ISSN 1817–6542

Сцена

la scene
the stage

№5
(103)
2016

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm. ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталия Каминская

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www. the-stage. ru

© «Сцена», №5 (103) 2016
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

Зарегистрирован
Министерством печати
и массовой информации
РСФСР – свидетельство
№124 от 25 сентября 1990.
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 20. 10. 2016

СЦЕНА

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

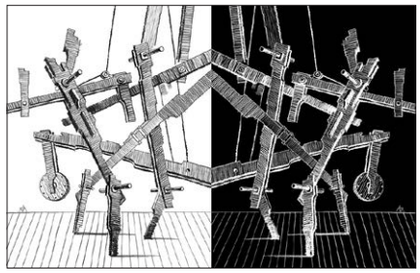
The Stage

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

La Scène

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

На 1 и 4 стр. обложки:



▶ *Автор обложки*
Алексей Кондратьев

На 2 стр. обложки:



▶ *Кадры из фильма «Война и мир»*
Сценаристы и режиссеры –
В.Гардин,Я.Протазанов
Оператор – А.Левицкий
Художники – Ч.Сабинский,
И.Кавалеридзе
1915 год
Фильм не сохранился
ГЦТМ им. А.А.Бахрушина
КП 45142 - 45172

Роли исполняют:
Наташа Ростова –
О.Преображенская
Князь Андрей – Н.Никольский
Пьер Безухов – Н.Румянцев
Анатоль Куракин – В.Васильев
Эллен – В.Шиллинг
Соня – Т.Красовская
Николай Ростов – О.Рунич
Княжна Марья – М.Бовшек
Борис Друбецкой – А.Бестужев
Княгиня Друбецкая – О.Бонус
Княгиня Болконская – Р.Хапсаева
Князь Василий - Н.Горич
Мадемуазель Бурьен – О.Паншина
Ахросимова – М.Кассацкая
Анна Шерер – Е.Уварова
Долохов – М.Доронин
Кутузов – Г.Новиков
Наполеон – В. Гардин

СОДЕРЖАНИЕ

▸ ДИАЛОГИ	3	**Дмитрий Родионов. Александр Титель.** Снова идти в народ?
▸ СПЕКТАКЛЬ	7	**Андрей Золотов мл.** Лес крестов без Анны Нетребко
	9	**Оксана Лисовская.** В поисках волшебного мотылька
	13	**Наталия Каминская.** Пять пудов любви. Черновик
	16	**Наталия Каминская.** А вы говорите – «домомучительница»!
	18	**Илья Абель.** Неравнодушные свидетельства
▸ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	20	**Виктория Канафеева. Дмитрий Разумов:** «Мой метод – смотреть широко открытыми глазами на мир»
	25	**Елизавета Юдина.** А мы все ставим каверзный ответ…
	26	**Александр Кузнецов.** Зеркало предательства
▸ ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР	28	**Елизавета Ронгинская. Николай Рощин.** Вакцины от обезличивания
▸ ВЫСТАВКИ	33	**Наталья Сиверина.** Эрте и Вячеслав Зайцев: два мира, два театра, две моды
	36	**Кристина Матвиенко.** Кратковременное
	38	**Майя Романова.** Прошу садиться!
	40	**Мария Гусарова, Андрей Золотов мл.** Русские мгновения Венской оперы
	42	**Александр Рубцов.** Искусство против агрессии
▸ ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	45	**Виктория Канафеева.** Парадоксы Ф. Г. Раневской на сцене и в жизни
	46	**Рамиля Латыпова.** Музейные раритеты в Уфе
	47	**Наталия Каминская.** Из истории интерпретаций
	48	**Светлана Членова.** Театр идей и камера, сохраняющая его для потомков
	49	**Татьяна Сельвинская.** Театральные истории
▸ ОБРАЗОВАНИЕ	50	**Андрей Дановский.** Некоторые размышления о преподавании сценографии в педагогическом вузе
	57	**Татьяна Спасоломская.** Начало. О дипломных работах
▸ НОВЫЕ КНИГИ	59	**Лев Додин.** Письмо автору
	60	**Любовь Овэс.** Послание от Михайловой
	62	**Дмитрий Родионов.** Вечно новые театральные идеи
	64	**Беатрис Пикон-Валлен.** О некоторых французских театральных изданиях
▸ ЛЮДИ ТЕАТРА	66	**Марина Орлова.** Дирижёр, как организационно-творческий лидер музыкального театра
▸ НАСЛЕДИЕ	67	**Иван Хотинский.** Рыцарь одного театра Н. В. Сибиряк
	73	**Нина Дмитриева.** Из дневников
	76	**Надежда Хмелёва.** Леонид Чупятов
▸ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	80	**Люба Стерликова.** Бродвей начала 20 века
▸ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	82	**Дмитрий Трубочкин.** Итальянский театр XVIII века
▸ НОВОСТИ	88	**Юлия Алейник.** Внимание! На полках РГБИ новые пьессы
▸ ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ	89	**Ольга Романцова.** Разомкнутое пространство
▸ ТЕХНОЛОГИИ	91	**Письмо министру.**
▸ ЭТЮДЫ	93	**Александр Гусев.** Не надо мне всего Госконцерта, дайте мне одного Лахмана!
▸ НАШИ АВТОРЫ	97	
▸ АННОТАЦИИ	98	

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 Москве – в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д.10/34, м. Пушкинская, Чеховская), в Театральном музее им. А. А. Бахрушина (ул. Бахрушина, д.31/12, м. Павелецкая), в мемориальном музее-студии «Мастерская Давида Боровского» (Б. Афанасьевский пер., д.3, м. Кропоткинская).

Редакцией в 2016 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 библиотекам республики Хакасия по заказу ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

СНОВА ИДТИ В НАРОД?

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – АЛЕКСАНДР ТИТЕЛЬ

ДР: *«Белые колонны. Тишина. Девушки разбрасывают снег по планшету. Гипсовые люди – за колоннами, наблюдают. В тишине вышли Зарецкий и Ленский в чёрном. И только тогда вступил оркестр. И на его траурный аккорд все колонны обернулись своей чёрной стороной и тихо наклонились. И этот поклон потрясает. Всё-таки, опера в высших своих проявлениях есть величайшее из искусств…». Это из статьи Аллы Александровны Михайловой о Вашей вместе с Феликсом Коробовым и Давидом Боровским постановке «Евгения Онегина». Вы совершили смелый и художественно принципиальный поступок: сняли с репертуара Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко «Евгения Онегина» - «постановку Станиславского», спектакль, о современном состоянии которого ученица Станиславского О. С. Соболевская как-то сказала, что это «тысячная калька с кальки же». Спектакль был снят в 2001 году, а в 2007 году Вы предъявили нового «Евгения Онегина» - в эстетических категориях XXI века – спектакль над бытовой, эпический, ставший ярким художественным событием. Что значило это для театра?*

АТ: Есть традиции и есть фетиши. Приверженность фетишу порой называют традицией. Это весьма характерно для отечественного менталитета. В принципе, все понятно: страх перед новым, страх обнаружить никчемность предыдущих усилий по образцовому содержанию мавзолея. Театр должен быть отважным! Бесстрашным! Театр спокойно расстался с калькой спектакля Станиславского, несмотря на отдельные вопли со стороны. В 1975 г. это было бы немыслимо, хотя еще тогда Лев Дмитриевич говорил, что боится встретиться на том свете с Константином Сергеевичем, потому что тот непременно спросит: - Как вам не стыдно, почему вы не закрыли спектакль, ведь он давно уже умер.

Театр достойно расстался со старым «Онегиным», были даны два афишных спектакля, один из которых был записан телеканалом «Культура», и начались репетиции нового.

Что это значило? Освобождение от вериг. Обретение легкой поступи и легкого дыхания (ведь это совпало с возвращением в чудесный новый старый дом после реконструкции), счастливую (для меня вторую и, увы, последнюю) встречу с великим Давидом Львовичем Боровским.

…Мы с Боровским пришли в музей Станиславского в Леонтьевском переулке и тихо посидели в том зале, где К. С. репетировал и показал впервые своего «Онегина». Мы хотели делать не бытовой спектакль, это ясно; но постепенно обнаружилось непредвиденное поначалу, непредсказуемое еще во время работы с художником, движение к представлению очевидно символистскому. От репетиции к репетиции. С совсем молодыми Петрожицкой, Зуевым, Максимовой, Андреевой, Долговым, Ульяновым, но и с потрясающим Осиповым в Трике. Новый дом, новое поколение, новый «Онегин»… казалось, мы повторяем начало Станиславского. Мы снова у истоков - все это чувствовали.

ДР: *Вы не однажды говорили, что считаете оперный театр сегодня очень мощным художественным явлением. Действительно, с тех пор, как возникла «драма на музыке», за четыреста лет опера прирастила себе возможности всех искусств, освоила многие жанры и утвердилась в сознании людей как сфера высокой художественности. Мне очень нравится, как вы описали феномен оперы, цитирую: «…зал будет плакать над горбуном, который виновен в том, что зарезали его дочку. И она будет полчаса умирать, а он – полчаса над ней петь. И все будут плакать, рыдать. Это определенный феномен, отражение человеческой культуры, её условности, её странности, её наивности, её историчности». Можно ли говорить, что условность и архаичность не мешают друг другу в опере? И каковы основные направления развития современного оперного театра?*

АТ: Условность и архаичность не антиподы: условность тоже может быть архаичной. Оперный театр по природе парадоксален, здесь, в принципе, место для соединения несоединимого. Но с другой стороны, это «поле чудес», эта кажущаяся страна «эклектика» страшно провоцируют дилетантизм и волюнтаризм: «ворочу, что хочу». Позвольте, почему? – Я так чувствую. Но ведь есть партитура и есть художественная целостность спектакля. Свободный полет фантазии, рожденной музыкой, и крепкая узда партитуры – как это сочетать?

Вот примеры из Европы. В «Тангейзере» для первой сцены в царстве Венеры режиссер придумал девять

обнаженных беременных женщин. Они были молоды и прекрасны, они жили своей плавной прислушивающейся жизнью – это был высокохудожественный образ Любви.

В другом спектакле, «Cosi fan tutte», режиссер на увертюре усадил перед занавесом актеров в мизансцене и костюмах «Завтрака на траве» Клода Моне. И даже придумал им какую-то жизнь. К середине увертюры эта компания, включая обнаженную барышню, вызывала недоумение, к концу изрядно надоела, поскольку никоим образом не вступала во взаимоотношения с этой музыкой, с тем, что есть и что будет дальше. С открытием занавеса компания исчезла, и ничто более в скучнейшем спектакле не напоминало ни о картине, ни о Клоде Моне, ни об импрессионизме.

Или вот «Аида», в которой режиссер задумал рассказать о тяжелой судьбе эфиопской женщины: на увертюре египетские воины (артисты балета), изображали предстоящее насилие над эфиопскими пленницами (артистками балета), в свою очередь изображавшими покорность судьбе. На появившуюся Аиду, телосложением значительно превосходившую балетных эфиопок, покушались аж два балетных насильника, что по мысли режиссера должно было усилить глубину разврата. С ними легко справлялся весьма представительный Радамес. Смешно, нелепо.

Оперный театр сегодня разный: мертвый, «актуальный», художественный, дилетантский, жестокий, модный, не музыкальный. Спектаклей много, настоящих – единицы. Все больше театров интендантских, менеджерских, все меньше «худруковских». В чем разница? Худрук надеется обручить произведение с приглашенным режиссером, он ищет брака по любви, успешный менеджер стремится получить event, событие. Первый мечтает создать невиданный ансамбль. Второй – собрать имена. Сверхзадача худрука – «жизнь человеческого духа». Сверхзадача интенданта – успех (касса, реклама, vip)

Или вот копродукции, связи, охватившие практически все европейские театры. С одной стороны это хорошо, позволяет театрам экономить расходы и показывать публике больше спектаклей. С другой стороны, такой оперный глобализм делает театры похожими один на другой, превращает их, в конечном счете, в прокатные площадки.

ДР: ***Вы работали и работаете с замечательными художниками: безусловно, первый в этом ряду – ваш неизменный союзник Владимир Арефьев, вы ставили спектакли вместе с Давидом Боровским, Валерием Левенталем, Сергеем Бархиным, Юрием Устиновым, Эрнстом Гейдебрехтом. Каково в современной опере место сценографии как части художественного целого театрального спектакля?***

АТ: Добавлю: Владимира Серебровского и Адомаса Яцовскиса, Станислава Морозова, Лену Степанову и Машу Данилову, Ольгу Поликарпову, и молодежь – Альону Пикалову и Этель Иошпа, а также замечательных турецких художников Тайфуна Чеби и Айшегюль Алев.

Художник – брат, его роль наиважнейшая. Ведь пространство спектакля – уже решение. Оно, это пространство, «драматическая местность» по Пушкину, обладает не только фактурой, цветом, объемом, даже запахом, оно имеет прошлое и настоящее, и будущее. В нем что-то отражается, в нем пробуждается наша память, рождаются ассоциации. Как живется тут героям? Звучит тут эта музыка? Дышит здесь моя история?

Творческое партнерство режиссёра и художника складывается поразному, но обычно режиссёр рассказывает художнику, что он слышит в музыке, как разворачивается сюжет, кто есть кто, о чём может быть сегодня спектакль. Режиссёр пытается разбудить чувственную фантазию, свою и художника, сочиняет конкретных людей в предлагаемых обстоятельствах. Конечно, режиссёр пытается представить себе пространство, в котором данная история и та тема, что за ней стоит будут жить легко, остро, неожиданно. Но и художник пытается услышать в музыке где, кто, как? Его лента ассоциаций разворачивается порой совсем неожиданно. Бывает, что режиссёрское видение-слышание увлекает художника, но бывает и наоборот. Или вообще возникает что-то третье в процессе работы, о чём никто и не помышлял.

Часто так бывает у нас с Арефьевым. У меня была своя история про «Три апельсина», но он убедил меня сыграть в его игру. Для «Золотого петушка» Римского-Корсакова он придумал тотальную метлу и царство дворников (на зависть Салтыкову-Щедрину или Зощенко), а уже потом мы развивали эту тему до абсурда, так хорошо нам знакомого по нашей общей истории.

Сочинение «Онегина» с Боровским я вообще считаю классикой жанра… Новая мастерская художника в Большом Афанасьевском переулке вся в окнах – море света. На окнах холщовые занавески, пошитые женой Мариной. Неизменный чай с тонкими хрустящими хлебцами. И неспешные, очень точные, прямо в яблочко вопросы-ответы: важен ли дух времени и в чем он – в декорациях или костюмах? Можно ли в интерпретации этой музыки уйти от тотальной лирики и как это сделать? Что, какой элемент декорации для меня наиболее важен? На этот вопрос я ответил уже после того, как промучившись 2 дня, не спав ночь, я в отчаянии попытался объяснить Д. Л. почему я не смогу разыграть спектакль в предложенной им прирезке (это был 1й не пошедший вариант): «воздух» – сказал я, самое важное для меня здесь это воздух, простор. Д. Л. медленно, с пониманием кивнул головой. Через неделю он позвал меня снова и показал в маленькой коробочке 8 белых колонн, разделивших сцену по диагонали. «Как вам такая диагональ, – с сомнением спрашивал Д. Л., – как вам тут дышится, воздух есть? Она не надоест за 3 часа спектакля?». У меня гора свалилась с плеч, я сразу влюбился в эту коробочку. Обрадовавшись, Д. Л. стал оживленно «уговаривать» меня: а еще мы повернем эти колонны – а они сзади черные. А еще, возможно, удастся их наклонить. Но нам с вами необходимо еще что-то, вот сюда, справа, от картины к картине. Нужно посочинять. И пошло-поехало…

ДР: *Вы из редкой породы художественных руководителей, которые могут «наступить на горло собственной песне». Так, вы полтора года ничего не ставили в Музыкальном театре, когда вас пригласили его возглавить после того, как театр разделился на два коллектива и Евгений Колобов ушел, возглавив «Новую Оперу». Вы восстанавливали репертуар и только потом поставили «Руслана и Людмилу». За время вашего руководства оперной труппой (в этом году – 25!) у вас ставили спектакли режиссеры Адольф Шапиро, Петер Штайн, Андрейс Жагарс, Геннадий Тростянецкий, Михаил Бычков, Анатолий Ледуховский, Людмила Налетова, Ирина Лычагина, Георгий Исаакян. А с ними в Музыкальный театр пришли такие художники как Виктор Архипов, Станислав Бенедиктов, Семен Пастух, Андрис Фрейбергс, Пьер-Андре Вейц, Фердинанд Вегербауэр, Эмиль Капелюш. Такую политику я бы определил, как очень смелую, не лишенную риска. Что принесли эти талантливые «чужаки» вашему коллективу? Изменилась ли природа актерства оперных исполнителей?*

АТ: Снова хочу добавить - Бориса Покровского, Алексея Бородина, Оливье Пи, Кристофера Олдена, Евгения Писарева. Сегодня театр не может быть местом высказывания одного режиссёра, как и одного дирижёра или сценографа.

Я приглашаю режиссёров – музыкальных и драматических – близких нам по духу, по школе, по театральным пристрастиям. По их спектаклям я вижу, как важен для них актёр, правда на сцене и, в конечном итоге, «жизнь человеческого духа». Я люблю театр про людей и для людей, но острый, парадоксальный. Природа «актёрства» от встреч с такими мастерами не изменяется, но обогащается, открываются какие-то новые грани. Но и приглашенные режиссёры влюбляются в наших артистов, многие коллеги говорили мне об этом, а Кристофер Олден, перенесший к нам «Сон в летнюю ночь» Бриттена из Английской национальной оперы (ENO), даже думать не хотевший о репетициях с двумя составами, потом, по секрету, сообщил мне, что у наших вышло лучше, чем в ENO, а в заключение работы во всеуслышание заявил, что приедет работать с этой труппой когда угодно и над чем угодно – только позовите.

ДР: *В программке к опере «Хованщина» вы приводите высказывание М. П. Мусоргского, в котором боль по страданиям народным, но и вера в силы народа выдержать самые тяжелые испытания. Жанр народной музыкальной драмы определил композитор, трудность для режиссёра в том, что музыка Мусоргского требует мощного и органичного соединения всех слагаемых: мастерства певцов, высочайшей оркестровой и хоровой культуры, сценического оформления и единомыслия с композитором. Не случайно, мы знаем не так много убедительных постановок «Хованщины», в Большом театре - Бориса Покровского, в Венской опере - Льва Додина и ваша постановка с Александром Лазаревым и Владимиром Арефьевым. Каждая постановка «Хованщины» это своеобразный художественный и общественный манифест. Чем был обусловлен ваш выбор «Хованщины»?*

АТ: Чем обусловлен? Тем же, что и всегда: «временем на дворе», уникальным попаданием в труппу, личной ответственностью за продолжение разговора русской оперной классики с моими современниками. В мире существует пять с половиной оперных композиторских школ: итальянская, французская, немецкая и русская, а также западно-славянская: Сметана, Дворжак, Монюшко, Кодай, Яначек и другие. Половинка – англичане с прерванной оперной традицией от гениального Перселла до Бриттена, между которыми одинокая вершина – Гендель. Мы имеем честь и счастье обладать собранием выдающихся русских опер и наш долг и наша потребность приводить их на сцену и вновь и вновь делать их про нас сегодня, не в плане антуража, а по существу разговора.

ДР: *Конечно, в оперном театре определяющее значение во все времена остается за музыкальной партитурой, и всё решает «катарсис», без которого сценическое действие превращается в «дефиле» красивой формы. Скажите, как соотносится эстетика музыкального театра и его репертуар с процессами, происходящими сегодня в драматическом театре?*

АТ: Эти эстетические кривые развиваются самостоятельно, их взаимовлияние опосредованно: то сближаются, то расходятся. В 70х-80х годах прошлого века оперный театр, можно сказать, питался эстетикой театра драматического. «Бедный театр», единая установка, минимализм – всё это из драмы. Затем бум в опере, много достижений, много денег, ряд открытий, но и мусор, дилетантизм, засилье дизайна, гламур. Сценография не дышит, не разворачивается в координатах пространство-время. С другой стороны все больше художников работают и здесь и там. Часто режиссер и художник в одном лице, что, с моей точки зрения, ущербно. Я работ, в которых это гармонично не видел.

ДР: *Сегодня мы живем с ощущением незавершенности ситуации. Назойливо и демонстративно проповедуется жизнь в комфорте, искусству отводится роль развлечения, оперу объявляют «искусством для богатых». Здесь большое поле для демагогии: получается, что плохая музыка, посредственные певцы демократичны, остальное нет. Хотелось бы знать, как высокое искусство оперы удерживает авторитет, и какими средствами удаётся вам сохранять интерес и любовь москвичей и не только москвичей, но и слушателей в других странах, к своему театру, на фронтоне которого имена Станиславского и Немировича-Данченко?*

АТ: На постановку «Севильского цирюльника» как специалиста по итальянскому языку и стилю Россини нам рекомендовали молодого дирижера, стажёра Баварской оперы Фабио Черрони. Фабио долго, внимательно и недоверчиво присматривался к театру, прислушивался к труппе, был на всех репетициях, ходил на спектакли. На прощальном вечере после премьеры он сказал мне и Урину буквально следующее: «Вы культивируете ансамбль, у вас действительно репертуарный театр-дом, это уникально, такого уже нигде нет». Но Баварская опера в Мюнхене тоже репертуарный театр – возразил я. Он подумал и сказал: «Да, репертуарный. Но это театр – hotel. Слишком много гостей - пусть даже известных, хороших, дорогих певцов. Сегодня приехал, через три дня уехал». Фабио заметил главное.

Репертуарный театр-дом с опорой на свою труппу, приоритет взаимопонимания, ансамблевости, стилевого единства художественных приемов. Нюансы, импровизационность. «Реал» и «Барселона» – две великие футбольные команды, но «Барсу» Гвардиолы мы любили больше… За что? За комбинационную игру, за искусство взаимопонимания, за творчество.

Серьезность в выборе репертуара и его интерпретации, ответственность в назначении на роли, уважение к публике, неприятие дешевизны, всего что на потребу, вульгарности и эпатажа ради эпатажа, стремление услышать в до боли знакомой опере до сих пор неслышимое и увидеть невидимое.

ДР: ***Искусство существует во взаимодействии с окружающим миром, жизнь людей искусства немыслима без взаимовлияния. Художник, литератор, актёр, режиссёр каждый по своему ощущает красоту человеческой души и тем способствует творческой интенсивности другого. Диапазон взаимодействия – от плагиата до искры новой идеи, возникающей от увиденного, услышанного. В этом смысле драматический театр и опера существуют в одном поле творческого поиска. Мы уже говорили о том, что драматические режиссеры всё чаще приходят в оперу, обратных примеров не наблюдается, но ведь место и роль музыки в драме от этого не зависят. Какой драматический спектакль вы относите к музыкальному?***

АТ: Тот, в котором режиссер мыслит симфонически. В конкретных деталях это может выражаться в пластике мизансцен, в переходах от одного эпизода к другому, в темпе и тональности событий, в мелодических, ритмических нюансах. Но главное – звучит ли за всем происходящим далёкая Музыка: о жизни, о смерти, о вечности. Что там за «темной вуалью», виден «берег очарованный»?

Всякий спектакль в поэтическом театре (а музыкальный театр – высшая ступень поэтического театра) – в некотором роде блоковская «Незнакомка». В своем поиске драматических режиссёров для оперы я пытаюсь услышать эту далёкую Музыку. Из драматургов самый симфоничный Чехов. Еще Т. Уильямс, Вампилов. Конечно, Шекспир. Но у него разная музыка. Правда, тут мы всегда в плену перевода, а потому можем заблуждаться.

ДР: ***Завершая разговор о творческом тяготении драмы и оперы, драматического театра и оперного друг к другу, хочу спросить: кто из знаковых фигур российского театра оказал на вас влияние: Товстоногов, Гончаров, Эфрос? Конечно, в соединении со школой вашего главного учителя и наставника в профессии – Льва Дмитриевича Михайлова. Чья, скажем так, творческая экспансия, помогала вам противиться традиционной оперности, утверждать современный уровень оперного искусства?***

АТ: В 70х-80х годах прошлого века, когда я учился в ГИТИСе, а потом работал в Свердловске и часто наезжал в Москву, в России был великий театр. Плеяда режиссеров и актеров невероятная. И во многих спектаклях звучала далёкая музыка: в «Обыкновенной истории» Галины Волчек в «Современнике», в «Смерти Иоанна Грозного» Леонида Хейфеца в ЦТСА, в «Хануме» и «Тихом Доне» у Товстоногова в БДТ, в чеховских спектаклях Ефремова во МХАТе, порой «На Таганке», и почти всегда у Эфроса на Малой Бронной. Наверное, Анатолий Васильевич Эфрос и Лев Дмитриевич Михайлов – самые близкие мне люди в режиссуре. Но и позже, у Фоменко (я не раз уговаривал Петра Наумовича поставить у нас спектакль), у моих товарищей по цеху Туминаса, Женовача, Каменьковича, Крымова.

ДР: ***Можем ли мы говорить о том, что современное общество испытывает потребность в опере?***

АТ: Потребности общества бывают осознанными, а бывают не очень. Люди часто не осознают масштаба и последствий духовного голода. Не читают, не смотрят, не слушают. ТВ и интернет заменили все. Я 24 года преподаю в ГИТИСе и могу засвидетельствовать одну устойчивую тенденцию: знания вновь и вновь приходящих студентов очевидно стремятся к нулю. Беда! В среду непросвещённых людей может нагрянуть фашизм, или ксенофобия, или лжепатриотизм, и они их не распознают. Что же делать искусству, опере в частности? Снова «идти в народ»? Возможно, но не терять при этом ни высоты, ни профессионализма. Прекратить бахвальство высокими гонорарами, самодовольство, пустозвонство, сжечь пышно-безвкусные концертные туалеты певиц, вообще выбить всю эту звездную пыль, всю эту топ и вип культуру. И снова засесть за учебу. Сделать приоритетным знание, мучиться сомнениями, бороться с враньем, хотя бы на сцене, если в жизни страшно. Вообще, физики и лирики в героях куда полезнее для нации, чем бандиты и миллионеры. Студентов, тем не менее, мы погружаем в учёбу и не даём вынырнуть. И когда они выныривают, едва переводя дух, – у них другие глаза, голос, лицо. Очень здорово видеть это преображение, как в русских сказках, и знать: вот теперь они – мои братья по крови, они на дороге, они в стае, они не пропадут. ■

ЛЕС КРЕСТОВ БЕЗ АННЫ НЕТРЕБКО

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ МЛ.

«Норма» В. Беллини. Дирижер **Антонио Паппано.** Режиссёр **Алекс Олле (Alex Ollé)**
Художник **Альфонс Флорес (Alfons Flores)**. Королевский оперный театр. Лондон
Премьера **12 сентября 2016**

Когда в апреле этого года оперная суперзвезда Анна Нетребко отказалась участвовать в постановке «Нормы» Винченцо Беллини в лондонском Королевском оперном театре, больше известном в России как «Ковент-Гарден», заявленной причиной отказа было то, что ее голос стал развиваться «в другом направлении».

Но когда премьера «Нормы» в постановке каталонского режиссера Алекса Олле и художника Альфонса Флореса из театральной группы La Fura dels Baus открыла новый сезон в лондонском театре – под крики «браво», адресованные музыкантам, и крики неодобрения «буу», адресованные постановщикам, стало ясно, что вокальные причины вполне могли быть как минимум не единственными в решении российской певицы.

Опера о конфликте долга жрицы галльских друидов Нормы и ее любви к римскому проконсулу, о конфликте двух религий, завоевателей и завоеванных, превращена постановщиками в оперу о том, как религия и подчиненная ей политика сковывает и унижает женщину. И религия эта обозначена вполне недвусмысленно: это христианство в его традиционном католическом изводе.

Все здесь построено на христианских символах. Священный лес - это лес крестов, распятий, как на Горе Крестов в Литве или на горе Грабарка в Польше. Жрецы - это люди в католических облачениях, размахивающие монстранцией, как мечом. Воины - рыцари в плащах с крестами, целующие крест в руках священника, или бегающие по сцене с автоматическими винтовками. Народ - это кающиеся участники испанской процессии в островерхих колпаках, ползущие на животах перед весьма реалистичным престолом со свечами и крестами.

Но – и тут одна из многих нелогичностей этого спектакля – если перед нами группа радикальных католиков, то каким образом во главе нее может быть женщина-священник? Тем не менее, именно в образе католического священника предстает перед зрителями Норма, партию которой блестяще спела болгарская сопрано Соня Йончева.

Свою знаменитую арию Casta diva она поет с кафедры, в то время как перед ней раскачивают гигантское кадило, как это делают на месте упокоения апостола Иакова в Сантьяго-де-Компостела. (Сразу думаешь, а не мешает ли певице ладан, который на самом деле обычный театральный дым?) А там, где во втором акте Норма у себя дома собирается убить своих детей, - кадило нависает страшным гнетом над квартирой Нормы с «икеевской» мебелью и, конечно же, большим телевизором с мультиками. А дети лишь сначала спят, а потом спокойно играют в конструктор, пока мама и ее соперница жрица Адальджиза (Соня Ганасси) страстно обсуждают, кто возьмет чад, когда отец уедет в Рим.

Авторы спектакля всячески подчеркивают идеологическую направленность своего произведения. В программе опубликована статья профессора-религиоведа под названием «Экстремизм наших дней» - с фотографиями, живописующими полный набор религиозных и политических движений XX века – и испанских



Соня Йончева в партии Нормы. Фото: Билл Купер



Соня Йончева в партии Нормы
Фото: Билл Купер,

католиков, и американских нео-протестантов, и Фиделя Кастро, и Сталина, и Муссолини, и палестинских радикалов, и сторонников Дональда Трампа. Другая статья в программе озаглавлена «Лидерство, секс и власть» и представляет собой феминистическую интерпретацию «Нормы». На сцене же – лишь кресты и католические облачения.

Критики обращают внимание на то, что, лишив персонажей видимого противостояния между «друидами» и «римлянами», сделав всех католиками, авторы спектакля лишь добавили ему статичности. «Олле оставляет зияющие пустоты в мотивации действия, что вряд ли имеет значение, когда герои просто стоят и поют», пишет критик Financial Times. А обозреватель The Independent просто называет постановку «деревянной», а характеры «пунктирными».

При этом мнения большинства критиков и публики сошлись: не приняв постановку, они высоко оценили музыкальную сторону спектакля. И оркестр под управлением главного дирижера театра Антонио Паппано, и особенно исполнители главных партий Соня Йончева и мальтийский тенор Джозеф Каллея (Поллионе) удостоились многих похвал.

Любители оперы знают, что партия Нормы -- одна из сложнейших, вершинных партий, главный символ всего репертуара bel canto. Певиц, которым она под силу, в мире единицы. Понятно, что руководство театра оказалось в сложном положении, когда Нетребко, на которую делалась главная ставка в этом спектакле, отказалась от него за пять месяцев до премьеры. «Это, конечно было большим стрессом для нас. Такой проект планируется за три с половиной – четыре года,» рассказал в интервью директор Royal Opera House Каспер Холтен. В апреле все певицы, способные исполнить Норму, были уже, разумеется, заняты в других спектаклях. Спасение пришло в лице Йончевой – харизматичной болгарской сопрано с невероятно богатым тембром голоса,



Сцена из спектакля «Норма» Королевского оперного театра. Фото: Билл Купер

находящейся на подъеме своей международной карьеры.

По словам директора, для политики лондонского театра свойственно отталкиваться от звездных солистов. «Мы строим наш репертуар, конечно, вокруг лучших в мире дирижеров и певцов . Создаем для них правильную рамку,» говорит Холтен. В этом сезоне, после «Нормы» будут такие премьеры, как «Кавалер розы» Рихарда Штрауса с Рене Флеминг, «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера с Брином Терфелем и «Отелло» Верди с Йонасом Кауфманом.

Привлекать ведущих режиссеров для театра тоже важно. Именно для всемирно известного австралийского режиссера Барри Коски в Лондоне задумана в этом сезоне постановка оперы Дмитрия Шостаковича «Нос» (дирижером будет Инго Метцмахер), а «Кавалера розы» поставит корифей оперной режиссуры канадец Роберт Карсен с Андрисом Нельсонсом за дирижерским пультом.

«Если выделить самые главные постановки в репертуаре «Ковент-Гардена», то это будет новая музыка, новые оперы – и здесь мы говорим об «Ангеле-Истребителе» Томаса Адеса в этом сезоне, а в следующем – новая опера Джорджа Бенджамина, - говорит директор. – Наш театр проявляет большой интерес к репертуару начала 20 века. «Король Рогер» Шимановского, которую я сам поставил в 2015 году, в прошлом сезоне – «Эдип» Энеску, а в этом сезоне – «Нос» Шостаковича. Представлять на сцене шедевры 20 века, которые у нас еще не шли, – это, пожалуй, то, к чему я отношусь с особым вниманием».

Однако, Холтен подчеркивает, что не верит «в один стиль».

«Для ведущих оперных театров мира очень важен художественный баланс. Это означает, что нужно соединить различные оперы и стили постановок, так, чтобы о вас не сказали, что вы делаете все в одном стиле».

Что же до «бу» в адрес «Нормы», то директор оперы не удивлен. По его словам, это случается с новыми постановками довольно часто.

«Есть часть аудитории, которая имеет вполне определенные вкусы и ожидания того, как должна выглядеть опера. И пусть! Мне очень нравится то, что люди испытывают сильные чувства в отношении оперы, дискутируют, одни кричат «браво», а другие «бу». Я не считаю, что постановка «Нормы» заслужила такую негативную реакцию, но это стало довольно-таки обычным делом», говорит Холтен.

При этом он гордится мастерскими театра, которые профессионально исполнили сложные декорации – в частности, лес крестов. «Мы знаем, что наша аудитория, независимо от того, нравится или не нравится ей постановка, хочет видеть зрелищный спектакль, нечто неожиданное, чего раньше на сцене не было. Можно обсуждать базовую концепцию – принимаете вы или не принимаете христианскую фигуру в лице Нормы. Но вряд ли можно обсуждать то, что это зрелищный спектакль и хорошо исполненные декорации». ■

Фото предоставлено Королевским оперным театром

9

В ПОИСКАХ ВОЛШЕБНОГО МОТЫЛЬКА

ОКСАНА ЛИСОВСКАЯ

«Зачарованный вепрь». Автор пьесы и режиссер **Владимир Бирюков**
Художник **Виктор Никоненко.** Ульяновский театр кукол имени Валентины Леонтьевой. Премьера **17 сентября 2016**

Сюжет напоминает сказку «Аленький цветочек», наверняка известную всем. Однако вместо аленького цветочка здесь был волшебный мотылек, вместо чудовища – вепрь, вместо корабля, на котором отправился отец в заморские страны, - машина.

Думаю, что кинофильм или мульфильм не вызвали бы столько эмоций у зрителя. Именно находящиеся в постоянном движении куклы, удивительные декорации, свет, музыка, спецэффекты произвели сильное впечатление. Сказка как будто ожила...

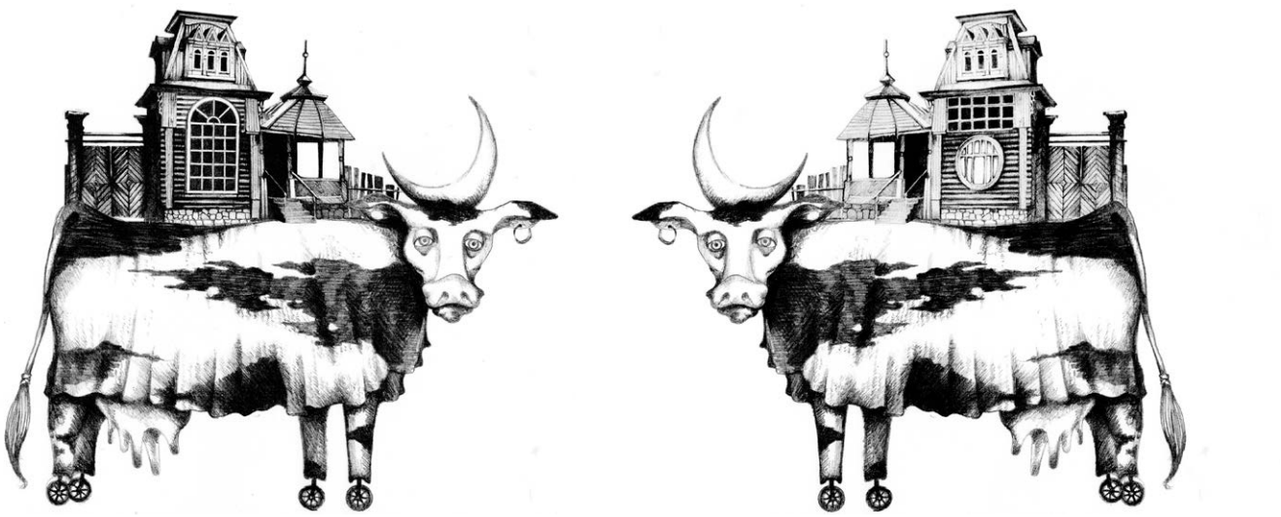
Ирина Горшкова, 7 класс, гимназия №30. г. Ульяновск

Начинаю с отзыва о спектакле моей ученицы, потому что восприятие детей представляется мне непосредственным, искренним и безошибочным. Мы смотрели спектакль всем коллективом бахрушинцев. С тех пор, как в нашей гимназии существует Бахрушинский кружок, школьники не только стали театралами, но с удовольствием участвуют в обсуждении, делятся впечатлениями.

Прекрасным теплым осенним днем состоялась эта премьера с таинственным названием «Зачарованный вепрь». История о том, как душевная красота девушки помогает снять заклятие, наложенное на принца злой колдуньей, показана автором спектакля Владимиром Бирюковым как сновидение. А любой сон нужно разгадать…

Занавес открылся. На сцене 28 маленьких звонких колокольчиков… Зачем они висят здесь? Может, это предостережение, а может, на дворе - ночь, все спят, а колокольчики блестят в темноте, как звезды. Затем в черном пространстве сцены появляются мотыльки. Много маленьких порхающих мотыльков, таких хрупких, нежных. Это символ надежды: обязательно наступит утро, страхи покинут нас. В мире много чудес, которых мы, люди, часто просто не замечаем. Мотыльки улетают, но мы знаем, что они вернутся…

На сцене две буренки (кукловоды Наталья Ляхова и Ирина Рудич) спят под тихий звон колокольчиков. Одна просыпается, пытается разбудить ▶



В. Никоненко. Эскизы к спектаклю «Зачарованный вепрь»

другую, а та обижается, что ее подруга прервала удивительный сон… Сон, который нам предстоит увидеть и разгадать.

Буренки – это и действующие персонажи, и декорации одновременно. Они все время в движении, они сочувствуют и помогают, обижаются и веселятся, они даже подпевают другим героям.

