», 2013



36

Монография Валентины Александровны Чусовской, кандидата философских наук, профессора АГИИК, уже не первое обращение исследователя к профессиональному драматическому театру народа Саха и его истории. Одна из самых обстоятельных работ автора – книга «Путь к Театру Олонхо. Творчество режиссёра Андрея Борисова» дала название выставке о якутском театре, состоявшейся недавно в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина.

Только что вышедшая книга В.А. Чусовской – обстоятельный научный труд, глубокое исследование природы якутского театрального искусства и очень интересное, увлекательно написанное повествование о Театре Олонхо и его людях.

Первая глава «Происхождение театрального искусства и его роль в мировом культурном процессе» вводит читателя в мир театра как структуры со своими внутренне присущими ему законами. Какова его природа вообще, где начинается театр как художественная культура – эти проблемы глубоко исследует автор, обращаясь не только к общим категориям искусства, мифологическим системам, но и конкретным ранним формам, из которых рождался театр. Таковы ведический период индийской религии, японский классический театр Но, монгольский классический театр ранние театральные формы буддистского Китая. Автор справед-

ливо начинает свое исследование с восточных театральных систем, так как именно от них тянутся нити к истокам якутского театра. Однако сходные процессы происходят в античной Европе, литургической драме Средних Веков, театре эпохи Ренессанса. И об этом не забывает исследователь. Как и о том, каков театральный элемент в службах древнего русского храма. Все эти и многие другие составляющие стали «кирпичиками» здания будущего общемирового театра.

В следующем разделе исследуется художественная культура народа Саха как часть мирового культурного наследия. И это совершенно справедливая постановка вопроса. Потому что традиционная культура народа формировалась, как и везде, в мистическом ритуале, отражающем миф. Здесь речь идет о шаманских мистериях, о том, как их эстетика отразилась в национальном сценическом искусстве народа Саха вплоть до сегодняшнего дня. И здесь, в этом разделе, В.А. Чусовская ведет речь об эпосе Олонхо как о самом крупном жанре фольклора Саха, имеющем диалоговую форму драмы.

Вторая глава посвящена собственно Театру Олонхо как классическому театру народа Саха. Рождение, развитие и современное функционирование этого театра автор раскрывает на живых примерах – на спектаклях, поставленных в национальном якутском театре режиссёром, педагогом, а ныне и

государственным деятелем Андреем Савичем Борисовым. Именно в его творческой деятельности воплотилась новая культурная форма – якутский Театр Олонхо, утверждает исследователь. Именно Борисов ввел в оборот понятие «Театр Олонхо». И лучший спектакль в стилистике этого искусства – «Желанный голубой берег мой», поставленный Борисовым по повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (1982). «Назрела потребность говорить о незыблемом – корнях человеческой нравственности», – пишет В.А. Чусовская. В становлении Театра Олонхо ключевым событием стал также вошедший в историю якутского театра спектакль «Кыыс Дэбилийэ», основанный на эпическом сказании (2002).

В этой главе автор рассказывает о людях, внесших весомый вклад в развитие якутской культуры, об их поразительных, часто трагических судьбах.

В. А. Чусовская подробно исследует эстетику Театра Олонхо. Во многом её определяет «бытие слова», обладающего энергетикой, генерируемой особой техникой исполнения. А.С. Борисов определяет считает первоэлементом Олонхо, подключающим исполнителя к космической энергии, кылыһах.

Но Театр Олонхо – не литературный театр. «Звуковая партитура эпоса находит свой эквивалент в темперинованном строе жестов и мизансценах, визуализирующих ►





слово... Он (театр) использует целый спектр жестов: от простых реалистических до ритуальных, мистических и сакральных. Этот арсенал становится средством визуальной сценической выразительности для актера Театра Олонхо». Такой вывод делает исследователь, изучив эстетические особенности этого театра, включая, кстати, и музыку как выразительное средство сценического искусства Театра Олонхо.

В третьей главе идет рассказ об Андрее Саввиче Борисове, анализируется его роль в становлении Театра Олонхо. Эту роль, действительно трудно переоценить. Совершенно справедливо автор книги называет А.С. Борисова лидером культурного процесса Республики Саха (Якутия). Он является автором инновационного проекта «Земля Олонхо», который, воплощаясь сегодня в жизнь, становится прооб-

разом города будущего, созданного на основе культуры Олонхо.

Книга издана под эгидой Министерства культуры Российской Федерации, Арктического государственного института искусств и культуры, Министерства культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) и театра Олонхо. ■



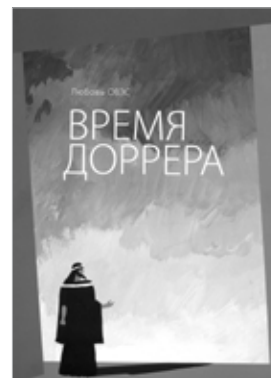
► Вернисаж выставки «Путь к театру Олонхо». Фото Л. Бурмистрова



О ДОРРЕРЕ

ФРИЖЕТА ГУКАСЯН

Овэс Л.С. Время Доррера. - Санкт-Петербург: 2013



40

Держу в руках изящно оформленный альбом, посвященный творчеству театрального художника Валерия Доррера. Имя это сегодня широкому зрителю и читателю почти неизвестно. Такова судьба театральных художников – их имена уходят вместе с обветшавшими спектаклями. Но в истории сценического искусства некоторые из них остаются надолго, об их открытиях пишут исследования, их творчество изучают. К ним принадлежит и имя Валерия Доррера – художника самобытного, щедро одаренного природой, много и плодотворно работавшего.

Альбом открывается портретом Валерия Доррера, написанным Николаем Павловичем Акимовым в 1960 г. С портрета смотрит на нас молодой человек с правильными чертами лица, с застывшим неподвижным взглядом, вся фигура которого излучает силу и тяжеловесную неподвижность.

Пусть меня простят поклонники Н.П.Акимова, к которым я могу причислить и себя, потому что хорошо помню десятки его неожиданных и острых спектаклей и портретов, но эта работа Акимову, как мне кажется, не удалась. Не удалось выразить главное в характере и судьбе героя, плакатный молодой человек имеет мало общего с нежным и тонко чувствующим художником и человеком, каким я помню Валерия Доррера.

Автор вступительного очерка

к альбому, который точнее будет назвать серьезным искусствоведческим исследованием, театровед Любовь Соломоновна Овэс прежде всего обращает внимание читателя на такие черты характера дарования Доррера как внутренняя подвижность, отзывчивость на вызовы жизни, артистическая легкость, которые и позволили самоучке вырасти в одного из лучших художников сцены своего времени.

Посудите сами: в 1943 г. он был принят на должность ученика маляра мастерских Кировского театра, год спустя стал учеником художника, а уже в 1947 г. участвует в выставке художников театра, представив свои эскизы декораций к «Спящей красавице» Чайковского, «Кармен» Бизе и др., а уже в 1948г. главный художник Кировского театра С.Вирсаладзе рекомендует его художником-постановщиком спектакля «Манон» в Малом театре оперы и балета. Дебют был успешным и сразу же, буквально через десять дней был подкреплён следующей постановкой в этом же театре. «Манон» и «Трубадур», пишет Л.Овэс, демонстрировали сформировавшийся талант театрального живописца, у которого практически не было периода становления.

Дальнейшие театральные и живописные работы лишь укрепили эту характеристику, оставив за Доррером имя «Моцарта отечественной сценографии». Подробное исследование творческого наследства

художника – эскизы, рисунки к 78 литературным произведениям, из которых 58 были осуществлены на сценах театров, позволили автору очерка проследить за динамикой творчества художника, показать как Доррер, блистательно владевший цветом, выстраивал его драматургию и «добивался метафорического характера сценической живописи», как со временем и новыми художественными задачами менялся его выразительный язык – на смену живописи приходит графическая форма («Отелло» и др.) и вместе с тем Л.С.Овэс обращает наше внимание на то, «сколько иронии, каприза, шалости и лукавства содержат в себе многие эскизы костюмов и декораций».

Немаловажно и то, что творчество Доррера рассматривается на фоне творчества других художников, таких как Н.Альтман, С.Юнович, Т.Бруни и др.

Автор очерка проделала огромную работу, всесторонне изучив творчество Доррера, и привлекла для этого не только эскизы костюмов и декораций, литературный и иконографический материал, стенограммы обсуждений худсоветов и выставок, рецензии и отзывы, но даже если это нужно для установления истины и финансовые документы. Такой внимательный и скрупулезный подход позволяет автору исследования подробно описать тонкости художественного метода Доррера, проследить его эволюцию, определить особенности ►

и вместе с тем соотнести творческую биографию художника с биографией времени.

Листаю страницы прекрасно изданного альбома.

Передо мной мелькают декорации и костюмы, и встают в памяти шумные премьеры театральных постановок и счастливое лицо молодого Доррера. А начиналось наше знакомство так: раздался стук в дверь и на пороге появился юноша. «Вот тебе провожатый на сегодняшний день. Его зовут Валерий Доррер, он художник», сказал мой приятель, убегаая на «Ленфильм». И потом добавил: «Он будет работать с нами на картине Хейфица...». Забегая вперед, скажу, что сотрудничество с «Ленфильмом» на этот раз у Доррера не состоялось, хотя позже режиссёры музыкальных и жанровых постановок любили приглашать его, потому что он вносил в фильм яркую эмоциональную зрелищность. Но это будет позже, а сейчас, присмотревшись к нему, я понимаю, что он не так молод, как мне показалось вначале. И действительно, к тому времени – 1954 год – у него уже было 12 состоявшихся театральных работ и имя начинающего, но очень талантливого и своегообычного художника театра.

А сейчас приглядываюсь к нему внимательно – худущая фигура с длинными руками и длинными ногами, маленькая красиво посаженная голова, что-то необычное в лице. Сразу не понимаю, приглядываюсь... Да, да вот же что – необычно длинные ресницы и неестественно белая бледная кожа лица...

«Ты бывала здесь раньше», – просто переходит он на «ты». «Только зимой», – отвечаю я. «Ну тогда отправляемся в путь», – сказал мой гид и мы вышли из квартиры на Большой проспект Васильевского острова.

Тут я должна сделать небольшое отступление. Именно здесь в густо населенной коммуналке в полуподвальном этаже почему-то одна комната принадлежала «Ленфильму» и студия поселила в ней двух молодых специалистов из ВГИКа – художника А.Рудякова и оператора Генриха Маранджяна. Вот у них-то я

и остановилась, приехав с направлением ВГИКа на работу редактором на студию «Леннаучфильм».