Всё как в сказке: У отца три дочери: старшие (кукловоды Александра Филиппова и Юлия Гореванова) избалованные, капризные, а младшая Ульяна (кукловод Ольга Леонтьева) – умная и послушная. Егор Степаныч (кукловод заслуженный артист РФ Андрей Козлов) несчастный, безвольный, страдающий человек. Старшие дочери давно уже не слушаются его, заняты только собой, им хочется побыстрее выйти замуж. Режиссер делает их речь по-современному слащаво-гламурной. Перед нами типичные светские львицы, которые ставят себя выше других, считают, что все должны им угождать. Девушки не любят и откровенно издеваются над своей младшей сестрой. Егор Степаныч не может защитить от вепря любимую Ульянушку. Но несчастная девушка добровольно соглашается выйти замуж за вепря, чтобы спасти своего отца.

Уникален образ вепря, созданный актером Иваном Альгиным. Черная человеческая фигура в страшной маске вепря несколько раз появляется на сцене то под динамичную, порой режущую слух музыку (вместе с куклой-боровом), то под спокойную, наполненную любовью мелодию (в финале звучит романс «Я люблю тебя, моя душенька» в исполнении Ивана Ожогина). Хочется отметить, что для этого театра не редкость, когда в спектакле одновременно играют и куклы, и люди. В «Зачарованном вепре» куклы и один актер, поразительный!

Великолепная хореография Михаила Умнова гармонично вписалась в копцепцию спектакля. Пластичный актер одними только движениями рук создает напряжение, от которого зрители замирают: вепрь может своей рукой раздавить мотылька… А может просто закрыть, спрятать от злых глаз и сохранить это маленькое чудо для любимой. Так и происходит: мотылек с волшебными крылышками соединяет два сердца и превращает вепря в красивого принца. Юные зрители понимают простую истину: за безобразной внешностью может скрываться нежное сердце и душевная красота.

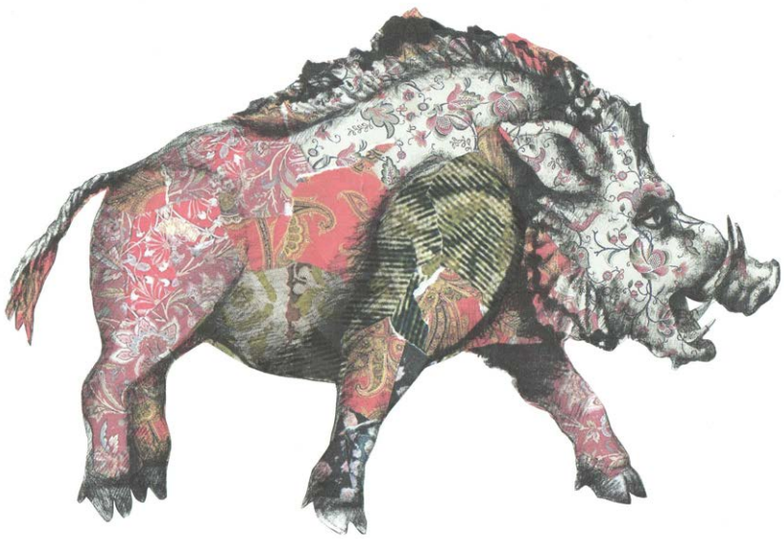
Вместе с режиссером Владимиром Бирюковым над спектаклем работал художник-постановщик Виктор Никоненко. В созданных художником декорациях зрители увидели образ родной земли. Коровы, деревенские домики с калитками; домашний абажур, то поднимающийся вверх и как будто освещающий сцену, то опускающийся и превращающийся в шар…

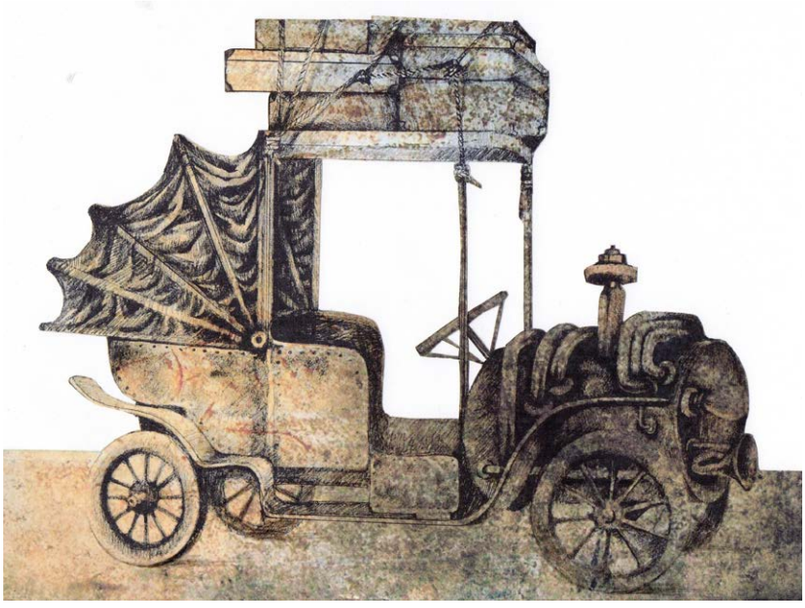
«Зачарованный вепрь» - это действительно трогательная история о мечте, в которую нужно верить, о любви, которую нужно ждать, о чуде, которое обязательно свершится. ■



Бахрушинцы на встрече с режиссёром Владимиром Бирюковым









▸ *В. Никоненко. Эскизы к спектаклю «Зачарованный вепрь»*



▸ *Сорин - И. Золотовицкий, Заречная - Ю. Хлынина, Аркадина - А. Светлова в сцене из спектакля «Чайка»*



▸ *Сцена из спектакля «Чайка»*

▾ *Заречная - Ю. Хлынина, Треплев - Д. Баранов в сцене из спектакля «Чайка»*



ПЯТЬ ПУДОВ ЛЮБВИ. ЧЕРНОВИК

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Чайка. Эскиз» по пьесе Антона Чехова. Режиссер **Евгений Марчелли.** Художник **Игорь Капитанов** Художник по костюмам **Фагиля Сельская.** Художник по свету **Дмитрий Зименко.** Ярославский государственный академический театр драмы им. Ф. Волкова. Премьера **10 мая 2016**

Название «Чайка. Эскиз» в спектакле Евгения Марчелли вовсе не влечет за собой набросков, наметок, художественных незавершенностей. Спектакль получился цельным и сильным, в сущности, трагическим, хотя с ощутимой дозой иронии, которая в работах этого режиссера всегда присутствует. А слово «эскиз», скорее всего, относится к судьбам чеховских героев, которые проживают свои жизни небрежно, не мудро, будто строчат черновики в надежде на будущую редактуру. Однако такой редактуры не бывает.

Пьеса обожгла режиссера. Примерно в той же опасной для жизни степени, что в свое время и Юрия Бутусова, поставившего ее в театре «Сатирикон». Спектакли Марчелли и Бутусова, художников принципиально разных, роднит, тем не менее, страстная, кровоточащая реакция на эту чеховскую историю. И у того, и у другого «Чайка» вызывает не элегические вздохи, но страх и отчаяние. И смех, конечно, куда ж без него. В прологе появляется живая лошадка. На ней всадница, уездная барышня Нина Заречная. Принимаешься, было, умиляться: вот, дескать, дитя природы. Однако, тут же замечаешь: лошадка исправно ходит и ходит по кругу. Цирковая, похоже, лошадка-то.



Заречная - Ю. Хлынина, Тригорин - Н. Зуборенко, Аркадина - А. Светлова в сцене из спектакля «Чайка»

Режиссер вместе с художником Игорем Капитановым отсекают глубину сцены, практически у всего первого акта. Действие, за исключением дебюта Нины Заречной в дачном театрике, идет на авансцене, на фоне мрачного пожарного занавеса. Герои пользуются микрофонами, и слышен каждый вздох, малейший шепот. Но и интонации поначалу «микрофонные», все будто играют в театр, стоя за кулисами жизни и полагая, кто как: одни, что скоро выйдут на ее основные подмостки, другие, наоборот, что перспектива безнадежна.

Пожалуй, впервые и Евгений Марчелли, и Игорь Капитанов видят пространство игры таким лапидарным. Открывшаяся глубина сцены оснащена лишь скромной вышкой, где Нина заречная крайне неловко изображает мировую душу; или высокими барными стульями, или, в лучшем случае, кожаным диваном, на который в последнем действии набрасывается ослепительно белое постельное белье. Гамма костюмов Фагили Сельской в основном черно-белая. Но у Аркадиной одежды тщательно отделаны стразами. На озере герои могут себе позволить свободные халаты-пижамы с алым узором. Однако, ничего яркого! «Холодно, холодно, холодно…». Воздух местности, где проживают герои пьесы, насыщен звуками: что-то хлюпает, потрескивает, шипит. Определение «колдовское озеро» приобретает едва ли не зловещую окраску. Частые крики чаек вызывают озноб, в них нет ничего мелодичного, это вой, или плач, или ведьминское ауканье. И то слово, чайка птица хищная, а здесь, среди чеховских людей, пьющих чай и носящих свои пиджаки, много именно таких чаек. На заднике временами возникают, подобно криптограмме, силуэты этих птичек, и романтики в таком зрелище маловато.

Пьеса написана о людях искусства. Ее часто играют так, что среда богемы, это ристалище художественных самолюбий определяют все остальное, в том числе и любовь, которой здесь, как известно, «пять пудов». Но спектакль ярославского театра меняет регистр. Принадлежность Аркадиной и Тригорина к племени «творческих работников», стремление Константина Гавриловича и Нины в него вписаться явно уходят на периферию внимания. На открывающейся временами в глубину сцене доминируют яркие прожекторы: красные, мертвенно белые, желтые, они создают атмосферу, близкую к шоу, эстраде, а вовсе не к миру, где обитают Гамлеты, Гертруды или даже персонажи добрых водевилей. Этот почти «хай-тек», конечно, проецирует чеховскую историю в сегодняшний день, но не настойчиво, не прямо. Прожекторы отчетливо напоминают глаза нечеловеческих существ, может, той самой «мировой души», может, обитателей сырых водоемов или лесов, задыхающихся от сухостоя. «Страшно, страшно, страшно…». Талантлива ли актриса Аркадина? Хорош ли писатель Тригорин? Есть ли дарование у Треплева и, тем более, у Заречной? Исполнение ею монолога про людей, львов, орлов и куропаток, как уже было сказано, неуклюже до крайности. Да и не пьеса, и даже не возможность предстать перед публикой, поактерствовать, похоже, руководят ею. Молодая московская актриса Юлия Хлынина, приглашенная на эту роль, играет опасную нимфетку, ту, что рвется из провинциальных оков в хорошее столичное общество и ни чем ради этой цели не побрезгует, никого не пожалеет. Попались писатели и актеры – свяжет свою жизнь с художественной средой. Попались бы ученые или даже крупные промышленники? Что ж, прорвалась бы и к ним. Угловатая, с обворожительным хрипловатым голоском, прыткая девочка несется через зал на свою «премьеру». Беззастенчиво переодевается на глазах у Кости в сценический костюм. Ныряет после монолога в «озеро», на поверку оказавшееся огромным стеклянным чаном с водой, и там, за стеклом, так же беззастенчиво барахтается, выставляя напоказ сильные стройные ноги, распущенные волосы, упругие молодые движения.

Костя-Даниил Баранов по ней обмирает. Все время заключает ее в жаркие объятия. Корявое Нинино актерство подстегивает неистовым взмахом рук, воодушевленный, похоже, не столько собственным сочинением, сколько ею, как бы плохо она ни справлялась с его первым в жизни спектаклем. Позже он заключит в столь же пылкие объятья доктора Дорна (Евгений Мундум), единственного, кто отнесся к нему с нежностью и вниманием. Дикое одиночество, звериная и совершенно детская жажда любви – вот лейтмотив поведения этого Треплева. В финале он встретит Нину с таким неуемным восторгом, что уже само это посулит неминуемый трагический конец.

Между тем, либидо, скрытое умело или неуклюже – у кого как – ведет здесь по жизни всех действующих лиц. Пять пудов любви в силу причин, явно близких к экзистенциальным и имеющих фрейдистскую природу, раздергивают нестойкие натуры. Сорин, которого на премьере колоритно и вместе с тем мягко сыграл мхатовский артист Игорь Золотовицкий, влюблен в юную Нину слишком очевидно – так и норовит притронуться, приобнять, погладить. Рассказывают, что играющий с ним в пару отличный ярославский артист Владимир Майзингер играет тему более жестко и очевидно: до срока постаревшего, не состоявшегося Сорина неудержимо тянет к молодой плоти.

Нина Заречная прямо-таки льнет к Аркадиной, готовая вместе с повадкой львицы перехватить себе и любовь Тригорина, и всю эту заманчивую «новую» жизнь. Полина Андреевна-Светлана Спиридонова, пышная, еле вмещающаяся в платье дама, буквально атакует субтильного Дорна. Сцены откровенно смешны, это почти водевильная вариация царящей здесь «тактильной» стихии. В других эпизодах все куда страшнее и горше. В который раз униженный и преданный Машей Медведенко-Римантас Сидабрас вдруг грубо и властно прижимает к себе жену, целует взасос свою собственность, берет реванш. Брат и сестра, Сорин и Аркадина, не раз прижимаются друг к другу нежно и совсем не плотски – так окоченевшие от одиночества

существа пытаются урвать хотя бы крупицу настоящего тепла. Здесь ласки на пороге катастрофы. Люди, львы, орлы и куропатки никак не сольются в мировую душу, а все отщипывают друг у друга по кусочку.

Смотреть Костину пьесу домочадцы садятся в зале. И, пока неумелая дебютантка что-то там лопочет про «печальный круг», подают циничные реплики, усиленные микрофонами. Аркадина-Анастасия Светлова при этом не стесняет себя никакими приличиями. В спектакле Марчелли материнская любовь, кажется, не входит в комплект «пяти пудов», в крайнем случае, болтается при них довеском. Вот и голову своему сыну Аркадинаа бинтует в режиме «тяп-ляп», так, что заматывает несчастному все лицо. Обычно в этой сцене играют заботу – мать все же! Но в спектакле волковцев уже никому не до забот о ближних. Мелкие эгоисты? Или экзистенциально несчастливые люди? И то, и другое, но более, все же, второе, чем первое.

Аркадина-Светлова, конечно, центр спектакля. Красавица, пожалуй, хищная, но, в большей степени, маниакально зацикленная на одной задаче – не потерять вялого, невыразительного писателя Тригорина (яркий артист Николай Зуборенко играет именно такого), она не может не вызвать жалости. Женщины в спектаклях Марчелли всегда сильнее и ярче мужчин – не актеров, которые в ярославской труппе отменно хороши, но именно их героев, слабых, порочных, несостоятельных. Драмы женщин, какими бы они ни были – добрыми или злыми, одаренными или обыкновенными, молодыми или старыми, - разворачиваются у режиссера и в чисто гендерном аспекте. Женщина создана для любви и защиты, но ни того, ни другого мужчины ей обеспечить не могут. Драма уходящей молодости тоже в первую очередь ударяет по женской половине человечества. Впрочем, в «Чайке» тема трагического несоответствия возраста и его реального ощущения распространяется и на мужчин, эта тема становится одной из важных в спектакле. Так, раньше срока старится Сорин, у нас на глазах происходит его физическое угасание: меркнет взор, отказывают ноги. В одной из последних сцен огромного Сорина-Золотовицкого в нижнем белье выносят на руках и кладут на скамью. Из этой попытки повидаться с семьей ничего не выходит: большой, беспомощный человек скрючивается на неудобном ложе, задремывает, и все про него забывают. Вне возраста пребывает молодая, в сущности, даже статная Маша-Яна Иващенко, вечно одетая в какие-то бесформенные балахоны. Ерничает Дорн («мне пятьдесят пять лет», «лечиться в шестьдесят лет?»), которому жизнь подкинула сюрприз: удовлетворять перезрелый темперамент Полины Андреевны. Изо всех сил «держит спину» Аркадина. Ребячится, понимая, что это нравится мужской половине, Нина. Законсервировался один лишь непробиваемый Шамраев-Константин Силаков.

Но Аркадина! Вот она сидит на высоком барном стуле в тщательно продуманной позе: стройные длинные ноги в прозрачных темных чулках пребывают в выверенном ракурсе. Дорн читает ей из Мопассана, про даму, намеревающуюся держать при себе известного писателя. Читает отрывок, куда больший, чем процитирован в чеховской пьесе. Ясно, что данная тема является для Аркадиной краеугольной, и все: от оправы дорогих очков и модельной стрижки до высоты каблуков определяется ею. Однако ходит она некрасиво! Шагает слишком быстро и уверенно, как солдат, шея при этом набычена, глаза устремлены в одну точку. Замечательно бесстрашная актриса Светлова балансирует на тонкой грани между шаржем и правдой, ни разу не оступившись. Ее Аркадина маниакально устремлена к одной цели: удержать! Молодость, успех, мужчину… удержать! Тут-то подспудное, телесное и берет верх над благоприобретенным и отрепетированным. Вот она учит Машу быть женственной, изображая при этом какую-то обезъянью гимнастику. Сцена очень смешна, потому что Аркадина невольно обнаруживает свои тайные и беспомощные упражнения перед зеркалом.

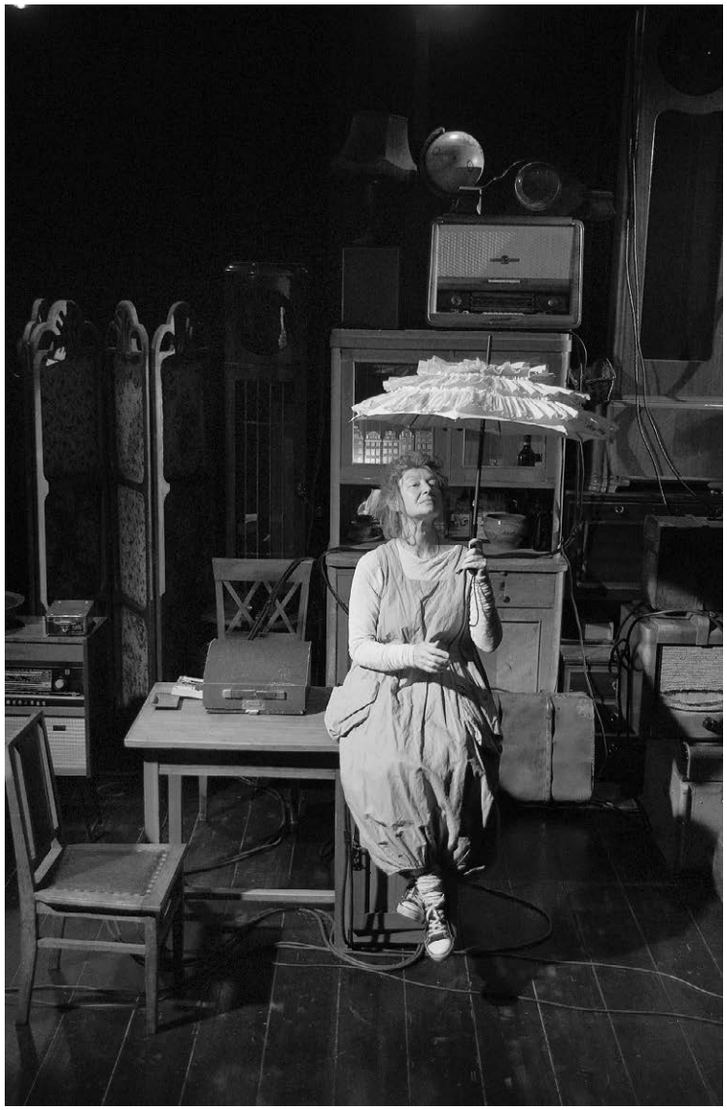
Чехов чувственный и страстный едва не кладет на лопатки Чехова умного и ироничного. Жизнь обыденная, жестокая и равнодушная к любым упованиям, решительно вытесняет ту, вымышленную, в которую счастливо сублимируется художественная элита. Вытесняет настолько, что тема искусства, как уже было сказано, уходит в спектакле на второй план. В финале возникает греза Кости Треплева. Приехали ли мать с Тригориным на самом деле, или это тоже ему приснилось? Стал ли он известным писателем, или окончательно деградировал в этой сырой глуши? Во всяком случае, все обитатели дома уже одеты в черное, а на диван постилают ослепительно белое белье. Воздух наполняется гулом, в котором слышны реплики пьесы: видели рядом Нину Заречную, мать поехала встречать своего беллетриста, Константин Гаврилыч состоялся как писатель… Бред или явь? Нина появляется трижды. И сначала они с Костей, как влюбленные дети, смешно и счастливо барахтаются под белым одеялом. Затем стоят, крепко обнявшись в безысходной тоске, и тут - про любовь к Тригорину, и тут «неси свой крест и веруй». Домочадцы тем временем садятся в ряд, спектакль, резкий, порывистый и многоголосный, выходит на стройную коду. Раздается выстрел, и из груди влюбленной в Костю Маши, как из подстреленной чайки, фонтаном летят перья. Дорн деловито произносит в зал свою финальную реплику. Начавшись в духе шоу, спектакль закольцовывается таким же «номером». И вот в глубине пустой сцены на злосчастном дачном мостике снова появляется Нина с монологом из Костиной пьесы. От угловатой девочки не осталось и следа - перед нами какая-то летящая пифия, которой живая теплая лошадка уже явно не нужна. Так тема искусства, пожирающего, подобно Сатурну, своих детей, все же вернулась в спектакль, с его заключительным аккордом. Впрочем, возможно, это опять была та самая жизнь, обыденная, жестокая и равнодушная к любым упованиям. ■

Фото предоставлены театром

А ВЫ ГОВОРИТЕ – «ДОМОМУЧИТЕЛЬНИЦА»!

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Подлинная история Фрекен Бок» Олега Михайлова. Режиссер **Егор Арсенов**
Художник **Вера Никольская.** Художник по гриму **Елизавета Арсенова**
Художник по свету **Святослав Журин.** Театр на Малой Бронной
Премьера **28 августа 2016.**



Фрекен Бок - Е. Дурова в сцене из спектакля

Пьеса современного драматурга Олега Михайлова, написанная в 2013 году, конечно, имеет прямое отношение к шедевру Астрид Линдгрен про Малыша и Карлсона. Героиня, притом единственная, так как пьеса сделана в форме монолога, та самая «домомучительница» по имени Фрекен Бок, которую вечно занятая семья Свантесон наняла смотреть за своим малышом. Однако перед нами не парафраза знаменитой книжки и даже не фантазия на ее темы. Драматург сочинил исповедь простой женщины, которая всю жизнь «работала у людей». История маленького мальчика, который очень хотел собаку и от полного одиночества нафантазировал себе милого толстяка с пропеллером на спине, это только один эпизод в череде ее забот о многочисленных подопечных. Все перепробовала: и уход за немощными стариками, и уборку квартир, и работу санитаркой в психбольнице, и присмотр за детишками. Отталкиваясь от времени действия сказки Астрид Линдгрен, автор легко себе представил те исторические события, что пришлись на судьбу этой фрекен. «Я ровесница века», - сообщает нам старая женщина, а это значит, что должна помнить две мировые войны: и Первую, и Вторую. Она, конечно, помнит. Чудовищная история со стерилизацией ее сестры, признанной в годы фашизма неполноценной и потому не имеющей права на продолжение рода, конечно, во многом определила характер героини. Не мудрствующая долго, покладистая, по-простонародному земная, она проживает долгую и не богатую счастьем жизнь, отдавая больше, чем получая, сострадая, опекая, входя в положение. Все это без неуместных сантиментов, просто с врожденной доброй волей.

Монологическая пьеса, где в центре старый, одинокий человек, рассказывающий свою жизнь, - жанр не оригинальный, но неизменно востребованный. К тому же, текст Олега Михай-

лова хорош, да и имя заглавной героини вызывает нежность, кажется, у всего сознательного населения земного шара. Важно, кто и как этого человека сыграет. Важна и визуальная среда, в которую он помещен. На малой сцене Театра на Малой Бронной Фрекен Бок играет Екатерина Дурова. Играет сильно, стильно и умно. Легко держит внимание публики и, думаю, удержала бы его даже в «концертных» условиях, т.е. на пустой сцене. Однако режиссер Егор Арсенов и художник Вера Никольская настаивают на полноценной театральной среде. «Подлинная история Фрекен Бок» вырастает в яркий спектакль с насыщенным образным пространством и разнообразным звуковым сопровождением. Исповедь очень старого человека рождается, будто из небытия, из затемненного угла, где некто сидит в кресле. А фронтально к зрителям расположилась не столько жилая комната, забитая до отказа мебелью и вещами, как это бывает у поживших долго людей, сколько некий обобщенный вещественный мир, хранящий невидимые следы чьих-то жизней. Напольные часы с маятником, настольные лампы, торшер на бронзовой ноге, шкафы, шкафчики и комоды, сундуки и шкатулки, телефонный аппарат. Все это плотно сгрудилось в маленьком пространстве, однако не создает впечатление сваленного в груду хлама и не похоже на нищенский скарб. Героиня, по всему, жила небогато, но сценическая «комната» размыкается из ее жилища в дома и квартиры тех, у кого она служила. Да и не российская это история, действие, как известно, происходит в Швеции, и иная, гораздо более высокая культура европейского быта явно учтена художником.

Старое кресло стоит в отдельно, с боку. С него и поднимается вначале маленькое существо, закутанное в бесформенное пальто, и входит в мир своих воспоминаний, Этот мир живой, он светится теплом лакированного древесного материала и звучит многоголосьем музыки разных времен. Фрекен открывает дверки и ящички, и оттуда вырывается музыка разных лет. Актриса со свойствами клоунессы и с ярко выраженным характерным началом, Екатерина Дурова расходует эти свои умения тонко, акварельно, как могут только настоящие мастера. Дурова выбирает способ рассказа, а не открытого перевоплощения, непревращения, но это рассказ талантливого человека, где меняется глаз и походка, и сам воздух пространства постепенно становится другим. Метаморфозы, происходящие с героиней по ходу повествования, не заслоняют личность это фрекен, цельную и обаятельную. Юркая, крепкая, с непослушными рыжими кудрями, героиня чем-то напоминает сказочных скандинавских персонажей, но и экзистенции Беккета приходят на ум, а временами и родная российская почва дышит. Сдержанно, смело и стройно Дурова ведет, в сущности, тему маленького человека, но человек этот женщина, и тема женская постепенно берет верх. В спектакле есть минуты, когда, простая, не очень счастливая, неказистая трудяга расцветает в изящную, обворожительную особу. При этом Дурова играет без малейшей доли пафоса, напротив, со здоровой долей иронии. Молодые режиссер с художником в союзе с опытной актрисой заявляют, помимо всего прочего, серьезную культурную планку, высокое качество профессии.



Фрекен Бок - Е. Дурова в сцене из спектакля

И все же Карлсону отдельное спасибо. Влюбиться в него этой Фрекен Бок, разумеется, не пришлось. Но такой красивой ребячьей фантазии эта чуткая и по-житейски мудрая женщина сполна отдает должное. Ведь она одна и поняла Малыша по-настоящему, тем более, что в пьесе еще и сказано, что мальчик из категории «особых детей». А вы говорите – «домомучительница»! ■

Фото предоставлены театром

НЕРАВНОДУШНЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА

ИЛЬЯ АБЕЛЬ

«Это тоже я. Вербатим». Театр «Практика». Режиссеры **Дмитрий Брусникин, Юрий Квятковский**
Исполнительный продюсер **Эдуард Бояков.** Премьера **7 октября 2012**

В комментарии к спектаклю сообщается, что художественный руководитель «Практики» Иван Вырыпаев несколько лет назад увидел экзамен по вербатим студентов курса Дмитрия Брусникина и предложил повторить постановку на профессиональной сцене. Заметим, что возможность из монологов обычных горожан сделать полноправное и убедительное сценическое действо отражает специфику театра «Практика».

Таким образом, спектаклю «Это тоже я. Вербатим» - уже четыре года. И каждый раз он исполняется живо, свежо и ярко, как в первый раз, нет ощущения самоигральности или усталости артистов.

Два слова скажем и о предыстории жанра.

Вспоминается постперестроечный спектакль «Свалка» во МХАТе имени Горького, современный вариант пьесы «На дне». На сцене дорониского театра воссоздана свалка, образ и собрание людей, которые по стечению обстоятельств оказались на краю социума, вне нормального бытия. Сценическая композиция построена была из монологов персонажей о том, какая плохая жизнь из-за перемен. Получилось нечто нравоучительное, вялое, хотя артисты работали технично и правильно.

Потом возникла театральная мода на вербатим, профессиональные драматурги записывали разговоры с прохожими, и на основе их делали свои спектакли. Но дальней перспективы у этого направления на российской сцене не случилось. Достаточно вспомнить скандальный показ отечественного варианта американской постановки «Монологи вагины», чтобы уяснить, что вербатим — жанр, только кажущийся простым. На самом деле от тех, кто работает в нем, требуется такт, уважительность, талант и вкус.

Надо не просто распросить человека, а войти с ним в контакт, и потом выбрать из сказанного собеседником именно то, что прямо и явно выражает личность говорившего.

У артистов Мастерской Дмитрия Брусникина это получилось. И в результате вместо придуманных монологов на заданную тему они собрали серию высказываний реальных людей разных возрастов. И сделали из этого органичный и многоуровневый по восприятию театральный коллаж (шеф-драматург Андрей Стадников).

Здесь дано высказаться людям разных поколений, взглядов, убеждений и индивидуальностей. Молодые артисты не играют, не копируют манеру своих героев, а передают способ их мышления, обнаруживают в каждом личностное начало.

Основа общения — монолог или диалог. Нередко разным героям «Это тоже я. Вербатим» задаются одни и те же вопросы, что интересно, как возможность сравнить ответы, раскрыть своеобразие конкретного человека.

Сцены в обычном понимании в театре «Практика» нет. Перед рядами зрительских кресел квадратная площадка, покращенная в черный цвет. Когда артисты выходят в центр ее или сидят как бы в кафе за небольшим столом — точно выражается атмосфера записи интервью — на улице, в переходе, в электричке. И в том, как артисты Мастерской раскрывают каждого персонажа сказывается сила и такт театра. Они не играют физиологию — молодость или старость, не напирают на типажность, а передают состояние человека, который пытается, порой коряво, порой жестко, порой эмоционально рассказать о себе. В постижении чужого опыта и в художественном воспроизведении его на глазах публики и есть мастерство.

Участники спектакля от имени горожан говорят о том, что те любят, что их раздражает, об их мечтах и заблуждениях, о том, что для них любовь, патриотизм, Родина, политика. Их рассуждения наивны в чем-то, странны и даже комичны (особенно в начальных эпизодах спектакля нередко слышится в зале смех). Артисты относятся к тем, от имени кого обращаются к зрительному залу, если не с уважением, то, во всяком случае, доброжелательно: не комикуют, не выставляют их зашоренность или недалекость на осмеяние. В высоком смысле это и есть культура общения, что сокращает дистанцию между теми, кто рассказывает, теми, кто играет, и теми, кто смотрит и слушает.

В каждой части спектакля — 15 номеров. Поскольку сама по себе форма обозрения бытовых реалий достаточно открыта, кажется, что спектакль «Это тоже я. Вербатим» может быть свободным по композиции. Но все не так. Композиция первой и второй частей спектакля выстроены, эпизоды сосуществуют по законам стыка и контраста. Композиционная сдержанность, связанность не только внутри каждой из частей спектакля, а и между ними.

Заметим, что в спектакле среди персонажей не просто обычные наши сограждане, но те, типажи которые на волне перестройки были востребованы отечественным кино. Перед финальным выходом всех участников спектакля идет диалог с бабушкой Татьяной (Дарья Ворохобко), которая собралась идти в церковь на Красную площадь. Несомненно, слова старушки напоминают фразу Верико Анджпаридзе из



Сцена из спектакля «Это тоже я. Вербатим»

фильма Абуладзе «Покаяние»: «Зачем дорога, если она не ведет к Храму…». Старушка, одетая в кроссовки, запутавшаяся во времени и пространстве, рассказывает о своей жизни, путая воображаемое и реальное. И вызывая одновременно и улыбку и печаль своим нехитрым повествованием. Уходя, она спрашивает у девушки, которая вызвалась ее отвести в церковь, кто это такие, показывая на зрителей в зале.

Вспомнилась известная сцена из спектакля «Берегите ваши лица!» Театра на Таганке, когда на зрительный зал направили артисты громадное зеркало, и зрители увидели себя на сцене рядом с артистами, что было неожиданно и современно.

Самое простое использование цитат - включение памяти зрителя в восприятие спектакля. Звучат шлягеры разных лет, песни, которые исполняли Принс и Шульженко, Агузарова и Ноль, Аукцыон и 5Nizza. Это интермедии и комментарии к тому, что слышали и видели зрители. Это и образ времени, в котором жили люди до того, как студенты попросили их рассказать о себе…

Очевидно, что перед нами хорошо подготовленная к работе на профессиональной сцене команда. Молодые люди работают уверенно, свободно, в них привлекает азарт и правда существования в образе. Особенно выразителен Даниил Газизуллин, в образе деревенского парня, сержанта полиции. Он говорит быстро-быстро, негромко и оглядываясь, как бы контролируя свои слова и действия. И совсем другой он, когда от имени персонажа говорит о патриотизме или признается, что во время срочной службы не пропускал ни одной юбки. Алиса Кретова в роли проститутки рассказывает историю падения своей героини без эмоций, информативно и буднично, и это тоже точное попадание в образ. Анастасия Великородная играет несколько ролей. Наиболее удачные — директор магазина и старушка, задавшая вопрос Путину, а также исполнение песни «Три вальса», памятной по выступлениям Клавдии Шульженко. При этом в спектакле нет практически ни одного номера, где суть замыкалась бы только на характерности.

В монологах и ответах всех героев спектакля, сквозь коросту поверхностных выводов и прямолинейных суждений пробивается подлинное, искреннее, человеческое. И, пожалуй, в этом — основа успеха спектакля «Это тоже я. Вербатим». Художественность здесь следует за документальностью во всём: в совмещении сейчас происходящего с записью городских или дорожных пейзажей (видео — Михаил Заиканов), в неброских, соответствующих персонажам костюмах Аси Соловьевой и лаконичных декорациях Алексея Цеглова. Стол, стул, сиденья в пассажирском вагоне… Все это время от времени передвигается по сцене самими артистами, а костюмы подчеркивают возраст персонажей, их вкусы и стиль жизни.

И два слова о музыке. Начинается спектакль томительно звучащим саксофоном (что напоминает монолог из «Взрослой дочери молодого человека»). Саксофон звучит и дальше, как бы обозначая движения души героев. Артисты Мастерской Дмитрия Брусникина играют на гитарах, на синтезаторе, на ударных, а номер с песней группы «Аукцыон» настолько удачен, что это практически маленький спектакль в спектакле. Хотя особенность спектакля в том, что он не дробится на отдельные фрагменты, не теряет своей целостности, а является художественно завершенным театральным монологом в лицах и ситуациях.

Спектакль «Это тоже я. Вербатим», можно сказать, переходный, как возраст. Его начали показывать зрителям на сцене «Практики», когда молодые люди были еще студентами, теперь они выпускники 2015 года, профессиональные артисты, резиденты театра «Практика». Это сохраняет Мастерскую Дмитрия Брусникина как творческую семью и решает вопрос с площадкой, что всегда трудно, когда речь идет о новой театральной институции. ■

ДМИТРИЙ РАЗУМОВ: «МОЙ МЕТОД – СМОТРЕТЬ ШИРОКО ОТКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ НА МИР»

ВИКТОРИЯ КАНАФЕЕВА

Художник Дмитрий Разумов в театр пришёл через актёрскую профессию, его творческий диапазон в настоящее время охватывает и около театральные проекты, совмещающие перформанс и public art, а круг волнующих его проблем явно требует выражения в самостоятельной – режиссёрской, авторской работе. Наверное, поэтому и наш разговор о профессии затрагивал вопросы об актуальных задачах театра, о его проблемах, о миссии и способах взаимодействия со зрителем.

При всём при этом, в категориях, в которых мыслит и рассуждает Дмитрий Разумов, проявляется, конечно же, его кредо именно как художника театра. Потому что всё-таки свой взгляд на искусство он формулирует в принципах не живописных, не с точки зрения отдельных элементов сценического воздействия, а в соединении пространственно-временных, визуально-пластических и психологических категорий. Театр и, соответственно, сценическое пространство мыслится им как точка соединения ракурсов восприятия, в которой и происходит встреча с живым, непосредственным переживанием.

В большинстве случаев аскетичное, не перегруженное символическими знаками или конкретными бытовыми деталями, пространство, которое создаёт Дмитрий Разумов, ставит в центр фигуру человека. Причём как в буквальном смысле – фигуру актёра, который выделен, выведен на передний план, так и образно – человека, выступающего мерилом всего не только в искусстве, но и в жизни.

Отсюда возникает и особый способ взаимодействия со зрителем. Это свобода восприятия, которая возможна, если актёр на сцене существует в чистых обстоятельствах, не замутнённых довлеющими над ним авторитарными знаками и символами.

При этом очень разные, как по содержанию, так и по стилистическим особенностям, спектакли Дмитрия Разумова объединяет ряд художественных принципов. Сам художник не определяет это как некий индивидуальный стиль или творческий метод, а говорит как о естественном проявлении своего взгляда и отношения к миру, своих переживаний по поводу современной ситуации в искусстве и в жизни.

- Дмитрий, как возник в вашей жизни театр как профессия?

- Я закончил в Саратове театральный факультет при Консерватории Собинова, Мастерскую Валентины Александровны Ермаковой. Она выпустила таких звёзд, как Евгений Миронов, Максим Матвеев, Галина Тюнина. Так что можно сказать, что с 1994 года я занимаюсь профессиональным театром, включая период учёбы. Закончив, я проработал три года в Краснодарском молодёжном театре, и как-то там очень быстро меня настигло разочарование в актёрской профессии. К сожалению, актёрская профессия жестокая, это всегда конкуренция. К тому же, Краснодар на тот момент был не очень театральным городом, а мне хотелось о самостоятельного творчества.

Я всегда рисовал, с детства чувствовал в себе эту энергию, которая не давала покоя. А с лёгкой руки моего мастера – Валентины Александровны Ермаковой, будучи студентом, я стал прикладываться к этой профессии и уже в Саратове сделал свои первые работы в качестве театрального художника.

- Как произошла встреча с Мастером – Олегом Ароновичем Шейнцисом?

- Вообще поступать учиться сподвигли меня московские друзья. Ещё в Краснодаре они увидели мои работы и сказали, что нужно это развивать, идти учиться. И я приехал в Москву. Пришёл на служебный вход к Шейнцису в Школу-студию МХАТ, показал работы. Он мне дал задание для индивидуальной работы, и я с радостью кинулся делать. Выбрал пьесу «Макбет» Шекспира, как-то она меня на тот момент будоражила. Потом приехал второй раз, показал, он сказал, что гарантий никаких не даёт, но, мол, поступай, это твоё, ты можешь работать. Я, правда, ещё параллельно поступал к Бархину, но к Бархину не получилось, и в итоге я пришёл в Школу-студию МХАТ.

И я на самом деле очень благодарен, потому что, видимо, в жизни каждого человека наступает такой период, когда тебе нужен учитель, гуру. И вот как-то мы совпали тогда, мне нужен был учитель, а Олегу Ароновичу нужны были ученики, и звёзды сложились. Хотя он человек непростой, он ставил условия. Он сказал: я тебе дам шанс, но ты должен отказаться от всего, что ты делал раньше, ты должен начать с чистого листа. И я помню, что это тоже мне как-то дико понравилось, вдохновило.

И это полезно, мне кажется, творческому человеку несколько раз в жизни сбрасывать кожу и начинать как бы перезагрузку.

- Не происходит ли что-то похожее каждый раз, когда вы приступаете к новой работе?

- Абсолютно! Конечно! Это даже такие, наверное, банальные вещи.. вот буквально сейчас мучаюсь с работой, не получается, и понимаю, что тут ни опыт не помогает, ни знания, наоборот, мешают, потому что делать, как все, не хочется, а вот своё найти, это очень сложно.



Сцена из спектакля «Безотцовщина». А.П. Чехов. Театр «Сфера». Режиссёр В. Смирнов. Фото Дмитрий Мороз



Сцена из спектакля «Деньги». А.Н. Островский. Театр «Сатирикон». Режиссёр К. Райкин



Сцена из спектакля «Все оттенки голубого». Театр «Сатирикон». Режиссёр К. Райкин. Фото Дмитрий Мороз



Декорация спектакля «Двенадцатая ночь». У. Шекспир. Театр «Глобус». Новосибирск. Режиссёр Е. Невежина.



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». У. Шекспир. Театр «Сатирикон». Режиссёр К. Райкин. Фото Дмитрий Мороз

Вообще, мне кажется, мы живем в такое время, когда есть как бы художники-потребители, а есть художники-творцы. К сожалению, «общество потребления и в искусстве берёт верх. Появляется какая-то шаблонность сознания, мода, которой все следуют. Например, надо делать, как в Европе. А что это значит, как в Европе? Это значит, все в офисе или все в коробочках, в павильонах нейтральных? Или обязательно должны быть крупные, в человеческий рост надписи?

А ведь сейчас есть действительно проблема: поменялось зрительское восприятие, и это надо чувствовать, изучать. Потому что у зрителя есть альтернатива: залезть в телефон и уйти в другую реальность. Таких соблазнов в наше время не было,мы на чём-то другом зависали.

- Вы стараетесь противостоять этой тенденции?

- Ну не то, чтобы противостоять, просто хочу какую-то свою интонацию найти, много над этим размышляю. Мы живём в такое время, когда то, что раньше называлось плагиатом, сейчас называется «новое прочтение». И это очень сложно, я, например, нахожусь в постоянном конфликте, в сомнении, что могу использовать, что нет. Граница размыта, потому что мы живём в эпоху миксов, ремиксов. Разве это не признак общества потребления? Люди перестали придумывать велосипед, они потребляют, компилируют из того, что есть.

Может быть, раньше просто не было такого количества информации. Но есть уже буквально «штампы современного театра»: это микрофоны обязательно, чтобы вот так поговорить, как будто это студийная запись или читка. Мне кажется, сейчас время брать все эти штампы и просто по-хамски с ними обходиться, мешать их, и делать своё.

- А как вы отбираете средства воздействия, с чего начинается работа с пространством?

Это такой непростой и долгий процесс. Есть пьеса, потом работа с режиссёром, когда мы оговариваем всё, находим общий язык, выясняем, что хотим сказать, про что и как. С точки зрения воздействия я предпочитаю «шоковую терапию», хотя с другой стороны, когда одна сплошная шоковая терапия, она тоже не воздействует. Люди просто закрываются и не видят ничего.

Поэтому при работе над текстом, над пьесой мы, например, с Константином Аркадьевичем всегда закладываем какой-то ритм, то есть выделяем, где что-то важно, где неважно, где смена декораций. Обычно уже в тексте заложен какой-то ритм, его надо чувствовать. По-моему гений ритма - Уилсон. Ритм – это же не только музыкальный ритм, это всё вместе. Как Уилсон выстраивает сначала быструю сцену, потом что-то, чтобы удержать внимание. Но долго держать нельзя, нужна какая-то пауза, визуальная «развлекаловка», что ли, чтобы зрителя не утомить. Это может быть перемена декораций, переход от монолога к какой-то картинке.

Вообще профессия театрального художника включает в себя всё. К примеру, кино не может включить в себя элемент театра (потому что можно остановить, перемотать и так далее), а театр может включать в себя и балет, и оперу, и все виды искусства. И в этом смысле у театра очень большой набор художественных инструментов, важно отбирать.

И потом театр всё-таки проверяется на зрителях. Мы думаем, например, что это будет воздействовать, а это не работает, не воздействует. Значит, мы что-то неправильно сделали, ошиблись, как-то нужно акценты сместить.

- Как вы выстраиваете ритм в пространстве? Ведь в большинстве ваших работ есть ощущение, что актёру на сцене физически не на что опереться.

А что значит, не на что опереться? Вот те же «Живые картины» – там определённые обстоятельства, блокада. Это вообще другой мир. Мы от этого очень далеки. То есть это какие-то невыносимые физические условия, когда каждый день, каждую минуту человек на грани смерти. Конечно, в этом есть какая-то потрясающая трагическая поэзия. В Питере, например, в атмосфере города я чувствую отпечаток блокады, смерти.

Поэтому чёрное пространство, поэтому документальные свидетельства. Но как сделать на сцене «Эрмитаж»? Позолоту лепить, воссоздавать архитектуру – странно... Подрамниками там как некие скелеты живописи, полутрупы, призраки. Если исходить из документального материала, то они действительно оставляли эти подрамники и рамы висеть, чтобы сохранить экспозицию, запомнить какой-то порядок, систему этого огромного хранилища.

- Это какое-то гениальное решение, по-моему.

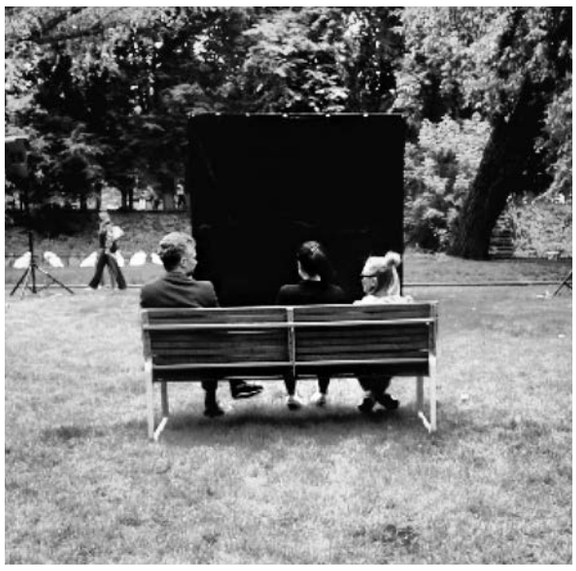
- Это даже создаёт атмосферу Питера, с его регулярными улицами, кварталами, как будто вид сверху. Пространство странное, потустороннее, как бы есть оно и его как бы нет… Метафизика.

Другой спектакль, «Кухня» например, – это вообще гиперреализм. Там фактически только две фактуры, металл и стекло, и в это помещён человек. Эти фактуры, конфликтны между собой, и когда появляется третий элемент – человек, то это, так или иначе, приводит к крови. Из этого столкновения выстраивается логика пространства, действия, существования актёров.

В спектакле «Все оттенки голубого» я работаю с традицией, там есть принцип балетных классических декораций, из которых убрана вся живопись. Такой ход, внимание не расплывается на цветочки-лепесточки, а концентрируется на артисте.

- А ваш актёрский опыт помогает создавать для артиста определённые комфортные условия?

- Мне не нравится слово комфортное. Здесь, скорее, наоборот, некомфортное. Когда артисту комфортно на сцене, зрителю скучно. Когда артист выходит на сцену, происходит самое важное, это смысл его существования. Но когда тебе в это время комфортно, я, во-первых, это сразу вижу, а, во-вторых,



Проект «Чёрный ящик». Аттракцион вопросов – ответов. Парк «Красная Пресня». Арт-фестиваль «ФОРМА»

смысл теряется. Ну как можно, например, играть «Живые картины», если актёрам комфортно?

У нас, кстати, по этому поводу были конфликты, потому что пьеса предполагает экстремальное существование, и я про это говорил исполнителям. Актёрская техника требует такого physical theatre, физического театра, когда человек на сцене не что-то там переживает, а физически существует, и тогда зритель верит происходящему. Потому что мы сытые, мы не голодаем, а там люди в городе, где не было транспорта, ходили пешком... Не было ни света, ни газа, ни центрального отопления.

И вот для меня была проблема: как артист должен выглядеть в этих обстоятельствах? Какой грим должен быть? Какая пластика у артиста, как он пальцы сгибает? И возникла замедленная густая атмосфера – мы добивались этого, таких медленных поворотов головы, ощущения, что он идёт как будто бы под толщей воды. То есть ощущение, что каждое движение стоит огромного усилия. И тогда эта информация, она будет и зрителю передаваться. Но и тут тоже должна быть грань, чтобы у зрителя зажима не случилось, оттого что так артисту тяжело. Это очень сложные вещи.

- С какими типами театральных пространств вы работали, какие интересны вам как художнику?

- У меня есть одно обязательное условие, мне нужно посмотреть театр, если надо, поеду в другой город. Потому что мне хочется наладить контакт с фантомом театра. Я не знаю, как это объяснить, но мне нужно подышать, походить, посидеть в пустом зале, както кожей почувствовать атмосферу. Бывают театры, где фантома нет. И у такого театра, как правило, нет будущего.

Что касается пространств, в большинстве случаев, я работаю с итальянской коробкой, потому что в системе нашего репертуарного театра почти везде итальянские коробки. И на территории России, и на постсоветском пространстве.

Но были очень интересные пространства. Например, был такой фестивальный проект - «Аида» в Венгрии. Там есть летняя площадка, где играют мюзиклы, огромный зал на 3500 зрителей. И было условие: декорация должна вписаться и в сцену театра, и в открытое пространство.

Большие возможности предоставляет пространство в Школе драматического искусства. Итальянская коробка и зал Манеж. Что с этим делать? Либо всё, что хочешь, как Крымов, которого не смущают выверенные пропорции, у него там может быть и скотч, и вообще всё, что угодно. И это круто! Либо, наоборот, надо учитывать эту архитектуру, эту застывшую гармонию и как-то вписываться, брать в союзники. Конечно, пространство следует учитывать, если только режиссёрская задача не требует ломать, кроить..

Кстати, помимо театральной практики, мне очень интересно делать проекты вне театра. У меня есть проект «Чёрный ящик». Это некое пространство, чёрный кубик, в который ты можешь войти, там ещё чёрный кубик и там микрофон и наушники. Надеваешь наушники, в наушниках голос, который задаёт тебе вопросы, а ответы транслируется вокруг. Я это несколько раз делал: на фестивале «Форма» три года назад на Красной Пресне, в ЦИМе на «Театральном альманахе», на фестивале уличных интенций в Artplay два года назад и ещё в позапрошлом году мы это делали на дизайн-заводе «Флакон». С одной стороны, это микс между интервью, каким-то психотерапевтическим сеансом, исповедью, а с другой стороны, это такой public art.

Меня увлекает возможность преобразовывать городское пространство, при помощи звука, вовлечения зрителя в театральную игру. Мне кажется, за этим будущее... Вообще в Москве есть огромный ресурс, именно городской, урбанистический, не использованный, – заброшенные заводские пространства. В этих пространствах, кажется, ничего не надо делать, оно уже играет. Надо использовать странные пространства, которые разнообразят жизнь горожан, и в этом особая роль театральных художников.

- Можете ли, Дмитрий, как-то определить свой стиль или творческий метод?

- Ну, конечно, есть какой-то мой метод, но я не знаю, как его определить. Мой метод – смотреть на мир широко открытыми глазами. И транслировать то, что вижу, свою боль, свои переживания, проблемы, которые волнуют меня и моих современников. ■

▼ *Сцена из спектакля «Кухня». А. Уэскер. Театр «Сатирикон». Режиссёр К. Райкин. Фото Дмитрий Мороз*



А МЫ ВСЕ СТАВИМ КАВЕРЗНЫЙ ОТВЕТ…

ЕЛИЗАВЕТА ЮДИНА

«Гамлет» Вильяма Шекспира. Перевод Бориса Пастернака. Режиссер **Вячеслав Сорокин**
Художник **Александр Кузнецов.** Художник по свету **Борис Михайлов**
Курский драматический театр им.А.С. Пушкина. Премьера **17 сентября 2016**

- Значит, вы живёте в XII веке? Знакомы с Гамлетом и соседствуете с Макбетами?
- Принца убили в прошлую пятницу, а Макбеты никого не принимают. У них какие-то неприятности.
- Ну, то ли ещё будет...
Дж. Б. Пристли «31 июня»

Гамлетовское положение… Главный вопрос повисает в воздухе…
И дело совсем не в ответе, а в том, кто и как спрашивает… И, главное, когда…
Гамлет вопрошает темную пустоту зеркал, но отражения лишены дара речи.

- И вновь никак не мог поверить я,
Что я один и что вокруг лишь зеркала…
А. Макаревич «Хрустальный город»

В спектакле Вячеслава Сорокина и Александра Кузнецова на сцене курского драматического театра наследник датской короны существует вне времени и пространства. Осязаемое, привычное, имеющее хоть какие-то обыденные рамки, дробится и ломается в постоянно движущихся зеркалах. Они безжалостно отсекают «до» от «после». « Порвалась дней связующая нить…»

В мире «до» все просто: друзья, университет, отец, мать, дядя. В мире «после», фантом убийства выходит из зеркальной глубины, гримасничая и кривляясь, надвигается на главного героя, как в детском кошмаре. Зеркальные стены черного кабинета сужают сценическое пространство, создавая коридор отражений, по которому датский принц вынужден идти к своей цели.

Зеркальный лабиринт бесконечен, но зеркала не отображают того, что есть на самом деле, предлагая бесконечные варианты. «Не кажется, сударыня, а есть./ Мне «кажется» неведомы…» Кажется королеве, Полонию, Офелии, Лаэрту. В плену иллюзий Гильденстерн и Розенкранц. Вот сейчас в их зеркалах отразится нечто настоящее, и они разгадают секрет Гамлета, поведают королю, что «высиживает» мозг племянника.

Только двоим в Эльсиноре «кажется» неведомы» Клавдию и Гамлету. Король боится взглянуть в лицо своему отражению, чтобы не увидеть «печать древнейшего проклятья», Гамлет каждый раз проходя мимо зеркала, отворачивается, становится спиной к «лукавому стеклу». Он чувствует искусственность происходящего, и старается не попасть в зеркальную мышеловку. Тот, кто знает правду, молчит о ней. Тот, кто не знает, невольно становится худшим из обманщиков, множась в зеркалах.



Сцена из спекталя «Гамлет». Фото Александра Малахова

Движущиеся зеркальные стены - участники действия. Из-за зеркала, в котором персонаж только что видел себя, выезжает другое, а там, и третье, отражения множатся, расслаиваются, путь теряется, ответ ускользает. Королевский замок превращается в комнату смеха, где смеются не люди, разглядывающие свои вытянутые лица – смеются зеркала.

В «Гамлете» Вячеслава Сорокина и Александра Кузнецова прослеживается связь со спектаклем театра на Таганке, поставленным почти полвека назад Юрием Любимовым и Давидом Боровским. Знаменитый движущийся занавес Давида Боровского рассекал пространство, выводя на сцену новых персонажей или сметая героев, как поверженные фигуры с шахматной доски, оставляя у зрителей ощущение, что меняется только внешний исторический антураж, но не человеческие страсти и желания.

Сценографическое решение Александра Кузнецова «работает» в том же направлении. Чем ближе к развязке, тем меньше героев, меньше отражений, логичней приговор: убийца изобличен, месть предрешена, Полоний выведен из игры, Гильденстерн и Розенкранц плывут навстречу смерти. «Ружье», заявленное в начале действия, должно выстрелить, параллельные прямые пересечься в глубине зеркальной бесконечности…, но, как и у знаменитых предшественников, в спектакле Сорокина и Кузнецова истина где-то рядом, зритель не услышит однозначного «быть» или «не быть». Имеющий уши услышит лишь то, что захочет, а имеющий глаза, увидит в зеркальной глубине самого себя.

Режиссер и художник приглашают поразмышлять о том, а так ли уж важен «каверзный ответ». Жизнь Гамлета окончена, путь пройден, «дальнейшее - молчанье», но остались Фортинбрас, Горацио, Озрик, Марцелл, каким будет их путь? Ведь вокруг них все тот же Эльсинор с неизменными человеческими страстями, ими пропитан воздух, заражена вода.

В конце спектакля зеркальные стены разъезжаются, отражения исчезают, оставляя в черном коридоре Горацио, который повторяет слова умершего друга: «Быть или не быть…»

Ответ скрыт в глубине зеркала, может, стоит подойти к нему и посмотреть в глаза своему отражению? ■

ЗЕРКАЛО ПРЕДАТЕЛЬСТВА

КОММЕНТАРИИ К МАКЕТУ

АЛЕКСАНДР КУЗНЕЦОВ

«Я зеркало поставлю перед вами,
Где вы себя увидите насквозь…»

У. Шекспир «Гамлет, принц датский»



Александр Кузнецов. Макет к спектаклю «Гамлет». Фото Владислава Войтовича

«ГАМЛЕТ» ВООБЩЕ

Шекспировский «Гамлет» и пушкинские «Маленькие трагедии» самые сложные произведения в моей театральной биографии. Я завидую моим предшественникам, которые работая над спектаклем, опирались на фразу: «Дания – тюрьма». Этот посыл давал возможность выстроить нечто интересное. Кроме того, он предельно конкретен и облегчает задачу художника.

В советские времена эта уверенность была поставлена под сомнение двумя художниками Эдуардом Степановичем Кочергиным и Давидом Львовичем Боровским.

Я очень хорошо помню спектакль Камы Гинкаса и Эдуарда Кочергина в Красноярском ТЮЗе. Так случилось,

что в 1971г первокурсники Красноярского художественного училища оклеивали холстиной декорацию их «Гамлета». Она была предельно неожиданной по форме, напоминала перевернутую грудную клетку человека, из которой вылетали персонажи. Для полноты впечатления попробуйте представить себе, как может выглядеть изнутри грудная клетка человека, который находится «при последнем издыхании». Тогда же, кто-то из критиков написал, что это перевернутая корзина…

Но для Эдуарда Степановича явно важнее эффектной картинки был способ взаимодействия актеров и среды. Декорация, где пол переходил в стену, а стена в потолок, физически заставляла актера сопротивляться среде, либо приспосабливаться к ней.

В том же году вышел и спектакль Юрия Любимова и Давида Боровского. О нем сказано так много и подробно, что нет нужды повторяться. Скажу лишь, что творчество Давида Львовича – отдельная история. За него, как мне кажется, думал Господь Бог и транслировал ему удивительные идеи. Ничем другим природу его творчества я объяснить не могу.

«ГАМЛЕТ» НА СОБСТВЕННОМ ОПЫТЕ

После спектаклей Кочергина и Боровского я не предполагал, что мне предстоит испытание «Гамлетом». Скажу сразу, такой эксперимент не для слабонервных! Одно я знал точно: по пути «Дания-тюрьма» не пойду. Не убедительно, не работает…

Люди театра не очень любят тему рока. Но, как бы мы не открещивались от этого, а некая фатальность в нашей жизни присутствует. Хочешь, не хочешь, но лучшего решения нет, тем более, когда речь заходит о пресловутом «принце датском».

Самый, пожалуй, мистический предмет нашего обихода – зеркало. Значит, можно его использовать в качестве главной идеи.

В «Гамлете» колоссальное количество сцен оторванных друг от друга. В этом случае появление героев из-за кулис слева-справа – некий театральный примитивизм. Я подумал, что движение стенок-зеркал даст возможность персонажам и предметам появляться из небытия. Таким образом, действием и судьбой Гамлета управляет мистическая сила, рок, фатум.

Уже слышу упрек: «Все это заложено в гамлетовском занавесе Боровского». Отвечу, что знаю, но как выбраться из-под пресса его гениальных идей.

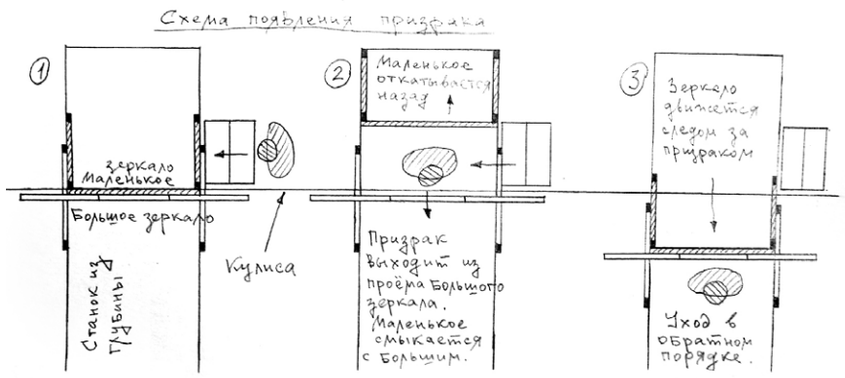


Схема появления призрака

Если говорить о технике вопроса, то подобную смену декораций придумал, конечно, не я. Первые кулисные машины – изобретение итальянских сценографов XVII века.

Напомню. Изобретение кулисных механизмов и кулисных машин относится к XVII веку. Мгновенные смены одних картин другими производились сначала с помощью телариев (трехгранных вращающихся призм). Затем были изобретены кулисные механизмы и целая система кулисных машин. Ведущие мастера декорационного барокко Б. Буоналенти, Дж. и А. Париджи, Л.Фуртенбах, И.Джонс, Л.Бурначини, Г.Мауро, Ф.Сантурини, К.Лотти реализовали эту систему оформления спектаклей сначала в итальянских, затем во французских театрах. Кулисная машина стала частью постоянного оборудования сцены. Рама на колесах, которая передвигалась в специально вырезанных в планшете сцены проходах по рельсам, проложенным по полу первого трюма. К кулисной машине крепились мягкие и жесткие декорации.

О КОСТЮМАХ И НЕ ТОЛЬКО

Актерам, наверное, сложно работать в такой декорации. Движение стен создает лишнее напряжение, но положение обязывает, раз уж мы взялись за «Вильяма нашего Шекспира».

Любопытно, но больше всего вопросов у журналистов вызвали даже не декорации, а костюмы. Почему в спектакле не соблюдается средневековый дресс-код. Однако никто не задал вопрос, почему в декорации использована репродукция картины Сальвадора Дали «Тайная вечеря».

Ответ может быть только один. Главная фраза «Тайной вечери»: «Один из вас меня предаст». Апостолы Дали прячут глаза, словно каждый опасается, что сейчас равви укажет именно на него. Я вижу прямую параллель между словами Христа и текстом Шекспира.

В «Гамлете» все предают. Даже, казалось бы, благороднейший Гамлет предает свою любовь. Человеческие страсти остаются одинаковыми, что в двенадцатом, что в двадцатом, что двадцать первом, во что их не одень.

Я второй раз использую такую схему для «Гамлета». Конечно, как и всегда в таких случаях, есть небольшие технические различия, но не настолько существенные, чтобы останавливаться на них подробно.

Первый раз мы ставили спектакль пятнадцать лет назад в Нижнетагильском драматическом театре им. Д.Н. Мамина-Сибиряка с Валерием Павловичем Пашниным, второй – в Курском драматическом театре им. А.С. Пушкина с Вячеславом Николаевичем Сорокиным.

Не хочу и не имею права сравнивать работы Пашнина и Сорокина. Во-первых, пятнадцать лет – большой срок, изменился мир, изменился театр, если угодно, и Гамлет изменился, точнее, наше восприятие вечного шекспировского героя. Во-вторых, у каждого режиссера свой Гамлет. Это вселяет уверенность, что каждое новое поколение театральных художников и режиссеров сломает еще не одно копье о кирасу датского принца. Иначе не имело бы смысла ставить спектакль снова и снова, существовал только тот, первый, «глобусовский». Могу только сказать, что оба режиссера согласились с моей идеей.

Наверное, Давид Львович через пятнадцать лет после своего таганского «Гамлета» предложил бы другое решение... У меня не хватило пороху, – очень трудно спорить с главным героем: «Я зеркало поставлю перед вами…» ■

ВАКЦИНА ОТ ОБЕЗЛИЧИВАНИЯ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Носороги» Эжена Ионеско. Режиссеры **Николай Рощин и Андрей Калинин**
ТЮЗ, СПб, Премьера **28 апреля 2016**

Николай Рощин — режиссер и прекрасный сценограф, наверное, поэтому ему удалось открыть новые возможности Большой сцены ТЮЗа. Он не только перенес зрительские места на сцену, но и поместил их в замкнутое пространство белого шатра. Такая смена точки зрения лишает зрителями возможности не «включаться» в историю. Этот локус удивителен еще тем, что зрительские ряды находятся прямо на поворотном круге, и зрители, в ритме с артистами, перемещаются из одного места действия в другое. Этот прием придает сюжету динамику и позволяет ощущать историю как реальную и творимую именно сейчас.

Превращение в «носорога» на первый взгляд выглядит как приобретение индивидуальности. Сначала «носорогом» становится один человек, затем другой — и люди оказываются безликими, одинаковыми, хотя каждому изначально кажется, что благодаря «превращению» он обретает самого себя. Когда «оносороживание» становится эпидемией, оказывается важным выстоять и не поддаться искушению стать как все. Беранже (в исполнении Игоря Шибанова) единственный, кто не поддается искушению и не пугается одиночества.

Спектакль решен в жанре черно-белых графических комиксов. Ткань белого шатра благодаря свету напоминает то гладкую, то слегка помятую бумагу, предметы мебели, лаконично строгие, упорядочены, как в эпоху конструктивизма, а психофизические возможности артистов обретают дополнительную силу в этом сконцентрированном пространстве. Одежда героев принципиально в двух цветах — белая и черная, исключением является красное платье Дэзи, являющееся неким флагом победившего большинства.

Пьеса Ионеско сильно переосмысляется, что характерно для творческого почерка Николая Рощина. Спектакль выдержан в единой сценической манере. Эффектные моменты черной комедии, гиперреалистичный носорог, читка по актерским экземплярам и психологическое проживание сливаются в один карнавальный коктейль, вызывающий у зрителей удивление.

Грамотно сюда вписывается и видеосюжет, в котором появляются Андрей Калинин и Иван Волков (режиссер и композитор спектакля, актеры по образованию). Герои спорят: хороши носороги или нет. Телеведущая объявляет спонсора программы — некую носорожью ферму, а после не просто пьет, а выливает на себя целый бокал напитка, производимого на этой ферме. Безумное наслаждение, которое она испытывает при этом, вызывает неподдельный страх: именно так сходят с ума, и именно так люди отдаются идеям и лозунгам, ставя их превыше всего. Появляющийся после этого носорог в натуральную величину окончательно взрывает ситуацию всеобщего сумасшествия. Чуть позже силуэты носорогов проступят по всей окружности шатра, и зрители окажутся вписанными в систему «оносороживания».

В слаженном актерском ансамбле индивидуально прорисовываются образы каждого: нежный и трогательный Мсье Беф (Сергей Надпорожский), кокетливый Дюдар (Сергей Шелгунов), одинокий Логик (Сергей Жукович), властная Дэзи (Татьяна Ткач), буйный Жан (Борис Ивушин) и отрезвляющийся по мере накаливания градуса сумасшествия Беранже — все они работают в тесной связке друг с другом, и это помогает целостному восприятию спектакля.

Тема «человек и общество» предстает на сцене ТЮЗа в абстрактной, модернисткой форме, и зрители, постигшие эксперимент, чувствуют себя слегка «вакцинированными носорожьим вирусом». Кто знает, может, это предостережет их в жизни?..

НИКОЛАЙ РОЩИН: «ЧТО БЫЛО ЖИВЫМ НЕДЕЛЮ НАЗАД, СЕГОДНЯ УЖЕ ТВОРЧЕСКИ НЕ АКТУАЛЬНО»

Спектакль «Носороги» впервые показали около полугода назад, и мы тогда же договорились с Николаем о встрече, но свой театр в Москве[1], лето, отпуск, гастроли отодвинули её на начало сезона. За это время многое изменилось: Николай Рощин назначен главным режиссером Александринского театра. Его успели полюбить москвичи, но и в Петербурге он поставил несколько спектаклей: в Александринском театре — «Старая женщина высиживает» и «Ворон», выступил сценографом спектакля Валерия Фокина «Сегодня. 2016». Сейчас Николай входит в новую должность и репетирует пьесу «Баня» Владимира Маяковского.

— Николай, поздравляю вас с назначением! Теперь театр «А.Р.Т.О.» остался без хозяина?

— Если будут соблюдены все договоренности с Департаментом культуры Москвы и с новым руководителем Центра Драматургии и Режиссуры Владимиром Панковым, то творческим «хозяином» останусь все-таки я, а это самое важное для нас. Мы сохраним свое помещение, где у нас пройдет долгожданный ремонт, и наша творческая группа будет существовать дальше под моим руководством в качестве одной из лабораторий Центра. Плюс в том, что с меня снимается вся административная нагрузка; минус, что все будет держаться на честном слове, пока в уставе ЦДР не будет прописано Положение о лабораториях, которое будет регулировать отношения между творческими лабораториями и дирекцией театра.

С Николаем Рощиным мы встретились около Александринского театра. Теплый ветер, разноцветные осенние листья, принесенные из Екатерининского сада, слегка сумрачное петербургское небо придавали особый колорит встрече. Мы сидели на открытой веранде, слушали шум ветра и говорили о театре, согревающем душу в любую непогоду.

— Репетиции «Бани» уже начались. Не приходила ли вам идея задействовать в

[1] *Театр «А.Р.Т.О.» (Актерское Режиссерское Театральное Общество) основан в 2006 году режиссером Николаем Рощиным и его творческой группой. До этого группа на протяжении нескольких лет работала в Центре имени Вс. Мейерхольда и осуществляла постановки в рамках различных художественно-исследовательских программ Центра («Антонен Арто», «Античный театр», «Польский театр»)*

постановке некоторых артистов из вашей московской группы?

— Брать артистов со стороны опасно для репертуарного театра - даже если артист не из Москвы, а из Петербурга, театр начинает зависеть от него. Да здесь и нет такой необходимости, в Александринке замечательный актерский состав. К тому же мы провели кастинг молодых актеров и из 270 претендентов отобрали девушку и пятерых парней, все они примут участие в новых постановках, в том числе и в «Бане». А артистам «А. Р. Т. О» лучше сейчас держаться вместе в это переходное время.

— *Назначение на должность главного режиссера Александринского театра было неожиданным?*

— Я уже два сезона работаю в театре, поставил несколько спектаклей. Достаточно активно участвовал и в организационных процессах. Когда что-то получается, обычно этому дают возможность развиваться.

— *Зона ответственности перед зрителем увеличилась? В «А.Р.Т.О.» у вас было камерное пространство.*

— В «А.Р.Т.О.» я сам поставил два спектакля, больше давал возможность работать молодым режиссерам. Мы долго работали в Центре Мейерхольда при Валерии Фокине, и он знает, что я не люблю малый формат. Поэтому большое пространство, как и увеличевшаяся зона ответственности меня радует, а не пугает. Тем более, что мы планируем массу интересного - программу нового сезона решили посвятить революции 1917 года, 100 лет. Уверен, что именно сейчас крайне важно рассмотреть это событие с разных сторон, как и само то время. Взглянуть на события столетней давности через тексты, через сюжеты той эпохи, через биографии тех, кто делал историю. Так, Фокин планирует поставить спектакль про молодого Сталина, я - «Баню» Маяковского на Новой сцене, Виктор Рыжаков - «Оптимистическую трагедию» на Основной сцене, Михаил Патласов — «Чука и Гека», а Андрей Калинин будет работать на Малой сцене – возможно, его спектакль коснется более общего вопроса - природы революции вообще. Одним из самых интересных драматических рассуждений на эту тему мне кажется «Марат/Сад» Петера Вайса.

— *Николай, как вы считаете, какими должны быть театральный художник и театральный композитор?*

— У театрального композитора особая специфика работы. И не зря существует очень много хороших композиторов, но мало тех, которые могут и хотят работать в театре с артистами. Композитор театральный – это человек, который не только музыку сочиняет, но и сам спектакль - его строй, его настроение, его звуковую партитуру. Он постоянно работает с музыкантами и с артистами, в общем является правой рукой режиссера. Мне повезло - такой композитор, Иван Волков, в моей постановочной группе есть. То же самое касается и театрального художника. У него, конечно, другой процесс: художник в тесном контакте с режиссером должен до начала репетиций придумать практически все. А потом должен ездить по мастерским, контролировать производство декорации, вести спектакль к выпуску, да ещё успевать на репетиции. Есть и другие варианты сотрудничества, так сказать дистанционные. Многие режиссеры, просят: «напиши мне темку, добавь флейты пожалостливей, а ты, сценограф, стену увеличь» … Если режиссер создает себе постановочную команду – ищет композитора, художника, хореографа – это одна история и судьба. А если режиссер берет кого-то временно, на проект, значит он ставит другие задачи.

— *Вспоминаю беседу Дмитрия Родионова и Валерия Фокина, в которой режиссер говорит о том, что ему интересно работать с разными художниками. А вы хотя бы один раз приглашали художника для работы над своим спектаклем?*

— Пока нет, только брал в помощники, но и то это был режиссер и сценограф Андрей Калинин, мой ученик и соратник. Хочу на следующий проект попытаться найти художника. Дело в том, что мне всегда казалось, что быстрее сделать самому, чем тратить энергию на то, чтобы объяснять задачу. Я понимаю, что дело и в моем негативном опыте работы с приглашенными художниками, которые в материал особо не погружались и большой заинтересованности не проявляли. И конечно, эта сфера интересна мне самому и я крайне придирчив и пристрастен. Но все же надеюсь найти художника, в полноценном соавторстве с которым смогу работать, придумывать спектакль. Такой опыт мне кажется необходим и полезен.

— *Николай, как вы думаете, в современном театре визуализация приобретает главенствующую роль?*

— Тут все просто. Когда спектакль режиссерски слабый, артисты не убедительны и не спасает даже хороший драматический материал, то сразу хочется чем-то прикрыть недостатки — эффектным решением пространства и музыкой, например. Но в хорошем спектакле всё сбалансированно и сценография работает на содержание. Сейчас много таких спектаклей, где все уходит в технологические трюки, эксперименты с видео и т. д. На мой взгляд, это не спектакли, а аттракционы, которые к драматическому театру особого отношения не имеют, так как режиссеры не занимаются своей профессией - не работают с артистами, а пытаются постановочными средствами заполнить пространство, развлечь зрителя. В итоге пустота. Спектакль Фокина «Сегодня. 2016», где я был сценографом, своего рода постановочный манифест, попытка заставить современные технические средства работать исключительно на смысл драматического материала, а не являться просто более или менее выразительными «трюками».

— *Какова ответственность режиссера за судьбу артиста? Вы сами начинали артистом в РАМТе, что в положении актера вас не устраивало?*

— Я считаю, что ответственность велика. Если берешь артиста, находишь с ним общий язык, то должен «вести» его. Даже если артист работает волнообразно, то лучше, то хуже – его нельзя бросать. Некоторые артисты двигаются сами, а некоторых нужно тащить, помогать им – у них другая природа. Я готов брать артистов со сложностями, и я люблю артистов, которые испытывают растерянность на сцене. Хуже всего, когда от артиста уже невозможно ничего добиться, когда он закостенел и не хочет меняться. Есть ещё одна опасность: когда артисты очень много играют, они начинают фиксировать наиболее удачные и удобные для себя вещи, которые постепенно превращаются в штампы. Все время быть эластичным и живым артист не может – он сойдет с ума. Это одна из проблем исполнительского искусства репертуарного театра. В театре, у артистов, должна быть атмосфера спокойствия, а не суеты. Они должны быть уверены, что их никто не гонит плеткой… при всей дисциплине, конечно.

— *Как вы относитесь к спектаклям, которые играются десятилетиями?*

— Все зависит от воли режиссера. Если она сильна, постановочный уровень может оставаться на высоте очень долго. Понятно, что остроты какой-то живой в спектакле может уже и не хватать — или, например, выстроенная 12 лет назад острота, становится не актуальной. Здесь разный подход к делу: в Японии, вы знаете, традиционный театр несколько сот лет исполняет одно и то же, оттачивая действо до энергетики ритуала. И государство это финансирует. У нас и в Европе такое трудно представить. Но вообще, я думаю, спектакли надо постоянно изменять. Свой спектакль «Ворон» за один сезон я поменял три раза, причём достаточно радикально. Бывает, спектакль устаревает прямо на глазах –что было живым неделю назад, сегодня уже творчески не актуально.

— *Мало кто так пристально следит за спектаклями…*

— У меня пока есть и возможность,

и желание это делать. Спектакль «Старая женщина высиживает» я переделал полностью, изменил вторую часть, и еще хочу менять. Многие говорят, что хорошо и так, можно даже особо не следить. У меня так не получается. Либо надо держать уровень и развивать, либо закрывать спектакль. Смотреть режиссеру свой плохо идущий спектакль равносильно пытке. Хотя многие относятся к этому не так остро, более философски, как они говорят.

— Этот вопрос касается затраты личной энергии.

Именно… С другой стороны, есть опасность, что от слишком частого вмешательства спектакль может стать хуже. Артисты и постановочная часть еще только «уложили» внутри себя всю информацию, только начинают уверенно распределяться, а ты что-то меняешь, и кто-то не успевает перестроиться.

— Как вы видите взаимоотношения с классикой и с драматургом-современником?

— Когда ты ставишь классическое произведение, ты можешь относиться к художественному стержню материала по-разному. Можно и Шекспира ставить в так называемой «современной» манере, с плохой дикцией, как правило. А если серьезно — то все усложняется, ты понимаешь необходимость держать уровень, дух и энергию текста.

Что касается новой современной драмы… Для меня все современные пьесы либо фриковые, либо заумные и литературные: по произведению видно, что человек любит театр, но законов театра не знает, поэтому действия и конфликта нет. Такое ощущение, что современные пьесы — это все шутка, телевизионный формат, ты слышишь текст, и кажется, что он набран из телепередач. У многих современных пьес уровень НТВ. Впрочем, возможно, я мало их читал. Должны быть и хорошие.

— Николай, чему бы вы хотели учиться? Как выбираете себе учителей?

— Не выбираю, они сами появляются в моей жизни. Для меня вообще было событием, что я попал в театральный институт — мне раскрылся совершенно иной мир. Я был кандидатом в мастера спорта и должен был стать военным, готовился в Хабаровское военное училище. Перед второй медкомиссией, я ударился головой об штангу. Меня забрали в больницу, где я пролежал три недели. После чего мне сказали забыть о военной карьере. Я был в депрессии полтора года, все рухнуло. У меня был определенный круг друзей – они все пошли дальше в спорт, а я лежал. И совершенно случайно по радио услышал о наборе в театральную студию. Я выучил Маяковского «про паспорт» и пошел поступать, меня взяли. Через год меня отправили в ГИТИС, я сразу поступил. В институте началось расширение сознания, там я встретил своих первых учителей. Я увидел вокруг себя людей совершенно другого порядка, уровня, и все время удивлялся, что это могло пройти мимо меня вообще. Но в детстве я ненавидел театр, сказывались школьные походы на детские спектакли.