Итак, мы вышли на Большой проспект и, пройдя несколько шагов, я увидела, что одна нога у Доррера не гнется, но как ни странно двигался он ловко и легко. Позже он рассказал, что это хромота последствия туберкулеза, перенесенного в блокаду.

Он шел довольно быстро, я едва поспевала за ним, и рассказывал, как устроены линии Васильевского острова. Говорил, что здесь живут исконные петербуржцы, поселившиеся во времена строительства города, среди них много обрусевших немцев.

По одной из линий мы вышли на набережную, и меня поразило, как много неба в этом городе. После пестрой разностильной Москвы я особенно остро почувствовала, как гармонично живут здесь дворцы и мосты, прямые линии улиц и площадей. Мы шли все дальше, и Доррер обращал мое внимание на особенности архитектуры, рассказывал об их авторах, вспоминал, каким был город в дни блокады. Перейдя через Дворцовый мост Неву мы обошли со всех сторон Зимний и Эрмитаж, и по канавке снова вышли на набережную сквозь парад дворцов к Кировскому мосту, а потом к Петропавловской крепости. Тут я вспомнила исторические романы Ольги Форш, знакомые с детства, но на первый взгляд крепость казалась будничной, обветшавшей и нуждающейся в серьезном ремонте.

«А сейчас ты увидишь Петербург сверху», – и мы остановились перед довольно крутой горкой, которая вела на стену Петропавловской крепости. Это теперь там построена лестница, положены мостки и под трансляцию гида можно любоваться необычной картиной города. Вымазанные известкой мы поднялись наверх. «А теперь смотри» – сказал он. «Это живая карта». Слева излучина реки обнимала город. Прямые стрелы улиц чередовались с квадратами зеленых площадей и парков, а шпили церквей и зданий обменивались солнечными бликами. Отсюда были видны все классические по-

стройки и высокие точки.

Потом, полюбовавшись решеткой, мы прошли сквозь Летний сад и оказались у Михайловского замка, неухоженного, мрачного, со слепыми окнами. Тут я заныла, что неплохо бы отдохнуть. Доррер завел меня в какой-то двор, где играли дети, и мы присели на скамейку. Вокруг цвела сирень. Я спросила его, откуда он так хорошо знает город. Он сказал, во-первых, я здесь родился и вырос, во-вторых в блокаду, когда не работал транспорт и молчал телефон, я через весь город пешком ходил к друзьям моего отца – он умер в блокаду – а они, театральные художники и мастера, не только учили меня ремеслу и художеству, но и подкармливали. В какой-то момент рассказа он вдруг вытащил из кармана связку писем, протянул мне – я машинально взяла её – и после паузы сказал очень просто – «Знаешь, я люблю одну женщину, а она замужем, а любит меня и из семьи не уходит. Что мне делать?!». Боже мой, подумала я, какая простодушная доверчивость – и испугалась. Ну, какой я могу дать ему совет. Я в своей то жизни разобраться не могу. Вот приехала к любимому человеку, которого не видела полтора года – он служил в армии – и не понимаю, то ли мы отвыкли друг от друга, то ли что-то изменилось в наших отношениях. Нет, не могу, не имею права давать советы со своим куцым любовным опытом. Я протянула ему пачку писем и сказала: «Не обижайся. Я не имею право это читать. Это только тебе». В ответ он посмотрел на меня внимательно, и мне кажется, с этой минуты установились наши многолетние дружеские отношения.

Меж тем прогулка наша продолжалась. Мы пересекли Литейный и углубились в какие-то улочки и переулки. Это была уже совсем другая, будничная, если можно так сказать часть города, здесь тоже были прямые улицы, но они были узкие, а дома теснились друг к другу. Скоро мы дошли до угла Восьмой Советской и Греческого проспекте, где жил Доррер. Они с мамой Натальей Ефимовной занимали две ►

маленькие комнаты, где все – этажерка, тахта, стулья, столы, подоконники – были завалены книгами, альбомами, проспектами по искусству, повсюду лежали эскизы, рисунки, какие-то почеркушки, и когда Наталья Ефимовна принесла нам чай с бутербродами, пришлось освобождать край стола. Позже я не раз бывала здесь и, несмотря на постоянные упрёки и предложения Натальи Ефимовны привести в порядок комнату, порядок в ней не менялся. Пожалуй, исключение делалось только в те дни, когда здесь собирались друзья Вали. Это были балетмейстер Юрий Григорович, художники «Ленфильма» Белла Маневич и Исаак Каплан, театральный художник Петя Кириллов, который помогал Дорреру строить макеты декораций (Петя вскоре уехал в Москву и стал там главным художником прославленного «Современника»), и мы с Генрихом Маранджяном, который готовился снимать с Баталовым на «Ленфильме» фильм по гоголевской «Шинели».

За скромно накрытым столом обсуждались новые театральные и кино-постановки, спорили о литературных новинках, строили планы на будущее. Вспоминаю, что часто эти же сборища происходили у Софьи Марковны Юнович в её мастерской-квартире на улице Гоголя. Она была в те годы признанным мэтром среди театральных художников, но охотно участвовала во всех спорах и застольях, и меня удивляло, с каким вниманием она относилась к мнению Доррера и ценила его советы и соображения.

Вернусь к прогулке. «Передохнула?» – спросил меня Валя – «А теперь последний штрих».

Сев в автобус, мы очень скоро оказались у Смольного ансамбля. Обойдя его со всех сторон, остановились у церкви. День медленно угасал, жемчужный свет густел, обволакивая строгие устремленные ввысь купола. Мы стояли молча, разговаривать не хотелось. На какое-то время как-бы исчезли все городские шумы, и хотелось продлить это мгновение.

Позже из книги Л.С.Овэс я узнала, что именно этот пейзаж был первой живописной работой 17-летнего Доррера, написанной с натуры. Много лет я любовалась этим пейзажем в доме своих друзей.

А на Васильевском, куда меня доставил Валя, нас ожидала веселая компания. Все – недавние выпускники Института кинематографии, будущие знаменитые художники, писатели, операторы. И пока Светлана Пономаренко – в будущем замечательный редактор «Ленфильма» чистила картошку, Белла Маневич командовала тем, как поставить две железные колёсные койки вокруг стола, чтобы поместить всех. А Саше Лившицу (Володину) было поручено привести в рабочее состояние прихрамывающий стол, подложив под его короткую ногу какую-нибудь из имеющихся в доме книг. Это у Саши получилось не сразу, и, в конце концов, он вынужден был достать из внутреннего кармана небольшую книжицу рассказов и зачитать нам надпись на титульной странице «О Генрих и Фрижа! Любите друг друга, как автор и ниже подписавшаяся супруга». Появление этой книги помогло Саше поверить в свои писательские силы, он ушел из штата студии, где работал редактором, а на его место взяли меня. Каплан не мог смириться с тем, что из входной двери в комнату, обитой старой выцветшей клеенкой торчат клочки ваты, к нему сразу же присоединился Доррер, и, взяв краски у Леши Рудякова, они стали быстро и энергично расписывать дверное полотно, хихикая и время от времени косясь на меня. Примерно минут через сорок на дверях появилась изображение нагой женщины, была она написана во весь рост, очень напоминала ярким жгучим цветом и композицией таитянок Гогена. Комната сразу преобразилась, перестали лезть в глаза старые обшарпанные обои и убогая мебель.

Эта дверь сделала нас знаменитыми на весь околотовок. Соседи по коммуналке, которые раньше не всегда отвечали на наши призывы, теперь с удовольствием

приходили к нам попить чайку, а участковый милиционер, входя в комнату, косил глазом на дверь и интересовался, когда же я, наконец, пропишусь. Но самым большим энтузиастом этой дамы на дверях был сосед Дед Гаврюша, который служил в охране овощной базы. Он без стука входил в нашу комнату, и пока я разгружала сеточку с картошкой, луком и морковкой – ой какими дефицитными в те годы – он внимательно изучал картину на дверях и брал с меня очень скромную мзду.

Мы переехали из этой комнаты, когда у нас с Генрихом родилась дочь и в суете жизни забыли про дверь. Она простояла там еще пару лет, а потом её унесли в сарай и следы её, к сожалению, затерялись. Какая непростительная глупость!

Наша дружба с Доррером продолжалась. Но виделись мы все реже. С появлением его жены Вики, которая не приветчала старых друзей Вали, встречи чаще происходили на «Ленфильме», где Доррер работал в эти годы с Н. Кошверовой над фильмом «Сегодня новый аттракцион». Мы ходили на все его премьеры, выставки, радовались статьям о нем. Теперь это были уже спектакли в Кировском и Большом театре. Он не забывал поздравить нас с рождением наших детей, бывал на наших премьерах. Но теперь он был окружен людьми, встречи с которыми не проходили без бутылки, и не одной. Виделись мы еще реже. Потом он стал забегать к нам перехватить денег на бутылку – без алкоголя он уже не мог работать (и надо сказать возвращал все скрупулезно, хотя и не в срок). И это вечное проклятие российских художников и мастеровых людей превратилось в страшную болезнь, унесшую его жизнь. А стены нашей квартиры украшают эскизы Вали, волшебный дом из «Щелкунчика» и нежный как кружево витиеватый мир «Манон Леско». ■



► В. Доррер. «Каин VIII». Сценарий Е.Л. Шварца и Н.Р. Эрдмана. Киностудия «Ленфильм». Режиссёры Н.Н. Кашеверова и М.Н. Шапиро. 1963. Винный погреб. ГЦТМ.



► В. Доррер. «Каин VIII». Сценарий Е.Л. Шварца и Н.Р. Эрдмана. Киностудия «Ленфильм». Режиссёры Н.Н. Кашеверова и М.Н. Шапиро. 1963. Улица столицы Каина. СПбГТБ.



► В. Доррер. «Марш, марш, тра-та-та». Сценарий Р.-П.-А. Бабаласа, Г. Кановичуса, И.И. Рудаса. Режиссёр Р.-П.-А. Бабалас. Вильнюс. Литовская киностудия. 1965. Похороны героя. ГЦТМ.



► В. Доррер. «Сегодня – новый аттракцион». Сценарий Ю. Дунского и В. Фрида. Режиссёры Н.Н. Кошеверова и А.И. Дудко. Киностудия «Ленфильм». 1966. Палата больницы. Собрание А.С. Доррер.



► В. Доррер. «Щелкунчик» П.И. Чайковского. Театр оперы и балета им. С.М. Кирова. 1953. Не осуществлено. Улица. Пролог. ГЦТМ



Р. Габриадзе.
 ◀ ЗАГС - могила любви.
 Картон, гуашь, 1975.



Р. Габриадзе. Битва портного
 с закройщиком. Бумага, гуашь. 1982



◀ Р. Габриадзе. Эскиз к спектаклю «Запрещённое
 Рождество». Бумага, акварель. 2000-е.