Потом была работа в РАМТе, конфликты, переход в театральный Центр имени Вс. Мейерхольда. Валерий Фокин создавал интересные программы и приглашал знаменитых режиссёров, у которых своя методология: Станиевского, Терзопулуса, Судзуки. Если бы можно было бы добиться, чтобы репертуарный театр полностью стал театром авторским, со своим индивидуальным почерком, своими секретами исполнительской и постановочной техники… Мне кажется, в нашей стране это невозможно, потому что надо держать репертуар, выпускать и играть много спектаклей. А если не будешь этого делать – начнутся серьёзные проблемы, потому что госзадание не будет выполнено. Поэтому, хорошим театрам приходится все время балансировать на грани авторско-экспериментального и общедоступного. Это требует особого таланта. В этом можно найти и особый художественный путь и даже идеологию.

— Николай, часто ансамбли создавались из своих учеников, но есть ли другой путь к ансамблю? Или это уже необязательно?

— Необязательно ансамбль должен быть из учеников. Можно просто искать людей, которые предрасположены к ансамбливости, заражать их идеей. Также необязательно, чтобы люди были одного возраста. Что касается вопроса, нужна ли команда... Смотря для чего. Мне — нужна. Я, конечно, могу поставить спектакль без команды, но мне это менее интересно.

— Вы успеваете сплотить артистов и постановочную часть, когда ставите заграницей?

— Малознакомых людей можно заразить на какой-то короткий срок, но это нужно делать вовремя. Не в начале процесса, а где-то в середине, потому что эта «зараза» очень быстро проходит. Заразишь в начале процесса и к концу, к премьере, все уже рассосётся. Заражать нужно, иначе совсем ничего не добьёшься, будет тяжело, скучно, сплошной негатив и ненависть к профессии.

— Чем интересно ставить заграницей? Недавно вы вернулись из Италии, где ставили «Троянок».

— Интересно тем, что там совершенно другая культура. В Италии артисты оттачивают амплуа, занимаются мелодекламацией в антураже. Такие типажи! Они как в спортзале «накачивают» себя на определенные характеры. И у них есть ощущение сценического стиля и правды, даже если я заставляю их играть не так, как они привыкли, они понимают художественный смысл этого, и им нравится. Почти все артисты приходили на репетиции других сцен, где они не заняты. Они удивлялись тому, что мы не требуем от них того, что требуют все, да и выстраиваем им каждую секунду. Я не могу сказать, что мы всех там переделали. Да и не нужно этого. Например, известнейшей актрисе Анжеле Пагано 80 лет, она легенда итальянского театра, ее бессмысленно менять, она как священное театральное существо прекрасна сама по себе.

Нас полюбила постановочная часть, им все необычное нравилось, хотя были и противники, которые говорили, что мы искажаем традицию. В одной рецензии написали, что мы поставили спектакль между строк, не зная традиции и текста. «Между строк!» Для нас, это комплимент, а для них — недостаток.

Мы ставили «Троянок» Еврипида в частном римском театре, на античном стадионе на берегу моря, в местечке Позиллипо. В марте поедем туда снова и будем делать версию этого уличного спектакля в классической итальянской коробке. Тогда, наверное, и решим, возможно ли его привезти в Петербург.

— Николай, каков ваш взгляд на театр как на язык общения?

Просто как на один из способов выражения. Сложный способ, сложных вещей. Пытаешься выразить именно те вещи, которые больше никак и не выразить. Для меня на данном этапе очень важно высказаться в такой форме, чтобы меня услышали , поняли именно так, как я хочу, а не вообще. Мне очень важно, как зал воспринимает мой спектакль и какие выводы делает. .

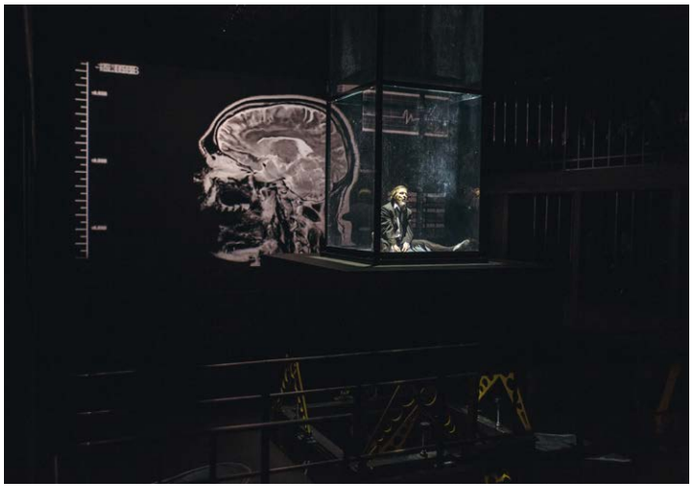
Новые постановочные решения нужны как новый путь передачи информации, желательно тоже новой. Я хочу, чтобы во время спектакля зритель видел что-то неожиданное и парадоксальное. Мне нравится, когда зрители сидят с растерянными лицами, потому что никогда не видели сочетание психофизики, содержания и формы в такой комбинации. В театр идут за тем, чтобы иначе ощутить жизнь и природу. Это сходно с экстримом. Театралы – зависимые люди, которые привыкли получать в театре неожиданные впечатления. Театр —мощное средство выразительности, и театр должен удивлять! Театр — это не рутинная работа, а идеологическая борьба. ■













▸ *Сцены из спектакля «Носороги». Реж. Николай Рощин и Андрей Калинин*



На экспозиции выставки «Эрте - гений ар-деко: возвращение в Петербург»





Экспозици выставки «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже»

ЭРТЕ И ВЯЧЕСЛАВ ЗАЙЦЕВ: ДВА МИРА, ДВА ТЕАТРА, ДВЕ МОДЫ

НАТАЛЬЯ СИВЕРИНА

«Эрте - гений ар-деко: возвращение в Петербург»
Новый Эрмитаж **22.06 – 18.09.2016. «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже»**
Манеж Малого Эрмитажа - новое выставочное пространство
(реконструкция проводилась при участии архитектурного бюро Рэма Колхаса)
25.06 – 25.09.2016

Этим летом во времени совпали, две, на первый взгляд, абсолютно разные эрмитажные выставки. В Двенадцатиколонном зале Нового Эрмитажа на выставке «Этре – гений арт-деко: возвращение в Петербург» демонстрировались 136 работ Романа Тыртова, русского художника, проведшего жизнь в эмиграции, и известного во всем мире под кратким псевдонимом Эрте. В Манеже Малого Эрмитажа, практически в параллель, очень торжественно была представлена экспозиция «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже», где собраны кутюрные вещи, созданные за последние 30 лет Лауреатом Государственной премии и Народным художником Российской Федерации, действительным членом Российской Академии художеств, профессором Вячеславом Зайцевым.

ОНИ ТАКИЕ РАЗНЫЕ

Казалось бы, что может быть общего между двумя этими художниками, между этими судьбами, между эпохами, в которые им выдалось жить и работать? При первом приближении лишь творческое долголетие. Жизнь в искусстве у них у обоих длинная, Эрте дожил до преклонного возраста и был востребован до последнего дня, Зайцев, который родился почти на пятьдесят лет позже Эрте, продолжает работать, и сфера его деятельности очень широкая, от продвижения российской моды в мире, до создания театральных костюмов. Что общего между изящным кумиром парижских, а потом и нью-йоркских салонов, и выпускником ивановского химико-технологического техникума и Московского текстильного института? Что общего между человеком, который учился у Поля Пуаре, создавал костюмы для Анны Павловой и для звезд парижских ревю, нарисовал легендарные обложки журнала Harper's Bazaar и советским краснодипломником, а потом «Красным Диором», как его прозвали западные журналисты, вынужденным почти всю жизнь буквально пробивать бетонные толщи социализма? Один преимущественно рисовальщик, другой в первую очередь кутюрье. В том смысле, что для стилистики Эрте принципиальным был рисунок, а для «зайцевского» стиля принципиальна была, образно выражаясь, материализация его идей. А объединяет их то, что каждый создал свою моду с большой буквы, и нашел способ задолго до эпохи информационного бума донести свою эстетику до максимально большого количества людей. Оба художника не столько одевали людей, сколько изменяли.

ОПЕРЕЖАЯ ЭПОХУ

У юного Романа Тыртова, происходящего из семьи потомственных военных моряков, было две проблемы. Первая – как не скомпрометировать отца-адмирала своим увлечением искусством и желанием заняться рисованием эскизов дамской одежды. Эта проблема была решена просто, в 1912 году девятнадцатилетний Роман уехал в Париж в качестве корреспондента журнала «Дамский мир», в обязанности которого входило писать заметки о парижских модах и делать наброски парижский модных новинок. Одновременно молодой человек устроился в модный дом «Каролин», рисовальщиком эскизов. Тут возникла вторая проблема: ни в российском журнале, ни даже в парижском модном доме не приняли его стиль, а из «Каролин» и вовсе уволили, порекомендовав никогда больше не заниматься модой. Причина этой обструкции кроется в особом взгляде Тыртова на моду. В это время в модной прессе было принято просто скрупулезно перерисовывать все детали модели, а в сопроводительной заметке описывать всё на словах, обращая внимание читателей на особо актуальные детали. В российских журналах даже не всегда считали нужным указать автора модели. Просто потому, что в России не существовало такого понятия, как кутюрье или создатель моды, а российские ателье занималось адаптацией парижских модных тенденций под своих клиентов. Тем же – копированием и адаптацией идей нескольких лидеров – занималось и подавляющее большинство парижских модных домов, таким же был и дом «Каролин». Тыртов же являл собой совершенно новый тип модного рисовальщика – он был создателем стиля.

До того момента, когда издатели модных журналов осознают, что пришла новая эпоха, и журнал должен быть не отражением модного процесса, а проводником стиля, оставались считанные годы, и события развивались стремительно. В 1909 году издатель Конде Монтроуз Наст купил журнал Vogue, в 1911 в команду пришла Эдна Чейз, впоследствии ставшая легендарным «воговским» глав-

ным редактором, придумавшая не менее легендарный образ женщины «in vogue», модной и независимой, разбирающейся решительно во всем, от современного искусства, до автомобилей. Извечный соперник Конде Наста газетный магнат Уильям Хёрст в 1913 году приобрел журнал Harper's Bazaar. В отличие от Наста у Хёрста не было возможности плотно заниматься модными журналами, все силы и время у него занимала борьба за господство на рынке жёлтой прессы, которую он вел с Пулитцером. Однако у него нашлось время на подписание контракта с Эрте, и в 1915 году художник сделал свою первую обложку для Harper's Bazaar. За 20 с лишним лет сотрудничества с журналом Эрте создаст 250 уникальных обложек, «чем бы был наш журнал без обложек Эрте?», - воскликнул как-то в перерыве между боями с Пулитцером Хёрст, и эта фраза вошла в историю. Говорят, что принимая решение, рисовать для Vogue или для Harper's Bazaar, Эрте просто подкинул монетку.

КОРОЛЬ НОВОГО СТИЛЯ

Процесс глобализации моды, затормозившийся на годы Первой мировой войны, возобновился, в мире зарождался новый всеобъемлющий стиль, к двадцатым годам XX века он обрел свое имя – Арт-деко, а Эрте было суждено стать одной из ключевых фигур этой эстетики. Но прежде молодой человек пришел со своими рисунками к легендарному кутюрье начала XX столетия Полю Пуаре, прославленному «избавителю» женщин от корсетов. Пуаре не только изменил модные пропорции, ввел моду на ориентализм, и придумал еще множество разных вещей, например, стал выпускать именные духи. Главное, он очень точно подметил одну важную деталь: все его революционные новшества лучше воспринимались через стилизованные рисунки Жоржа Лепапа, Поля Ириба, а затем и Эрте. Не подробные, проработанные рисунки, а отдельные выделенные детали, абстрактные формы вместо традиционных пропорций женской фигуры. Такими получатели распространяемых, как бы мы сегодня сказали, по специальной клиентской базе роскошно изданных альбомов-каталогов видели модели Пуаре. В 1908 году вышел альбом «Платья Поля Пуаре глазами Поля Ириба», в 1911 «Платья Поля Пуаре глазами Жоржа Лепапа»». С легкой руки Пуаре и сотрудничавших с ним художников стиль стали выражать через абстракцию, а потребители моды научились понимать этот язык и воспринимать и самих себя в качестве визуальных абстракций.

Эрте, сразу перенявший и развивший этот способ донесения информации о моде, и создавший для Пуаре несколько ключевых моделей, довольно быстро с ним поссорился, и попытался открыть собственное дело, использовав в рекламе имя своего бывшего работодателя. Разъяренный Пуаре подал в суд, тем более, что в добавок ко всему, Эрте увел у него ведущую портниху, и предсказуемо выиграл процесс. И, наверное, теперь такой исход дела можно считать удачей. Оставшийся без средств Эрте работал везде, где мог. Для театра и мюзик-холла, оформлял интерьеры, занимался промышленным дизайном, и даже дизайном кулинарным, выступал художником, декоратором и режиссером балов, его творчество было отражением стиля эпохи, и сам он был королем этого стиля.

«СЕН-ЛОРАН РУССКИХ СТЕПЕЙ»

Это одно из прозвищ Вячеслава Зайцева, которым его наградили щедрые западные журналисты, после того, как в 1962 году обнаружили новоявленного гения советской моды на Бабушкинской экспериментально-технической швейной фабрику Мособлсовнархоза, куда выпускника-краснодипломника распределили художественным руководителем. Фабрика занималась пошивом рабочей одежды, и именно здесь Зайцев представил свою легендарную коллекцию цветных телогреек, подбитых павловопосадскими платками, в комплекте с пёстрыми косынками и расписанными гуашью валенками. Трудно представить, но небольшое дефиле на совещании руководства вылилось в товарищеский суд и снятие с должности. История умалчивает, как именно скандал просочился за стены фабрики, и кто проинформировал западных журналистов, но известно, что связь между советской богемой и иностранной прессой в СССР была налажена прекрасно, читайте «Скажи изюм» Василия Аксёнова. Первыми подоспели журналисты Paris Match, в издании вышла развернутая статья под названием «Он диктует моду в Москве», после чего в город Бабушкин приехали корреспонденты всех ведущих западных изданий, посыпались заголовки: «Красный Диор», «Красный Карден», «Красный Сен-Лоран».

После такой «рекламы» на молодого модельера обратили внимание идеологические власти. И тут возникла проблема: в творчестве Зайцева не было ничего антисоветского, наоборот, ему удалось воплотить в жизнь давнюю заветную мечту советских идеологов от моды. Он смог совместить русские традиции и рабочую, читай пролетарскую, униформу, и превратить этот симбиоз в новую эстетику, которая показалась интересной и на Западе. Поэтому, в назидание слегка помучив неожиданную звезду на пресловутой фабрике, власти дали добро на то, чтобы Зайцев возглавил экспериментальную группу модельеров в Общесоюзном Доме моделей на Кузнецком мосту (ОДМО), где он и провел последующие17 лет. За эти годы произошло многое: Зайцев смог без санкции властей представить свои работы Пьеру Кардену и Марк Боану (Дом Christian Dior), которые посетили Москву в 1965 году, и они стали продвигать его на Западе. Были демонстрации его коллекций на мировых подиумах, на которые автора не пускали, опасаясь побега, был план открытия сети бутиков на Западе, «зарубленный» по слухам аж в ЦК КПСС. Посмотрим на вехи биографии мастера: период с 1963 по 1969, самое активное и плодотворное время, ежегодно зайцевские коллекции показывают за рубежом, и всегда, всегда без участия автора.

Несмотря на все попытки войти в контекст мирового модного процесса, все это время взгляд модельера был направлен внутрь страны. Он вдохновлялся страной, он творил для страны, он говорил со страной. Русская культура, русское изобразительное искусство, народные промыслы и народные сказки, русская и советская литература, а также отечественные материалы и отечественный образ жизни, наконец, наш специфический климат и ограниченные

материальные возможности большинства населения, вот слагаемые из которых вышла яркая, очень узнаваемая «зайцевская» эстетика. В какой-то момент почувствовав, что окончательно уперся головой в бетонный потолок, Зайцев решил развивать вширь, и изобрел для продвижения специальный инструмент, в стране, где журнал мод был редкостью и даже диковинкой, но зато существовало достаточное количество сценических площадок, лучшим способом донесения моды до заинтересованного потребителя стал «театр моды».

СЦЕНА

Эрте оформлял спектакли на лучших сценах по обе стороны океана: Монте-Карло, Чикаго парижские кабаре Лидо, Баль Табарен и Батаклан, нью-йоркский Радио Сити, Лондонский оперный театр, и наконец, парижская Гранд опера. Звезды сцены всех жанров, а также и голливудские актрисы боготворили художника, он как никто другой умел соединить в костюме роскошь, сценичность и практичность, а также модные тенденции. «Фигуры неподвижного балета» - так называл одежду, созданную Эрте французский писатель Жан-Луи Бори.

Зайцевский театр моды проехал по множеству городов бывшего СССР, выступал и на престижных площадках, и в простых Домах Культуры. У этих шоу всегда был одинаковый сценарий: мэтр всегда находился на сцене и комментировал каждый выход, и этот нарратив был одновременно и журналом мод и энциклопедией отношений. Конечно, в зале находились преимущественно женщины, и Зайцев учил их всему: быть модной, быть красивой, быть любимой. Он темпераментно требовал от аудитории выбросить фланелевые халаты, и подробно рассказывал, как из куска ацетатного шелка сделать элегантный домашний наряд, сколько будет швов, и во сколько обойдется обнова; как из платков сделать ультра модную блузку, и с чем ее носить, что нужно сказать закройщице в ателье, чтобы получить пальто модных пропорций. Он умел и хотел «разбудить» в своих зрительницах желание изменить себя, увидеть себя в другом свете. Он был такой один на удручающе унылом с точки зрения моды советском пространстве. Большинство своих моделей Зайцев шил из отечественных тканей, зачастую тяжелых и неластичных, и это вещи были созданы в расчете не на подиум, а именно на сцену и большой зрительный зал. Отсюда происходит характерный для Зайцева излишний объем и обилие декора, а также общая перегруженность всего лука. Если модель Эрте – это фигура балета, образ от Зайцев – это целое эпическое произведение.

На сцене, на экране и в жизни Эрте одевал Анну Павлову, Жозефин Бейкер, Норму Ширер, Эллис Терри, Марион Дэвис, Клодетт Кольбер, Полетт Дюваль, Лилиан Гиш, Зизи Жанмер и даже Мату Хари. Зайцев тоже на сцене, экране и в жизни работал с Марией Бабановой, Любовь Орловой, Ангелиной Степановой, Андреем Мироновым, Верой Васильевой, Алисой Фрейндлих, Владимиром Зельдиным, Анастасией Вертинской, Галиной Волчек, Мариной Нееловой и Людмилой Зыкиной. И это далеко неполный перечень легендарных имен. В список его театральных работ входят культовые спектакли отечественного театра: «Безумный день, или женитьба Фигаро» (1973) в Театре Сатиры, «Принцесса Турандот»(1963) в Театре имени Евгения Вахтангова, «Вишневый сад»(1982) в театре «Современник», и многие другие постановки. И скажем так: Зайцев работал на одной шестой части суши, как называли в свое время СССР, Эрте на остальном пространстве.

ВЫСТАВКИ

Эрмитажная выставка Эрте состоит в основном из графических работ небольшого формата, и дополнена скульптурой и одеждой. Эскизы костюмов, модели одежды, обложки журналов, знаменитые графические сери «Алфавит» и «Цифры» – большинство этих работ растиражированы в интернете, и от того выглядят узнаваемыми. Но оригиналы графики Эрте все равно производят огромное впечатление: обаянием образов, изяществом линий, тонкостью оттенков, тщательнейшей проработанностью.

На выставке Вячеслава Зайцева представлены работы, сделанные за последние 30 лет. Многих это разочаровало: хотелось увидеть вещи из его «Русской серии» (1965-1968), вещи 70-х годов, сшитые из ивановских ситцев, ранние вещи из частных собраний. Но сам Зайцев ведет отсчет своим коллекциям только с 1987 года, когда была представлена коллекция «Тысячелетие крещения Руси», это, похоже, его принципиальная позиция. Собственно это позднее творчество мастера – квинтэссенция его стиля, сверх насыщенный раствор. Многослойные ансамбли с эффектными головными уборами, парча, кружево, золотое шитье, пушистые меха, обязательные павловопосадские платки. Варварское великолепие и избыточная роскошь, кринолины и шлейфы, гигантские манжеты, широчайшие плечи, как говорится, слишком много всего. И лишь фотографии молодого Вячеслава Зайцева, худенького, изящного, в ловко скроенном пиджаке с узкими лацканами, очень элегантного, совершенно не советского, говорят нам о том, что выставка эта о моде.

В новейшие времена Вячеслав Зайцев на вопрос о том, хотел ли он уехать из СССР на пике карьеры, отвечает примерно так: «Зачем? Ведь я был главным достижением социализма». Собственно, так оно и есть. И это одно из тех достижений, которым можно гордиться. Что касается текущего модного процесса, то да, мастер к нему не адаптировался, но теоретически это можно сделать, поработав с его архивом, материала там в избытке. И удачный пример уже есть – проект модели Данилы Полякова, стилиста Наташи Сыч и фотографа Дмитрия Журавлева 2010 года New old New. Это серия снимков, на которых Поляков представляет очень острые образы в архивной одежде от Зайцева, который, кстати, этот проект вполне одобрил. Так могла бы одеваться, к примеру, Леди Гага, или другая новейшая икона стиля. Акценты на этих фотографиях смещены в сторону абстракции, и это обстоятельство возвращает нас к Полю Пуаре и его опыту сотрудничества с ведущими художниками его эпохи. А что если возникнет в обозримом будущем в той или иной форме проект «Платья Вячеслава Зайцева глазами N»? ■

Фото предоставлены пресс-службой Эрмитажа

КРАТКОВРЕМЕННОЕ

КРИСТИНА МАТВИЕНКО

«Backstage. Взгляд из-за кулис». Выставка фотографа Олимпии Орловой к открытию сезона 2016/2017 в Электротеатре Станиславский. Вернисаж **6 сентября 2016.**

С самого открытия Электротеатра Станиславский почти все, что там происходило – на сцене, за кулисами, в фойе – документировали. Создавая таким образом будущий архив, которым можно пользоваться уже сейчас: социальные сети, канал YouTube, внутренний архив театра позволяют это делать и исследователям, и любопытствующим, и тем, кто стал свидетелем важного события, стремится найти себя среди запечатленной аудитории. Фотограф Олимпия Орлова, в багаже которой – работа глянцевым портретистом высокого класса и нетривиальный опыт сотрудничества с современным искусством (в том числе – участие в незавершенном мега проекте Ильи Хржановского «Дау») – и была с самого начала одним из «репортеров» интенсивной жизни Электротеатра, своим «Лени Рифенштальским» обликом идеально вписываясь в светскость особого толка, то и дело располагающуюся на этой территории. Выставка ее работ посвящена закулисью, то есть участникам процесса, а не его свидетелям. Но удивительным образом включает нас, свидетелей, подсматривающих, случайно увидевших, в коммуникацию. Ты стоишь перед этими черно-белыми кадрами и видишь, что их мир разомкнут навстречу тебе, а не герметичен.



Митиль - А. Константинова за кулисами спектакля «Синяя птица»

Маньеристский облик персонажей спектаклей Бориса Юхананова (здесь их несколько: оперный сериал «Сверлийцы», трехчастная «Синяя птица» и «Стойкий принцип») схвачен в момент своей встречи с обыденным, отдыха от «образа» или за секунду до того, как привести лицо в соответствии со сложно устроенным, футуристическим костюмом. Проходящий за кулисами Наполеон (Борис Дергачев), внезапно посмотревший прямо в объектив, Мария Грилихес (художественный руководитель ансамбля Questa Musica) с детьми, Душа Света (Татьяна Майст), пальчиком касающаяся руки актера Федора Борисенко (в этом кадре она и правда настоящая метерлинковская Душа Света), увиденные со спины актеры Владимир Коренев и Олег Бажанов на гриме, – все эти краткосрочные мгновения между театром и жизнью

не дезавуируют волшебство театра, но делают отчетливей ирреальность происходящего и вокруг него.

Магический эффект заключен в самом способе смотреть на закулисную действительность: оказывается, что вне сцены, в минуты, когда артиста или музыканта не видит зритель, когда артист предоставлен самому себе, театральность не испаряется. Она присутствует в самых бытовых преломлениях и проявлениях жизни. Находясь посреди бутафорских крыльев и игрушечных танков («Синяя птица»), полусогнутых обрубков тел в полосатом (кентавры из «Сверлийцев»), артисты, монтировщики, гримеры и не испорченные притворством дети дирижера, тем не менее, оказываются проводниками и носителями странного, искаженного мира театра. Мы их видим вне ролей, но не вне пространства, инфицированного вирусом театрального преображения. Дарья Колпикова в острогрудом костюме Русалки работы художника Анастасии Нефедовой («Синяя птица») поймана в коридоре, где она выглядывает из-за обычной стены – и взгляд ее тоже обычный, человеческий, а облик – русалочий. Человеческая сущность, просачиваясь через только что снятую или готовящуюся надеться личину, чудесным фонарем отсвечивает изнутри.

Схвачены камерой и сам характер энергии, темпа и характера внутреннего сговора артистов в разных спектаклях. Витальность и коллективность «Вакханок» явлены в репортажной съемке, сделанной по ту сторону сцены, где Теодорос Терзопулос и актрисы, заряженные тренингом, готовятся к выходу на сцену, или где обнаженная, снятая со спины, актриса Елена Морозова (Дионис) стоит перед зеркалом гримерной.

Умиротворенная сосредоточенность певцов и музыкантов во время репетиций «Сверлийцев» приглашает нас посмотреть на совсем другой тип взаимоотношений внутри спектакля со сложно организованной структурой параллельных миров, визуального, исполнительского, музыкального. На одном из таких кадров перед музыкантами разложен текст Кастанеды – и они подробно всматриваются в него, оставляя, однако, наблюдателю возможность для иронии.



Наполеон - Б. Дергачев за кулисами спектакля «Синяя птица»



«Душа света» - Т. Мейст за кулисами спектакля «Синяя птица»

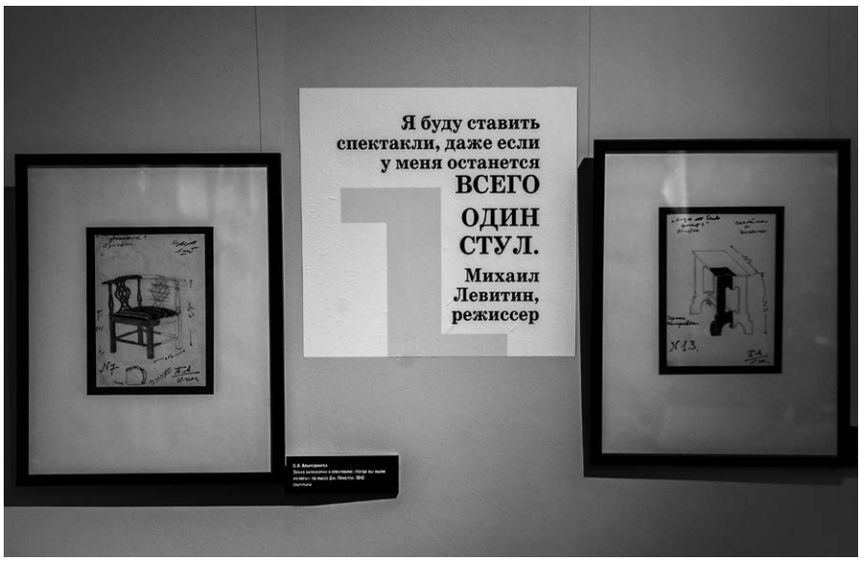
Несколько портретов на выставке приближают нас к закулисью другого рода. Опустив голову, сидит в зале на прогоне «Синей птицы» сам Юхананов вместе с композитором Дмитрием Курляндским. Поправляет стеклянные боксы с чучелом птицы внутри Хайнер Геббельс на монтаже «Макса Блэка». В двойном фокусе, с наложением кадров друг поверх друга (известный по глянцу снимок), снят Ромео Кастеллуччи во всей красоте своего интеллектуального облика. Сидя в углу за кулисами, задумчиво глядит мимо камеры музыковед Федор Софронов, Мастер дискотеки из «Стойкого принципа». Эти как бы не-артистические вкрапления в насквозь театральный состав фотографий выводят нас еще и к другому – к присутствию мощной персональности внутри театра, к тем, кто приводит в движение механизмы этого странного устройства и в результате бетонируют его.

Театральная фотография, облагороженная черно-белой эстетикой, сама по себе кажется исполненной смысла. Лишенная постановочных эффектов, она завораживает точностью попадания – в ирреальность мира, который вроде бы есть, а вроде бы его и нет. ■

ПРОШУ САДИТЬСЯ!

МАЙЯ РОМАНОВА

«Тринадцать стульев». Выставка-коллаж в Санкт-Петербургском Музее театрального и музыкального искусства. **25 июня - 25 сентября 2016**



На экспозиции выставки

Выставка посвящена такому простому предмету мебели, как стул. Но для людей театра стул - это один из главных предметов на сцене. Без него просто не обойтись, не выстроить мизансцену.

Иногда достаточно двух стульев на подмостках, чтобы представить себе любое место действия, время действия и даже партнеров. Вспомните, хотя бы, знаменитую пьесу Ионеско.

Так вот, стулья и кресла из разных спектаклей петербургских театров разных времен и стали экспонатами выставки «Тринадцать стульев». Стульев на самом деле было гораздо больше. Но образовалось 13 сюжетов,13 театральных историй.

Открывает выставку большая стеклянная витрина, в которой три старинных зрительских кресла: из Мариинского театра, Александринского и БДТ им. Товстоногова. Сейчас во всех залах после реставраций и ремонтов в этих театрах кресла новые, хотя и сделанные по старым эскизам. А эти, видавшие виды, стали музейными экспонатами. На спинке кресла из Мариинского театра-зеркальце. Эти зеркала помогали капельдинерам в темноте лучше увидеть номер зрительского места, когда во время спектакля они сопровождали очередного представителя публики. Это ведь только в конце девятнадцатого века Московский художественно-общедоступный театр ввел правило - не входить в зрительный зал после 3-го звонка. А до того в театр приезжали в любое время. Это было даже шиком - появиться в зале в тот самый момент, когда обожаемая актриса, а чаще балерина выходила на свой коронный номер.

Каких только экземпляров нет на этой выставке! Художник Юрий Сучков создал очень красивую инсталляцию из разных стульев. Одни, самые ценные, стоят в витринах, другие на подиумах, третьи висят в воздухе. А еще есть целая гора из стульев - так они хранятся в театрах, чтобы занимали меньше места. Центральным экспонатом выставки стали три уникальных стула, созданные по эскизам художника А. Головина к знаменитому спектаклю Александринского театра «Маскарад» в постановке Вс. Мейерхольда. В будущем году им исполнится 100 лет . Во время недавней реставрации Александринского театра, когда разбирали все склады, обнаружили, что каким-то чудом сохранился весь мебельный гарнитур из «Маскарада». Теперь он отреставрирован.

Стены выставочного зала покрашены в желтый цвет. И создается впечатление, что выставку пронизывают лучи солнца. В качестве бордюра по всем стенам развешены большие фотоработы Марины Романовой. Создается полное ощущение, что это не фото, а живопись. На цветном размытом фоне, напоминающем восходы или закаты, возникают стулья в разных ракурсах.

Особое место на выставке занимают эскизы со стульями Моисея Левина, Олега Целкова, Евгения Лансере. На одном из эскизов Натана Альтмана авангардистский смешной стул 20-х годов, а рядом сделанный по его же эскизам трон из «Гамлета» Александринского театра в постановке Г. Козинцева 1954 года. Невозможно пройти мимо рисунка Н. Акимова, где изображено ка-кое-то сказочное кресло с золочеными завитушками, а рядом строгий, простой стул из спектакля Александринского театра по пьесе Афиногенова «Страх».

Конечно, в экспозиции были представлены не только старинные стулья, но и экземпляры из современных спектаклей. Так, в макете

Д. Боровского к спектаклю Л. Додина «Король Лир» - маленькие стульчики. А рядом коллекция макетных стульчиков разных эпох - студенческие работы.

Дополняет впечатление видеоряд - сцены из спектаклей, где стулья играют не последнюю роль, к примеру, эпизод из гоголевского «Ревизора» в постановке Г. А. Товстоногова, сцена Хлестакова и Марии Антоновны. Он старается поближе придвинуть к ней свой стул, а она отодвигается - совсем молодые Олег Басилашвили и Наталья Тенякова!

Особое внимание уделено так называемому «венскому стулу», без которого невозможно себе представить на сцене пьесы Чехова, Ибсена… список можно продолжать. Венские стулья запечатлены на многих фотопортретах знаменитых артистов, которые тоже заняли свое место на выставке. Тут же слова К. С. Станиславского:

Мы составляем из венских стульев все, что может придумать воображение автора и режиссера: дома, площади, корабли, леса. Поэтому мы верим, что венские стулья это деревья или скалы. Мы верим в подлинность своего от-ношения к подставным предметам, если они были деревом или столом». Разумеется, организаторы выставки не могли обойтись без подлинных стульев из



Инсталляция из стульев. Худ. Ю. Сучков

филиалов Музея театрального и музыкального искусства - мемориальных квартир Н. А Римского -Корсакова и Ф. И. Шаляпина. Какие люди сидели на них сиживали! У каждого кресла или стула на этой выставке своя история.

Директор Петербургского музея театрального и музыкального искусства Наталья Метелица рассказала: «В музее есть сотрудники, в прошлом актеры и режиссеры, и что особенно важно. театральные художники. Автор художественного оформления выставки «Тринадцать стульев» Юрий Сучков - сценограф, но он получил возможность по-новому рас-



Стул из Александринского театра

крыться и полностью реализовать себя как куратор экспозиционных проектов. Когда-то такую выставку хотела сделать Ирина Викторовна Евстигнеева, наш прежний директор, которой в этом году исполнилось бы 80 лет. Так что эта экспозиция еще и память о ней. Сначала мы предполагали сделать выставку «13 стульев знаменитых людей». Но оказалось, что в Литературном музее нас опередили и сделали выставку «13 стульев знаменитых писателей». И тогда у нас возникла совершенно другая история: «Стул, его величество, в разных ипостасях: в жизни, в театраль-



На экспозиции выставки

ном пространстве, в сознании художника, как часть реквизита. . . Тексты, которые эту выставку сопровождают, как раз и говорят о том, что о стульях размышляли серьезные люди: Станиславский, Эфрос, Брук, Ильф и Петров…».

К слову, первая цитата, на которую вы обращаете внимание при входе на выставку, из «12 стульев»: « От статистики не скроешься никуда. Она имеет точные сведения не только о количестве зубных врачей, дворников, кинорежиссеров, проституток, соломенных крыш, вдов, извозчиков, колоколов, но знает даже, сколько в стране статистиков. Но одного она не знает, сколько в СССР стульев».

Количество театральных стульев тоже никто не подсчитывал.

Несмотря на то, что в музее есть сильный экпозиционный отдел во главе с Розой Садыховой, выставку «Тринадцать стульев» отдали молодым. Для них она первая, и они вложили в нее всю свою фантазию, всю свою душу: Оля Краева, Анна Ласкина, Марина Романова, Ольга Плахотная, Лиза Васильковская. Может быть, и от этого на выставке, посвященной предмету, казалось бы, прозаическому, все время хотелось улыбаться? ■

РУССКИЕ МГНОВЕНИЯ ВЕНСКОЙ ОПЕРЫ

МАРИЯ ГУСАРОВА, АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ МЛ.

«Современные российские солисты в Венской государственной опере». Выставка фотографа Михаэля Пёна. Российский центр науки и культуры в Вене. **Вернисаж 26 сентября 2016**

Анна Нетребко в образе Татьяны и Анны Болейн, Дмитрий Хворостовский в партии Онегина и Жермона, Ольга Перетятько – Джильда, Дмитрий Корчак – Ленский и Граф Альмавива, Татьяна Сержан – Леди Макбет, Елена Жидкова – Герцогиня Буйонская. Первая в своем роде выставка фотографа Михаэля Пёна, посвященная российским оперным артистам, организованная Русским домом в сотрудничестве со всемирно известным оперным театром.

Гостей, которых небывало много собралось в этот вечер в Русском доме, встречали Посол РФ в Австрии Дмитрий Любинский и генеральный директор Венской государственной оперы Доминик Мейер. А радушным хозяином вечера стал недавно назначенный новый директор Российского центра науки и культуры в Вене Юрий Зайцев.

Посол Любинский с гордостью говорил в своем выступлении о «безупречной репутации» своих соотечественников на подмостках Оперы. А ее директор Мейер признался в отеческих чувствах ко многим из них – ведь на венской сцене выступают не только звезды мировой величины, но и молодые исполнители, которых он приглашает, как правило, сразу после побед на международных конкурсах.

«Можно сказать, что я — папа многих русских певиц и певцов», — пошутил Мейер. При этом, по его словам, он никогда не спрашивает паспорта у тех, чей талант оценил и кого позвал выступать в главном театре европейской музыкальной столицы. Но так получается, что многие из них – россияне. «Просто потому, что они замечательные артисты», заметил Мейер. По словам организаторов выставки, лишь за последние два сезона на сцену Венской оперы вышли около двадцати россиян. Из числа героев выставки присутствовали всемирно известный российский тенор Дмитрий Корчак и его коллега Павел Колгатин. А меццо-сопрано Маргарита Грицкова и колоратурное сопрано Мария Назарова не только были среди гостей, но и дали небольшой концерт. Слушателей было столько, что концертный зал центра не вместил всех пришедших - пришлось открыть двери в соседние комнаты.

Выпускница Санкт-Петербургской консерватории Маргарита Грицкова поет в Вене уже с 2012 года, причем в ее репертуаре все основные партии меццо-сопрано в операх Моцарта и Россини, Верди и Яначека. В минувшем сезоне исполняла партию Маши в опере современного венгерского композитора Петера Этвёша «Три сестры». А чуть больше месяца назад с большим успехом пела Керубино в «Свадьбе Фигаро» Моцарта на Зальцбургском фестивале. В Российском доме в ее исполнении прозвучали произведения Сергея Рахманинова, Родиона Щедрина и Франца Легара.

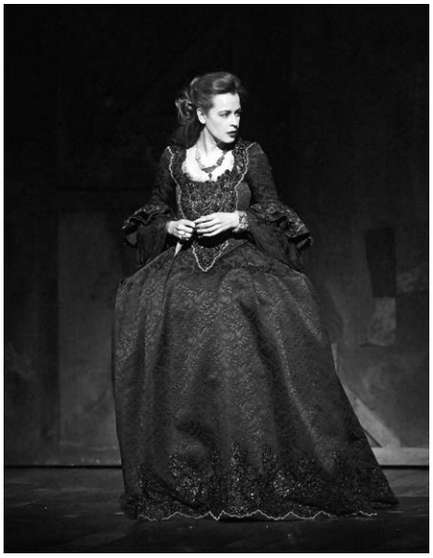
А романсы Алябьева и Римского-Корсакова, а также арию из «Летучей мыши» Йозефа Штрауса исполнила Мария Назарова, которая лишь с этого сезона стала полноправной солисткой Венской оперы. Она родилась в Днепропетровске, закончила ГИТИС в Москве, затем училась в университете «Моцартеум» в Зальцбурге, а в прошлом году получила первую премию на конкурсе вокалистов в Портофино (Италия).

«Я давно не выступала перед русской публикой, не исполняла русские произведения, романсы, - рассказала после концерта певица, - но впечатление от вечера такое теплое! Столько людей потом подходили, говорили теплые слова, это было так ценно и дорого. И весь вечер, на мой взгляд, прошел великолепно, по-дружески, это был незабываемый вечер».

И артисты, и Российский центр науки и культуры собираются продолжить такие вечера, превратить их в специальный цикл. Назарова, к примеру, хотела бы вернуться в Центр с новой работой - арией Цербинетты из оперы Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе».

Только лишь фотограф Михаэль Пён отказался в этот вечер произносить какие-либо речи. По его собственному признанию, он предпочитает оставаться «острым, но любвеобильным наблюдателем». А театральной фотографией занялся потому, что люди на сцене и за кулисами театра были ему «не менее интересны, чем дикие животные в африканской саванне», где он также немало путешествовал в поисках интересных кадров, прежде чем стал в 2010 году штатным фотографом Венской оперы. ■

Фото предоставлены Wiener Staatsoper/Michael Pöhn



Елена Жидкова в опере Чилеа «Адриана Лекуврер»



Анна Нетребко и Дмитрий Хворостовский в опере Чайковского «Евгений Онегин»



Дмитрий Корчак в опере Россини «Севильский цирюльник»



Елена Максимова в опере Верди «Риголетто»



Аида Гарифуллина, Маргарита Грицкова и Ильсеяр Хайруллова в опере Этвёша «Три сестры»

ИСКУССТВО ПРОТИВ АГРЕССИИ

АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

«Радуга жизни» Татьяна Сельвинская. Выставка в Театре «Школа драматического искусства». Куратор Ольга Васильева. Вернисаж **23 августа 2016**

Татьяна Сельвинская дружбу ставит выше любви. «Друзья – великая вещь, - говорит художник.- В любви чаще всего кто-то врёт и, тем не менее, люди продолжают быть рядом и делать вид, что не замечают этого вранья. С дружбой иначе. Она строиться только на взаимности. Если этого нет, в миг люди расходятся».

На вернисаже новой выставки Татьяны Сельвинской в театре «Школа драматического искусства» собрались самые-самые близкие люди. Это у художника Ольги Васильевой, которая работает в этом театре, родилась такая идея.

«Когда я увидела пространство зрительского фойе, меня чуть удар не хватил», - признаётся Татьяна Сельвинская. Но не будь Сельвинская Сельвинской… Успокоилась. Ещё раз мысленно представила новое пространство. Три раза всё переиграла и нашла фантастическое решение. Кто был в театре на Сретенке, тот вспомнит белоснежные стены, и многочисленные ниши в них разной формы и размеров. Татьяна Сельвинская прочувствовала пространство и как настоящий сценограф мастерски соединила архитектуру фойе театра с живописными работами, создав на редкость целостное пространство. Такое впечатление, что эти стены ждали полотен художника, как оправа драгоценные камни. Триптих «Радуга жизни. Мужчина и женщина», шесть работ «Радуга жизни. Реквием, Родители», триптихи «Свет окон», «Адам и Ева», «Эдем XXI век», «Вражду рождает дружба и любовь», а над всем этим – «Мне 88». Всё вместе соединилось, завязано в тугой узел и живёт органично.

Главное в этой выставке – детские рисунки. На выставке «Цветные стёкла», что проходила в прошлом году в Каретном сарае Театрального музея Бахрушина, Татьяна Сельвинская представила серию триптихов. В выставочном зале от прежней выставки музея остались два подиума, они были нужны и на следующей выставке, которая должна была монтироваться после «Цветных стёкол». Я объяснил Тате, что музею не хотелось бы их демонтировать, и ранее увидев в мастерской художника детские рисунки 1935 года, предложил разложить их на подиумах. Татьяне Сельвинской очень понравилась эта идея, и она попросила разместить эти рисунки под стёклышками. Пришедший на выставку Сергей Бархин оценил этот ход: «Гениально!». И вот эти самые детские рисунки стали главной темой будущей выставки.

Татьяна Сельвинская из большого числа детских рисунков выбирала те, где были НЕБО, ПТИЦЫ, КОТ, ДЕРЕВО, ЦВЕТЫ, ЛАМПА и сделала живописные копии рисунков по цвету радуги. Год 1935. Семь работ: от красного к фиолетовому. На седьмой работе – фиолетовой – текст: Мне детства так не доставало Которое не изжила, не исчерпала Не отстранила, не обогнала Которым до сих пор жива

Напротив ещё семь живописных работ. Год 2015. И текст: Старость – это свобода Старость – совсем не беда Надо ль считать года Коли душа молода

Татьяна Сельвинская каждый раз создаёт свой ТЕАТР ЖИВОПИСИ и каждый раз по-новому, аналогов нет. Главное в этом театре живописи – первое впечатление. Как в театре, когда занавес только открылся, и зритель ещё ничего не слышит, но уже во власти его магии.

Легендарный театральный художник Татьяна Сельвинская оформила более 200 спектаклей, как в знаменитых столичных театрах, так и во многих театрах России. Действительно её работы необычайно театральны. Татьяна Ильинична говорит: «В театре я — живописец, а в живописи — театральный художник». Работы Татьяны Сельвинской находятся в Государственной Третьяковской галерее, в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, Санкт-петербургском и Киевском театральных музеях. Живописец, педагог, она воспитала целую плеяду учеников, создав школу Сельвинской.

Давний друг художника искусствовед Ян Брук сказал на вернисаже: «Искусство Сельвинской очень современно. Оно против агрессии! Во всем гармония. Никаких усилий. Никакого самоутверждения. Легко, свободно. Это искусство вымысла и памяти». ■



Татьяна Сельвинская на открытии выставки. Поздравляем Татьяну Ильиничну с награждением Золотой медалью Российской академии художеств



Татьяна Сельвинская. Реквием. Верхняя часть



Реквием. Средняя часть



Татьяна Сельвинская. Кот. 1935



Татьяна Сельвинская. Цветы. 1935













На экспозиции выставки «У меня хватило ума так глупо прожить жизнь»



ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

ПАРАДОКСЫ Ф. Г. РАНЕВСКОЙ НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ

ВИКТОРИЯ КАНАФЕЕВА

«У меня хватило ума так глупо прожить жизнь». К 120-летию со дня рождения Фаины Раневской
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. **27 августа – 2 октября 2016**

В название экспозиции авторы выставки неслучайно вынесли один из афоризмов, которыми так славилась и запомнилась актриса. «У меня хватило ума так глупо прожить жизнь», - в этом очень важный парадокс, раскрывающий и жизненное кредо, и безжалостную самоиронию, и тонкий критический ум Фаины Раневской. Здесь звучит её личная оценка собственной жизни, в которой соединяется и горечь, и поразительный, стоический оптимизм. При всей внешней резкости и даже едкости, юмор её всё-таки был и остаётся каким-то очищающим.

На выставке, развёрнутой в Лужнецком зале Главного здания Театрального музея им. А.А. Бахрушина, прежде всего, обращает на себя внимание определённая экспозиционная «скромность». Вполне в духе Раневской. И есть ощущение присутствия героини!

Чем так безоговорочно обезоруживала и покоряла со сцены и с экрана актриса

Ф.Г. Раневская? Конечно, прежде всего, неподражаемым, невероятно характерным голосом. Голос Раневской слышится ещё до того, как вы входите на экспозицию, и затем звучит плотным и насыщенным фоном с экрана, на котором воспроизводятся фрагменты из фильмов с её участием. Но большой экран на удивление не фокусирует на себе всё внимание, а добавляет второй план к восприятию представленного материала.

Собственно творческую индивидуальность актрисы в экспозиции раскрывают редкие фотографии в ролях разных лет. Редкие – сразу в нескольких смыслах. Потому что есть действительно редкие, уникальные кадры – в ролях, например, сыгранных ещё в Летнем театре в Малаховке, где начинался её актёрский путь. Простая статистка в спектакле «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, но на фото – уже характер, это решительная, наверняка дерзкая и хитрая особа. Уникальные фото из личного архива: молодая Раневская в Баку (1920-е годы), Ф.Г. Раневская с подругой (1918).

Но ещё очень важно, что фотоматериалы тщательно отобраны и структурированы. Фотографии актрисы в ролях и в жизни, размещённые несколькими блоками на одной из стен выставочного зала, экспонируются без скрупулёзного соблюдения хронологии. Первые сценические опыты вполне могут соседствовать со знаменитыми, прославившими актрису образами. Из разных осколков творческой биографии собирается калейдоскоп характеров, глубина и многоплановость актёрской индивидуальности.

Что в первую очередь поражает на представленных фотографиях, так это глаза

Ф.Г. Раневской. Неслучайно для экспозиции отобраны в большинстве своём крупные планы. Глаза не просто выражают содержание и глубину образа, они излучают невероятную силу, внутреннюю мощь героини – актёрскую и личностную. То взгляд исподлобья, то подозрительный прищур, то лукавый взгляд из-под ассиметрично приподнятой брови, то трагический – из-под полуопущенных ресниц... Каждый раз разная, но при этом в каждом образе убедительная.

В такой логике экспонирования действительно отражается стремление дать представление о многоплановости актрисы, которую мы всё же в большинстве знаем по известным комедийным киноролям в фильмах «Пышка», «Подкидыш», «Весна», «Золушка»... Юбилейная экспозиция в Бахрушинском музее значительно расширяет представление об актёрском даровании Ф.Г. Раневской.

Экспозиция в целом создаёт ощущение «воздуха». Пространство в центре зала неплотно заполнено деревянными ящиками, на которых надписи - цитаты и афоризмы Фаины Раневской. Между ними можно неспешно прогуливаться, читать, размышлять, перечитывать. В этих глубоко пережитых на собственном опыте философских максимах актрисы – тоже её незримое присутствие.

Совершенно особый пласт в экспозиции, посвящённой Фаине Георгиевне Раневской, это как раз её посвящения и признания в адрес выдающихся личностей эпохи, с которыми она был знакома, дружила, вела переписку. На обороте портретов Павлы Леонтьевны Вульф, Екатерины Гельцер, Серафимы Бирман, К.С. Станиславского, Вл.Ив. Немировича-Данченко, С.М. Эйзенштейна, Ии Саввиной, Любови Орловой, Василия Качалова – можно прочесть воспоминания и фрагменты писем Ф.Г. Раневской, в которых раскрываются её взаимоотношения с людьми. Всё это её учителя, встретившиеся в профессии, партнёры на сцене и в кадре, режиссёры, с которыми довелось работать или не довелось... Несостоявшиеся встречи – с особой красноречивостью говорят о характере актрисы. Например, знаменитая история о том, как она перепутала имя и отчество Немировича-Данченко и не была принята в Художественный театр. Или её хлёсткий ответ Эйзенштейну, не утвердившему её на роль в фильме «Иван Грозный». Но кроме того, в этих записках – очень много о личности самой Раневской, о её отношении к жизни и к искусству. Например, характерное воспоминание об А.П. Чехове, а точнее, о слезах матери при известии о смерти писателя. Раневская пишет, что в этот момент для неё закончилось детство. Может быть, в этот момент и возник будущий псевдоним и начали складываться такие очень чеховские черты её характера, как ирония и жизненный стоицизм.

На выставке не представлены ни ордена, ни награды актрисы. И это тоже Фаина Георгиевна, хранившая свои медали в коробочке с надписью «Похоронные принадлежности». Вместо этого о награждениях говорят поздравительные телеграммы, некоторые с очень тёплыми и точными словами от коллег по цеху. И из таких очень тонких, негромких высказываний в материалах выставки как раз и складывается наилучшим образом представление о личности и актёрской индивидуальности Фаины Георгиевны Раневской. Раневской – актрисы и человека невероятно требовательного, принципиального и нравственного в жизни и в профессии. ■

МУЗЕЙНЫЕ РАРИТЕТЫ В УФЕ

РАМИЛЯ ЛАТЫПОВА



Уникальная выставка фотографий «Ф. Шаляпин. Страницы творчества» состоялась в Уфе в рамках XV Международного фестиваля оперного искусства «Шаляпинские вечера в Уфе». Это яркие свидетельства жизни и творчества выдающегося артиста, становление которого состоялось в Уфе.

Экспозиция в театральном зале «Эрмитаж» была составлена по фотоматериалам, предоставленным архивом Государственного центрального театрального музея им.А.А. Бахрушина и Уфимского отделения Шаляпинского регионального фонда.

Целая плеяда ярких сценических образов, запечатленных объективами Карла Буллы (Неоконченный портрет «В гостях у И.Репина»), прусского поданного Карла Фишера, владельца трёх московских ателье Василия Чеховского, где любил фотографироваться Федор Шаляпин, и другие. Это портреты артиста кисти современников – Константина Коровина, Валентина Серова, Николая Кузнецова, Бориса Григорьева и сына артиста – Бориса Шаляпина. А также эскизы сценических костюмов и шаржи Шаляпина в партиях Дона Базилио, Мефистофеля и Дон Кихота.

Гости фестиваля и жители Уфы получили редкую возможность увидеть музейные раритеты, ближе познакомиться с гениальным соотечественником Федором Шаляпиным. ■

ИЗ ИСТОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Выставка «Кино+театр. Русская драматургия в кинематографе и на театральной сцене»
Главное здание Театрального музея им. А.А.Бахрушина. **Вернисаж 4 сентября 2016**

Выставка была организована ГЦТМ им. А. А. Бахрушина совместно с Художественным факультетом Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова при поддержке киноконцерна «Мосфильм» и киностудии «Ленфильм». Ее цель - показать сценическую и экранную историю самых ярких произведений русской драматургии.

Хотя, точнее было бы сказать – «русской литературы», потому что материалы по экранизации толстовского романа-эпопеи «Война и мир» заняли в экспозиции очень важное место. Фотокадры экранизаций разных лет, вплоть до последней по времени международной европейской телеверсии, а также кадры картины С. Бондарчука на большом экране – это много, но это не главное. Главное же расположилось на отдельной стене в виде фотографии и лаконичной музейной справки. И именно это, в сущности, сенсация!

Впервые были выставлены обнаруженные в музее при разборе архивных материалов кадры из немого фильма «Война и мир», снятого Яковом Протазановым и Владимиром Гардиным в 1915 г. 33 фотографии, оставшиеся от грандиозного фильма-эпопеи, рассчитанного на десять часов просмотра (см. 2-ую стр. обложки). Подумать только, в 1915 году, в пору юности отечественного кинематографа была снята картина, состоящая из двух серий, каждая по пять часов! Фильм не сохранился, только историки кино знают, что он был. Поэтому обнаруженные в фондах ГЦТМ фотографические свидетельства бесценны. На снимках кадры, дающие представление и о масштабе протазановской работы, и о возможностях кинематографа 1915 года, и о необычайной экспрессии отдельных эпизодов. Сцена бала, где очень выразительно выглядит большая костюмированная массовка в роскошном зале; сцена посвящения Пьера Безухова-Н. Румянцева в масоны – крупный план, вдохновенное лицо, скрещенные на груди шпаги; сцена спящей Наташи Ростовой-О. Преображенской – на полудетском личике предвкушение счастья; Кутузов, Болконский-старший, Болконский-младший, батальные сцены, салонные, лирические, семейные… Хотелось бы, чтобы эта бесценная находка нашла продолжение и, благодаря современным технологиям, хотя бы в малой степени воскресила картину Протазанова и Гардина.

На выставке были представлены материалы экранизаций и театральных постановок пьес «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Бесприданница» А. Н. Островского, «Дядя Ваня» и «Три сестры» А. П. Чехова. В режиссуре от Вл. И. Немировича-Данченко, с его знаменитым мхатовским спектаклем «Три сестры», до «Трех сестер» Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса. Много спектаклей театров российской провинции, что необычайно важно для полноценной исторической картины. Легендарные постановки, к примеру, спектакль «Маскарад» Ю. А. Завадского и картина С. А. Герасимова с Н. Мордвиновым в роли Арбенина, спектакли «Борис Годунов» Ю. П. Любимова, «Дядя Ваня» О. Н. Ефремова и одноименная картина А. Кончаловского соседствовали с работами недавних лет: «Маскарад» Р. Туминаса в Вахтанговском театре, «Борис Годунов»



На экспозиции выставки. Фото Л. Бурмистров



На экспозиции выставки. Фото Л. Бурмистров

П. Штайна в театре «Et cetera» и совсем свежая постановка той же пьесы в Ленкоме (режиссер К. Богомолов).

Сцены из спектаклей в фотографиях, костюмы, афиши, программки… Отдельно привлекло внимание настенное скульптурное панно «Партия». Художники С. Горяинов и Н. Сахаров изобразили на нем писателей Толстого и Чехова, задумчиво играющих в шахматы.

А на фотографиях – мизансцены, фигуры, интерьеры, костюмы и лица, меняющие во времени и представлении режиссеров акценты, темы, атмосферу классических произведений. На этой выставке очень полезно было бы побывать ревнителям литературной буквы, гневно восстающим против любых кинематографических и театральных «вольностей».

Для доказательства же того, что из-за непрерывающихся споров о границах интерпретаций попрежнему требует аргументов, выставка предложила еще и так называемую Творческую лабораторию. Это пространство уникальных архивных материалов, где можно было посмотреть, например, тетрадь Алисы Коонен с ролью Нины Заречной, роль Евгения Дорна с пометками Иннокентия Смоктуновского или режиссерскую экспликацию «Чайки» Анатолия Эфроса. За рабочими столами посетителям предлагалось почитать работы по истории режиссуры кино и театра и даже проверить свои знания. Например, установить название произведения по фотографии спектакля или кадру из фильма, узнать литературного героя по эскизу костюма или фрагменту текста. ■

ТЕАТР ИДЕЙ И КАМЕРА, СОХРАНЯЮЩАЯ ЕГО ДЛЯ ПОТОМКОВ

СВЕТЛАНА ЧЛЕНОВА

В год кино Театральный музей им. А.А. Бахрушина подготовил обширную программу, в основе которой идея единения театра и кино. Были организованы совместно с Художественным факультетом Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова при поддержке киноконцерна «Мосфильм» и киностудии «Ленфильм» выставка «Кино+театр. Русская драматургия в кинематографе и на театральной сцене», и выставка в честь Фаины Раневской.

Героями мероприятий, проходивших в День кино (27 августа) до позднего вечера в главном здании музея и ряде его филиалов, по большей части,стали актеры театра, вписавшие яркую страницу в историю кинематографа. В главном здании любителей кино привлекла лекция, предметом которой стало творчество Олега Даля: «За Далем в даль. Олег Даль на сцене и на экране». В Доме-музее им.М.С. Щепкина в этот вечер говорили о творчестве Михаила Чехова, о его непревзойденной игре в немом, черно-белом фильме Якова Протазанова «Человек из ресторана». Программа «Жизнь моя кинематограф…». Андрей Миронов в музыкальной кинокомедии была подготовлена в Музее-квартире А.А. и М.В. Мироновых и А.С. Менакера.О замечательном спектакле Марка Захарова «Варвар и еретик», запечатленном на пленке, шел в этот вечер разговор в Ермоловском дворике Дома-музея М.Н. Ермоловой.

Праздник кино я отметила в «Мемориальном музее-мастерской театрального художника Д. Л. Боровского», где предлагалась программа, что называется, «special». Светлана Сидорина, соратница Любимова и Боровского (многие годы помогала режиссеру, ведет архив театра, придумала и сделала книгу «Любимов. 80 лет в мировом сценическом пространстве), представила и показала видеозапись оперы «Под солнцем яростным любви» Луиджи Ноно, поставленной Юрием Любимовым и Давидом Боровским в 1975 году в «Ла Скала». Эта постановка стала первой оперной работой за рубежом и для режиссера, и для театрального художника.

Реформаторский характер «Таганки» был близок Луиджи Ноно, композитору-авангардисту, совмещающему в своем творчестве социально-политические идеи и сложнейший авангардный музыкальный язык. Постановщиком своего произведения композитор видел только Юрия Любимова, хотя на пути к этой цели Ноно пришлось преодолеть немало бюрократических барьеров.

По определению Луиджи Ноно, «Под солнцем яростным любви» не опера, а сценическое действо («azione scenica»), в котором отсутствует единый сюжет, действие может одновременно развиваться в нескольких плоскостях. Композитор рассматривает сценическое действо как театр идей.

Основной темой стала «роль женщины в революции». Четыре героини из разных времен и стран - Луиза Мишель, видная участница Парижской Коммуны, «Красная дева Монмартра»; Роза Люксембург; Аиде Сантамария, участница Кубинской революции 50-х и современная, т.е. из 70-х, итальянская работница, обобщенный образ матери революционера, включающий и горьковскую Ниловну, – все они объединены идеей борьбы за справедливость, все расплачиваются за это страданиями, мучениями, а порой и жизнью.

Когда начинался спектакль, и женщины в черном ходили по сцене, искали своих мужей среди расстрелянных коммунаров, лежащих на дощатых щитах, зал, надо думать, эмоционально уже был включен в действо. Пятиплановая конструкция – основной постановочный мотив, формирующий пространство, и деревянные свежеструганные щиты, которые поднимались в вертикальное положение, спускались все вместе и по отдельности, соединялись и разъединялись, поворачивались, изменяя сценическое пространство. Как рассказывал Давид

Боровский, решение подсказала ему фотография 1871 г, на которой запечатлены коммунары в деревянных гробах перед погребением. Для фотографирования семь открытых гробов установили почти вертикально…

Художник и режиссер нашли сценическое решение адекватное авангардному сложнейшему музыкальному языку композитора, входившего в знаменитую «троицу» 50-х -- Булез, Штокхаузен и Ноно.

Несомненно, это была реформа оперных традиций «Ла Скала». Постановка была сделана с таким блеском, что и сегодня кажется более современной, чем бессмысленные «экспериментальные» изделия нынешних «актуализаторов» театра.

Спустя сорок лет мы смотрели запечатленное камерой сценическое действо и поражались равноправию всех выразительных средств, монтажно соединенных талантами Луиджи Ноно - Клаудио Аббадо - Любимова - Боровского в полифонию спектакля. Постановка завораживает размахом, условной красотой, невообразимой изобретательностью, широким диапазоном смыслов – неволи, освобождения, гибели.

…Литературное наполнение народно-бурлящего многопланового действа гости Мастерской смогли оценить благодаря любезности Анны Георгиевны Воронцовой-Вельяминовой, профессионального синхронного переводчика. Счастливый случай привел ее в Музей Боровского!



Сцена из спектакля

В августе этого года потомки Пушкина в шестом поколении, Воронцовы-Вельяминовы - Анна Георгиевна и ее двоюродный брат Михаил Владимирович из Парижа - приезжали в Бобруйск и Телушу, где жила и умерла их прабабушка, Наталья Александровна Пушкина (1836-1912), внучка поэта. Анна Георгиевна, не теряет связь с Россией. Родилась она в Париже, окончила Сорбонну, сейчас живет во Флоренции. Гостеприимный дом Анны Георгиевны, с видом на собор Санта-Мария дель Фьоре, известен многим посещающим Флоренцию соплеменникам.

Нижайший поклон! ■

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИСТОРИИ

ТАТЬЯНА СЕЛЬВИНСКАЯ

В Доме-музее А.Н.Островского прошла выставка «Владимир Смелков. Театр на Бумаге». В экспозиции были представлены работы известного екатеринбургского сценографа, живописца, графика, выполненные акварелью, шариковой ручкой, тушью и чернилами. Все они, так или иначе, являются фантазиями на темы театра, пьес и спектаклей. Рассказывает его педагог Татьяна Сельвинская:

Володя Смелков великолепный художник. Мой друг. Мой ученик. Когда ученик становится другом это большое счастье. Тем более, что этому счастью уже 48 лет. В своё время я рискнула сделать его из москвича екатеринбуржцем. Какой опасный шаг! Ошибки я бы себе не простила. Но всё сложилось необычайно удачно. Он стал замечательным живописцем, сценографом, графиком.

В 2016 году прошла его вторая персональная выставка в Бахрушинском музее. Он предупредил, что привезёт только графику, 90 листов. Честно говоря, я нервничала, боялась скуки. Но первый же зал меня потряс: при одинаковом размере и колорите - необычайное разнообразие замысла, композиции, техники исполнения!

Недавно Володя признался мне, что я его многому научила. Сама об этом и не подозревала. Но если это так, жизнь прожита не зря. Далёкого Вам пути, Володенька! ■



В. Смелков. Арлекин. 1995

НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРЕПОДАВАНИИ СЦЕНОГРАФИИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ

АНДРЕЙ ДАНОВСКИЙ

Жизнь моя сложилась так, что, закончив постановочный факультет ЛГИТМиК и поставив несколько спектаклей Омске и Перми, я решил порвать с театром и довольно долго был вдалеке от театральной жизни, но театр так просто от себя не отпускает. В конце 70-х, переехав в Москву, я оказался в группе профессиональных актёров и любителей, пытавшихся создать свой, независимый театр, и мне, как имеющему соответственное образование, предложили быть художником. В подвале дома Телешова, в помещении Московского отделения ВООПиК был оборудован зал на 50 мест, где кто-то раздобыл несколько театральных осветительных приборов. Там мы поставили несколько спектаклей, один из которых - «Бабилей» по рассказам Ф. Абрамова, получил в 2005 году на международном театральном форуме «Золотого витязя», сам же театр просуществовал до 2011 года. Одновременно я работал как художник-график в различных издательствах Москвы, занимался реставрационной работой. А в 90-х начал преподавать, сначала в школе, затем в профессиональном училище и наконец в 2003-м году оказался в должности преподавателя на Художественно-графическом факультете Московского Городского Педагогического Университета. Пригласили меня туда преподавать компьютерную графику, но со временем круг моих обязанностей постепенно расширялся и, когда мне поручили преподавать дисциплину «Художественное оформление в школе», я, с одобрения руководства, начал заниматься со студентами оформлением спектакля.

Я рассудил так, что театр, как одна из значительных областей человеческой культуры, не должен оставаться в стороне от жизни современной школы. Преподавание литературы и истории, так или иначе, заставляет учителей обращаться к театральному искусству, во многих школах работают кружки театральной направленности: драматические, танцевальные, цирковые. Все это предполагает художественное оформление. А любое мероприятие, требующее художественного оформления, непременно подразумевает участие учителя изобразительного искусства, или как непосредственного автора и исполнителя этой внешней составляющей, или как организатора и руководителя коллектива учеников. Исходя из этих соображений, мне показалось целесообразным преподавание основ театрально-декорационного проектирования – сценографии на художественно-графическом факультете педагогического вуза, или как самостоятельной дисциплины, или как часть общего курса проектирования (художественного оформления в школе). То есть, ставить перед студентами задачи организации сценического пространства при постановке спектакля (или другого представления) в школьном или каком-либо другом учебном заведении. Такие мероприятия в реальной жизни, несомненно, станут частью работы будущих преподавателей изобразительного искусства, и они должны быть готовы к их реализации.

Проанализировав свою деятельность за прошедшие годы на факультете изобразительных искусств (теперь институт культуры и искусств) МГПУ, хочется подвести некоторые итоги: какие возникали проблемы, каковы были пути и способы их решения, какие результаты были достигнуты.

Конечно же главная проблема – время. Точнее его нехватка. Не хватало времени как мне, так и студентам. Мне, чтобы полнее донести до студентов специфику профессии сценографа. Студентам, – чтобы успеть выполнить задания, которыми их нагрузили по всем остальным дисциплинам.

Вспоминая годы учёбы в Ленинградском театральном институте на постановочном факультете, не могу сказать, что нам мало задавали по предметам, которые мы изучали. Заданий хватало, особенно доставалось нам по театральному макету, черчению, перспективе, технике сцены и технологии изготовления театральных декораций. Макет, начертательную геометрию, черчение и перспективу преподавал декан факультета А. В. Соллогуб (мы про себя его звали «Саблезубый тигр»). Всё, что он преподавал, было взаимосвязано, т. е. прежде чем делать макет, его надо было вычертить в нужном масштабе, рассчитать

наклоны плоскостей станков, расположение перегородок, и т. д., вычертить стенки павильонов с учётом театральной перспективы. Когда мы приносили Соллогубу чертежи, выполненные на полном ватманском листе, да ещё с тоновой отмывкой, он, брал красную шариковую ручку и начинал исправлять наши ошибки прямо на листе. После этого, естественно, приходилось весь лист перечерчивать. Что-то похожее происходило при сдаче макета театрального станка. После тщательного осмотра всех стыков, склеек, качества покраски, он ставил макет станка на пол и становился на него ногой. Если макет был выполнен без соблюдения технологии (внутренние перегородки, рёбра жёсткости) и не выдерживал такую нагрузку, его приходилось переделывать. Зато урок был преподан хороший, и помнилась эта наука очень долго. Сам Соллогуб совмещал деканство с работой макетчиком у Николая Павловича Акимова – художественного руководителя Ленинградского театра Комедии и основателя нашего театрально-постановочного факультета ЛГИТМиК. И, конечно, он очень хорошо знал все тонкости профессии, которые старался передать нам. То же самое было и на занятиях по технике сцены у Вадима Васильевича Базанова, где мы изучали всю сценическую машинерию, общее устройство сцены, создавали проекты своего театра, вычерчивая планы и разрезы, размещая оборудование. Мы учились создавать всю документацию по спектаклю: чертежи декораций, бутафории, реквизита, придуманных на занятиях по композиции, описание их изготовления, сметы расходов и т. п. По теоретическим дисциплинам нагрузка также была не маленькая – только одних искусствоведческих дисциплин было несколько: собственно, история искусств, история театрально-декорационного искусства, история костюма, история материальной культуры. А ещё сопромат, теоретическая механика и расчёт театральных конструкций. Но, несмотря на такую загруженность, все дисциплины и все задания имели общую направленность – создание полноценных театральных декораций. Поэтому учиться было гораздо легче, чем сейчас студентам нашего факультета, которые должны выполнять задания по самым разным дисциплинам и направлениям. Итак, время это одна проблема.

Другая состоит в том, что профессиональная подготовка современных студентов явно недостаточна, чтобы достойно реализовать, зачастую интересные мысли. В процессе занятий со студентами факультета изобразительных искусств педагогического вуза приходится констатировать существенную нехватку знаний и навыков по рисунку, живописи, композиции и т. п. А также нельзя не отметить слабую общеобразовательную подготовку нынешних студентов. И если с первыми недостатками борется весь коллектив факультета в лице высокопрофессиональных художников, то на последнее внимания обращается значительно меньше. Здесь студенты зачастую предоставлены самим себе. А у них, как всегда, находится очень мало времени для повышения своего интеллектуального уровня, и даже если это время появляется, то рационально использовать его не всегда удается. Дело в том, что на современного молодого человека обрушивается огромный поток информации, в котором разобраться и сориентироваться без профессиональной помощи сложно даже взрослому. Такими профессионалами для студентов могут и должны стать преподаватели. В программу обучения художников-педагогов специальными дисциплинами входят «История искусств», «Культурология» и т. п. За весь период обучения есть неделя обязательной музейной практики, но что можно получить за одну неделю посещения различных музеев и выставок? Этого явно недостаточно, поэтому восполнять эти пробелы студентам приходится самостоятельно. И задачей преподавателя является помощь и ориентирование студентов в сфере современной культурно-художественной жизни, информирование о последних наиболее значимых достижениях и событиях в области изобразительных искусств, драматургии, литературы и театра. Наши студенты должны быть разносторонне образованными людьми, значит и преподаватели не должны замыкаться в узких рамках своих дисциплин. Им необходимо искать и находить точки соприкосновения этих дисциплин с другими предметами.

У художников бытует мнение, что студенты, работая в аудитории, учатся не столько у преподавателей, сколько у своих одногруппников. Это верно лишь в какой-то мере. Будущий художник, а тем более художник-педагог, должен стараться получать информацию из всех доступных ему источников, впитывать и перерабатывать ее, отбирая для себя все самое важное и ценное, вникать во все мелочи, т. е. формировать себя как художника. Одним из лучших способов такого формирования является регулярное посещение выставок, музеев, спектаклей, концертов. А поскольку разговор идёт о проблемах преподавании сценографии, особое внимание нужно уделить выставкам художников театра.

Ещё о чём хотелось бы сказать – это какое-то самоограничение студентов (а может быть просто обычная лень и отсутствие интереса). Вместо того, чтобы забросать преподавателя массой набросков в поиске вариантов решения, они зацикливаются на одном, далеко не самом удачном варианте, и почти до самого просмотра пытаются что-то из него выжать. Возможно, и здесь работает фактор времени. Больше того, иногда кажется, что студенты боятся сами себя и не решаются на поиски новых способов подачи своих идей. Чтобы расшевелить их, приходится прилагать очень большие усилия.

Теперь непосредственно о процессе работы над постановкой, какие задачи приходится решать студентам вместе с преподавателем на занятиях сценографией на факультете изобразительных искусств педвуза. Обучение сценографии обычно начинается как работа над любой пространственной композицией. Это объединяет сценографию с другими пространственными искусствами. На этом этапе развивается умение вписать в объем сцены художественно значимое содержание, не забыв при этом о таких важных понятиях композиции как равновесие, статика, динамика, симметрия и асимметрия и т. д. Развивается способность находить цветовое композиционное решение пространства. Но всё же театр есть искусство не только пространственное, но и протяженное во времени, то есть главным в театре является драматургия, действие. И отсюда следует, что выбор драматургической основы для работы студентов имеет первостепенное значение.

В театральных вузах в течение семестра студенты работают над произведениями какого-то одного жанра или автора – один семестр комедия, другой драма, третий музыкальный спектакль, то есть каждый семестр новый жанр или автор. В педагогическом вузе такой возможности нет, и мой контакт со студентами ограничен одним, в крайнем случае двумя семестрами. В процессе преподавания я пришёл к выводу, что в моей ситуации следует максимально упростить задачу, т. е. ограничиться либо одноактными пьесами, либо отрывками или отдельными актами. К тому же выбор драматургического материала — это одновременно и средство расширения интеллектуальных горизонтов. Студенты, пришедшие в вуз из школы, к сожалению, имеют очень маленький театральный опыт, да и то только как зрители, а в большинстве случаев вообще никакого. В школе они очень поверхностно, что называется «проходили мимо» тех или иных драматургов на уроках литературы, а зачастую и вообще не касались этого жанра. Поэтому их багаж ограничивается либо кинематографом, либо телевизионными инсценировками. Так что одна из основных задач – это научить студентов работать с драматургическим материалом: читать пьесу, слушать музыку, работая над музыкальным спектаклем (о том, чтобы читать партитуру, я даже и говорить боюсь). Как правило, драматическое или музыкальное произведение для театра предоставляется студентам на выбор, ограничивая их рамками одного автора, жанра или направления. Более того, часто одно и то же произведение даётся нескольким студентам, и вот тут им приходится проявлять свой творческий потенциал в полной мере, т. к. соревнование один из лучших методов развития творчества. Лучше всего предлагать студентам произведения классического репертуара, проверенные временем, многократно поставленные в различных театрах России и всего мира, несущие в своей основе положительный нравственный и эмоциональный заряд.

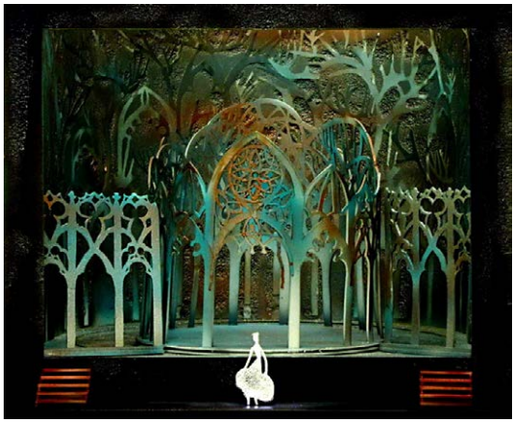
Начиная работу с пьесой, студенту в первую очередь необходимо понять в какое время. в какую эпоху происходят события. Неважно, в какую эпоху в результате будет перенесено действие спектакля, но рассмотреть эпоху, предложенную автором нужно обязательно. Изучение материальной культуры, костюма и быта эпохи, о которой идет речь в выбранном произведении дело наиважнейшее. Как было сказано выше, в театральных учебных заведениях изучают эти предметы углубленно и раздельно, в отличие от факультетов изобразительных искусств педагогического вуза, где преподают историю искусств в целом. В результате студенты педвуза, работая над произведением для театра, частично восполняют пробелы в этих дисциплинах самостоятельно. Они могут обращаться к печатным изданиям, искать нужные материалы в интернете, читать исторические статьи и справки. Очень часто именно изучение исторического материала может натолкнуть на оригинальное творческое прочтение драматургии и создание интересного образа спектакля.

Поиск образного решения сценического пространства для данного произведения. Одной из главных задач при работе над спектаклем, является определение цели постановки, то есть, как говорят режиссёры – «о чём спектакль ставить будем!» И, исходя из этого, уже становится ясно в какую эпоху переносить действие произведения, какие акценты расставлять. Следовать ли скрупулёзно ремаркам автора или же переносить действие в другое место и эпоху. Делать ли оформление спектакля иллюстративным, иллюзорно изображая места действия, или же лучше искать некий метафорический образ, создавая единую конструкцию, позволяющую переносить действие из одного места в другое, не выполняя сложных и длительных перестановок и вызывающую у зрителя нужные ассоциации. Весь этот процесс поиска должен быть отражен в виде черновых набросков и почеркушек, и чем их больше, – тем лучше: шире выбор и интереснее могут оказаться заложенные в них мысли.

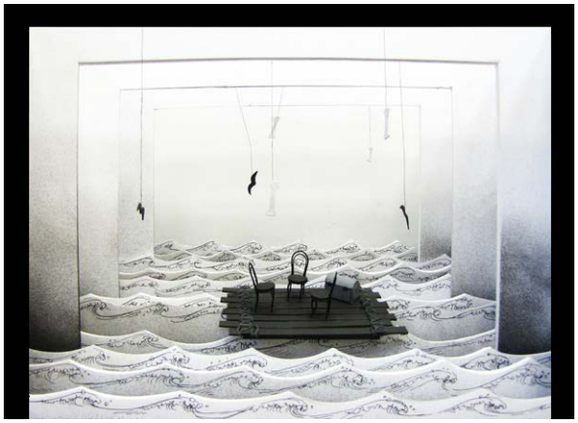
Выполнение эскизов и набросков цветового и светового решения спектакля. Эскиз театральной декорации по существу является произведением станковой живописи или графики, и подход к его выполнению должен быть аналогичным работе над станковой композицией с тем лишь отличием, что в нём должно быть ясно показано расположение элементов декорации, их соразмерность с учетом работы театральной световой аппаратуры. Как я уже говорил, черновые наброски и весь поисковый процесс осуществляется на этапе поиска образного решения спектакля, а полноразмерный эскиз декорации является завершением этой работы. Но прежде чем браться за эскиз, чтобы лучше разобраться с пространством и масштабами, имеет смысл рассмотреть найденную композицию в черновой выгородке или, как принято говорить в театре, в прирезке.