РЕЗО ГАБРИАДЗЕ. МИР ЕДИНЫЙ, НЕДЕЛИМЫЙ И ВЕЧНЫЙ

МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ

Знаменитый Тбилисский театр марионеток Резо Габриадзе провел в Москве предновогодние гастроли. В течение декабря месяца на сцене кинозала «Ударник» игрались три, ставших уже легендарными, спектакля: «Сталинград», «Рамона» и «Осень моей весны». Каждый из этих спектаклей не раз менялся по воле их создателя и в элементах сюжета, и в названиях, и в визуальных образах. Поставленные в разные годы, сочинения Резо Габриадзе продолжают жить и развиваться, как человеческие существа. Поэтому знакомые многим (и незабываемые), они всякий раз преподносят что-то новое: ракурс, акцент, интонацию. Многолетний исследователь творчества Габриадзе, критик, главный редактор Петербургского Театрального Журнала Марина Дмитриевская делится сегодня с читателями журнала «Сцена» своими размышлениями о том, из чего «сделан» уникальный мир этого художника-писателя-режиссёра-философа.

Строго говоря, человеку объективно дано лишь пространство жизни и некое время этой жизни, а летоисчисление люди придумали себе на горе, мучая себя: «Мне уже 40. Мне уже 50, а значит, осталось столько-то...»

У Резо Габриадзе есть две временные категории: «вечно» и «сию минуту». Он плохо осознает реалии дней и дат. И так было всегда. Так же, как удивительным образом его память схватывала и хранила приметы пространства, вещей — в самых мелких деталях и микро-ощущениях.

Я вот думаю: может быть, одна из причин многолетнего воздействия спектаклей Габриадзе на зрителей связано с особым (скажу сразу — православным) осмыслением пространства и времени в его спектаклях.

Он начинал в ранних спектаклях с многопредметного мира, с бесчисленных прелестных рукотворных подробностей (швейные машинки, ведра, пальмы в кадках и «настоящий» паровоз, который выкатывал из левой кулисы в «Осени нашей весны»). Теперь пришел к пустому пространству вторых редакций «Осени нашей весны» (она стала «Осенью моей весны») и «Локомотива», ставшего «Рамонай» (именно их привозят в Москву в декабре

2013). Теперь в «Осени» взамен неореалистического, подробного мира маленького грузинского городка — условные картонные фигуры, открытый прием. В недавнем «Локомотиве» еще были «неореалистические» сцены и куклы, как бы «реальная» жизнь (работники ЗКВЖД Цира и Беглар) — сегодняшняя редакция спектакля, «Рамона», решена абсолютно условно: на темном фоне изумительные яркие пятна кукол, строгость и живописная, скульптурная изысканность. Железную дорогу в самом начале рисуют на листе фанеры, паровозы лишены объема (вспомним тот паровоз из «Осени...») и картонно утопают в клубах дыма, расширяющего их пространственное положение, а поезд разворачивается подобно детской картонной книжке.

Мир реальный отступил перед миром идеальным. Пространство стало пространством сознания-воспоминания, в нем бликами вспыхивают отдельные конкретные детали — костюм или электрический столб — и, таким образом, предметом спектаклей становится некая «вечная» жизнь в единой и неделимой пространственно-временной реальности. Даже в «Сталинграде», посвященном конкретной великой битве, Габриадзе ухитряется разом-

кнуть временные рамки. В сцене допроса лошади Алеши немецким генералом, в довольно смутной, нечетко написанной беседе, тем не менее, выясняется, что это не первое свидание героев, что когда-то генерала звали Тулием, а та же самая лошадь, только по-другому названная, стояла за кустом самшита. Время и пространство опять расширяются до вечности, и в вечность уползает по лестнице вверх мама-муравьях (по небесной лестнице карабкался когда-то и птичка Боря Гадай из «Осени нашей весны»).

Собственно, фундаментом искусства Габриадзе всегда была православная Грузия. Император Арчил в спектакле «Дочь императора Трапезунда» говорит: «моя бирюзовая Грузия», и сам Габриадзе довольно часто ассоциирует Грузию с бирюзой. Всем известны и классические стихи Николоза Бараташвили «Цвет небесный, синий цвет...». Символика синего исходит из очевидного физического факта — синевы неба, которое в мифологическом сознании всегда было обиталищем богов, духов предков, ангелов; отсюда главный символ синего — божественность («В детстве он мне означал//Синеву иных начал...»). Синие — одежда первосвященника в Скинии; одежды ►

Иисуса и Богоматери в иконописи. У Габриадзе синяя божественная православная Грузия смягчена до лирического, бирюзового.

Он рос в Кутаиси, вблизи Гелатского монастыря, основанного царем Давидом Строителем. Это было место летних детских игр Резо: мать снимала домик в деревне прямо у стен монастыря, так что художественный глаз Резо формировался под влиянием безупречной по вкусу древнегрузинской архитектуры и живописи. Кроме того, его отец, Леван Николаевич Габриадзе, будучи секретарем обкома КПСС и отвечая за культуру, обязан был контролировать сохранность монастырских ценностей, и маленький Резо сопровождал его. Старый сторож открывал хранилище — и происходила неосознанная встреча с шедеврами иконописи, в том числе с чудотворной иконой, впоследствии из Гелати исчезнувшей.

Во времена детства Резо удивленная совдепией Грузия сохраняла свою религиозность, но тайно: на Пасху и Рождество «закрывали ставни, одеяло вешали на окнах».¹ Бабушка Домна (она стала потом куклой в «Осени нашей весны») ходила в церковь, а на улице «под окном сидел чистильщик Саба (Савва), ассириец. Потом я узнал, что он был дьякон».² Притом, что бабушка и особенно мать Габриадзе Софья Варламовна были традиционно религиозны, осознанный интерес к православию проснулся в Габриадзе поздно, во второй половине жизни. Дело не в цитатных обращениях к христианской мифологии (архангел Гавриил в первой редакции спектакли впускал Борю Гадаю на небо, а в пасти кита в «Дочери императора Трапезунда» сидел библейский Иона), но в общем посыле искусства Габриадзе — «Любовь есть Бог, Бог есть любовь». Нарастание христианских мотивов происходит в «Осени нашей весны» от первой редакции ко второй, где Боря Гадай, дедушка Варлам и бабушка Домна воссоединяются в раю), библейские мотивы возникают и в «Песне о Волге».

Хотя в течение всей жизни Габриадзе соединяет побеги разных

культур в едином поле своих художественных фантазий и делает Грузию территорией, на которой сталкиваются Восток и Запад, страна его жизни СССР и Европа, — именно православный фундамент не позволяет рассматривать спектакли Габриадзе как постмодернистские. Им чужд релятивизм, Резо приверженец совершенно определенных, как раз «вечных», а не относительных, ценностей. Элементы разных культур, жанров, стилей, работа с мифом — все это прирастает к «стволу», сердцевинкой которого является православие. «Если мы вспомним религиозное искусство, религиозную эстетику, то там монтаж пространства построен на отсутствии притяжения. В иконописи и живописи Средневековья реальные соединения в, казалось бы, в несоединимых ситуациях, соединялись только за счет религиозных силовых полей»³. Монтаж пространства и эпизодов у Габриадзе построен как бы на отсутствии видимого притяжения друг к другу, но, скажем, в «Песне о Волге» не связанные между собой эпизоды «стягиваются» в одно двумя хорами, песнопениями, окаймляющими спектакль в прологе и эпилоге. Иногда в спектаклях присутствует наглядно явленное зрителям «религиозное силовое поле» (как невидимый Архангел Гавриил, впускающий Борю), но так или иначе разнофактурные и, казалось бы, разномасштабные элементы многих культур стягиваются силовыми полями христианских постулатов, чуждых постмодернизму и декларируемых всем внутренним строем искусства Габриадзе.

На фундаменте «большой Грузии» располагается «малая Грузия» (это всё выражения из «Дочери императора Трапезунда»), то есть, город Кутаиси, Колхида. Это «камень и лавр, камень и самшит, это камень и кипарис, камень и реликтовое дерево... Дерево там раздвигает камень. В окрестностях Кутаиси можно свободно играть «Дафниса и Хлою»: важно, чтобы электростолб в поле зрения не залез, а больше — никаких проблем»⁴.

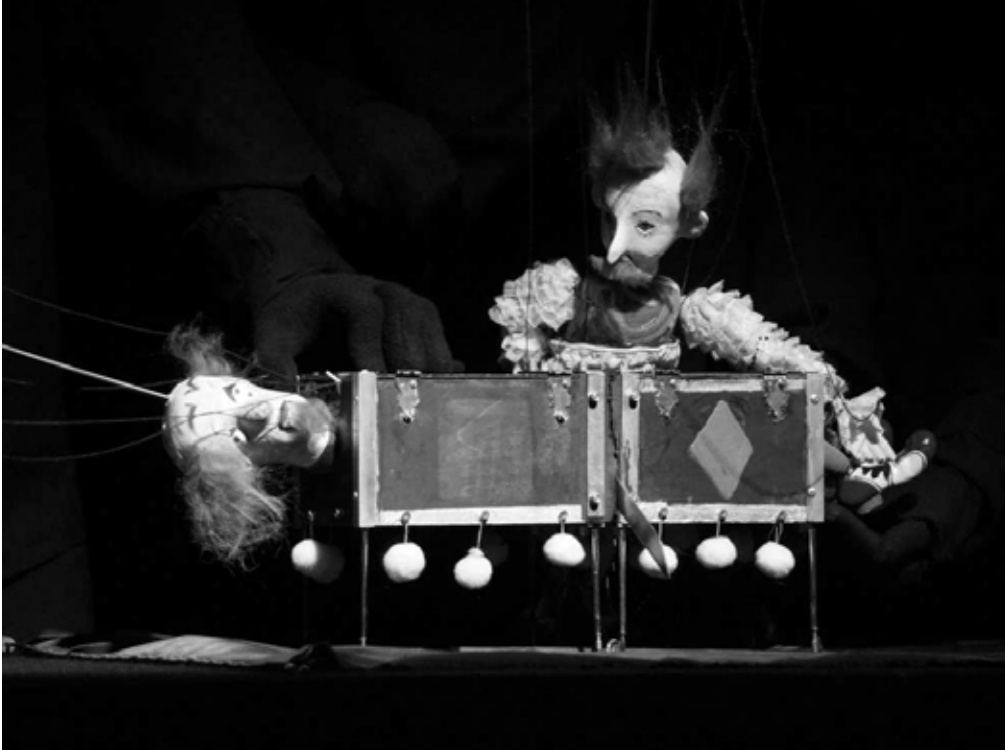
В этой античности стоял советский Кутаиси. Глаз художника

запомнил послевоенный Кутаиси как город, в котором на груди каждого жителя — сделанная из черной ленточки «розетка», в которой — фотография погибшего. Весь город, все гражданское население в черных «орденах» (этот сильный художественный образ, запечатленный в повести Габриадзе «Кутаиси», не переведенной на русский). Это людской муравейник с базарами, девушками легкого поведения, дворами и дворниками (один из них, дореволюционный выпускник Сорбонны, защищал Борю Гадаю на суде), юродивыми, цирком, банком. Первый густозаселенный вариант «Осени нашей весны» воспроизводил этот городок с банком на горке и железной дорогой внизу, а жители — все эти Давид Сарджвеладзе, доктор Минович и провизор Яша, милиционер Вальтер Какауридзе — воплощались не только в куклах, но и в графических сериях, и в «Кутаисских рассказах».