Выполнение черновой выгородки. На этой стадии решаются вопросы, связанные с определением размеров всех элементов декорации без разработки фактур, покрасок и светового решения, и уже на этом этапе необходимо присутствие в подмакетнике стаффажной фигурки человека, т. к. человек является мерой всех вещей, как говорил древнегреческий философ Протагор, а уж в театре особенно! Без такой фигурки бывает очень сложно понять правильные размеры элементов декорации. Материалы, используемые на этапе прирезки, могут быть самые разные, лишь бы они позволяли получить примерную картину задуманного. Чаще всего это просто картон или бумага. В последнее время я, например, часто применяю упаковочный гофрокартон, из которого делают упаковки различной бытовой техники, – он легко доступен и хорошо держит форму. Масштаб черновой выгородки может быть любой, удобный в каждом конкретном случае.

Подбор материалов и фактур для выполнения макета. Определившись с планировками, масштабами и размерами в черновой прирезке, пора переходить к чистовому макету. Обычно театральный макет выполняется в масштабе 1 к 20, это самый распространённый масштаб в театре. Теперь можно начать поиск фактур и покрасок. Соответственно, материалы для чистового макета будут отличаться от материалов выгородки. На этом этапе могут применятся листовой металл, проволока, оргстекло, дерево и другие материалы. Главное о чём следует помнить – это о соответствии масштабов применяемых материалов в макете и материалов реальных декораций. Например, студенты часто пытаются использовать для изображения в макете драпировки ткань, из которой эта драпировка будет сделана на сцене. Разумеется,



И. Хайруллина. «Ундина» Фуке де Ла Мотт. Макет



А. Шерстнёва. «В открытом море» С. Мрожек. Макет



Е. Крылова. «Ворота Расёмон» Акутагава Рюноске. Макет декорации



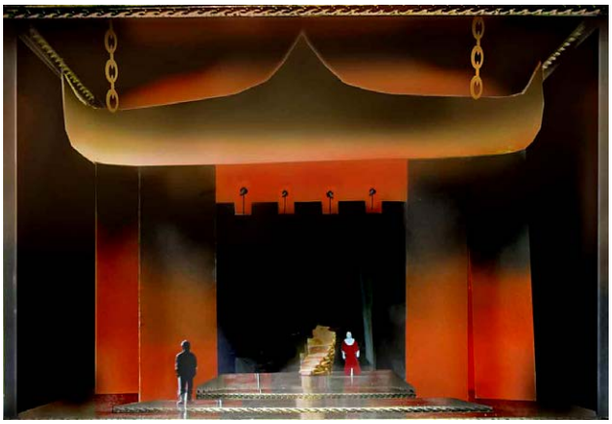
А. Строганов. «Божественная комедия» Данте. Световая раскадровка. Дипломная работа



М. Зощенко. «Свадьба». Макет



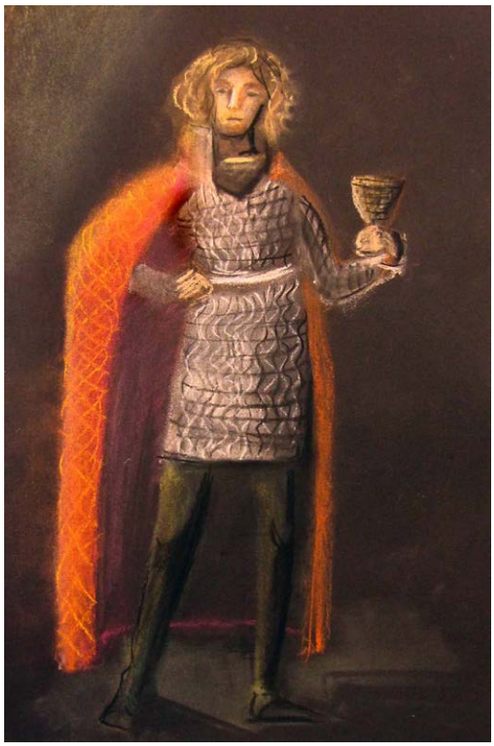
Н. Роговая. «Двое на качелях» У. Гиббсона. Макет



Д. Архипова. «Турандот» Дж. Пуччини. Макет



Т. Ветрова. «Альзира» Дж. Верди. Макет декорации



И. Хайруллина. «Ундина» Фуке.де Ла Мотт. Эскиз костюма



И. Хайруллина. «Ундина» Фуке.де Ла Мотт. Эскиз костюма



А. Строганов. «Божественная комедия» Данте. Эскизы костюмов. Дипломная работа









А. Строганов. «Божественная комедия» Данте Световые раскадровки. Дипломная работа



Т. Ежова. «Трубадур» Дж. Верди. Макет декорации

у них ничего хорошего не получается. Из-за несоответствия масштаба фактуры, ткань не сможет лечь в складки так, как будет лежать в реальности и будет выглядеть как грязь в макете. Немного проще с деревом. Его можно покрасить, так что разница в масштабе будет незаметна. Возвращаясь к вопросу использования ткани: ткань можно использовать в макете, но при этом необходимо понимать, что на сцене это будет уже не ткань, а какая-то более сложная фактура. например, она может включать в себя гораздо более грубую ткань, либо переплетение тонких верёвок, аппликацию и т. д. с различными подкрасками.

Создание выставочного макета. Главное отличие чистового выставочного макета – то, что он является по сути самостоятельным произведением искусства, и здесь есть неограниченные возможности для творчества. Тем не менее существуют определённые требования, предъявляемые к чистовому макету. Чистовой макет, прежде всего, должен быть хорошо выполнен. Это не значит, что всё должно быть идеально с точки зрения аккуратности. Опять же приведу пример из своей практики. Тот же А. В. Соллогуб требовал от студентов первого курса идеально ровной покраски макета. Мы должны были красить макеты с помощью пульверизатора раствором масляной краски, разведённой смесью нитролака и ацетона. В зависимости от соотношения лака и ацетона получалась или глянцевая, или матовая поверхность. Но однажды студент первого курса из группы Марины Цолаковны Азизян Л. Ф. Костур (сейчас довольно известный художник) взбунтовался против такого метода покраски. Утверждая, что такой способ не имеет ничего общего с жизнью, он успешно доказал свою правоту, сделав макет кухонного стола из студенческого общежития и расписав его со всеми подробностями, а именно: прожжённой столешницей со следами сковородки, прилипшими остатками жареной картошки, потушенными об стол окурками и так далее. И на просмотре большинство членов комиссии поддержали позицию Костура. Я ещё раз повторю, макет — это такое же произведение искусства, как и эскизы, и подходить к его созданию следует творчески.

Выполнение эскизов костюмов и грима. Практически одновременно с работой над решением общего пространства сцены надо начинать работу по созданию эскизов костюмов и грима. Как и в случае работы над декорациями, прежде всего надо обратиться к эпохе. Просмотреть массу литературы по истории костюма, отобрать и скопировать в интернете образцы одежды нужной эпохи и лишь затем можно определить, как делать костюмы, – точно следуя эпохе или фантазируя на эту тему, создавая современное произведение. При этом не нужно забывать, что костюмы — это тоже элемент сценической композиции, имеющий форму и цвет, особенно в музыкальных крупных постановках, где действуют массы хора и кордебалета. Представлять эскизы костюмов можно как по отдельности, так и группами на листе, выделяя главных персонажей. Фон на эскизах лучше делать созвучный декорациям и не очень броский, чтобы на нём не пропали сами костюмы.

Поиск и зарисовки типажей для создания образов персонажей. Эскизом костюма в процессе создания образа персонажа дело не ограничивается. Необходимо для большей убедительности сделать подходящий образу грим. В этой работе очень помогут наброски, выполненные с натуры не в учебном классе, а на улице, в транспорте, в людных местах, где можно подсмотреть подходящий образ в жизни. Также можно предположить в ролях своего спектакля известных актёров, выбирая наиболее подходящих по внешним данным.

Создание партитуры спектакля в динамике развития действия с зарисовкой покартинных перемен декораций. Помимо эскизов декораций и макета необходимо для полного художественного решения спектакля выполнить цветосветовые раскадровки, а также проследить весь ход спектакля в его развитии во времени и расписать все происходящие с декорациями перемены. Эта работа обычно выполняется совместно с режиссёром, но в данном случае режиссёрами являются сами студенты, поэтому они должны самостоятельно продумать все перемены спектакля.

Создание афиши спектакля (образное решение и работа со шрифтами). И последнее, на что нужно обратить внимание студентов, занимающихся сценографией – это афиша или театральный плакат. Несмотря на то, что эта работа скорее относится к графике и полиграфии, самые лучшие плакаты всегда к своим спектаклям делали художники сами. Самый яркий пример – это Н. П. Акимов. Театральный плакат Акимова в своё время произвёл революцию в этом жанре и по праву занял достойное место в советском искусстве двадцатого века. В театральном плакате должна быть ярко и лаконично выражена основная идея спектакля - то, что хотели сказать зрителю постановщики, выбирая драматургический материал для постановки. Помимо этого, висящий на улице плакат должен привлечь внимание прохожих и заинтриговать их, пробудив желание купить билет и пойти смотреть спектакль. Плакат должен быть безукоризненно выполнен с художественной точки зрения и по всем правилам полиграфического искусства.

Нужно заметить, что не всегда удаётся выполнить все перечисленные задания и приходится, в зависимости от сложности постановки и пластического решения, от чего-то отказываться. Помимо собственно аудиторных занятий, серьёзное влияние на развитие творческих способностей студентов оказывает внеаудиторная работа. Часто эта работа происходит незаметно даже для самого студента. Приходя в театр, посещая выставки, музеи и просто внимательно наблюдая жизнь вокруг себя, студенты, сознательно или бессознательно, накапливают информацию и, чем больше будет объём этой информации, тем больше будет их творческий потенциал. Задача преподавателя в этом случае состоит в том, чтобы обратить внимание студентов на то, мимо чего они обычно проходят, не задумываясь и не запоминая. Очень полезно после посещения выставки сценографов, например, и отметив какую-либо работу, пойти в театр и увидеть эту работу, воплощенную на сцене. Несмотря на обилие информации и возможность легко находить нужный материал в интернете, никто не станет возражать, если скажу, что наличие собственной библиотеки по направлениям, имеющим отношение к искусству и к театру в частности, имеет очень большое значение для развития творческого потенциала.

И начинать собирать эту библиотеку надо как можно раньше. Также, анализируя опыт последних лет, могу сказать, что особенно полезными для студентов были посещения специальных выставок. Выставки театральной секции Московского Союза Художников на Кузнецком 11, юбилейные выставки МОСХА в Манеже, в ЦДХ на Крымском валу, выставки и экспозиции Бахрушинского музея и его филиалов, ежегодные выставки «Итоги сезона», выставки студентов и выпускников сценографических факультетов московских театральных вузов помогают студентам сравнивать различные подходы к прочтению материала. Очень повезло некоторым студентам, попавшим на защиту дипломов на факультете сценографии в Школе-студии МХТ. где они могли послушать выступления дипломников и мастеров.

Результатом таких посещений должны быть письменные отчеты студентов. В процессе написания невольно приходится думать, сопоставлять и сравнивать, анализировать увиденное и формулировать выводы. Кроме того, встречая на подобных выставках работы на неизвестную тему, в целях лучшего понимания увиденного, хочется найти драматургический материал, который послужил основой заинтересовавшей работы, чтобы лучше понять увиденное, согласиться или не согласиться с концепцией автора, представить, как сделал бы это сам. Итогом такой аналитической работы должно стать повышение качества самостоятельных работ студентов, новизна и оригинальность их трактовок известных произведений. Умение выразить и грамотно сформулировать свои мысли не только на холсте и в красках, но и в теоретической работе, оригинальность и нестандартность мышления являются необходимыми качествами будущего художника-педагога.

Подводя итог всему сказанному и сделанному за последние годы, могу сказать, что всем своим студентам я старался открыть увлекательный мир театра. И с удовлетворением могу отметить, что многие из них, в том числе защитившие дипломную работу под моим руководством, так или иначе связали свою жизнь с театром. Кто-то просто пошёл работать в театр, кто-то занимается школьным театром и приобщает к этому искусству своих учеников, а большинство, как мне очень хочется надеяться, лучше узнали театр и полюбили его. И напоследок хочу приложить фотографии некоторых наиболее удачных студенческих работ, выполненных под моим руководством. ■



А. Строганов. «Божественная комедия» Данте. Плакат к школьному спектаклю «В круге втором»

НАЧАЛО. О ДИПЛОМНЫХ РАБОТАХ

ТАТЬЯНА СПАСОЛОМСКАЯ

Продолжение. Начало см. № 4 (102) 2016, стр. 65

У КАЖДОГО СЦЕНОГРАФА СВОЕ МОРЕ И СВОЯ ЛОДОЧКА

«Старик и море». Эрнест Хемингуэй
РАТИ-ГИТИС. Дипломная работа Илария Никоненко.

«Ты родился на свет чтобы стать стариком, как и рыба- чтобы стать рыбой»- текст из повести «Старик и море»

У сценографов есть и свое море, и своя лодочка, и своя рыба. Об удаче или неудаче пластического решения мы можем рассуждать непременно в контексте некоего освоенного за века пространстве.

Это решение нельзя вырвать из контекста и анализировать. Это некий личный опыт борьбы и победы.

Вас волнует плавник, показавшийся из складок серебряной ткани? И этого достаточно... Он волнует, и таково же волнение актера, режиссера, зрителя.

Как тремя занавесками лодкой и скелетом удается передать это волнение? Так же в работе Иларии меня волнует повтор открытий. В далекие 90 г. из Якутии привезли спектакль, где художник подвесил просто одиноку лодку в пространстве - (тогда еще не было никакой моды на минимализм...) и все.

И долгие годы такое решение считалось бы плагиатом. Но проходит время и новое поколение самостоятельно доходит до простых форм, до сути на новом этапе истории.

Вот это я наблюдаю...

Море как живое существо - это духовное пространство.

Лодка хрупкое жилище для тела - оно как бы и есть сам старик

И рыба - костяк некой многоплановой сути, непознаваемого...

Что в арсенале сценографа? Фактуры, цвет, но прежде всего пропорции.

Пропорции неразрывно соединены с замыслом и, возможно, у художника рождаются прежде всего. Когда пропорции точно найдены, как в представленном макете, рождаются многоплановые возможности трансформации, и их значений на ассоциативном уровне восприятия.

Значит удача!

Перед вами макет - несомненная удача художника.

Работа выполнена мастерски, эскизы живут как самостоятельные произведения, как картины, достойные музея современного искусства.

Работа заслуживает высокой оценки. Работа дипломника и мастера курса. И, наверное, родителей. ■





Илария Никоненко. «...и море». Игра по мотивам произведений Э. Хемингуэя. Театр Сатиры. Режиссер Александр Назаров. Макеты. 2016

РИМ. КАРНАВАЛ. ИТАЛИЯ...
«Принцесса Брамбилла»
А. Т. Гофман.
ВГИК им. С. А. Герасимова
Дипломная работа
Виктории Прокопенко.

«Танечка, «Принцесса Брамбила» - какой-то спектакль Таирова. Есть репродукция в книге «Художники Таировского театра». Ещё знаю, что Гофман. Больше ничего. Зачем она берёт, если не знает. Тебе Удачи.»
Сергей Бархин

Привожу это письмо как эпиграф. Мы часто переписываемся с коллегами и мастерами. Я задала вопрос и вот такой ответ...

Действительно эту историю редко кто читал!

Редко кто рисовал эти образы.

Принцесса Брамбилла – сказка Гофмана.

Много раз я слышала про принцессу Брамбиллу, делала попытки прочитать, найти в сборниках... Много раз слышала про героиню Джачинту и актера Джильо, про волшебника мага-чародея Челионатти (возможно в наше время это Вольф Мессинг?). Я также мало знала про эту историю, как и знаменитый художник - сценограф Сергей Бархин... Это меня немного успокоило. А предложение дипломницы взволновало, наконец, я прочитаю сказку.

Книга, тоненькая, в мягкой обложке, попала ко мне в сумку из рук девушки - я уже знала, что ее зовут Виктория. Встреча с ней в Бахрушинском музее меня нимало не удивила - значит «назначено» и ей тоже...

Когда я начала читать текст, то рукодельница Джачинта, которая дошивала необыкновенное карнавальное красное платье, итальянка Джачинта сразу соединилась с Викторией. Только такая тихая и загадочная девушка могла выбрать для диплома эту сказку...

Я спросила: как получилось, что вы выбрали именно эту историю?

«Люблю Гофмана, стала выбирать и выбрала Брамбиллу. Рим, карнавал, Италия - всё, что мне нравится. Шла по старому Арбату и на развале увидела книжечку Гофмана - там оказалась эта сказка... Подумала, значит, точно, надо это!»

Возможно, это длинновато для рецензии, но мне хочется кратко рассказать мой сон.

Вечером я прочитала несколько глав, и мне показалось, что в тексте открылось некое пространство... и воздух.

Во сне мне привиделся какой то старинный деревянный лифт, вроде маленькой комнатки...

Город Москва, переулки Сретенские... С Трубной улицы на Сретенку. Где я обычно ходила дворами, вдруг стало возможно подняться на этом лифте, войти через красивый парадный подъезд, как у отеля Крайон в Париже, вдруг стало возможно подняться ко мне в мастерскую, расположенную выше на Сретенском холме, в соседнем переулке.

Но самое чудесное было в том, что пока лифт поднимался, в нише в его стене стали вдруг веером распахиваться маленькие дверцы - занавесы, как тонкие створки некоего шкафа - золотые, красные, бордовые с золотым орнаментом, бирюзовые… Их было не менее девяти. Пока я пыталась понять, что же будет за ними, лифт успел подняться, и я вышла в московские переулки и подумала: как все это рядом расположено».

И проснулась.

Эскизы костюмов дипломной работы, которые Виктория принесла мне через несколько дней в мастерскую на Сретенке, были похожи на эти волшебные створки.

Папка распахнулась, и листы превратили мастерскую в улочки карнавального городка.

Известны два знаменитых художника, которые работали над этим сюжетом. Жак Калло, гравюры 19 в., которые впервые и вдохновили Гофмана написать историю принцессы Брамбиллы. И затем - в театре- режиссер Таиров и художник Якулов создали необычный спектакль в начале 20 столетия. Есть иллюстации к книгам Гофмана, фотографии... Вот и все.

При слове карнавал воображение, мысли и чувства почти всех переносят в Венецию, в этот сказочный слой реальности и сюрреальности..

В эскизах костюмов Виктории возникли таинственные сплетения, она изобразила невероятно чудовищное смешение роскоши и нищеты. Безудержному веселью расточительной аристократии противопоставила нищих и бродяг.

Особенность созданных образов проявляется здесь в гротескном преувеличении и деформации, в сложных ракурсах и поворотах, в передаче усложненных движений и статичности фигур, в причудливых формах и разнообразиях фактур. Используя контрастные сопоставления фигур переднего и дальнего планов, портреты, разный цветовой фон и прорисованный коллаж, Виктория создает резкое перспективное сокращение и движение пространства, отделяет главное действие от зрителя и приближает его, как в крупном фокусе кинокамеры, и тут как бы и разрушается привычное представление о том, что главное и что второстепенное.

Происходит таинственная трансформация.

В каждый лист всматриваешься.

Пытаешься найти главных героев и саму принцессу.

Все ускользает и чередуется потоком форм, рукой художника создаются причудливые знаки и пятна.

Это некая, высеченная рукой мастера из одного камня, огромная скульптура, распавшаяся на куски.

Это и древний Китай и древняя Мексика.

Множество диковинных птиц и бабочек, цветов создала внутри каждого листа рука Виктории...

Так ей привиделось.

Печать Бога одна, а человек, воспринимающий материал, индивидуален, необыкновенно разный.

Вот такой отпечаток истории Принцессы получился у Виктории в 2016 г. Образы героев Гофмана через волшебные очки. Таинственный талисман, каплю крови на платье от укола иглой каждый может понять и увидеть в разное время совершенно по-разному.

Совершенно по-разному. Совершенно! И по-разному!

Работа достойна высокой оценки. ■





Виктория Прокопенко. Эскизы костюмов к спектаклю «Принцесса Брамбилла»

ПИСЬМО АВТОРУ

ЛЕВ ДОДИН



Дизайн обложки Александр Рюмин

Издательство «Вита Нова» готовит к выпуску книгу Э. С. Кочергина «Категории композиции. Категории цвета (Педагогические исследования)». Этот учебник творчества от выдающегося художника давно ждут люди театра. В № 2-2016 «Сцены» опубликовано предисловие автора.

И вот отклик первого читателя – режиссера и друга Л. А. Додина.

Книгу Эдуарда Кочергина «Категории композиции. Категории цвета» я, можно сказать, проглотил залпом.

Я понимаю, это странно звучит по отношению к серьезнейшей исследовательско-образовательной литературе. Знаю также, что теперь много раз буду перечитывать книгу с карандашом в руке: что-то подчеркнуть, во что-то вглядеться, где-то поставить знак вопроса – вопроса не к автору, а к себе – чтобы понять, что написано, надо кое-что узнать до этого, хотя до этого тебе казалось, что узнавать необязательно, что-то запомнить, что-то просто вызубрить. Есть всё-таки истины, которые стоят того, чтобы их зазубривали. Я выпил эту книгу одним глотком, потому что обнаружил многое, по чему испытывал и испытываю жажду в своей профессии. Законы! Неопровержимые истины! Зная, понимая и исповедуя которые, можно открывать новые законы и новые истины. Не зная и не понимая которые, ты остаёшься в самом лучшем случае талантливым примитивистом. И ещё хорошо, если талантливым, а если просто примитивистом… или еще хуже – примитивным.

Советский период русской истории отнял у русского искусства многие его вершинные достижения; отнял, казалось бы, навсегда, законы пространственной композиции, законы жизни человека и предмета в пространстве – всё то, чем сознательно или подсознательно занималась древнерусская иконопись, европейское Возрождение, чувственное и рациональное, постижение которых привело к рождению авангарда в живописи, конструктивизма в архитектуре, непредметности в скульптуре и, наконец, величайшим открытиям нового театра XX века. Всё это начиналось и зарождалось в России, но было отобрано у неё, украдено властью. Властью, которая не хотела слышать ни о каких законах, кроме своих собственных. Как написано было на портале одного советского театра: «Наша театральная система – система исторического материализма».

Кочергин в своей книге возвращает нас к открытиям, исследованиям формы, так активно развивающимся в начале XX века и особенно в 20-е годы, продолжившим во многом исследования Леонардо и отправленным потом в ссылку в Германию, Францию, Италию и, наконец, в Америку. Кочергин возвращает нам их и во многом, на мой скромный взгляд, развивает и конкретизирует их.

Думается, художники сами напишут и скажут, насколько эта книга актуальна и важна для них, я могу только сказать – этот текст, эти рисунки, чертежи, упражнения необходимы, как хлеб насущный, и в процессе становления режиссера, независимо от того, учит ли его кто-нибудь или он учит себя сам. Да что там: прочитанные страницы будут жадно востребованы любым большим мастером режиссуры, ибо без знания многого из того, о чем пишет Кочергин, никак нельзя стать Мастером. Конечно, талант многое способен постичь интуитивно. «Понял, то есть почувствовал», - любил приговаривать Станиславский, но почувствовав, понять, выразить это понимание-чувство, протранслировать, сформулировать его не менее важно. Ведь так часто в нашем деле мы остаемся одаренными косноязычными полунемыми. Хотя и стараемся, говоря словами Шекспира, «брать самые высокие ноты». Но нотной грамоты мы не знаем. Более того, её у нас нет. А на нет и суда нет. Как можно упрекать в безграмотности, если грамоты официально не существует.

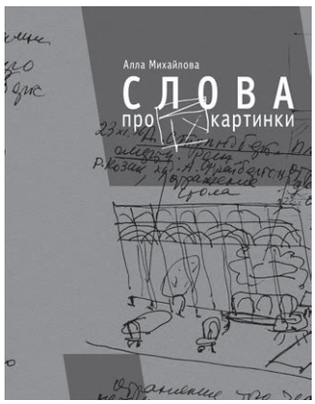
Большой русский художник Эдуард Кочергин напоминает и доказывает: существует грамота пространства и жизни в нем, а значит, существует, живет, радуется себе и безграмотность. Мейерхольд в последние годы жизни обещал написать учебник по режиссуре: «Учебник будет очень короткий и почти весть будет состоять из музыкальных терминов», - обещал он, то есть учебник должен был быть основан на законах музыкальной композиции. Кочергин предлагает новый блестящий учебник по режиссуре, написанный языком композиции пространственной и цветовой. Пусть слышащий слышит, пусть видящий видит. «Архиважная вещь!» – как любил говорить один крупный политический деятель, который, надо отдать ему должное, честно признавался, что в художественных вопросах не разбирается. Дай Бог, чтобы те, от кого зависит ускорение издания этого художественного, научного, образовательного труда, доверились сокрушительной мощи таланта и глубине образованности Эдуарда Кочергина.

Спасибо, Эдуард Степанович!

Спасибо «Вита Нова»! ■

ПОСЛАНИЕ ОТ МИХАЙЛОВОЙ

ЛЮБОВЬ ОВЭС



Алла Михайлова «Слова про картинки». Ответственный редактор Д. В. Родионов. Редакционный совет Н. Ф. Макерова, Е. Л. Михайлова, А. В. Оганесян, Д. В. Родионов, И. П. Уварова. Библиографию подготовила Т. И. Круковская. Художник В. А. Дорохов. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина Издательство NAVONA, М. 2015

Смелые люди делали эту книгу. И благодарные. Собрали и опубликовали посмертный сборник статей одного из самых строгих и требовательных исследователей отечественной сценографии, долгие годы державшего профессиональную планку на невероятной высоте.

Сборник собрали из статей журнала «Сцена»: это детище Михайловой, долгие годы она редактировала его вместе с Верой Сергеевной Глаголевой. Исключения минимальны.

Редактор по призванию она прекрасно чувствовала границы жанров, успела поработать в каждом из них. Библиография, приведенная в конце сборника, включает двести тринадцать наименований: книги и отдельные издания, монографии и теоретические исследования, вступительные статьи в альбомы и каталоги, всевозможные публикации, составление книг, сборников, альбомов. Одних только выступлений в периодической печати сто восемьдесят семь.

В 2005—2007 годах Алла Александровна планировала собрать сборник своих статьей. Создала в компьютере папку, назвала «Свалка», придумала ироничный заголовок — «Слова про картинки». Пафоса не любила, к носителям его относилась с подозрением.

В опубликованных фрагментах из записных книжек строки, связанные с занимающей ее тогда идеей сборника: «...прежде всего, надо решить, за какие годы и какой тип статей годится... Вероятно, те, что написаны... в период «Сцены»... Или только для нее?» Желательно, чтобы образовалась какая-то картинка состояния... искусства. А еще лучше — процесса. И несколько персонажей: ДЛБ, ЭСК, СМБ, ВЯЛ, ОАШ, СББ»[1]. И дальше: «А что, если к некоторым статейкам сделать добавки? Нечто вроде авто критики? Не увидела того-то, теперь могу сравнить с тем-то, ошиблась в том-то? Хочу добавить то-то... И объяснить свои поступки».

Она отлично осознавала «не возможность полной объективности», понимала «значение изменения контекста (в т. ч. исторического)... Что тогда казалось особенно важным, а таковым не стало. И наоборот».

Какое счастье, что дочь, Е. Л. Михайлова опубликовала фрагменты записных книжек. Это одни из лучших страниц книги, рисующие портрет Аллы Александровны

Составители выбрали хронологический, а не тематический и не жанровый принцип организации материала (рецензии на спектакли, портреты, проблемные статьи и т. д.). У него есть свои достоинства: перед Вами словно бы дневник разнообразной и насыщенной жизни критика. Но есть и недостатки: случайность расположения материалов, некоторые из которых явно не хотят сидеть рядом друг с другом.

Одна из статей сборника названа «Послание от Лидера». Рецензия на книгу «Театр для себя» написана неожиданно личностно. За анализом творчества и книги художника Данилы Даниловича Лидера просматривается рефлексия собственного творческого метода. Для меня она — «Послание от Михайловой», своеобразный компас, стрелки которого указывают направление мысли и характер ее движения. Когда автор пишет, что художник «несколько опасался мощи своего рационализма,... искал и нашел особый способ возбуждения эмоциональной, чувственной памяти», кажется, что она думает о себе. «Ему нужно было удивиться чему-то странному и неизвестному,... уйти в «корневой низ». Ей тоже. В лучших работах критика всегда наличествуют два Мира, о которых она пишет: «По Лидеру, мир членится на Большой и Малый (корневой низ). Все зарождается, закладывается в этом Малом мире. А мир Большой не берет в расчет эти проблемы. Но... все чаяния мира Большого без этого терпят катастрофу». Потому, наверное, так и мил ей был Р. Габриадзе, в спектакле которого «Песнь о Волге» «на равных существуют муравей и Сталин, немецкий генерал и цирковая лошадь, старый еврей и ангел».

Многие статьи Михайловой обладают литературными достоинствами. Одна из самых блестящих — «Три тени в одной квартире» – посвящена

В. Дмитриеву и Мейерхольду. Другая: «Сад и садовники» — интерпретация чеховского «Вишневого сада» на протяжении XX—XXI вв. — одна из лучших по глубине мысли и художественности воплощения. Спасибо составителям, что извлекли ее из авторского архива.

В работе художника Михайлова умеет вычленить и представить читателю самую сердцевину замысла. Олег Шейнцис во всех своих спектаклях работает на пластических контрастах, она осмысляет это как структурный прием. Габриадзе «вольно обращается с размерами», «хитро играет масштабами», «великолепно знает разницу между размером и масштабом».

Она придумала и лелеяла в журнале рубрику «Сценография спектакля». Не знаю, играла ли она в шахматы, но мышление имела соответствующее. Что такое эта рубрика, как не блиц-партия. Алла Александровна была великим мастером критическо-сценографического «блица».

Театральным критикам, как правило, присуще цветовое бесчувствие. Но не Михайловой. Она и тут исключение. С удовольствием и знанием дела пишет о цветовых решениях, используя точные наименованиями красок: «поль-веронезе» и др., сетует на студентов-театроведов, не отличающих ультрамарин от кобальта. В цветовом решении «Захудалого рода» А. Боровского видит «черное, с экономным добавлением золотистого», составляющее «основную цветовую гамму спектакля, его реквизита, его костюмов», в «Чайке» О. Шейнциса — головинские «винно-красные тона с вкраплением различных градаций серого, зеленого».

О цвете пишет в статьях о Т. Сельвинской и И. Супьянове. Всегда и везде. О фактуре и технологических приёмах тоже. Перечисляет дешевые материалы, из которых сшиты костюмы: паковочная сорочка, марлевка, сетки рыбацкая и фильтровочная. Отмечает, на чем и как написан занавес в «Даме с камелиями» В. Я. Левенталя: «на сетке или тюле, ибо в конце увертюры работает на просвет». Восхищается рукотворчеством Сергея Якунина, его декорация «Башмачкина» смотрится, как скульптура, а сделана из крафта — серовато-охристой плотной бумаги. А как хорошо описано озеро в «Чайке» Шейнциса: «“Чаек” видела много. Но такого озера — никогда, ни у кого — такого большого, трагического, гибнущего». И образом не ограничилась. Из зала невозможно было увидеть, что «водную гладь художник сделал из горизонтально натянутых металлических тросов». Художники могут подтвердить, что всегда их расспрашивала, из чего и как сделано, уточняла терминологию.

За всеми этими подробностями — добросовестность и профессионализм, понимание того, что за конструкцией, цветом, фактурой — прочтение драматургического или музыкального материала, режиссерская и сценографическая концепция.

О пространстве Михайлова пишет практически в каждой статье. Дает порой неожиданные определения, например, «пост-энтропийное», в финале «Трех сестер» В. Я. Левенталя. Отмечает, как тенденцию: все чаще режиссура поручает финал спектакля сценографу: «Кончилось все. Состоялись все катастрофы. <... > И вдруг Дом, к кружению которого мы уже привыкли, абсолютно неожиданно изменил свое движение. Он медленно двинулся к центру сцены, встал параллельно рампе и столь же медленно и неуклонно стал уходить в черную глубину, отдаляясь от нас и, словно бы уменьшаясь на глазах. И вот его уже охватила черная пустота, засосала, пожрала, И — новый удар: совершенно неожиданно огромные панно начали тихо опускаться, ползти вниз, будто накрывая Прозоровский дом погребальной пеленой, И с последними аккордами скрябиновской музыки она поглотила все. Это было прощание». (Запятые перед заглавными буквами не ошибки цитирования, и не синтетические огрехи автора, они необходимы, чтобы передать поэтическое качество работы художника.)

Гармония в спектакле, режиссерском и сценографическом решении — то, что Михайлова ценит особенно высоко. В этих случаях ее текст становится особенно легким, воздушным. Ее музыкальное ухо находит поддержку в музыкальном же сложении слов. Такова рецензия на спектакль Дж. Стрелера «Так поступают все».

Вычленить из многообразия впечатлений то единственное что является «законом спектакля», его формулой — для Михайловой задача номер один, неизменно решаемая блестяще. Вторая задачка потруднее — понять и воспроизвести механизм развития пластической идеи, обнаружить, как она развивается, как позволяет, в конце – концов, сделать финал спектакля запоминающимся на десятилетия.

Она ищет и находит модуль спектакля. У С. Бенедиктова в «Короле Лире» это металлический кофр для перевозки костюмов и реквизита, «некий металлический ад», «жуткий и красивый». В «Горе от ума» А. Боровского: стены-щиты, образующие анфилады. Стена в «Шинели» того же художника состоит из 36 прямоугольников 200 х 90 см., разбитых четырьмя пилонами. Такой же прямоугольник является модулем в его «Двойнике», где тоже будет доминировать счет «на четыре». (Статья «Дуплет»).

Музыкальность сценографического решения — тема, привлекающая особое внимание. Ведь она, как и В. В. Дмитриев, «облучена» Мейерхольдом. Законы музыкальной композиции, по которым строились спектакли режиссера, увидены в финале ленкомовской «Чайки», когда «слово берет художник» и после самоубийства Треплева «неожиданно и предельно ритмично падает, рушится сказочно красивая стенка — один слой за другим», и происходит это «соответственно трем взрывам музыки».

Каждая статья — отдельная тема или перетекание их. «Три сестры» (постановка Олега Ефремова, художник Валерий Левенталь) начинаются с рассказа о непонимании друг друга режиссером и художником и как все получилось только после того, как «каждый оказался способен прожить предложения другого как свои собственные». Но ведь это и о жизни, и о политике, о человеческих отношениях вообще.

Сборник журнальных статей воспринимается монолитом, ощущение, присущее, как правило, лишь моно-

графиям. В нем представлены все жанры: рецензии на спектакли, выставки, книги, осознанно полемические материалы, проблемные статьи, обзоры, портреты.

Выбор автора для вступительной статьи — шахматный ход, неожиданный и точный: Ирина Павловна Уварова. И специалист в области сценографии, и замечательный литератор. Годы ее работы в журнале «Декоративное искусство» запомнились «круглыми столами», дискуссиями, нетривиальными подходами к проблемам сценографии. Статья носит откровенно личностный характер. Щемящая нота печали: слишком поздно близко узнали друг друга, слишком мало времени оставалось для общения друг с другом.

Эту книгу трудно читать подряд. Следует с перерывами. Желательно большими. Потому что в каждой статье — своя экспозиция, завязка, этапы нарастания действия, кульминация, спад и развязка. Такой яркой экспозицией стало публицистическое начало статьи про «Пиковую даму» В. Фокина – А. Боровского, где «незрячим» рецензентам досталось. Обычно сдержанная Михайлова не выдержала, ответила. Хамства она не терпела.

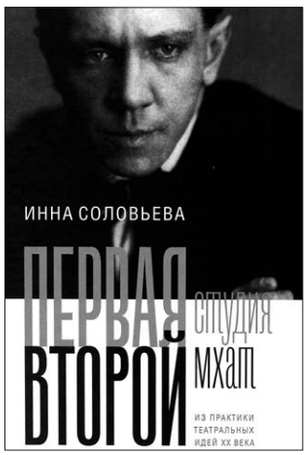
Михайлова вдумывалась, вслушивалась, вчитывалась, всматривалась как мало кто из критиков. Одним из ее профессиональных качеств была добросовестность. Она никогда не позволяла себе приблизительности и литературности. Обладала даром прогнозирования, что для критика нынче большая редкость. Это ее качество очевидно на страницах сборника, составленного из журнальных материалов, спровоцированных событиями последних двадцати лет.

В 2012 году, когда Аллы Александровны Михайловой не стало, на экране компьютера осталась недоделанная работа. Она ушла из жизни, как театральный критик, дописывая рецензию, собираясь на очередной спектакль. ■

[1] *Давид Львович Боровский, Эдуард Степанович Кочергин, Сергей Михалович Бархин, Валерий Яковлевич Левенталь, Олег Аронович Шейнцис, Станислав Бенедиктович Бенедиктов.*

ВЕЧНО НОВЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИДЕИ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ



Инна Соловьева «ПЕРВАЯ студия. ВТОРОЙ МХТ Из практики театральных идей XX века» Новое литературное обозрение, 2016

«Театр прежде всего должен быть мастерской художника Станиславского. Вне этой задачи театр теряет для него интерес». Справедливость замечания Немировича-Данченко по поводу Первой студии МХТ хочется подтвердить спустя столетие: да, именно так и для нас, после того, что написаны тома о Станиславском и системе, и среди них замечательные книги, главный наш интерес по прежнему - мастерская Станиславского.

Новая книга Инны Соловьевой – результат изучения и осмысления архивов одновременно облегчает и усложняет-углубляет общение с Мастером. Не стоит рекомендовать эту книгу широкому читателю, но тем, кто работает в театре или готовится, кто живет театром, эта книга интересна, полезна и необходима.

Хроники рождения театра. Только «творчество, основанное на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы» может быть целью вечного, простого и важного в искусстве…

Желание говорить языком архива, документов, привело к особому ритму письменной речи автора, и комментарии не менее привлекательны, чем цитаты. Множество сведений, подробностей, высказываний героев этой книги читатель запомнит, выпишет для себя, а в этой маленькой заметке хочется цитировать только Инну Соловьеву. Её взгляд, оценка, её сопереживание драматических и нелепых срывов в отношениях между людьми по духу очень близкими, потрясающе искренними, горячими в профессии, создают атмосферу чтения, погружения в эти самые архивы.

Будни Первой студии были тяжелы. «Сравнивая возможности МХТ в 1898 году и Студии в 1915-м, Немирович-Данченко мог бы все свои доводы contra заменить одним. Он любил повторять, что Художественному театру бабушка ворожила. Первой студии ни бабушка, ни время не ворожили».