Пространство, сформировавшееся Габриадзе, давшее масштаб его художественной оптике, — дворик его детства, приблизительно в десять квадратных метров. «С тех пор я облетел мир, но такого полного пространства, какое было в этих десяти квадратных метрах, я не ощущал... Было место восхода солнца, заката солнца — и все в десяти квадратных метрах... И вот еще я сейчас подумал: я получил сцену тоже в десять квадратных метров. То есть сцена может быть больше, но я её суживаю до этих десяти метров моего детства. И в них опять уместается вся планета, дороги, история...»⁵.

Реальное пространство жизни соединено в искусстве Габриадзе с пространством мифологическим, Колхида и Совдепия здесь равновеликие миры, дающие образную смесь. В его лирическом мире одновременно и постоянно живут труды и дни разных веков, образующие некую вечность — от Октавиана до Вивьен Ли, от Ван Гога и Эйфеля до князя Вано и бабушки Домны Брегвадзе, которая впускает к себе на ночлег озябшего Чарли Чаплина...

Время и пространство у Габриадзе, с одной стороны, протягиваются ►



◀ Р. Габриадзе.
Сцены из спектакля
«Рамона»



◀ Р. Габриадзе.
Сцена из спектакля
«Осень нашей весны»

почти до бесконечности: Рим, Египет, Трапезунд... мы. С другой стороны, эмоциональная и изобразительная информация всегда так насыщены, спрессованы в единице сценического времени так плотно, что имеют эффект спирали: долго-долго раскручиваются потом в сознании.

Спектакли Габриадзе дают нам мир, несомненно, сотворенный и потому живой в каждой своей клетке (ощущение присутствия Творца подкреплено авторской «сотворенностью» каждого спектакля). В этом мире равноправно все. Уже в первом спектакле «Альфред и Виолетта» действовал ворон Невермор, сделанный из металлической корзинки, принадлежавшей когда-то гастроному, и тряпчечек-перьев. В этом была не только романтическая ирония (вещий ворон – и корзинка из гастронома, снижающая пафос «вещей» птицы, бытовая корзинка – и её наполнение не картошкой, а магической силой вороны). В этом было начало одушевления неживого, как бы неорганического мира, окружающего нас, и превращение его в дышащую материю. Оживление корзинки было и творческим предложением зрителям — увидеть предметный мир как материю для образного претворения.

В «Песне о Волге», которая была населена куклами, портретно повторяющими многих друзей и знакомых режиссёра, эти моменты «оплодотворения» искусства жизнью, оживления неживого были предъявлены со всей очевидностью. Габриадзе использовал «б/у» вещи конкретных людей (ведро, из которого был сделан поезд, принадлежало, к примеру, хранителю Театрального музея О. С. Кара-Демур, и для Резо было важно, что это вещь из хорошего дома и хранит энергию). А новые, не имеющие биографии, предметы должны были эту биографию приобрести. Так однажды, сделав куклу, якобы похожую на меня, Габриадзе заявил: «Ты будешь вывозить из осажденного Киева детей и много вещей, в том числе вот эту сковородку. Я купил её вчера в игрушечном магазине, она совершенно новенькая. её нужно состарить, закоптить на настоящем огне с настоящей едой. Ты — эта кукла, а она — твоя, значит, я должен именно тебе сейчас поджарить на ней яичницу. Садись, будешь есть». На этой кукольной сковородке помещался один глазок... Еще один... Состарить игрушку не удалось, но энергию действия она, несомненно, впитала, став «живой».

В этом едином поле у Габриадзе уживаются реальный Андрей Битов и выставочная кукла А. Битов, а также действующая кукла «Битов» в «Сталинграде»: монтаж реальностей делает живого Битова персонажем, в то время театр, художественная реальность «оживляет» и одушевляет куклу «Битов», живущую во второй – более важной и для Битова и для Габриадзе – реальности искусства.

Он «смонтирует» первую и вторую реальности в рамках единого творческого мира. Конечно, одушевленность каждой клетки мироздания проистекает из осознанного постулата Габриадзе: в мире, созданном Творцом, нет неживого. И в спектакле «Локомотив» на похороны паровоза Эрмона приходили горы, бактерии, курица, свинья, машинист: концепция единства Божьего мира получала здесь завершение. ■

¹ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 24.12.2009. Личный архив Дмитриевской М. Ю., машинописная копия.

² Из письма Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 24.12.2009. Личный архив Дмитриевской М. Ю., машинописная копия.

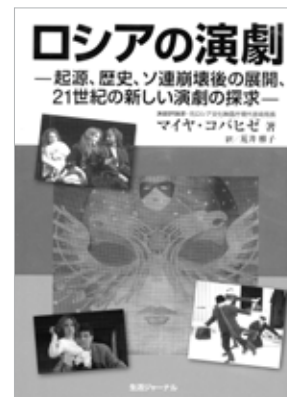
³ Ю. Норштейн. Снег на траве. М., ВГИК, 2005. С. 41.

⁴ Дмитриевская М. Ю. Театр Резо Габриадзе. СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2005. С. 49.

⁵ М. Дмитриевская. Театр Резо Габриадзе. С. 23

«РУССКИЙ ТЕАТР» НА ЯПОНСКОМ ЯЗЫКЕ

М. Кобахидзе. Русский театр.
Предисловие М. Швыдкого. Пер. Араи Масако - Токио:
Университет Васэда. 2013



Книга выпущена в год 150-летия со дня рождения К.С.Станиславского, которое было отмечено в театральных кругах Японии. Основная задача издания - создать в сознании японского читателя общую картину театрального процесса России, соединив историю и современность.

Впервые на японском языке, в рамках одного издания, представлен русский театр от его истоков до последних новинок сцены, от первой провинциальной профессиональной труппы 18 века - до театров, которые сегодня показывают спектакли в Москве, Санкт-Петербурге, других городах России и за рубежом, от великих драматургов и выдающихся театральных теорий, ставших достоянием человечества - до самых радикальных экспериментов и поиска нового театрального языка в наши дни. Книга «Русский театр» должна помочь японскому читателю лучше понять, к чему пришел и куда движется театр современной России.

Стремление к интеграции в мировое культурное пространство, особенно активное в нашей стране сегодня, и желание сохранить собственный неповторимый облик побуждают к постоянным творческим поискам российских авторов, режиссёров, актеров, продюсеров, всех, кто, так или иначе, причастен к судьбам театрального искусства России. Результаты этих поисков не всегда равноценны, но именно в

них отражен сегодняшний день русского театра, представленный японскому читателю.

В книге рассматривается фестивальное движение в нашей стране – наиболее подробно рассказано о Чеховском театральном фестивале, о Национальной театральной премии и фестивале «Золотая маска», об интернациональном характере деятельности Театра Наций, о других инновационных проектах театральной России.

Как показали встречи с деятелями театрального искусства и с русистами Японии, со студентами и профессурой ряда японских ВУЗов – Университета Васэда, Осакинского университета, Института драмы и музыки «ТОХО Гакуэн» и др., особый интерес для потенциального читателя представляет уникальная российская система образования в области театрального искусства, которому также отведено место на страницах книги.

В подобном издании не могли быть обойдены вниманием российско-японские театральные связи последних лет, непосредственным участником которых был автор книги. В частности, описаны гастроли ряда японских театров в России в рамках Чеховского фестиваля, Русские сезоны в Японии, театральные обмены и копродукции на базе Центра исполнительских искусств в Сидзуока и Театральной компании Тога под руководством Тадаши Судзуки, ежегодный

Фестиваль русской культуры, который с 2006 года проходит в Японии под эгидой Министерства культуры Российской Федерации и общества «Россия-Япония».

Фотографии к изданию любезно предоставлены Государственным центральным Театральным музеем им. А.А.Бахрушина, Музеем МХТ, Чеховским фестивалем, фестивалем «Золотая маска», Театром.doc. ■

ПОДНОШЕНИЕ ПРОСВЕТИТЕЛЮ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ. Генеральный директор Государственного центрального театрального музея им. А.А.Бахрушина

Прошел год после конкурса школьных сочинений «Можно ли жить без искусства?», который провёл наш музей, издана книга с посвящением Алексею Александровичу Бахрушину, музей приобрел новых друзей. Это не просто любители искусства, это учителя-гуманитарии. Какие же это удивительные люди! С большинством из них мы знакомы пока только по переписке, зато знаем результаты их труда. Если ученики пишут «искусство напоминает нам о совести», значит, недаром они проводят время на уроках. Духовные запросы определяются в школе, в обществе сверстников. Учителя знают, что «из подростков формируются поколения».

Наш просветительский проект «Можно ли жить без искусства?» перешел ко второму этапу. Теперь на авансцене учителя. На призыв создать Бахрушинские кружки, чтобы совместными усилиями соединить столицу и провинцию в единую художественную аудиторию, откликнулись учителя сельских школ Алтая, Хакасии, Ульяновска, Забайкалья и другие, называя тех, кто уже работает и сообщает о занятиях. В 2014 году в Москве пройдет семинар для руководителей кружков.

100 лет назад, 25 ноября 1913 года Алексей Александрович Бахрушин передал свою уникальную коллекцию государству. Бахрушинские кружки, воз-

никшие в 2013 году, - это подношение наших современников замечательному человеку, меценату и Просветителю с большой буквы.

Сегодня немало эффектных разовых проектов, фестивалей, конкурсов, которые служат объединению театрального пространства России, но стоит помнить, что основной фундамент культуры, всё таки в повседневной деятельности, часто незаметной. Поэтому для нас так важна инициатива и творчество всех, кому пришлось по душе идея Бахрушинских кружков.

Клуб друзей Бахрушинского музея приглашает к сотрудничеству всех, кто думает о будущем культуры.

Первые лица просветительского проекта «Можно ли жить без искусства? Бахрушинские кружки.»

Оксана Анатольевна Лисовская
Гимназия №30, г. Ульяновск

Мой кружок - это три составляющих: семейные посиделки, дружеские встречи и занятия с талантливыми детьми в школе. С учениками (5-11 классы) мы собираемся после уроков один раз в неделю в нашем кабинете... дети читают свои стихи, сказки, рассказы; вместе смотрим фильмы и даже разыгрываем театрализованные действия... В моих планах издать сборник детских произведений, их накопилось очень много. И ещё можно подготовить альбом иллюстраций к книгам, которые мы читаем. Благодаря Бахрушинскому кружку многие мои планы реализовываются. Спасибо!

Ольга Владимировна Мозговая
Средняя школа,
село Борец, Хакасия

Первое занятие нашего кружка (после того как получили из Музея материалы) прошло 16.11.2013.

...Меня как учителя литературы заинтересовал альбом «Музей-усадьба А.Н.Островского» (использовала материал на уроке). Ребятам понравился альбом «Театральный музей имени А.А.Бахрушина», содержание, репродукции, и комплекты открыток «Эскизы костюмов Давида Боровского... Наши ближайшие планы: долгие новогодние вечера посвящать просмотру фильмов и спектаклей А.Эфроса и чтению книг «Убегающее пространство», «Воспоминания».

Дмитрий Анатольевич Васильев
Средняя школа,
село Усть-Козлуха, Алтай

Спасибо огромное за присланные материалы! Действительно ценное культурное наследие... Ребятам очень впечатлили фильмы и спектакли, поставленные Анатолием Эфросом. Имена прославленных актёров Марии Ермоловой и Михаила Щепкина им уже известны, так что с удовольствием рассматривали журналы, проспекты, фотографии... Эскизы костюмов Давида Боровского пробудили у некоторых собственные идеи... Вопреки мнению прагматиков культура является приоритетной формой жизни людей. ►



▲ Анна Юрьевна Антонова и её ученики ▲



► На районном методическом объединении учителей русского языка Н.В. Троян рассказала о театральном музее, о просветительских проектах музея



► Нина Васильевна Троян и её ученики



► Дмитрий Анатольевич Васильев с учениками



► Татьяна Олаховна Ханнинен с воспитанниками

Анна Юрьевна Антонова

Гимназия №24 г. Ульяновск
(по страницам школьной газеты
«Позитивные Вести Актива»)

Нововведением с 2013-2014 учебного года в школьной прессе гимназии стала рубрика «Клуб друзей Бахрушинского музея». Клуб создан в целях духовно-нравственного воспитания и повышения качества воспитательной работы в целом. Первое заседание Клуба состоялось 05.12.2013 ...Получили долгожданную посылку из Москвы – книги по искусству и культуре. Теперь ежемесячно Бахрушинский кружок будет проводить интересные тематические вечера. Сегодня ребята познакомились с творчеством А.П. Чехова... Второе занятие в плане на декабрь: Жизнь и деятельность великого человека Алексея Александровича Бахрушина и заочная экскурсия в московский театральный музей.

Татьяна Олаховна Ханнинен

«Аскизский лицей-интернат»
им. М.И.Чебодаева, Хакасия.

Когда наши дети получили книги «Можно ли жить без искусства?» со своими опубликованными сочинениями, их радости и благодарности не было границ. Ведь мы так далеко от столицы... А из письма директора Музея Дмитрия Родионова мы узнали о Бахрушинских кружках и решили не упускать возможность дальнейшего сотрудничества.

Решение было принято воспитателями и воспитанниками на общем собрании интерната. С согласия детей и педагогов я лично буду заниматься кружком.

Нина Васильевна Троян

Средняя школа, село
Воеводское, Алтай

Здравствуйте, уважаемый Дмитрий Викторович! Благодарим Вас за внимание к нам. Бахрушинский кружок действительно приносит нам много пользы и радости и становится важной частью нашей жизни. Мы следим за событиями, которые происходят в Вашем музее, и смоделировали во время одного из заседаний нашего кружка «Ночь искусств», состоявшуюся в Бахрушинском доме. Так, благодаря Вам, шаг за шагом мои ученики входят в мир искусства.

От всей души желаем Вам новых творческих идей и успешного их воплощения!

25.11.2013 ■



▲ Оксана Анатольевна Лисовская и её ученики ▲



▼ Ольга Владимировна Мозговая и её ученики ▼



РЕЙНХАРДТ И МУНК В РАБОТЕ НАД «ПРИВИДЕНИЯМИ»

АНДРЕЙ ЮРЬЕВ

С 8 по 10 ноября в Санкт-Петербурге проводилась широкомасштабная научная конференция «Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения». Конференция, в которой приняли участие многие крупные специалисты в области истории театра и драмы, была организована Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства совместно с Александринским театром и Санкт-Петербургским отделением СТД. По итогам конференции будет выпущен сборник материалов, выход которого запланирован на 2014 год. Предлагаем вниманию читателей фрагмент доклада профессора кафедры зарубежного искусства СПбГАТИ А. А. Юрьева «Хенрик Ибсен: начало новой драмы в отражениях режиссерского театра рубежа XIX – XX веков».

Постановка «Привидений», которой 8 ноября 1906 года открылась Камерная сцена берлинского Дойчес театра, стала подлинным прорывом в освоении драматургии Ибсена европейской сценой. Макс Рейнхардт, отвергавший и принципы натуралистического театра, и абстрактность сценического мышления символистов, сумел найти точный образный аналог поэтике великого норвежца. То, что он решил поставить этот спектакль в сотрудничестве с Эдвардом Мунком, лишь подтверждает чуткость режиссера к художественному языку автора «Привидений». Ведь Мунк, как известно, испытал сильное воздействие ибсеновской драматургии, к которой многократно обращался в своем творчестве. Да и Ибсен, высоко ценивший талант своего соотечественника, не избежал его влияния в своих позднейших драмах.

Рейнхардт просил Мунка создать не разработанную во всех подробностях сценографию будущего спектакля, но серию «атмосферических эскизов», которые дали бы толчок фантазии режиссера, подсказали обобщенный визуальный образ спектакля. «До сих пор интерьерами Ибсена сильно пренебрегали и дурно с ними обращались, – писал постановщик. – Однако я придерживаюсь того мнения, что они неотъемлемы от всей той многозначности, которая скрыта у Ибсена за словами, что они

не только определяют события, но и в равной мере символизируют их. Я убежден, что мы с Вашей помощью сумеем достичь нужного баланса между персонажами и декорацией, сможем так соотнести их, чтобы раскрылись до сих пор незамеченные глубины этого грандиозного произведения»¹.

Именно эскизы Мунка определили ход режиссерской мысли Рейнхардта. Не разделяя скепсис Эрнста Штерна, которому было поручено воплощение сценографии, постановщик восклицал: «А кресло?! Оно говорит все! Его чернота дает настрой всей драме. А стены комнаты?! У них цвет воспаленных десен. Вы должны постараться найти обои такого тона, они дадут актерам правильное настроение. Ведь именно от самого сценического пространства, его формы, освещения и прежде всего цвета зависит стиль игры!»².

Выстраивая «баланс между персонажами и декорацией», Рейнхардт придавал объемное значение какому-то странному, загадочному, поначалу едва уловимым и лишь в финальной сцене полностью определявшимся связям между огромным черным креслом, развернутым по диагонали в глубину сцены, и Освальдом, роль которого была поручена Александру Моисси. Грузное, массивное кресло разрушало иллюзию уюта, налаженного быта. И вместе с тем оно обретало многозначный символическо-мета-

форический смысл. – В нем была как будто сконцентрирована враждебная Освальду и его матери сила. Здесь когда-то сидел камергер Алвинг, здесь он раскуривал свою трубку, однажды заставив курить её ребенка Освальда. Здесь он будто бы незримо присутствовал и сейчас, словно наблюдая за тем, что происходит после его смерти с его женой и сыном. В этом тяжелом мрачном кресле была сконцентрирована вся гнетущая власть прошлого над настоящим, власть, грозившая гибелью юному, прекрасному, как будто излучавшему свет Освальду. А в последней сцене оно уже становилось зримым воплощением смерти, гробом, в котором находит свой конец ибсеновский герой.

Когда в финале фигура Освальда полностью исчезала в массивном черном кресле, становясь невидимой для публики, а фру Алвинг с отчаянным криком бросалась к сыну, в сумрачную комнату начинали проникать холодные лучи рассвета, в глубине возникали смутные очертания горного ландшафта, а на стенах появлялись огромных размеров движущиеся тени – словно ставшие реальностью демоны, празднующие свою жуткую победу.

«Реализм, отточенный до символа» – так можно определить тот метод, который избрал Рейнхардт, работая над этим спектаклем. Творческий союз режиссера и художника открыл для театра подлинного Ибсена. ■

¹ Цит. по: Langslet L. R. Henrik Ibsen – Edvard Munch: To genier møtes. Oslo, 1994. S. 66.

² См.: Бояджиева Л. В. Рейнхардт. Л., 1987. С. 81.

ИСЛАНДЦЫ

СТАНИСЛАВ БЕНЕДИКТОВ

Предлагаем читателям две главы из книги воспоминаний Народного художника РФ Станислава Бенедиктова. Благодарим автора за предоставленную рукопись.

Мы часто в разговорах употребляем ставшие привычными словосочетания.

Театр-дом, театр-семья.

Но куда деться от этих определений, ведь мы с Алешей Бородиным и в Кирове, и в Москве стремились именно к этому типу театра, к этой форме общения со всеми, кто работает в нем.

А выражение «Театр-дом» еще имеет и прямой смысл, ведь мы проводим в нем ежедневно по 8-10 часов, а при выпуске спектакля и большую часть суток.

С годами в этом доме все до мелочей становится своим: сцена с мощной, серой задней стеной, зрительный зал с зелеными креслами, фойе и ведущая к нему мраморная лестница.

Вообще все.

Из Рейкьявика, столицы Исландии нам с Бородиным приходит неожиданное предложение: поставить на сцене Городского театра спектакль по роману Тургенева «Отцы и дети».

Первая мысль – зачем в Исландии нужен давно ставший хрестоматийным роман Ивана Сергеевича? Но смысл выбора материала для постановки раскроется позже – во время нашего пребывания в далекой стране.

Перечитываю книгу, стараюсь найти соответствие сценического решения тургеневской прозе.

Делаю рисунки, но в них лишь смутные ощущения и только подступы к образу.

Брожу по театру, а голова постоянно работает, и глаза ищут опору

в пространстве дома, который должен в очередной раз мне помочь.