Когда в среде студийцев возникали споры, непонимание, «ставили на место Сулера или Вахтангова», Станиславский реагировал остро. «…подозревает,- пишет Соловьева, - что ставят на место не его, Станиславского – актера и режиссёра, цену которому знают, но его «систему», которую ославили мудреной и неприменимой и за труды по внедрению которой прибавки не дадут». Но не ради прибавки в разное время продвигают идеи Станиславского Сулержицкий, Вахтангов, Михаил Чехов… Есть множество воспоминаний, есть и «Дневник занятий системой», описан первый показ занятий по системе - показательный урок, который вел Вахтангов и который произвел большое впечатление на труппу Художественного театра. Как всё непросто и как волнует подлинностью! Знать это надо не только потому, что азы профессии необходимы, но ещё больше потому, что этические правила театра сегодня требуются, может быть, как никогда ранее. Деликатно, не навязчиво говорит об этом автор книги о Первой студии. Так хочется ощутить и сегодня эту страсть, этот трудный, но успешный опыт общения поколений в творчестве.

Молодежь в Первой студии склонялась к направлению Вахтангова, а Станиславскому это не нравилось. Но как сам Вахтангов при этом боготворил и верил в Станиславского – очень интересно! не имена, но люди, очень хорошие люди творили великое русское искусство и важно это увидеть и почувствовать.

В Первой студии репетиции называют собраниями, вместо ставит-режиссирует говорят: спектакль ведёт. Часто слышится «проба», слово укоренившееся в театре Додина.

А ещё, например, в Первой студии менее всего берегли неприкосновенность первого исполнения. Занятые в «Гибели Надежды», в «Потопе», «В Сверчке на печи» артисты с роли на роль мигрировали постоянно. Все и всегда хотели приблизиться к требованию Учителя.

«Станиславский в сценическом общении,- пишет Соловьева,- любил то, что передается вместе со словами, под словами, за словами, без слов. «Вы играете слова» - это замечание К.С. на репетиции означало неполноту работы актера».

«Станиславский рано угадал и не мог предотвратить свары последователей, - пишет Соловьева, - их некорректные споры не за то даже, кто любимец, а за то, кто преданней, кто неотступней шаг в шаг с учителем.» И это в те наивные времена, а что развернулось потом, война чистых с нечистыми! Так пора всем осязать, что Станиславский к этому не причастен, изучать заново, любить с новой силой. Система не была самоцелью для К.С. и сегодня не самоцель, но это наука создания театра, который поможет людям понимать друг друга.

И о «демаркационной линии» с Немировичем написано с какой-то лаской, с пониманием. Почему весь день письмами обменивались. «Во всяком деле между людьми трения неизбежны, - пишет Соловьева. - Важно понять, зачем она, эта переписка, для обеих сторон тяжелая. Мне всегда казалось: пишут, чтоб не накапливалось. Чтоб больное нашло выход, было бы изжито. «Изжить» - прекрасный глагол».

«Как это ни прозаично звучит, но какую-то роль ….в первые послереволюционные годы… сыграла все-таки потеря состояния, изменение экономического положения – ведь он же был (и от этого никуда не уйдёшь) он был не только великим, с мировым именем режиссёром Станиславским, но и московским промышленником Алексеевым. И экономическая и финансовая устроенность Алексеева обеспечивала быт, благополучие и, главное, независимость Станиславского».

В этой книге можно приобщиться к мечтательной и трагической судьбе Михаила Чехова. Кризисы творческие и социальные осязаемы, хотя изложены языком документа. Чувство автора к человеку, которому принадлежит загадочное прозрение - «образы фантазии живут самостоятельной жизнью» - придает второй части книги интонацию светлой печали.

Станиславский занимался с Михаилом Чеховым (делали этюд Епиходов поступает в Художественный театр) и хотя описаний чеховских ролей не осталось, можно представить, что это были за персонажи - Епиходов или Вафля. Справедливо замечание автора: «как Станиславский понимал масштаб, понимал направление дара»!

Когда в размышлении о «Дон Кихоте» у Михаила Чехова появляется пророческая тоска, автор пишет: «Пророческая тоска – не болезнь, что-то иное. И предвидение, и предчувствие, но шире, с большим и более страдальческим охватом. Острое, безошибочно страшное переживание того, чего нет и чего не миновать. Наверное, все же - пророчество»

Нужно особое умение писать о том, чего сам не видел, но писать своими словами, напоенными своими мыслями и чувством. Этим отличается стиль автора.

Вот как описывает Соловьева последнюю великую русскую роль Михаила Чехова в «Деле Сухово-Кобылина»:

«В Деле домашняя, частная драма Муромских с их взаимной нежностью и тревогой, с их чувством чести, с их уязвимостью и стойкостью, благородством-простоватостью ввергается в казенные бездны. Казенная бездна, она же несытая утроба мерзавцев сожрет все – горюющие родные земли, заложенное имение, горсть семейных драгоценностей, пачки ассигнаций, и еще, и еще, и самую жизнь старика, не поперхнувшись его боевыми орденами».

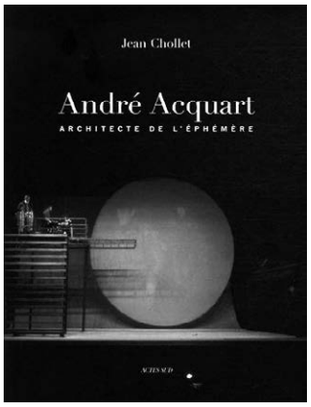
Кажется, что вместе с автором, и ты уже все видел и понял.

И последние строки книги о Чехове: «Театра, ради которого он уезжал, Чехов не создаст. Злой судьбы – если он бежал от нее – он избежит. Точку в повествовании о МХАТ Втором поставят в 1936 году».

PS Есть произведения, спектакли, книги, и есть люди, которые своим присутствием в нашей жизни укрепляют авторитет искусства, как Инна Натановна Соловьева. ■

О НЕКОТОРЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИЗДАНИЯХ

БЕАТРИС ПИКОН-ВАЛЛЕН



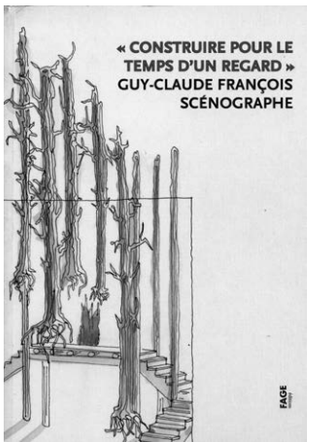
Андре Акар, Архитектор эфемерностей, Жан Шолле, вступительная статья Лоран Терзиефф, 192 с., формат 20 х 25. Изд. Actes Sud.

АНДРЕ АКАР – АРХИТЕКТОР ЭФЕМЕРНОСТЕЙ

Эта книга посвящена яркой фигуре во французской сценографии, художнику, который, начиная с 1960-х гг. внёс ценный вклад в её развитие, разорвав своим живописным представлением иллюстративность драматургии, привычно практиковавшуюся на французской сцене.

Проследим его нетипичный жизненный путь, начиная с Алжира, где по случайному стечению обстоятельств он жил в молодости и где он, будучи студентом, изучал изящные искусства в университете и в театре вплоть до возвращения в Париж, где он успешно сотрудничал с театральными и оперными режиссёрами, в частности, Мари Серро, Роже Бленом или Жаном Виларом. Он охватывает сцену, отказываясь от декоративности в архитектурном измерении и действуя, скорее, как скульптор в спроектированном пространстве, открытом и способном меняться в нескольких планах, находясь в духовном родстве с художниками Баухауса, отказываясь от натурализма и предлагая настоящий модуль и «игровую машину» для мизансцен и для артистов. Его метод и его отношение к представлению пространства способствовали модернизации театрального искусства и вдохновили многих сценографов целого поколения. В книге сотня фотографий, рисунков и эскизов, иллюстрирующих основные творения, с анализом и комментариями, этого крупного художника, автора более чем 300 декораций, зачастую сопровождающихся и созданием костюмов, свидетельствующих о развёрнутой палитре его творений.

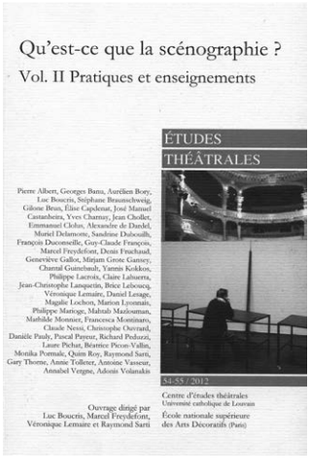
Андре Акар умер 7 июня 2016 года в Париже в возрасте 93 лет. ■



«Творец мимолётностей» Ги-Клод Франсуа Сценограф. Формат 16,5 х 23,5 см/ 130 с. / 98 иллюстраций. Изд. Fage.

«ТВОРЕЦ МИМОЛЁТНОСТЕЙ» ГИ-КЛОД ФРАНСУА. СЦЕНОГРАФ

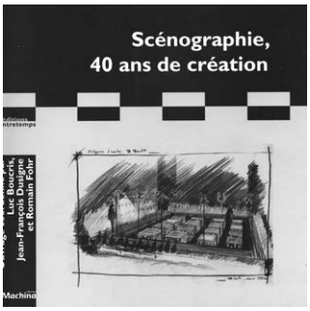
Этот коллективный труд был издан по случаю выставки в Музее изящных искусств Нанта в феврале 2009 г. На ней была представлена, в различных формах, ретроспектива этого эклектичного художника (1940-2014), чьи творения, очень важные для театра, оперы, кино и музеографии в течение сорока лет, свидетельствуют с точностью о его богатом опыте, воспитанном архитектурой, который проявляется в трепетном отношении к пространству и полном слиянии с драматургией, чаще всего выходя за традиционные рамки. Несмотря на то, что его карьера тесно связана с работой в «Театре дю Солей», в котором он поставил множество спектаклей, он сотрудничал также с чешским режиссёром Отомаром Крежича, кинорежиссёром Бертраном Тавернье. Основная цель его творчества находит отражение уже в названии книги. Помимо нескольких общих аналитических обзоров творчества художника в книге содержатся интервью, раскрывающие происхождение и источники вдохновения его лирических театральных, похожих на кино, постановок. Он рассказывает о своих педагогических приёмах, которые он применял в различных образовательных структурах, а также комментирует некоторые свои работы в «Театре дю Солей» («Золотой век», «Мефисто. История одной карьеры», «Ричард II", «Индиада», «Атрид»). Тексты дополнены интервью с Арианой Мнушкиной, биографией и проиллюстрированы фотографиями спектаклей, макетов, рисунков и эскизов в чёрно-белом и цветном изображениях. ■



Что такое сценография? Журнал театральных исследований. Том I, под руководством Даниэля Лесажа и Вероник Лемэр, формат 15 x 24 см, 130 с. Том II, под руководством Люка Букри, Марселя Фрейдефона, Вероник Лемэр и Раймона Сарти. Формат 15 x 24 см, 333 с.

ЧТО ТАКОЕ СЦЕНОГРАФИЯ ЖУРНАЛ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Этот бельгийский журнал на французском языке уже много лет связан с публикацией аналитических материалов и размышлений о театральном искусстве учёных, профессионалов и художников в рамках обсуждаемой тематики. Изданные Центром театральных исследований католического Университета Лувена два тома этого выпуска 2013 года посвящены сценографии, где в качестве названия стоит вопросительное слово для подробного рассмотрения различных её сторон. Том I (№ 53) с особо выделенным названием «Пути и методы театральных художников» – об актёрах, непосредственно связанных с современной сценографией. Даже не принимая во внимание конечный результат, они концентрируются на происхождении их творений, начиная с источников и самого вымысла, на грани эстетического выражения, пространственного и сценического, с использованием человеческих ресурсов и новых технологий, чтобы максимально воплотить драматургический текст. Том II (№ 54/55) появился благодаря международному симпозиуму, инициированному национальной Школой изобразительных искусств в октябре 2011 г. в Париже, под названием «Профессия театрального художника» и «Обучение сценографии». В нём содержатся рассуждения 50 специалистов, разбирающихся в упомянутых двух темах, изобилующие разными точками зрения и данными по сценографической практике и её доступности благодаря обучению. Эти две работы проливают свет на одну из главных составляющих современного театра. ■



Сценография, 40 лет творчества, материал собран Люком Букри, Жан-Франсуа Дюзинем и Ромэн Форт. Формат 24,5 x 22 см, 206 с. Изд. L'Entretemps

СЦЕНОГРАФИЯ. 40 ЛЕТ ТВОРЧЕСТВА

Уже во введении, где упоминаются «Трансформации пространства и времени», эта книга обращается к 14-ти деятелям, участвовавшим и наблюдавшим развитие сценографии за последние четыре десятилетия. В ней рассматриваются пространственные и художественные аспекты сценографии через её изменения, теории, гибридизации. В частности, связанные с достижениями Ги Кассиера, Ришара Педуцци и Патриса Шеро, Янниса Коккоса, Жака Лассаля и Антуана Витеза, Андре Энгеля и Ники Риети, Йозефа Свободы, новатора в проекции изображений, Хайнера Геббельсса и его музыкального театра, или Питера Брука с его поиском открытий пространства, за свидетельствованных практикой. Безусловно существенные аспекты, которые отражают концептуальную, эстетическую и техническую междисциплинарность в исполнении сценографии и её вклада в представление. Эта часть завершается интервью с Ги-Клодом Франсуа, Анатолием Васильевым, Роберто Платом, которым предшествовал обзор сценографических отношений с шекспировским театром, в частности, в отношении постановок «Зимней сказки», между драматургией и её сценическим воплощением. Это множество наблюдений и аналитических исследований, которые изучают важный опыт, связанный с современным театром. Документы украшены портфолио из сорока фотографий спектаклей большого специалиста в этом вопросе Никола Треатта и сопровождаются так же эскизами и рисунками. ■

Перевод с фр. яз. Д. Руденко

ДИРИЖЁР, КАК ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКИЙ ЛИДЕР МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МАРИНА ОРЛОВА

Специфика организации творческого процесса в музыкальном театре имеет ряд принципиальных отличий от театра драматического. В музыкальном спектакле, таком как опера, исполнитель – артист в равной степени должен взаимодействовать и с дирижером, и с режиссером. В балете эту триаду составляют дирижер, балетмейстер-постановщик, танцовщик.

Музыкальный театр – это особый мир, в котором переплетаются и взаимодействуют почти все виды искусства. Это синтез музыки, драматургии, вокала, танца, актёрской игры и декорационного искусства. Традиционно вся музыкальная составляющая оперной, или балетной постановки подчинена дирижеру, как главному специалисту в этом вопросе.

С приходом в отечественный музыкальный театр таких композиторов как П. Чайковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Глиэр и других, сочинявших не аккомпанемент к балетной хореографии, а самодостаточные театрально-симфонические произведения, исключительно повысилась роль балетного дирижера, который становится со-творцом композитора и одновременно должен уметь поймать «дыхание» танцовщика.

Функция дирижёра уникальна – он после премьеры, как правило, единственный, кто не отстраняется от постановки и может сохранить лучшие художественные решения, успешно найденные нюансы не только оркестрового звучания, но и всего сценического музыкального действия. От него в первую очередь зависит художественное качество каждого представления.

Дирижёр организует процесс работы, руководит репетициями и в конечном итоге остаётся единственным человеком, который ведёт спектакль. На каждом спектакле под руководством дирижёра заново воссоздаётся атмосфера художественного сотворчества оркестра, солистов, хора (балета) – всех участников представления.

Выдающийся русский дирижёр Евгений Светланов говорил о музыкальном театре так: «В наше время ни один крупный дирижёр-симфонист не проходит мимо музыкального театра: Бруно Вальтер, Клемперер, Караян, Бернстайн, Маазель, у нас Гаук, Мравинский, многие другие… Что даёт опера? Прежде всего, чувство ансамбля, сложнейшего ансамбля – и оркестр, и сцена, и «просцениум» входят в это понятие. Взаимодействие певцов между собой, солистов и хора, всех вокалистов и оркестра, слитность музыкального и сценического решения спектакля, всё это, на мой взгляд, ансамбль, слаженность которого «в руках» дирижёра. Опера требует от дирижёра мобильности, быстрой реакции на происходящее – это очень важно».[1]

Музыканты театрального оркестра вынуждены часто повторять одно и тоже музыкальное произведение, ограниченные условиями проката репертуара. Необходимое повышение профессионализма музыкантов оркестра главный дирижер достигает тем, что предоставляет им иные эффективные возможности совершенствования, главными из которых являются сольные сценические концерты оркестра с симфоническим репертуаром, создание камерных ансамблей из числа оркестрантов для филармонических концертных выступлений. Это направление деятельности театрального оркестра давно доказало свою эффективность для его творческого роста и постоянное наличие такой деятельности доказывает истинное лидерство дирижера, как берущего на себя ответственность за профессиональное развитие музыкантов оркестра. Ансамбль скрипачей Большого театра под управлением Рентовича имел большой авторитет во всем мире и большую гастрольную деятельность. Оркестр Большого театра всегда стремился иметь свои абонементные концерты, как в рамках Московской государственной филармонии, так и абонементы в Бетховенском и других залах и сейчас сохраняет эту традицию, чем поддерживает нынешний творческий подъем оркестра.

Умение дирижера вдохновлять оркестрантов является важнейшим качеством. Дирижёр должен уметь увлечь оркестр. Его движения должны быть абсолютно понятны. Дирижёр должен быть не только талантливым, но и эмоциональным человеком. Евгений Светланов размышлял так: «одного скрупулёзного следования авторской партитуре всё же недостаточно. Её необходимо «пропустить» через сердце и мозг исполнителя, окрасить собственным отношением к ней, к этой музыке, тогда возможно рассчитывать на какой-либо художественный результат…Дирижёр – это профессия едва ли не самая сложная в музыкальном искусстве. Мало кому удаётся овладеть ею «по большому счёту», настолько сложен комплекс качеств, которыми должен обладать настоящий большой дирижёр, настолько труден путь к завоеванию дирижёрского искусства. От простого технического умения управлять оркестром до подлинных высот дирижёрской интерпретации – дистанция огромного размера. Пройти эту дистанцию дано лишь немногим».[2] ■

[1] *Крылова Л. Евгений Светланов.- М.: Музыка,1986, с.36*

[2] *Крылова Л. Евгений Светланов.- М.: Музыка,1986, с. 26*

РЫЦАРЬ ОДНОГО ТЕАТРА Н. В. СИБИРЯК

ИВАН ХОТИНСКИЙ

Николай Васильевич Сибиряк (1889-1974) – театральный псевдоним Александра Макаровича Хотинского, родившегося 29 декабря 1889 года в Томске. До 1917 года, по его собственному выражению, он «гулял» по Сибири рабочим, техником, землемером и т. д. Писал лирические стихи, из которых кое-что опубликовано в сибирских газетах и журналах того времени. После революции жил в Ташкенте, где с поэтом Ширяевцем, художником Волковым и другими левыми устраивал типичные для тех времен диспуты, концерты и свойственные той эпохе поэтические скандалы.

С осени 1921 года Н. В. Сибиряк в Москве у В. Э. Мейерхольда в ГВЫРМе. Его творческий путь пролегает с самого образования театра и до его закрытия в 1938 году. Николай Васильевич входил в первый состав ГЭКТЕМАСа 1926 года вместе с З. Н. Райх, П. И. Егоровым, И. Я. Савельевым, А. В. Кельберером. В. Ф. Федоровым, С. В. Козиковым, Н. П. Охлопковым, Е. Б. Бенгис и Э. П. Гариным. Николай Васильевич был занят практически во всех значимых спектаклях: «Великодушный рогоносец» (Парень), «Смерть Тарелкина» (Шатала), «Земля дыбом» (Дедушка Туан), «Лес» (Карп), «Д. Е.» (пять ролей), «Учитель Бубус» (Гугель), «Мандат» (Агафангел), «Рычи Китай» (Старик Лодочник), «Ревизор» (Коробкин, Почтмейстер), «Горе уму» (Репетилов), «Клоп» (Профессор), «Баня» (Бельведонский), «Список благодеяний» (Орловский), «Последний решительный» (Главарь контрабандистов), «Свадьба Кречинского» (Муромский). «Дама с камелиями» (Доктор), «33 обморока» (Лука).

Николай Васильевич всегда был активно занят у Мейерхольда в репертуаре. А в спектакле «33 обморока» он выступил как режиссер-лаборант и комендант спектакля. Можно сказать, что В. Э. Мейерхольд ценил Николая Васильевича как актера, и после долгих выборов различных претендентов на ту или иную роль в большинстве случаев Сибиряк выступал на премьере и на юбилейных спектаклях. Однако нельзя утверждать, что его жизнь в

театре была безоблачной. Периоды сближения с Мастером и периоды охлаждения чередовались. Николай Васильевич, поссорившись с Всеволодом Эмильевичем на гастролях в Германии, вернулся в Россию. А театр продолжил свои гастроли во Францию уже без него.



Пятилетие ТиМа

В спектакле «Лес», где Сибиряк играл Карпа, был разработан так называемый классовый подход к систематизации персонажей: разлагающееся дворянство, нарождающееся купечество и промежуточные группы – прислуги-актеры. Как писал К. Рудницкий в своей книге, «элементарность классовых обобщений была переведена Мейерхольдом на язык гротеска и актерской эксцентриады. Каждая роль подверглась решительной и дерзкой утрировке».[1] Однако образ Карпа, по-видимому, был решен в более мягких и лиричных тонах.

Как вспоминал Э. П. Гарин, «поразительно сильное впечатление оставляла сцена, где Карп высвобождает голубей». «После оглушительного свиста в 4 пальца и переключения света голуби вырываются на свободу и летят над зрительным залом, описывают круг над бельетажем и возвращаются к свету на сцене; Карп, присвистывая, схватив махалку, снова закручивает их в птичий хоровод. Надо сказать, голубей тогда в городе было мало: они были съедены в



Н. В. Сибиряк в кругу семьи его сын - Хотинский Никита Александрович и невестка- Апухтина Лилия Петровна



На ипподроме

голодные годы и только-только начали появляться на улицах. Лишь немногие любители-энтузиасты водили голубей. Впечатление от их появления на сцене в наши дни, когда площади, улицы и дворы кишмя кишат этой птицей, - было бы совсем другое. И еще нужно заметить, что сцена эта была сделана с тонким знанием голубиного хозяйства: очевидно…Мейерхольд… досконально знал старинный русский спорт – голубеводство».[2]

В спектакле «Рычи Китай» Сибиряк играл старика лодочника в паре со Л. Н. Свердлиным, который играл второго лодочника. Также его замещал Н. П. Охлопков. Все трое бывали в Средней Азии. И были хорошо знакомы с местным колоритом. Как замечал знаток китайского театра, писатель и драматург, автор пьесы Сергей Третьяков в своей книге «Слышишь Москва?!» «Особенно выделяется из толпы старик-лодочник: реденькая седая коса, которая ложится на спину, а глаза и рот заросли седой проволокой жестких волос. Он сидит на корточках, глядит на угли очага, курит трубку. Говорит голосом спокойным и безразличным, в то время как волнуется и повышает голос первый и возбужденный второй лодочник. Старик из породы тех фаталистических китайцев, которых в прежние времена можно было нанять на казнь. Он – буддист и прочно верит в загробное перевоплощение и возмездие. Больше всего его могли бы испугать перспективы разрушения тела при жизни, что может тяжело отозваться на судьбе души. Жестокой жизнью считается, срубить голову, положить её между ног – это значит, что душа на том свете будет ходить безголовой. Лучше пусть удушат».[3] По мнению критики, наиболее удачно получились в спектакле роли китайцев в противовес европейцам. Среди них наиболее сильное впечатление оставляла тонкая и безукоризненная игра М. Бабановой (Бой) и старого лодочника (Н. В. Сибиряк).

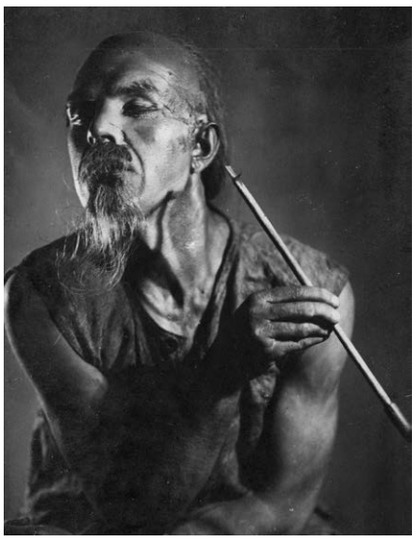
В «Ревизоре» Н. В. Сибиряк был занят в роли Коробкина и Почтмейстера, а также репетировал Хлестакова в III акте. Образ Коробкина идет вразрез с серьезной линией спектакля – он внешне гротесковый и шаржированный. Как говорил Мейерхольд, «тут комическое иного порядка, тут не комизм каламбуров, это скорее комедия».[4] Образ сильно комичен, выразителен и сразу запоминается. Можно вспомнить знаменитый коллаж с Гариным-Хлестаковым в цилиндре в центре и справа вверху Коробкин-Сибиряк, нюхающий табакерку. Всеволод Эмильевич считал, что, в первую очередь, это актерский спектакль.

Можно вспомнить первый эпизод – «Письмо Чмыхова» - когда Городничий требовал подать сюда Ляпкина-Тяпкина. Мгновенная пляска испуга появлялась и сразу исчезала в этой дымной тесноте. Головы чиновников втягивались в плечи, пальцы рук мелко дрожали. Лекарь Гибнер массировал больного городничего, медленно забинтовывая ему руку. Заодно лекарь успевал замотать голову Коробкина, у которого болели зубы. Торчащая над столом белая забинтованная голова выглядела жутко.

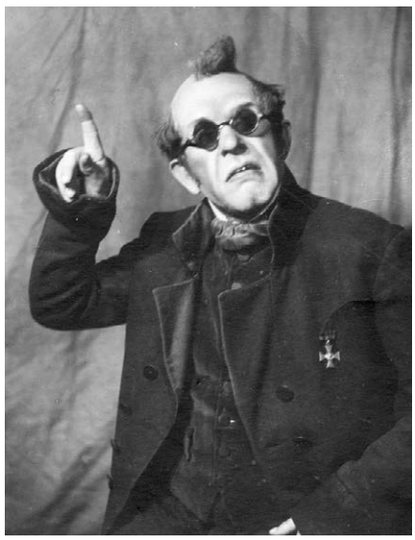
Образ почтмейстера противоположен образу Коробкина. Серьезен и в чем-то даже мистически страшен. В беседе с актерами 17 ноября 1925 года Всеволод Эмильевич так характеризовал его:

«Он хитрый, пьет или не пьет. Конечно, пьяница. Ошибку делали, что этого не замечали. Я думаю, что почтмейстер всегда немножко пьян и немножко потрепан. Закладывает брюки, продает татарам шурум-бурум. Его почему-то делают фатом. Это не характерно для провинции, это скучно. Он пьяный и эротический, он знает тайны эротики, а может быть, у него в кармане есть карточки. Может быть, он носит картинки, а не то, что он в красивом галстуке. Может быть, он будет эти картинки при себе иметь и время от времени показывать. Циник он, и поэтому он очень обаятелен с точки зрения Марьи Антоновны. Навеселе, полупьяный. Одет небрежно. Я бы ему очки дал, темные очки, тогда он будет немножко загадочный».

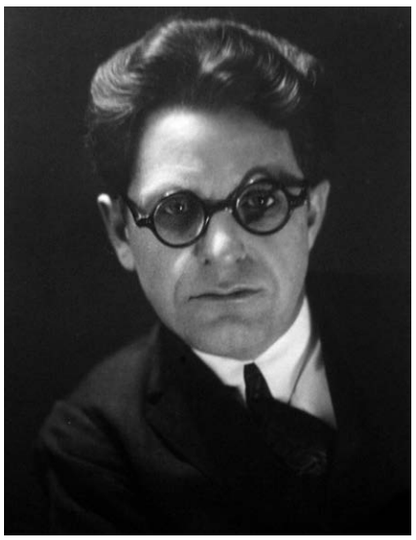
В спектакле «Клоп» пресса отмечала запоминающийся и безукоризненный образ Профессора. Наиболее выпукло и ярко были решены образы жителей времен НЭПа. Над их яр-



Старик лодочник в спектакле «Рычи Китай»



Почмейстер в спектакле «Ревизор»



Н. В. Сибиряк. 1930-е

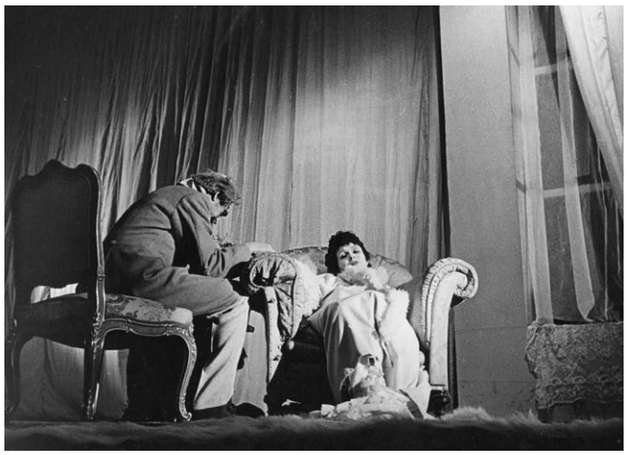
кими образами работали художники Кукрыниксы. Люди будущего были показаны нарочито блекло и сдержанно. И художник А. Родченко приготовил для них одинаковые белые костюмы и белые шапочки. Среди них выделялся только образ Сибиряка-Профессора. В одной из сцен, как бы отвечая на юмористический выпад М. А. Булгакова о погибшем режиссере Мейерхольде во время репетиции «Бориса Годунова» под балками с голыми боярами, профессор Сибиряк читал словарь умерших слов, где на букву «Б» были бюрократия, бублики, богоискательство, Булгаков. По-видимому, особо доверительные отношения к Сибиряку позволили Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду вложить эти слова в уста «ответчика-секунданта», Профессора.

В спектакле «Свадьба Кречинского», по оценке критика А. Мацкина в прессе 20-х годов, «Сибиряк дает законченный образ Муромского». Грим, походка, мимика, интонация – все показывает «военную косточку» деревенского помещика феодальной складки, с «честными», но ограниченными понятиями. В традиционном исполнении – это полукомическая фигура, добродушный простак.

В исполнении Сибиряка фигура Муромского выше и значительнее. Он вполне серьезен, иногда раздражителен и упрям. В голосе слышатся жесткие, властные ноты. Если и есть добродушие, то только снисходительная улыбка с какой Муромский выслушивает лирические тирады Кречинского о деревне. Он не так наивен и доверчив, как это обычно изображалось на сцене. Очутившись в гостях у Кречинского, он ведет себя сдержанно; осматривается и вглядывается, как бы изучая обстановку. Вопросы Расплюеву он предлагает не из праздного любопытства, не зря: он проверяет, экзаменует.

В спектакле «33 обморока» Всеволод Эмильевич использовал артиста Сибиряка в качестве режиссера-лаборанта. В «33 обморока», Николай Васильевич репетировал пьесу «Медведь» на квартире у Вс. Эм. Мейерехольда под его руководством. Не каждому ученику Мастер оказывал такое доверие.

А вот «Предложение» он репетировал в отсутствие Мейерхольда. И потом режиссер критиковал его за добавление деталей, которые «растопырили и раздвинули сцену», просил быть его на страже интересов времени, хронометраж был больше на 10 минут. Мейерхольд говорил так: «У тебя как у актера имеется этот грех, и я в тебе режиссере узнаю того актера, который тоже не прочь эпизод в эпизоде разыграть».[5] К 37 году разразился кризис в театре. Кризис носил внутренний характер, и актеры, разумеется, и представить себе не могли, что он мог повлечь за собой физическую гибель Мастера. Из стенограммы выступления Сибиряка на собрании коллектива ГосТиМа по обсуждению статью П. М. Керженцева «Чужой театр в «Правде» 23. 12. 1937 г.:



Сцена из спектакля «Дама с камелиями»

«Мне кажется, что когда люди с психикой молодой и некрепкой начинают читать такого громадного писателя как Достоевский, то почти всегда чувствуют влияние от этого писателя на себе более отрицательное, чем положительное. То же самое у Мейерхольда: неискушенные в тонкостях сценического искусства и не критически подходящие к искусству люди почти всегда брали от Мейерхольда больше отрицательного, нежели положительного».[6]

В дальнейшем – после закрытия театра – в сезоне 1938-1939 года – Сибиряк поставил несколько спектаклей в Русском Киевском Драматическом Театре у художественного руководителя К. П. Хохлова – «Джоконда» (Н. Погодин), «Генеральный консул» (Шейнин/



Гастроли театра по СССР



Карп в спектакле «Лес»



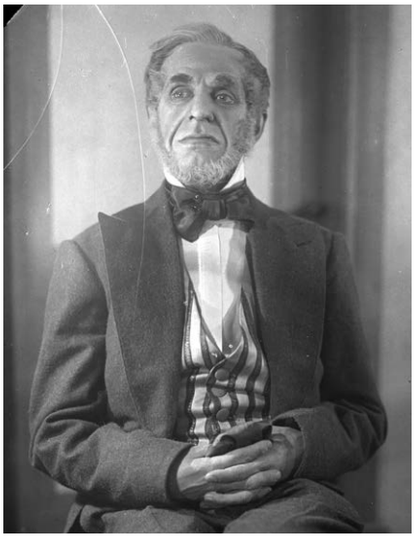
Профессор в спектакле «Клоп»



Главарь контрабандистов в спектакле «Последний решительный»



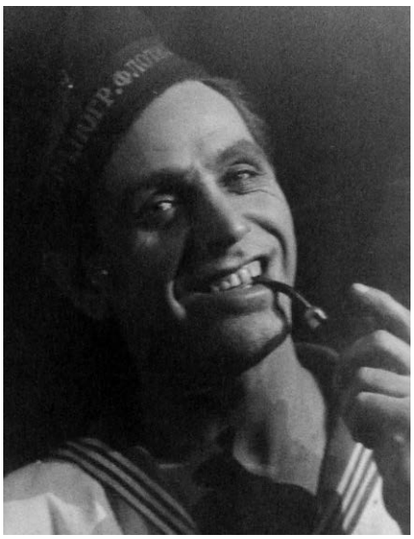
Репетилов в спектакле «Горе уму»



Муромский в спектакле «Свадьба Кречинского»



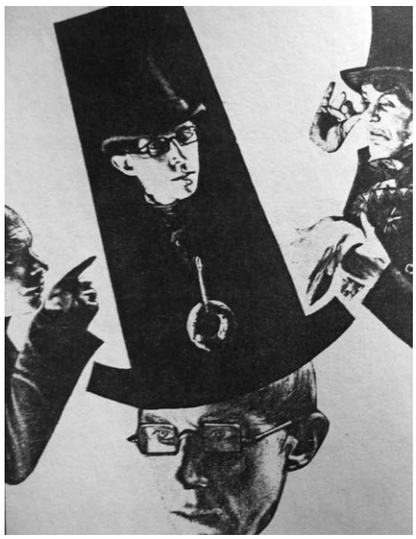
Кинопроба на роль ботцмана



Матрос Гук в спектакле «Д.Е.»



Коробкин в спектакле «Ревизор»



Коллаж, посвященный премьере «Ревизора»

Братья Тур). А также был инспектором художественной части в спектаклях «Пядь серебряная», «Настоящая жизнь», «На всякого мудреца», «Женитьба Фигаро», «Петр I».

После мейерхольдовского раздолья Николай Васильевич уже не смог включиться в театральную жизнь, хотя и имел ряд приглашений. В дальнейшем работал в ВТО и Радиокомитете. С этого времени Н. В. Сибиряк, заполняя духовный вакуум, снова обращается к поэзии, на этот раз уже безраздельно и окончательно.

Он создает обширный цикл стихов, состоящий из двух основных разделов: Лирика и Сатура (Сатира). Поэзия Н. В. Сибиряка неизвестна читателю, т. к. до последнего времени опубликованы лишь несколько его небольших стихотворений. Не находя издателя, Н. В. Сибиряк постоянно искал слушателей и много читал в ВТО, Театре киноактера и других местах. Однако и в этой области его возможности были ограничены, и он не смог выйти к большой аудитории.

О Николае Сибиряке родные и друзья:

Вспоминает Миронова Галина. Юрьевна. (падчерица Николая Васильевича, журналист).

«В быту Николай Васильевич был абсолютный бессребреник. Как сказано у Хлебникова, «краюху хлеба и кружку молока». Однако он умел и любил носить дорогие и модные вещи. У него было роскошное пальто, которое он привез из гастролей ТИМа в Германии. Правда, выглядело оно красиво только издалека. А вблизи все было изъедено молью. Характер у Николая Васильевича был переменчивый и временами крайне взрывной.

Был случай, когда он подверг испытанию мое здоровье и «мою жизнь», когда я посмела отпустить шутку в адрес Гоголя. Он ударил меня по голове сковородкой и чуть не убил. Николай Васильевич всегда говорил о несправедливом, навсегда укоренившемся стереотипе: противопоставлять театр Станиславского и театр Мейерхольда. Сибиряк считал, что это был один великий единый русский театр. По своему отношению к актеру. По высокой планке к искусству. Он вспоминал выражение Мейерхольда: «Мы со Станиславским роем один тоннель, но с разных концов». Семейный архив).

Вспоминает Шпиганович Анна Никитична внучка Н. В. Сибиряка, преподаватель английского языка, и режиссер школьных спектаклей Польша, Устка. «Николая Васильевича я застала уже в конце его жизни. У него была запоминающаяся внешность, всегда прямая спина, по-видимому, офицерская косточка, высокий рост, копна седых волос. Он обладал специфическим чувством юмора. Помню, рассказывал, что такое биомеханика. «Дело было в дни бурной молодости, я был приглашен на одну вечеринку. Там мне особенно понравилась хозяйка дома. Но, слегка оглядевшись, я увидел, что за ней ухаживают все. Тогда я не стал сразу вступать в словесную борьбу, а сосредоточился и подтянулся. И когда в конце вечера дама предпочла меня другим кавалерам, я спросил, почему она выбрала меня. Последовал ответ, дескать, вы были такой собранный, интересный. Вот вам и вся биомеханика! Смейный архив)

Вспоминает Липатов Анатолий. Петрович. (полковник Ракетных войск стратегического назначения в отставке).

«Николая Васильевича Сибиряка называли рыцарем одного театра. Он остался верен своему учителю и во время гонений не подписал порочащих писем. А те многие актеры, занимающие более высокое положение в театре, предали учителя. И после закрытия ТИМа Николай Васильевич не пошел играть в другие театры, хотя его звал друг Н. П. Охлопков в театр Маяковского. Ведь с Охлопковым они были особо близки. Их дружба началась, еще когда они жили в одной комнате в общежитии в начала 20-х годов и поступали в театр Мейерхольда. И в 1937 году Н. П. Охлопков даже снял Сибиряка в одной из главных ролей в своем фильме «Путь энтузиастов» (СОВКИНО). Также Николая Васильевича приглашал в Малый театр Царев и Ильинский. Но Николай Васильевич решил всецело посвятить себя поэзии и работе в радиокомитете».[7]

Конечно, его жизнь определил театр Мейерхольда. Он и скончался на сцене ВТО, начав читать свое стихотворение «Мим», посвященное памяти Всеволода Эмильевича.