У нашего знаменитого соседа - Большого театра - строится филиал. Его новая сцена теперь примыкает к РАМТу.

Строительные работы в непосредственной близости начинают постепенно разрушать наше здание. На стенах и потолке фойе, в кабинете Бородина, расположенном над сохранившейся частью постройки Бове – большие трещины.

К открытию сезона, к приходу зрителей, штукатурки и маляры пытаются их замазать и закрасить. В театре идет ремонт.

Паркет фойе застелен полиэтиленовой пленкой, в белую ткань обернуты неснятые со стен портреты основателей театра Н. Сац, М. Кнебель, А. Эфроса.

Большое зеркало у входа в дирекцию отражает строительную туру посреди фойе.

Из окон, выходящих на Театральную площадь, льется мягкий вечерний свет.

Несколько недавно принятых в труппу молодых актеров, уверенно перешагивая через кучи строительного мусора, спешат на встречу с художественным руководителем театра.

Равнодушно взирают и на раненные стены и на занавешенные портреты, ведь это все для них - прошлое.

И вдруг во мне возникает острое чувство – все, что я сейчас вижу и есть решение пространства будущего спектакля.

Выношу из дирекции, красно-

го дерева ампирное кресло, ставлю его среди строительной развалюхи и жду Алешу.

К осени эскизы написаны, макет сделан и упакован, билеты на самолет в кармане.

Мы втроем – Алеша, его жена Леся и я отправляемся в путь, еще не догадываясь, что летим почти на другую планету.

Сделав пересадку во Франкфурте-на-Майне, продолжаем перелет над Северным морем, Атлантическим океаном.

Подлетаем к Рейкьявику. Неотрывно смотрю в иллюминаторы на необычную картину.

От заснеженных вершин гор до видимого вдаль берега океана простираются удивительной красоты лавовые поля.

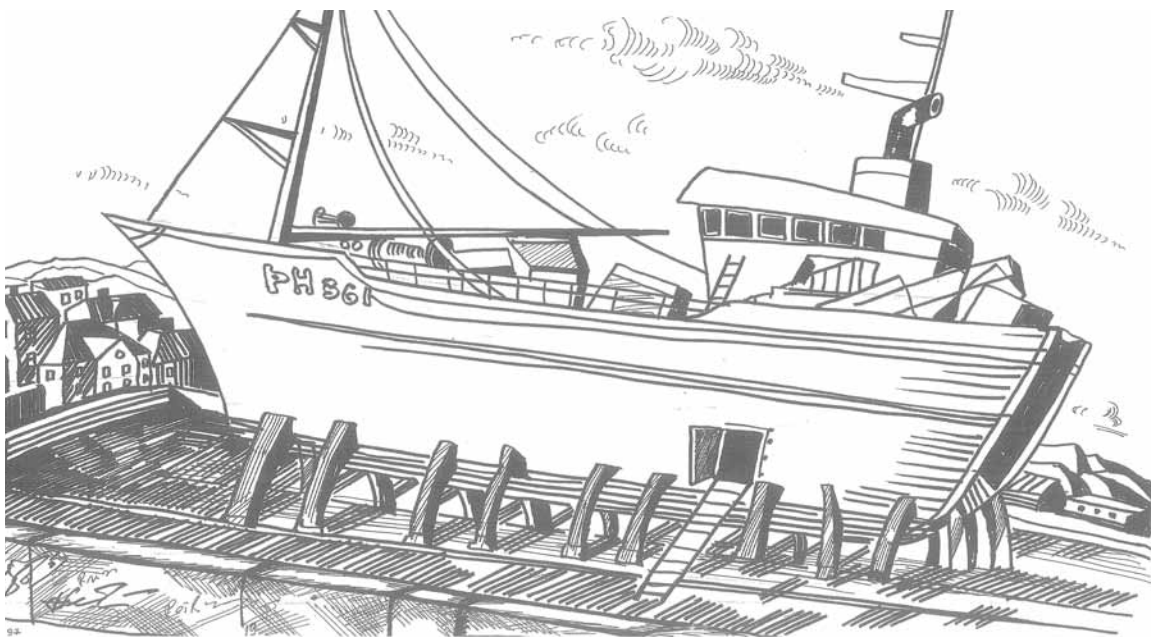
Застывшая лава, когда-то горячая и подвижная, образовала причудливые складки, под которыми, где-то в глубине острова, дремлет мощная вулканическая энергия.

Дорога из аэропорта в Рейкьявик подобна поездке по пустынной лунной поверхности.

Оказывается, не особо рискую жизнью и не преодолеваю огромное космическое расстояние, даже не улетая с Земли можно побывать на неведомой доселе планете.

Нас встретила Торхильдур – директор Городского театра. Позже она признается, что с тревогой ждала нашего прилета.

В конце 90х образ России в Европе был не слишком благоприятным. Все европейское телевидение было заполнено российскими криминальными событиями. ►



А вдруг мы окажемся одними из тех ребят, которые приехали, чтобы любой ценой отхватить денюжат?

Правда, заранее посланный в Исландию альбом с репродукциями моих работ несколько смягчил опасения Торхильдур.

На следующий день показываем макет и эскизы. Испытываем легкое чувство тревоги. Театр незнакомый, могут ли мастерские осуществить задуманное мной.

Исландцы сдержаны в проявлении своих чувств, и трудно понять, по душе ли наша работа.

Приходит взглянуть на макет наш посол в Исландии – Юрий Решетов. Удивительный, простой, живой человек, в совершенстве знающий исландский язык и пользующийся в стране огромным уважением.

Благодаря его заботе мы втроем живем в двухэтажном особняке, занимая второй этаж бывшего советского торгпредства.

У каждого своя комната и общий двухуровневый зал с большим дубовым столом.

В комнатах тепло, много живых растений, а в окна виден старый, недостроенный, лишенный шпиля католический собор.

Для нас началась удивительная жизнь.

Утром мы с Алешей едем в театр на репетицию. Обхожу просторные мастерские похожего на ступенчатую пирамиду Джосера городского театра.

Невозмутимый рыжеволосый Ракки, завпост и столяр в одном лице, вместе со своим другом из фанерных рундуков начинает собирать стены павильона.

Чертежи, выполненные мной, помогают понимать друг друга без слов.

Работаем до середины дня, а затем все вместе, постановщики, актеры, мастеровые обедаем за общим столом.

После обеда Алеша продолжает репетицию, а я с бумагой и фломастерами могу идти по городу и в порт.

Нам повезло с погодой. Начало

сентября, первые дни без дождей и ветра, сухо и солнечно.

Все ново: огромный океан, простирающийся, не встретив земли, до Антарктиды на юге, китобойные суда, стоящие на приколе, ржавые от морской соли рыболовецкие шхуны, вернувшиеся из дальних рейсов.

Рисую увиденное сколько душе угодно.

По вечерам, как правило, ужинаем с послом и его женой. Они соскучились по московским театральным новостям, и наше присутствие делает их жизнь на острове менее однообразной.

Юрий Решетов хочет, чтобы мы узнали и полюбили Исландию, дает посольский микроавтобус для поездок по стране.

Каждую субботу воскресенье, когда в театре идут спектакли и нет репетиций, мы уезжаем к стремительным горным рекам, к водопаду Гульфосс, к подножию вулкана Хекла.

Мне по душе аскетичные, лавовые пейзажи Исландии.

Вспоминаются юношеские высокогорные экспедиции и пробудившаяся уже тогда любовь к суровой природе.

Снова, как когда-то в Кирове, живем, сосредоточенные на работе, без суеты, дружно, одной семьей.

Вместе, втроем, гуляем среди обитых гофрированным железом с цветными крышами домиков Рейкьявика, вокруг пруда, в котором плавают дикие гуси и лебеди.

Вечерами и в ночь работаю за большим столом. Впечатления, полученные в поездках по стране, отражаются в целой серии рисунков.

Алеша в своей комнате готовится к репетиции, к очередной встрече с исландскими актерами.

Уже за полночь устраиваем домашний просмотр.

Смотрим листы, на которых я изобразил гейзеры, лавовые разломы, корабли в порту, инаугурацию нового епископа в кафедральном лютеранском соборе.

Все это уже моя Исландия.

Кстати, к скупой на краски здешней природе отлично подошла

привезенная из Москвы рыженькая крафт-бумага.

Когда работ набирается достаточно много, устраиваем в залах Дома дружбы России и Исландии выставку театральных и сделанных уже здесь станковых графических работ.

Незаметно пролетают три месяца нашей жизни на острове.

Каждый день то шквалистый ветер с дождями, то солнышко, невысоко поднимающееся на считанные часы над горами и вновь опускающееся за горизонт.

Лежа в теплой воде горных источников, глядя в черное, бездонное звездное небо, в очередной раз убеждаешься, что ты живешь в огромном и бесконечно разнообразном мире.

В ночь на Новый год, как подарок, впервые за все время, выпадает снег, с тем, чтобы к утру растаять.

Приближается премьера спектакля «Отцы и дети». ■

«ОТЦЫ И ДЕТИ»

На премьерные спектакли билеты распроданы заранее.

Исландцы приезжают в театр на автомобилях лучших мировых марок, среди которых выделяются вошедшие здесь в моду огромные внедорожники на высоких колесах.

Приехал на спектакль наш знакомый исландский режиссёр Эйви Эрлендссон, учившийся в свое время у нас ГИТИСе и поставивший в конце 60-х в «Современнике», вместе с Сережей Бархиным «Баллада о невеселом кабачке».

Перед тем, как гаснет свет, зал встает, приветствуя пришедших на спектакль простыми зрителями президента страны и его супругу.

Рейкьявик – город с давними театральными традициями.

В дни нашей премьеры, Городскому театру исполнилось сто лет.

Зрители Рейкьявика видели в разное время спектакли известных режиссёров и художников.

Только за последние годы несколько постановок Чеховских пьес Римаса Туминаса и, значительно раньше, работу Давида Боровского в спектакле «На дне» Горького.

Удивительные люди эти исландцы. Переводят на свой язык, сохранивший первозданную чистоту и не вобравший в себя ни одного заимствованного иностранного слова, все значимые произведения мировой литературы.

Тиражи по нашим меркам велики, но ведь и жителей в Исландии чуть больше 320 тысяч.

Постепенно становится понятным и выбор пьесы, предложенной нам для постановки.

Знакомясь с историей страны, узнаем, что в самом конце Второй мировой войны Исландия объявила о своей независимости от Дании.

Старшее поколение исландцев своим упорным трудом сумело обустроить небольшую и бедную страну, бывшее европейское захолустье, и превратить остров в Северной Атлантике в место комфортного проживания людей.

Среди лавовой пустыни, на небольших зеленых пастбищах разводили овец, в прибрежных водах ловили рыбу, строили радующие глаз дома с цветными крышами.

В этих домах, согретых теплом горных термальных вод, росли дети. Подрастая, многие из них уезжали в соседние страны - получать высшее образование, и далеко не всех тянуло назад, в родные гнезда.

Проблема отцов и детей в Исландии приобрела своеобразные черты.

Незадолго до генеральной репетиции, мой друг Ракки выкатывает на сцену швейную машинку и пришивает к большому бесшовному гардинному занавесу только что купленную бахрому.

Художник по свету Лали старается выполнить все наши прихоти и пожелания, все приносит и приносит из своих закровов различную световую аппаратуру и монтирует её в нужных местах.

Вместе с тончайшей работой звукорежиссёра удастся всем вместе создать на сцене удивительную атмосферу, в которую хочется войти и там жить.

И вот спектакль начинается.

Сквозь занавес просвечивают таинственные очертания большого пространства.

Свет вырывает отдельные его части – высокие окна с сухими ветвями деревьев, детали интерьера, портреты на стенах, большое зеркало, отражающее люстру, беседку, пока еще спокойно притулившуюся у правого портала.

В одиноко стоящем посреди пустого зала кресле сидит заснувший в ожидании сына Николай Кирсанов.

Бессмысленно описывать весь спектакль, тем более, что через два года московские зрители смогли увидеть его в тех же декорациях и с теми же замечательными исландскими актерами на сцене РАМТа.

Разобранная на элементы, упакованная в контейнеры, моя декорация совершила большой путь морем до Петербурга, затем сушей на трейлерах в Москву, на Театральную площадь.

Вновь, как и прежде, Ракки, Лали и я монтируем и освещаем придуманный нами мир, а Алеша снова заселяет его актерами, говорящими на удивительном исландском языке.

Снова сквозь сухие ветви в высоких окнах, медленно, помехатовски, нарастает свет.

В зеркале отражаются танцующие пары, и возникает череда просветов – аллея в усадьбе Одинцовой, избы в деревеньке Базаровых, могила с идущим над ней снегом.

Как и в Рейкьявике, опускается в нужный момент до планшета сцены искусно выполненная люстра ►

с горящими свечами, и Базаров с Одинцовой наряжают её небольшими зелеными веточками.

Огонек лампадки освещает лица осиротевших стариков Базаровых, да Фенечка за притихшим столом дочитывает последние строки Тургеневского романа.

Мы с Бородиным рады, что смогли показать в Москве одну из наших лучших театральных постановок, сумели вместе с актерами воссоздать редкое ощущение гармонии и счастья, возникшее на премьер в Исландии.

Ради подобных минут стоит работать в театре, преодолевая трудности, сомнения и житейские неудобства.

А тогда, в Рейкьявике, актеры театра из чувства благодарности и признательности устроили для нас поездку на катере к небольшому пустынному острову.

Здесь можно по каменистым тропам совершить верхом конную прогулку и полюбоваться окрестными видами.

Разбираем между собой низкорослых крепких лошадей.

Алеша, судя по всему, садится на лошадь впервые в жизни, но совсем не боится, во всяком случае, вида он не подает.

В защитных шлемах, курточках с завязанными капюшонами, выглядим сущими детьми.

Я себе выбираю лошадь по цвету – белую с лохматой гривой и большими грустными глазами.

Отправившись в путь, начинаю петь песни о дорогах и лошадях и без перерыва, не повторяясь, оглашаю пустынный пейзаж от самого начала поездки и до её конца.

Сильный ветер не сумел выветрить из меня ту радость, которая возникла после окончания спектакля.

Лошадь послушна. её подкованные копыта точно ступают между расщелинами тропинки, а мои ноги, плотно обхватив её бока, в такт песен посылают легкие толчки. Опережая всех, она как будто разделяет со мной охватившие меня чувства свободы и неумного счастья.

Уже позже друзья-актеры рассказали мне, что в этот день белая лошадка впервые пошла настоящим исландским шагом. ■

С. Бенедиктов.
▼ Оформление спектакля «Отцы и дети»



«ГАЛОПОМ ПО ЕВРОПАМ»

ВЯЧЕСЛАВ СОКОЛОВ

Вы куда едете?

В Баден-Баден. А Вы?

А я в Гомель-Гомель...

(Анекдот, услышанный в курилке старого МХАТа)

«Куда пан едет?» Вопрос задал мне офицер польской пограничной патрульной машины, остановившей нас где-то в глуши под Августовом, после пересечения не существующей ныне границы Литвы с Польшей.

- Едем в Испанию.

«Проверка паспортов». Отнёс наши документы своим коллегам в машине. Вернувшись, долго рассматривал наши вещи. Потом спросил: «Сколько лет пан имеет?»

- 78.

- «Пану пора сидеть дома на печи, а не шлëндать по Европе»... Был ли то комплемент или назидание?

Полчаса спустя мы благополучно двинулись дальше.

Все наши зарубежные автомобильные путешествия по Европе начинаются и заканчиваются в Друскининкай. Для этого много причин: и легкость пересечения границы на погранпункте «Шувалки», вежливость литовских таможенников и чувство, что возвращаешься домой. Здесь я жил в трудные послевоенные годы, здесь покоятся мои родители, здесь я учился в школе и начал трудиться, здесь вступаю в самостоятельную жизнь, уже будучи литовцами, мои племянники, наконец, здесь живет мой брат. Побывав в Друскининкай, Вы уже никогда не забудете это место. Чудесная природа, обилие ягод земляники летом и грибов лисичек осенью, рыбалка на Немане и окрестных озёрах, доброжелательность местных жителей. Какая то особая благотворная атмосфера в этом месте. Даже из нас, оболтусов пятого класса русской семилетней школы, впоследствии вышли: летчик-истребитель генерал Войска Польского; специалист по расследованию авиационных катастроф; инженер по аэродромному радиооборудованию; техник-технолог по хранению зерна; довольно успешный гробовщик, проработавший до этого 25 лет водителем

скорой помощи и Ваш покорный слуга, Заслуженный художник Российской Федерации.

После распада страны Друскининкай как бы пропал, но прошли годы и Феникс восстал из пепла. Да еще как. За последнее время на Друскининкай, как пишет литовская пресса, было потрачено 79 миллионов евро. Реконструированы многие санатории, построена круглогодичная лыжная трасса, также замечательный круглогодичный аквапарк с тридцатью банями (от финских до турецких), второй мост через Неман. Курорт все более превращается в культурный центр. Проводятся музыкальные фестивали. Работает несколько музеев. Дом-музей М.К. Чюрлëниуса проводит музыкальные вечера и художественные выставки. Набирает обороты Друскининкайский международный театральный фестиваль.

Результаты этого сезона впечатляют: в период с 14 июля по 11 августа 2013 года было показано 23 спектакля театров Москвы, Санкт-Петербурга, Вологды, Оренбурга, Новосибирска, Минска, Гродно, Вильнюса, Еревана и Кишинева.

Главный приз нового международного фестиваля достался спек-

таклю гродненского театра кукол «Пиковая дама», режиссёр Олег Жюгжда. Больше всего наград получил спектакль театра «Современник» - «Эмилия Галотти» (лучший режиссёр Габриэле Туминайте, лучший художник Адомас Яцовскис, лучший художник по костюму). Не обделены вниманием и актёры. Первыми стали Роман Подольяко (Белоруссия) и Агне Шатайте (Литва). Специальный приз жюри, члену жюри, Регимантасу Адомайтису «За долгое и плодотворное служение искусству простоты, глубины и правды».

Фестиваль проходил на сцене клуба санатория «Эгле» (Ёлочка), сохранивший свое название с советских времен. Кстати, в оперном театре Вильнюса большим успехом пользовался балет «Эгле, королева ужей». Постановочные условия на сцене не ахти какие, но устроители сделали все возможное: привезли из Вильнюса свет и звукотехническое оборудование, создали комфортные условия проживания гостей. Зрительный зал был переполнен во все вечера фестиваля. В Друскининкай нет общегородского зала со сценой. Может быть сейчас с ростом популярности театрального фестиваля в начальствующих головах возникнет ▶

мысль о создании современного курзала (а то ведь и кинотеатра в городе давно уже нет). Я бы с удовольствием передал безвозмездно весь свой Гипротеатровский опыт дорогому мне городу.

Среди волонтеров, способствующих проведению фестиваля был и мой племянник, ученик 11 класса местной гимназии Герардас Соколовас, член детского парламента Литвы.

В нескольких десятках километров от знаменитых художественно-производственных мастерских фирмы «Геретц», которые на территории Франции (есть ещё мастерские Геретца в Германии) расположился крошечный французский городок, а может это просто ухоженная по европейски деревушка, со звучным и несколько странным для Франции названием Niedermorschwihr. Это Эльзас и здесь переплелись культуры Франции и Германии. И знаменитый музей в Кольмаре, столице южного Эльзаса, называется почти как главный проспект Берлина «Унтерлинден».

Без единого здания современной архитектуры, выглядит, как историческая оперная декорация. Утопающий в облаках ампельной пеларгонии и флагах Евросоюза крошечный hotel de ville (мэрия), построенный, как и весь городок в стиле фахверк, собор с винтовым, как бы закрученным штормовыми ветрами шпилем; пожарное депо, с выставленными для обозрения доньтовскими пожарными насосами и стелой в память о погибших, при выполнении своего долга, пожарных. От современности в этом городке только электричество, водопровод, высокоскоростной интернет и улица под названием «Женераль де Голь». Во дворе уютного отеля «L'Ange» устроена выставка старинной утвари и техники, материальной культуры пошлого, важный предмет для любого театрального художника. А вот и особый экспонат- лебедка с вертикальным барабаном, сделанная чёрт знает когда, но электрический аналог которой появился на рабочих галереях театров только в самом конце XX века. Попасть в это запрятанное в

виноградниках место можно только случайно, ибо Ньедерморшвир находится в тени сверкающего на туристском небосклоне Кольмара.

Кольмар знаменит сохранившимся средневековым городом, музеем «Унтерлинден» с его Изенгеймским алтарем работы Матиаса Грюневальда, скульптором Фредериком Огюстом Бартольди создавшим статую «Свобода, освещающая мир», т.е. статую Свободы в Нью-Йорке и, как всякий уважающий себя европейский город, международным музыкальным фестивалем. Создал фестиваль и руководит им уже длительное время Владимир Спиваков. Концерты проходят в соборе Св. Мартина вмещающим почти 900 зрителей. В этом году фестиваль посвящался Мстиславу Ростроповичу. Говорят, что акустика в соборе необычайно благозвучна.

Скоростные платные дороги очень утомляют, с них ничего не видно, да и пробки на них стали не редкостью. Где-то перед Лионом съехали на второстепенную дорогу, долго разбирались с указателями, так ничего не поняв, просто поехали по солнцу, зная, что все дороги, так или иначе, ведут на юг. И так случайно мы выехали к удивительному созданию человеческого разума - мосту Мийо. Издали казалось, что мы уже достигли моря и вот уже паруса яхт растворяются в синеве неба. Но это были не яхты, а белоснежные вантовые конструкции знаменитого французского моста. Проезд по мосту воспринимается как полет на самолете. Автор моста архитектор, хорошо известный в России Норманн Фостер и французский инженер мостостроитель Мишель Вирложе.

Мост обладает сразу тремя мировыми рекордами: самое высокое дорожное полотно (270 метров), самая высокая в мире опора, самый высокий пилон. Необычайно красива сама местность, ущелье, покрытое изумрудными лугами. Такое впечатление, что мост сам является частью этой природы.

Хабия, заключительная точка

нашего путешествия, хотя ранее ездили и дальше вплоть до побережья Атлантики. Хабия старинный городок. Небольшой порт, где прятались в своё время средиземноморские пираты.

В консерватории Хабии ежегодно проводятся летние бесплатные концерты силами студентов, преподавателей и даже приглашенных знаменитостей. Сценическая площадка и зрители размещаются между двумя корпусами учебного заведения, в своеобразном атриуме, что создаёт естественную акустическую среду. Начинаются концерты поздно в 22.30, когда спадает испанская жара и затихает соседняя рыночная площадь. Побывав однажды, мы стали посещать концерты во время всех наших поездок в Хабию. Консерватория в Хабии своеобразная, называется на испанском CONSERVATORI PROFESSIONAL DE MUSICA XABIA и особенность её в том, что обучаются там исключительно игре на духовых инструментах, если судить, конечно, по увиденным концертам. Но зато какие исполнители! Часто звучит русская музыка: Глинка, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович. А во время концерта на рыночной площади попсовые олухи собирали сцену для предстоящего джазового фестиваля и у них не хватило ума не забивать молотками клинья во время классического концерта.

Из других культурных развлечений в Хабии был цирк-шапито, еженедельное бесплатное кино на песчаном пляже, всякий раз публика большими толпами неслась к экрану, нагруженная пляжными стульями, пластмассовыми шезлонгами, надувными матрасами и прочей утварью.

И все таки, главное летнее развлечение в Хабии это прогулки вдоль пляжа по набережной имени испанского теннисиста Давида Феррера, родившегося в этом приморском городе. Ни в каком другом месте Вы не увидите такое количество детей, пожилых инвалидов, собак, дам в длинных туалетах, стаяк

молодежи, отдельно гуляющих по половому признаку, полицейских охотящихся на чернокожих торговцев черными очками и прочей пляжной мишурой. Спектакль этот продолжается каждый сезон и полицейские всё те же и лица торговцев не меняются. Есть ещё даже целых четыре почтенных художника, за сотню евро готовых изобразить всю вашу семью, конечно в виде шаржа) или предложить готовый шарж на Обаму, английского премьера (короля и Путина не рисуют). Десятки магазинчиков, десятки ресторанов, десятки киосков ремесленников со всякой всячиной, появляющихся, как только садится солнце. Все очень цивилизованно: никто не кричит, никто не тянет за одежду и никто ничего от вас не требует. В общем, приезжайте в Хабию, здесь ещё нет тотального нашествия соотечественников.

И на обратном пути немецкий Друскининкай – Баден-Баден.

Жизнь Баден-Бадена, модного германского курорта, 10 августа 1862 г. мало чем отличалась от жизни в другие дни сезона. Публика была весёлой и пёстрой. Впрочем, наших соотечественников выделить в ней не составляло труда, особенно возле «русского дерева». (И.С.Тургенев «Дым».1867 г.)

Мало чем отличалась жизнь в Баден-Бадене и 18 августа 2013 года, когда нашу компанию занесло в этот город. Город, конечно, стал другим, хотя многие старинные здания сохранились. Во первых, въезжая в Баден-Баден попадаешь не на ожидаемый курорт, а в многокилометровый туннель, проскочив который, оказываешься снова среди девственных лугов и виноградников. Во вторых, найдя нужный выезд из туннеля, понимаешь, что негде остановиться – всё уже забито машинами.

Наступила ночь, судорожно ищем подходящий отель. В городе их более 70, но ужас, все отели принимают гостей до 9 вечера. Нашли сверкающий огнями, конечно ещё работающий. Отель хорош, а

вот цена для нас, путешествующих на медные деньги, ну, очень кусачая. Воспользовавшись советом портье кинулись в другое место. Центр города. Всё забито транспортом, платные парковки заняты. Снова нырнули в туннель, выехали в таком же многолюдном квартале. Вот отель. На дверях русская надпись: «Принимаем только до 21 часа, при необходимости вызов за дополнительную плату № мобильного. Рядом за углом другая русская надпись: «Русское подворье. Добро пожаловать». Адрес. Это в этом же доме. Но с другого входа. Заходим.

Миловидная дама неопределенного возраста, с радостным выражением лица встречает, как старых знакомых. Протягивая руки: - Наташа. Ведите ваших детей, пусть отдохнут, вот угощайтесь, только сегодня сорванные сливы. Ах, как жаль сегодня у меня гостит Патриарх Иерусалимский и все номера заняты. Вот есть холл, можно разместить всех вас в нем, но должна приехать на интервью съёмочная группа телевидения, может не приедут, тогда да, сейчас позвоню, нет едут задержались в пробке, ещё позвоню, может откроют соседнюю гостиницу, но нет никто не отвечает... Вообще я устраиваю русские выставки и гастроли, вот у меня был художник (показывает акварели русских церквей и портреты патриархов Кирилла и Алексия П). Как жаль, как жаль. Уходим, не поев слив, и ночуем в соседнем Карлсруе, где выехали прямо на гостиницу, работающую в автоматическом режиме (вставляешь кредитную карточку и получаешь ключ от номера). Заботливая дама успела всучить свою визитную карточку Natalie Bühnen Bühne на немецком сцена.

Баден-Баден любимое место российской аристократии и творческой интеллигенции XIX века. Здесь долгие годы жил Тургенев, бывали Лев Толстой, Гоголь, Достоевский, Чехов, Чайковский. И нет спасения от русских в наши дни. Впрочем, каждый год город встречает с восторгом участие Мариинского теа-

тра в международном музыкальном фестивале.

Фестиваль проходит в весьма необычном здании, а именно - реконструированном под театр железнодорожном вокзале. Открыт Фестшпильхаус был в 1998 году. Проект создал венский архитектор Вильгельм Хольцбауер. Но главная заслуга в работе известного мюнхенского физика Карлхайнца Мюллера, сделавшего расчёты для идеальной акустики зала. Сцена оснащена современной техникой и обеспечивает постановку самых сложных спектаклей. Так в прошлом году Мариинский театр привозил оперу «Борис Годунов» в полном сценическом оформлении. А что бывает нагромождено на сцене Мариинки Вы и сами знаете. Маэстро Валерия Гергиева в Баден-Бадене называют послом российской культуры, он дирижирует в городе по несколько раз в году и за ним иногда присылают специальный самолёт. В Баден-Бадене ему вручена почётная музыкальная премия Герберта фон Караяна. Да, премий и наград у Гергиева не пересчитать.

Ещё славится курорт зданием другого театра, построенным архитектором Шарлем Куто по мотивам Парижской Оперы Гарнье. Для открытия театра композитор Гектор Берлиоз написал в 1862 году оперу «Беатриче и Бенедикт» по пьесе Шекспира «Много шума из ничего», которой сам и дирижировал на открытии. Здание тщательно сохраняется.

По сей день растёт в Баден-Бадене «Русское дерево», несколько раз пересаженное, но на том же месте и той же породы, у которого вот уже несколько веков встречаются русские люди. ■

Фото автора
(см. стр.64)

«ПРАВИЛА ЖИЗНИ»

МАРККУ ПЯТИЛЯ

10 советов молодым сценографам одного из самых известных кино- и театральных художников Финляндии, Маркку Пятиля (Markku Pätilä). Знаменитый режиссёр Аки Каурисмяки сделал с Пятиля лучшие свои фильмы, а не так давно художник оформил два спектакля в хельсинском театре КОМ - «Три сестры» и «Оркестр». С читателями «Сцены» Маркку делится своими профессиональными секретами...



1.

Разговаривай с режиссёром только после того, как ты прочитал сценарий (пьесу). Тебе нужно сначала сформировать свою собственную идею. Тогда у тебя будет возможность защищаться. Ведь ты - тоже режиссёр, только режиссёр визуального.

2. Два основных направления: структура и цвет. Учись всему, что связано с построением. Развивай свой «глаз» для цвета.

3. Я всегда стараюсь сочетать цвета как можно более нетрадиционно, радикально, вопреки любым канонам.

4. Найди сотню вариантов работы с черным и белым.

5. Не забывай, сценография - для актеров!

6. Я организовал себе идеальные рабочие условия. В моей мастерской можно жить! Там есть все.

7. А еще, самый главный инструмент художника - толстая телефонная книжка. Тебе необходимо иметь много друзей и знакомых. Если мы снимаем кино, и в три часа ночи мне вдруг понадобилась скрипка в реквизите для фильма - у меня есть друг-музыкант, которому я могу позвонить среди ночи.

8. Но никогда ничего не бери просто так.

9. Важно заботиться о себе, беречь себя. Работа художника - это ненормированное время, стресс, разъезды. Знаю, что совет звучит издевательски, но все же: **ВЫСЫПАЙСЯ!**

10. Даже если кажется - что-то не клеится, не получается, нет работы, спектаклей или фильмов - не сдавайся. Если ты работаешь по-настоящему, что-нибудь обязательно случится, что-то все равно будет.

Желаю успеха всем читателям журнала «Сцена»! Берегите себя. ■

Записала Татьяна Бодянская



▲ «Три сестры» А.Чехова. Театр КОМ, г. Хельсинки.
▼ Режиссёр Лаури Маййала. Фотограф Noora Geagea



▲ «Оркестр». Театр КОМ, г. Хельсинки
▼ Режиссёр Янне Рейникаинен. Фотограф Noora Geagea



▼ «Три сестры» А.Чехова. 'Orkesteri-The Everlast' (полное название) - Окко Лео





► Мэрия в Ньедерморшви́ре



► Жерона. Инсталляция на пешеходном мосту



► Фестивальная сцена в Друскинкай



► Зрительный зал театра в Баден-Бадене



► Феститильхаус в Баден-Бадене