Николай Сибиряк

МИМ

Как ни скрывайте Мастера от нас
И эпигонами ни заполняйте сцены,
Он все равно тревожить будет вас,



Гастроли театра в Ленинграде



▸ *Выпуск ГЕКТЕМАСа. 1926*

Душителей советской Мельпомены.
Даже из гроба/ вряд ли гроб-то был/…
Всегда он бомба вам – носатый Дапертутто.
Он помнит вас, он вас не позабыл,
(Вас, джугашвилевская малюта.
Скуратовская банда топора,
Лаврентья Берия кровавая застенка.
Где тайны тайн мадридского двора
Ничто - с реалистическою стенкой).[8]
Поклонников и Цезаря, и Брута.
Любимец муз и сам влюбленный в них,
Он Чацкий, он Пьеро, он Дон-Кихот – поэт он.
Он Пушкинский – царя Бориса – стих,
В шекспировских передавал заветах.
Он строил «Мышеловки» королям,
Всем голым королям трагедии и драмы.
С бродячей труппой, с горем пополам,
Искал ТЕАТР он, а не панорамы.
И он нашел – театр шипов и роз,
Театр философа и творческих исканий,
Недаром он с триумфами донес
Его до площади до Триумфальной.
В театре масок он искал лицо,
Лицо угадывал он под застывшей маской,
Он обручальным связывал кольцом
Свой темперамент с техникой ди Грассо.
В Испании, на праздниках Момо,
В Италии, на карнавальных шутках – лацци,
Ему вверялося… Ему было дано
Блистать фейерверками импровизаций.
Во Франции, под шансонье острот,
Через народный фарс, пришел он к Дон-Жуану.
«Петрушкой» на Руси он прославлял народ
По ярмаркам и балаганам.
В законах физики он пыль и тлен,
А в хороводах муз – он был, он есть, он будет.
И ритм, и темперамент мизансцен
Его театра вряд ли кто забудет.
И все же порыдаем. Снимаем грим –
По-человечески простимся с нашим Мимом.
У древних греков был ведь этот Мим,
Был этот Мим еще в театрах Рима.
Спасибо тем, кто вспомнил про него
И в этих «Встречах» с ним защитной встал строкою.
За Мастера, за Гения его;
За Возмутителя, Озорника покоя.[9]

МОЕЙ БОГОРОДИЦЕ
Кроме Пушкина и Тютчева,
Кроме лермонтовских строк,
Я кому еще из лучших-то
Поклониться б в ножки мог?
Поклонился бы Некрасову,
Фету с Анненским вдвоем.
Я в ларце храню их страсти,
В кипарисовом, в моем.
Хлебникову, Маяковскому
Поклонился б до земли…
Их ведь гений беспокойства нас
В беспокойство привели.
Блоку кланяюсь, Пастернаку
И тебе Есенин то ж,
Ведь от Вас мои каракули
Часто приходили в дрожь.
Бальмонту поклон и Брюсову,
Низко – Анне «Белых стай».
Ах, какие вы все русские
С вечным лозунгом: «Восстань!»
И еще к выше представленным
Вам представлю страсть свою:
Богом данную Цветаеву,
Богородицу мою.
Эту – музу страстотерпицу,
Эту – правду среди лжи,
Эту – фреску Спас-Нередицы,
Что в Елабуге лежит.
Эту каторжницу, смолоду
Всю с подтеками в крови,
Бетховенскими аккордами
Взывающую к любви.
Эту Соню Мармеладову,
Эту – русскую Пиаф,
Эту – дантовскую, адовую,
Эту – смертью смерть поправ.[10] ■

[1] *Рудницкий К. Л. «Режиссер Мейерхольд», М. Наука, 1969г.*
[2] *Гарин Э.П. «С. Мейерхольдом , М., Искусство, 1974г.*
[3] *Третьяков С. М. «Слышишь Москва?!». М. Искусство. 1924г.*
[4] *«Мейерхольд репетирует», М., Артист, Режиссер, Театр. 1993г.*
[5] *«Мейерхольд репетирует», М., Артист, Режиссер, Театр. 1993г.*
[6] *Материалы РГАЛИ, стр. 123-124.*
[7] *Из семейного архива.*
[8] *Этот вариант был вымаран по цензурным соображениям.*
[9] *Написано для сборника «Встречи с Мейерхольдом», 1967г., но стихотворение в сборник не вошло .*
[10] *Написано в 60-е годы в Москве.*

ИЗ ДНЕВНИКОВ

НИНА ДМИТРИЕВА

Записей в дневнике Нины Александровны Дмитриевой за 1959 год немного, формально всего семь – пять январских и две февральских. На самом же деле, их больше: под одним числом, когда у нее находилось время для дневника, обычно описываются события и впечатления нескольких дней, и, заметим, практически все они жизненно или творчески очень существенны.

1959 – год болезни и смерти Николая Николаевича Зимина, замечательного земского врача, мужа маминой сестры, Екатерины Васильевны, которая, кстати, как и мама Нины Александровны, воспитывалась в Институте благородных девиц. Дядя Коля и тетя Катя, были ее крестными, второй семьей. О них, их доме подробно повествуется в ее неопубликованных воспоминаниях, озаглавленных в Моршанске.

Записи этого года интересно и ярко характеризуют Дмитриеву в профессиональном плане – к этому времени ее работы получают довольно широкое признание, о чем она, с присущей ей скромностью, говорит лишь вскользь: «Понемножку имя мое начинает жить отдельной от меня жизнью».

Подготовка текста, вступление и примечания Светланы Членовой. Публикуется впервые, авторские орфография и пунктуация сохраняются.

1959

5 января

Опять, как и в прошлом году, была на Новый год в Моршанске. Тихие, снежные, теплые (0^0) три дня. <…> Дядя Коля слабеет. Похудел, стал сентиментален, все целуется. <…> Спросил меня как-то, что я во сне видела. И говорит: «А я все папашу и мамашу покойных вижу. И дом зарайский часто вижу, семью старую».

Жалко его очень. Жизнь его была хорошая, честная,[1] насколько можно счастливая, угасание почти безболезненное, ему уже 75 лет – но все-таки очень жалко. <…> Странно, почему это так бывает, почему далекое прошлое с такой силой оживает перед концом? <…>

Письменных поздравлений с Новым годом они получили очень много, больше сорока, из них были и от моршанских жителей, но с визитами почти никто не приходил,– только одна бывшая ученица дяди Коли, которая теперь работает сестрой в Германии, приехала в отпуск. <…>

Меня ждали всякие письменные и телефонные поздравления, а больше – деловые конверты из всяких организаций и журналов. Понемножку имя мое начинает жить отдельной от меня жизнью – где-то, кто-то, в журналах, которых я даже не прочитываю, то ли мне возражает, то ли критикует, то ли еще что.

<…> Сегодня днем я ходила на «Гамлета» в английский шекспировский театр, сегодня последний день гастролей. Встретила там Верочку Орлову. [2]

Сам Гамлет – Майкл Рэдгрэйв – очень хорош: обаяние, пластичность, великолепный голос. Но все-таки Толстой прав—Шекспир неважный писатель. Истинности и правдоподобности чувств, действий, языка – не хватает. В чем же секрет Шекспира? Мне кажется – в тех словах, которые говорит Горацио про сумасшедшую Офелию:

«Из этих фраз, ужимок и кивков,
Выуживает каждый, что захочет,
И думает: нет дыма без огня».

А как правдив, хотя вовсе непритязателен, «Счастливчик Джим» Кингсли Эмиса![3]

***

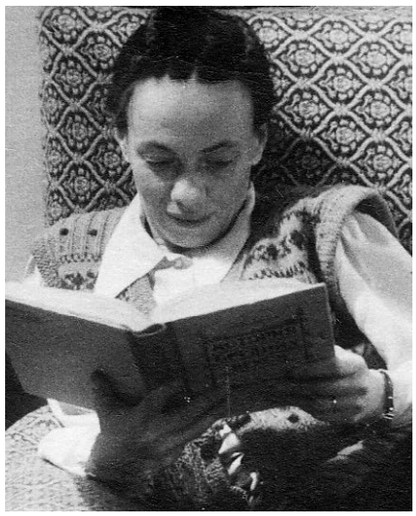
<…> Забавная история: Иогансон бросил свою старую жену и женился на Нине Александровне Дмитриевой,– это моя роковая тезка, тоже искусствовед. И ко мне стали поступать робкие поздравления с законным браком. <…>

13 января

Фотографировалась сегодня для Японии – туда требуется чортова (орфография автора – СЧ) дюжина карточек. Значит, в Японию еду.

С удовольствием читаю и конспектирую «Эстетику Гегеля, замечательная книга, спасибо Аниксту,[4] что он придумал эти занятия. Очень приятный и умный человек, и, кажется, добрый.

<…> Еще меня очень интересует тунгусский метеорит. В одной из



Н. А. Дмитриева. 50-е



Н. Н. Зимин

статей «Лит. газеты» был абзац, где говорилось, что гипотеза об атомном взрыве теперь находит новые подтверждения, и напрасно некоторые рутинные ученые боятся об этом говорить, и даже требуют в Союзе писателей, чтобы и писать про это запретили.

Что если и правда то был воздушный корабль с Венеры? (С Венеры, а не с Марса, так как 1908 год был годом противостояния Венеры).

А на земле пока вот что. Институт Академии Художеств под угрозой полного закрытия. Хотят оставить всего 10 человек, состоящих при президиуме в качестве референтов. Этого хочет Михайлов,[5] наши собираются идти хлопотать к Фурцевой,[6] о которой идет слава, что она никому ни в чем не отказывает.

В Третьяковской галерее, Эрмитаже и вообще в музеях – колоссальные сокращения штатов. В Третьяковке из двухсот с лишним сотрудников собираются оставить 60.

Художник Ефимов внезапно умер после обсуждения своей выставки, а выставка такая чудесная, я была там совсем недавно, он ходил по залам и выглядел очень бодро. О нем пишет Ася[7] книжку.

При Институтах Сурикова и Репина открываются студии для всех желающих. Казалось бы – очень хорошее начинание. Но вот что под него делают (это К. Ф. [8] рассказал). Обучение будет продолжаться три года. Весь первый год – рисование с «оригиналов» (в Училище живописи его еще сто лет тому назад отменил Зарянко[9]). Потом – рисование с неглубоких гипсовых рельефов, затем с глубоких, и курс перспективы, в связи с которым будут рисовать с каких-то гнутых проволочных конструкций.

Ездила я на днях в клуб, читать рабочим популярную лекцию на тему «Что такое искусство» (это – цикл таких лекций—инициатива нашего института к съезду партии).

К счастью, лекцию читать не пришлось, так как никто не пришел.

14 января

Сегодня была на выставке Марке. Кроме картин московских и эрмитажных, там еще картины и рукописи, привезенные в Москву вдовой Марке.

Наши картины все-таки самые лучшие. Чувствуется прекрасный выбор понимающих дело коллекционеров. «Везувий», «Мост Сен-Мишель», «Порт Гонфлер», «Собор Парижской богоматери зимой», «В Неаполе» – это первоклассные произведения, сочные, светящиеся, живые. Особенно хороши они издали. Как никто, Марке передает воду, ее бирюзово-перламутровые переливы, ее свежесть. Раздельные, резкие мазки издали соединяются в нечто волшебно-живое.

Мотивы очень простые. Марке больше всего любит порты, гавани с парусами, городские улицы, перерезанные рекой с мостом или каналами. Любит толстые черные контуры, выделяющие основное; иногда внешняя простота доходит до детскости.

Из привезенных картин мне понравились «Вид на Алжир со стороны мола», «Порт Гавр» (с подъемными кранами), «Ла Рошель» (легко зеленоватое, нежное море с парусами).

Вещи 30-х и особенно 40-х гг. погрубее. Как бывает со многими живописцами в старости (напр. С Грабарем) Марке огрубляет свою, прежде найденную, манеру, становится грубоват, негармоничен. Такова «Белая изгородь» и некоторые другие.

Все-таки художник очень хороший Один из тех, о котором словами сказать почти невозможно – не идет в слова.

22 января

Опять пробыла три дня в Моршанске. <…> у дяди Коли высокая температура, просили приехать кого-нибудь из сестер <…>. Я поехала сама <…> он лежит пластом, не может даже приподняться, тело страшно тяжелое, инертное, как мешок с сырым тестом, и уход за ним нужен большой, тетя Катя выбивается из сил и разрывается на части. Вот она жизнь: труд, болезнь, смерть. . .

<…> В Моршанске старый угасающий город, старый заброшенный дом и старуха, вся сосредоточенная на заботах о больном старике – и это все – но почему-то мне кажется, что там больше от настоящей жизни, чем в моей жизни в Москве, с писаниями, заседаниями, выставками, в которой есть что-то призрачное, обманчивое. <…>

К дяде Коли часто ходят врачи, а сестры приходят дежурить ночи. Мы встречали там трех медицинских сестер, две из них молоденькие, славные девочки. Вообще в моршанских девочках есть что-то особенно милое. Одна – светленькая блондиночка, тихая. Другая с энергичным лицом и в очках; приходя, усаживалась в кухне заниматься – она работает и учится, кончает десятый класс чтобы поступить в институт. В кухне холодно и темно: лампочка очень слабая. Я спрашиваю: «озябла?» «Что вы, – говорит,– я учу немецкий, приходится потеть, а вы говорите—«озябла». В 12 часов сделала дяде Коле укол, а потом не легла, а опять пошла в кухню учиться, легла только в два. В шесть часов – укол пенициллина опять, и она потом ушла; я слышала сквозь сон, как они разговаривали с тетей Катей, и девушка говорила: «Я так здорово подготовилась». <…>

***

Цырлин[10] уговорил меня написать популярную «Всеобщую историю искусств» в 10 печ. листов.

24 января

Дела на этот год:

+1. «Изображение и слово»

а) окончание скульптуры

б) живопись

в) графика

г) заключение и обработка в целом. 6-7 п. л.

+ 2. «Прекрасное в жизни и в искусстве» для «Молодой гвардии» (срок 1-го июня), 4-5 п. л.

– 3. «Всеобщая история искусств» в популярном изложении. Начать.

– 4. Рассказы.

а) собрать свои записи

б) писать

в) изучение композиции

– 5. Врубель (по возможности)

– 6. Композиция (по возможности)

+ 7. Рисовать

+ 8. Гегель

а) конспект 1-го тома и занятия

б) конспект 3-го тома и 2-го

+ 9. Французский язык

+ 10. Поездка в Японию

9 февраля

<…> Ходила на Международную выставку социалистических стран с венгром по имени Иожеф Барна. Он несколько раз перед этим звонил мне, говорил, что читал все мои статьи и считает их самыми хорошими, поэтому просит встретиться с ним на выставке. Еще сравнительно молодой, симпатичный, держится просто, говорит по-русски настолько, что его не трудно понимать. Рассказал мне даже план книги, которую пишет. План строится на четырех главных разделах – основах всякого искусства:

Действительность—художник—худ. пр-ние—публика.

На выставке мы смотрели, конечно, не все, больше всего Венгрию. Наши вкусы во многом сходились, а м. б. это потому, что он влиял на меня, а сам, в свою очередь, из любезности соглашался со мной. Впрочем, нет, он был искренен. <…>

В Венгрии— хороший художник Иштван Сеньи, их народный художник, профессор,– «Перевозчик» и особенно «Сбор картофеля»; его же очень хорошие пейзажи гуашью, и среди них «Теленочек». <…>

Одна только картина посвящена октябрьским дням 1956 года; автор – женщина, Эва Гера. Сюжет разгадать не легко: сидит девушка в комнате, подавленная, за окном что-то происходит.

Любопытные листы из альбома «Модернизированные классики» – Вортник. Пикассо и Тициан – тициановская Лавиния с фруктами написана в формах Пикассо. Гойя и Матисс, Леонардо и Сезанн, Леонардо и Ван-Гог.[11] Особенно удачно Гоббема и Ван-Гог – аллея Гоббемы в красках и силовых линиях Ван-Гога. Очень занятно для «разгадывания» живописных манер и поисков «чего-то общего» у разных эпох. <…>

***

В Институте Академии Художеств оставляют 35 человек, т. е. 50%. Объявлен конкурс, в котором должны участвовать все. Многих уже предупредили об увольнении. Настроение у них у всех очень подавленное. Но кроме этого опять ходят слухи, что их будут сливать с нашим институтом. Никто толком ничего не знает.

У нас капитальный ремонт—бог знает что. <…>. Стук, грохот, грязь, а толку очень, очень мало, работают с предельным равнодушием, никто ни за что не отвечает. ■

[1] *Николай Николаевич Зимин (1883-1959), детский врач, основатель детской медицины в Моршанске и Моршанском районе, заведовал детской амбулаторией, преподавал в фельдшерско-акушерской школе. Кавалер Ордена Ленина. После Великой Отечественной войны центральная улица города, где стоял дом Зиминых, непродолжительное время носила его имя.*

[2] *Вера Марковна Орлова (1918-1993), известная актриса театра и кино, была знакомой Нины Александровны по Сокольникам, где Н. А жила до 1966 г.*

[3] *Ки́нгсли Уи́льям Э́мис (1922-1995), английский прозаик, поэт и критик, один из лидеров литературного направления 1950-х годов «рассерженные молодые люди», за роман «Счастливчик Джим» (1954) получил премию Сомерсета Моэма*

[4] *Александр Абрамович Аникст (1910 -1988), литературовед, автор работ по теории и истории западноевропейской литературы, театра и эстетики, среди них знаменитые книги о Шекспире и Гете. С 1956 года работал в том же, что и Н. А. Дмитриева, Институте истории искусств Академии наук СССР (ныне Государственный институт искусствознания)*

[5] *Николай Александрович Михайлов (1906-1982), министр культуры СССР (март 1955 – май 1960).*

[6] *Екатерина Алексеевна Фурцева (1910-1974), министр культуры СССР (май 1960 – октябрь 1974), а до того – Секретарь ЦК КПСС (1956- май 1960)*

[7] *Анна Борисовна Матвеева (1927-2914), искусствовед, преподаватель Строгановки, близкий друг Нины Александровны. Упоминаемая книга – А. Б. Матвеева. Иван Семенович Ефимов // «Советский художник». М. 1965. Позже вышла при ее участии еще одна книга об этом художнике: Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие. Составители А. Б. Матвеева, А. И. Ефимов. // «Советский художник». М. 1977*

[8] *Константин Феофанович Морозов (1894-1990), художник, график (ученик Архипова), преподавал в Училище 1905г, во ВГИКе.*

[9] *Сергей Константинович Зарянко (1818-1870), живописец, мастер замечательных портретов своих современников. С 1856 г. инспектор и старший профессор МУЖВ. Среди его учеников –В. Г. Перов, В. Е. Маковский и др.*

[10] *Илья Иоганович Цырлин (1907 -1964), искусствовед, преподаватель ВГИКа, автор популярных книг*

[11] *Дается в авторском написании: «Ван-Гог»*

ЛЕОНИД ЧУПЯТОВ

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Русский музей в 2016 году представил на суд зрителей картины учеников и последователей Кузьмы Петрова-Водкина. Мы обратили внимание на эти экспозиции, потому что наряду с живописцами из мастерской Петрова-Водкина вышло немало театральных художников.

Продолжение. Начало см. № 4 (102) 2016, стр. 81

Ленид Чупятов закончил мастерскую К. Петрова-Водкина в 1921 году, учился исключительно живописи, всегда считался ревностным последователем системы своего учителя, о театре и не помышлял. Скорее всего, Чупятова завлекли в театр его соученики Дмитриев и Эрбштейн. Еще будучи студентами, они организовали вместе с молодыми, остро мыслящими балетмейстерами группу «Молодой балет». Активный член этой группы Ф. Лопухов в 1924 году ставит в Акопере (бывший Мариинский театр) балет В. Дешевова на тему революции – «Красный вихрь», а художником спектакля приглашает Чупятова. К театру Чупятов пока подходит как художник-станковист, работая только с живописным задником. Пространственные ценности для него важны, но только не в реальном объеме сцены, а на плоскости холста. Художник предлагает условное и в то же время романтическое толкование возникновения революционной идеи как красной материи, рожденной в бесконечности космического пространства и стремительно рвущейся к земной человеческой жизни. Сначала это мощная, полная неуправляемой энергии красная спираль, она разрастается и, кажется, разорвет границы живописной завесы. Но при приближении к российскому пространству красная субстанция начинает обретать революционные черты и овеществляться в гигантские звезды , также заряженные огромной энергией. И даже городской перекресток пяти углов приобретет форму звезды, правда, если смотреть с большой высоты. Этот высотный ракурс Чупятов превращает в вертикаль завесы, и танцующие на сцене люди оказываются в мире, поднятом на дыбы этим самым вихрем. Впрочем, революционный поток захватит и каждого из них – в эскизах костюмов герои предстают его фрагментами, но только в танце происходит произрастание красных звезд из пластики человека.

В 1927 году К. Станиславский, находящийся с театром на гастролях в Ленинграде, посетил выставку театральных художников и обратил внимание на эскизы Чупятова к «Красному вихрю». В это время режиссер репетировал пьесу о революционных событиях в Сибири – «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и предложил художнику работу над декорациями. Чупятов вновь показывает мир с огромной высоты, но строит более сложную пространственную композицию, построенную на нескольких точках зрения. В эскизе «Колокольня» первый план – игровой – горизонтальная крыша. Затем купол храма, увиденный сверху, рядом с ним колокольня, представленная фронтально. А за ними – земля с птичьего полета. Используя смещение планов и пропорций, резкие перспективные сокращения, Чупятов предлагает сценическую интерпретацию «сферической перспективы» своего учителя Петрова-Водкина. Но Станиславский эскизы отверг и работу передал своему проверенному временем и более традиционно мыслящему В. Симову. В 1930 году в такую же ситуацию попадет другой ученик Петрова-Водкина – В. Дмитриев. Станиславский закажет ему декорации у к «Мертвым душам» Н. Гоголя и после многочисленных вариантов откажется, вновь вернувшись к Симову. Острые решения художника без идейной сплоченности с режиссером все-таки невозможны.

Когда в 1933 году живописец Чупятов вновь сталкивается с театром, он не может не заметить изменения, произошедшие в декорации. Именно в это время начинается отход театров от острых и непредсказуемых решений , настоенных на авангардном свободомыслии и постепенный возврат к традиционной декорации. Да и предлагают художнику отнюдь не революционную историю, как в 20-е годы, а старого, доброго Островского. Художник начинает работать БДТ над «Доходным местом» с режиссером В. Люце. Режиссер и художник рискнули романтизировать Островского, внести в бытовую обстановку спектакля уже забытую театром идилличность, а из Жадова сделать «нарождающегося молодого интеллигента-разночинца». Героя времени Островского в спектакле окружал шумливый вихрь былой жизни. Эта жизнь была показана полнокровно, с размахом, забытым со времен мирискусников. Но художник от формализма все же не отказывается и пытается привести к единству самоценность условной формы и возможность ее бытового овеществления. Он строит в центре сцены единую установку, состоявшую из узкого помоста, закрученного спиралью и спускающегося сверху на планшет сцены. По спирали клубилось, перетекало на планшет сцены, поднималось на высоту придуманное режиссером бессловесное Замоскворечье – от марширующих солдат до кабацких цыган. Лаконичную, конструк-



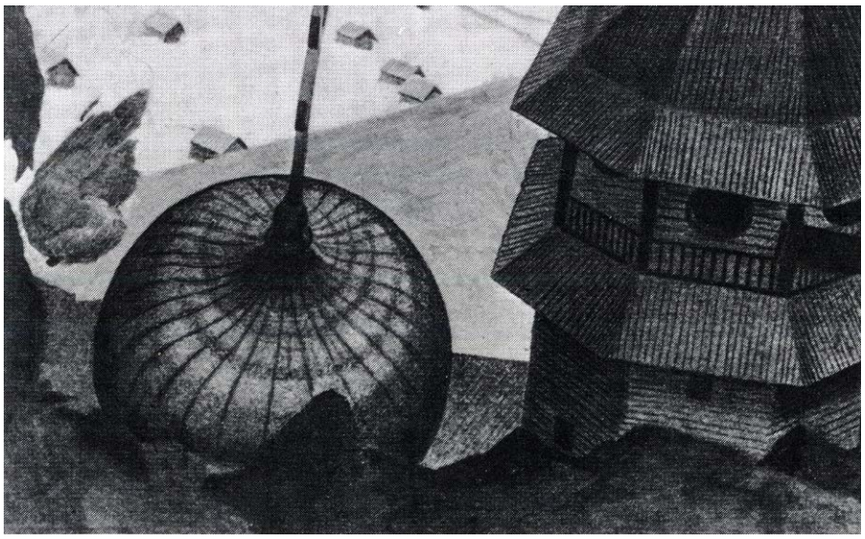








▸ *Сцены из спектакля «Доходное место» А.Островского. 1933. БДТ*



Л. Чупятов. «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Постановка не осуществлена

тивную структуру художник наполняет резко очерченными белыми плоскостями, и их чуть скошенные формы, пластичность мягких изгибов или энергичных закручиваний, разнообразие планов и ракурсов создавали изменяющийся от картины к картине, но подчиняющийся единому замыслу ритм сценического пространства. Аскетизм условной декорации расцвечивался многоголосьем предметного мира времени Островского – геометрические плоскости художник прорезал окнами, дверями, окружил перилами, и они становились то стенами комнат, то ширмами трактира или оградой монастыря. Мебель, бутафория и такие забытые адепты натуралистической декорации, как трава и кусты с листьями, еще боль ше уводили декорацию от отвлеченности геометрических форм. Резкая условность общего пластического решения и музейная иллюзорность обстановки – непримиримые противники 20-х годов – в «Доходном месте» теряют свою стилистическую чистоту и тонко переплавляются художником в новую реальность.

В этом же 1933 году начинается работа Чупятова над оперой П. Чайковского "Пиковая дама» в постановке Вс. Мейерхольда. Знаменательно, что режиссер вновь обращается к ученику Петрова-Водкина, впрочем, в последнее время Мейерхольд успел поработать и с самим учителем в спектакле «Командарм-2». Что же касается Чупятова, то для него работа с таким режиссером – счастье, только понимал ли он, что у Мейерхольда сложилась традиция самому определять сценографическое решение своего спектакля. Критики это понимали: «Таков Мейерхольд, оставляющий на долю работающих у него художников только выполнение и детализацию его замыслов» 1. Поэтому не удивительно, что режиссер предложение художника сделать декорацию на ширмах – «от обыкновенной ширмы до огромных ширм и ширмообразных форм» 2. – отклонил и предложил свое решение. Игровая площадка должна иметь форму треугольника и все декорации вписываются в эту единую планировку. Также режиссер задумал соединить на сцене несколько пространств, смешать город, фасад дома, интерьер и этот коллаж непременно вписать в угловую композицию. Чупятов врезает одно пространство в другое, смещает планы, изменяет расстояния и пропорции, заставляет видеть сквозь стены, но все эти контрасты он неуклонно вписывает в архитектонику единой пластической формы. И, несмотря на треугольную заданность, она живет и пульсирует, оказывается способной напитать каждую сцену образным смыслом. Декорация может быть свернута в тугую спираль, чтобы создать чувство трагического напряжения, пышными драпировками почти скрыть геометрию, заставить разные места действия прорастать друг в друге, где-то акцентировать тончайшие детали прошлого, а где-то затянуть стены серым сукном, а может предстать и беспощадным углом сумасшедшего дома в финале. Впрочем, это роковой угол присутствовал в декорации с первой сцены, но именно на финале его катастрофичность была обнажена до предела. Громкая премьера оперы состоялась в 1935 году в ленинградском Малом оперном театре.

Это была последняя театральная работа Чупятова, все-таки на первом месте для него всегда оставалась живопись. Умер художник в первую блокадную зиму 1941 года. Его последней работой стала икона «Покров Богоматери над осажденным городом». ■

[1] *Бартошевич А. А. Театральное действо и художник // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917-1927. Выставка в Академии художеств. Каталог. Л. 1927. С. 109.*

[2] *Письмо Л. Т. Чупятова В. Э. Мейерхольду от 22. 10. 1933 // В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор; АОЗТ Велес. 1994. С. 40.*






▸ *Л. Чупятов. Эскизы декораций к балету В. Дешевова «Красный вихрь». 1924. Ленинград Акопера. СПб. Музей театрального и музыкального искусства*



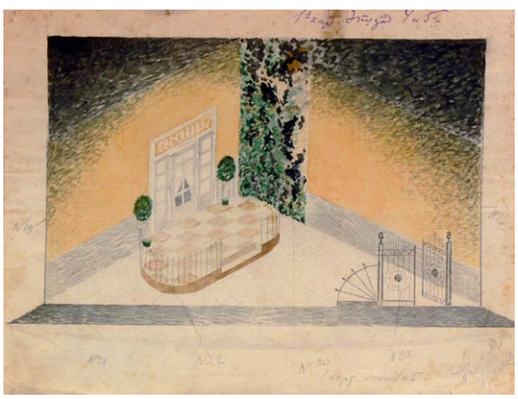
▸ *Л. Чупятов. Эскиз декораций к балету В. Дешевова «Красный вихрь». 1924. Ленинград*



▸ *Л. Чупятов. Эскиз декорации к опере П. Чайковского «Пиковая дама». 1935. Ленинград*



▸ *Л. Чупятов. Эскиз декорации к спектаклю «Доходное место» А. Островского. 1933. Ленинград*



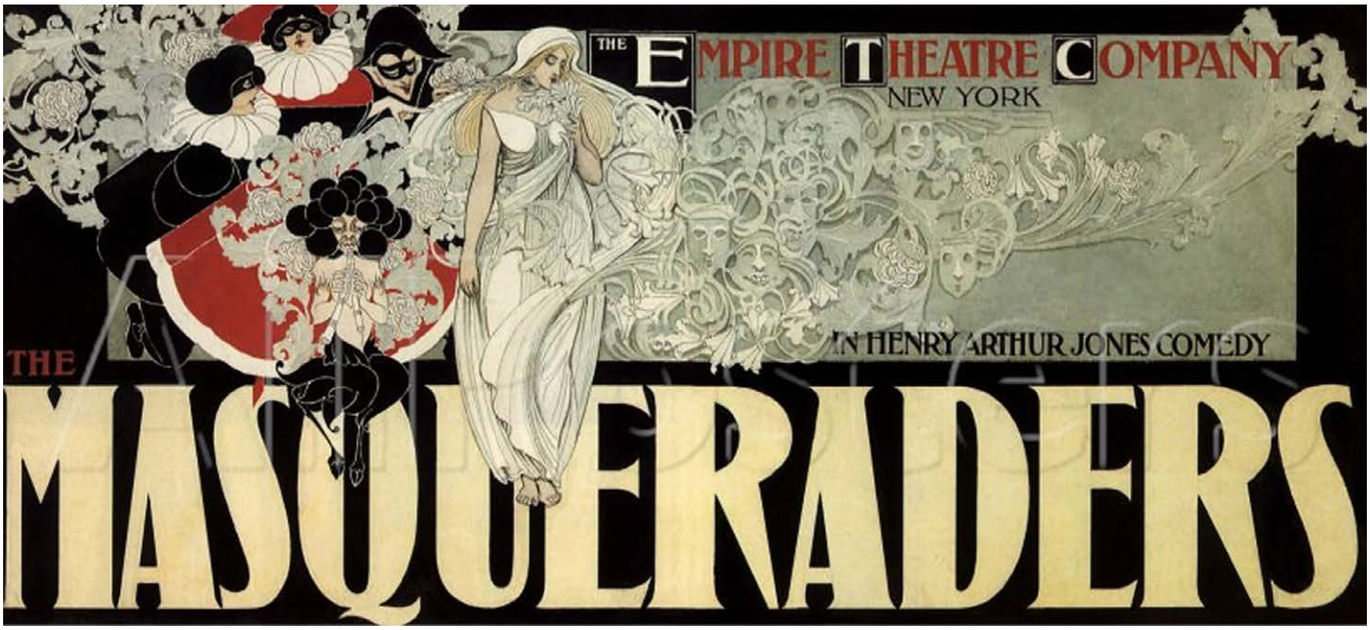
▸ *Л.Т. Чупятов.»Пиковая дама» Чайковский П.И. 1935. Режиссер В.Э.Мейерхольд. Эскиз декорации. Балкон Нарумова. 1-я картина, эпизоды 4 и 5. Ленинградский Малый театр оперы и балета. ГЦТМ. КП 327189. Б., кар., гуашь. 21х26,7.*



▸ *Sapho. 1900*



▸ *The Wizard of Oz, Tin Man. 1903*



▸ *Вильям Брэдли, The Masqueraders. 1894*

БРОДВЕЙ НАЧАЛА XX ВЕКА

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Уникальное театральное явление, известное во всём мире как Бродвей (Broadway), зародилось в Нью-Йорке в конце 19 века и прошло период становления в первое десятилетие 20 века. Именно тогда происходит активное строительство театров в этом районе города, создаются первые хиты, в основном в лёгком музыкальном жанре, загораются первые бродвейские звёзды - продюсеры, актеры, режиссёры, драматурги, композиторы.

Плакаты для бродвейских постановок создавали в основном крупные издательские компании, перенесшие традиции реалистического плаката для цирковых представлений в театральную афишу. Обычно воспроизводился какой-то момент спектакля, чтобы пробудить любопытство публики.

Редкое исключение составляли авторские плакаты, отражавшие новые тенденции в развитии плакатного искусства. Прекрасным примером художественного плаката является работа Вильяма Брэдли (William Bradley) в стиле ар-нуво для постановки комедии Генри Джоунса (Henry Jones) 'Маскарад' (Masqueraders) компанией театра Эмпайр (Empire Theater) в 1894 г.

Плакат не является литографическим листом, а выполнен карандашом, пером и чернилами.

Брэдли называли 'деканом американских дизайнеров'. Он не только делал плакаты, но и занимался иллюстрацией книг и журналов, а также дизайном шрифтов.

В 1900 г. в театре Уоллак (Wallack Theater) состоялась премьера пьесы популярного бродвейского драматурга Клайда Фитча (Clyde Fitch) 'Сафо' (Sapho) по одноимённой французской новелле Альфонса Доде (Alphonse Daudet). Продюсером постановки и исполнительницей главной роли выступила известная английская актриса Ольга Незерсоул (Olga Nethersole). После нескольких спектаклей по решению суда пьеса была снята с репертуара, а Незерсоул арестована по обвинению в нарушении общественной морали. Однако вскоре обвинения были сняты, а пьеса стала 'невероятной сенсацией', о чём и повествует плакат, созданный компанией 'The Gillin Print Co., N.Y., Phila.'

Это событие стало важной вехой в становлении на Бродвее новых представлений о сценическом воплощении интимной стороны любви.

Бродвейской классикой можно назвать спектакль 'Волшебник из страны Оз' (Wizard of Oz) по знаменитой книге Л.Фрэнка Баума (L. Frank Baum)

Плакаты для постановки были созданы одной из ведущих издательских компаний цирковых и театральных плакатов 'U.S. Lithograph Co.' в 1903 г.

Наиболее удачными были плакаты с главными героями этой музыкальной экстраваганзы - Железным Дровосеком в исполнении Давида Монтгомери (David C. Montgomery) и Страшилы в исполнении Фреда Стоуна (Fred Stone).

Постановка 'Волшебника', полная юмора и шуток и ориентированная на взрослую аудиторию, стала звёздным часом для этого комедийного дуэта, проработавшего вместе 22 года.

Значительной фигурой в истории Бродвея был Джордж Кохан (George M. Cohan), считающийся отцом американской музыкальной комедии. Рождённый в семье актеров водевиля, он начал выступать в возрасте 8 лет и впоследствии овладел практически всеми театральными профессиями от актера и композитора до продюсера и владельца театра. Его называли человеком, которому принадлежит Бродвей по аналогии с названием его мюзикла 'The Man Who Owns Broadway', поставленного в 1909 г.

В этой постановке по пьесе Джорджа Кохана 'Популярность' (Popularity) автор выступил также как композитор, либреттист, хореограф, режиссёр и продюсер.

Анонсирующий постановку плакат выполнен в стиле фотомонтажа с использованием двух фотографий - самого Кохана в рамке, напоминающей лавровый венок, и известного бродвейского актера Реймонда Хичкока (Raymond Hitchcock), с успехом выступившего в главной роли.

Джорджу Кохану, единственному из театральных деятелей, на Бродвее поставлен памятник со словами его песни, ставшей одним из гимнов бродвейских театров:

«Give My Regards To Broadway»
Передавайте привет Бродвею. ■



The Wizard of Oz, Fred Stone. 1903



The Man Who Owns Broadway. 1909

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН

Продолжение. Начало см. № 1 (99) 2016, стр. 60; № 2 (100) 2016, стр. 85; № 3 (101) 2016, стр. 77; № 4 (102) 2016, стр. 54

Европа и Италия XVIII века увлекались идеями философов-рационалистов, подготовивших Просвещение, затем французских просветителей – и практически не заметила более ранней, чем у Альфиери, оппозиции новым взглядам. В философии «тихую», но упрямую оппозицию либеральной программе рационалистов выразил в своем трактате 1725 года Джамбатиста Вико (трактат был переиздан в Италии 3 раза за 20 лет после публикации), профессор права Неаполитанского университета. В театре яркое, громкое и изысканное, хоть и недолгое, противостояние новой общественной идеологии организовал в 1750-1760-х годах венецианский аристократ граф Карло Гоцци – самый последовательный и заметный итальянский «мисогалл» до Альфиери.

Вико сознательно пользовался философскими понятиями рационалистов, упрямо насыщая их неуместным для них содержанием. Так, у него первое «естественное право» человечества – это «Божье право», дающее равенство лишь в том смысле, что все – дети Божьи; «естественное состояние» человечества – неравенство, подразумевающее благочестивое и смиренное принятие судьбы и ведущее к аристократизму как наилучшему общественному устройству. Вико, подобно алхимику Возрождения, в рациональный век не забывал о «ведьмах» и «титанах», толкуя их как истинные образы поэтического прошлого человечества. Он восхищался «блистательной культурностью Европы», но символами времени были для него не Париж и не Вена, но «пять Аристократий, а именно: Венеция, Генуя и Лукка в Италии, Рагуза в Далмации и Нюрнберг в Германии».



Портрет Карло Гольдони работы художника Алессандро Лонги. XIX век. Бумага на картоне, репродукция. ГЦТМ. КП 177882/5282

Житель первой из этих «Аристократий» Карло Гоцци никогда не пренебрегал возможностью критиковать новые концепции «из-за гор» (то есть, главным образом, из Франции). Естественное право, личная свобода для всякого, равноправие, исконное равенство наций и сословий, разумная дистанция по отношению к религиозной морали и пр. – обо всем этом он говорил с презрением: «так называемая культура, проникшая в театр». Гоцци был убежден, что такая «культура» губит традиционную мораль и вместе с нею разрушает старинные установления итальянского театра; в ней он видел главную причину разлада в труппе Антонио Сакки, приведший к ее расформированию и к отъезду Сакки из Италии.

Последствия критики рационализма и Просвещения, доносившиеся из Неаполя и Венеции, глубокое влияние Вико и Гоцци на философию и искусство были поняты и оценены лишь впоследствии. XIX век увидит в «Сказках для театра» Гоцци важнейший источник романтической образности. XX век назовет Вико отцом-основателем современной философии культуры и философии мифологии: он на полвека опередил Гердера и на целое столетие – братьев Шлегелей и Шеллинга. Но и драматургия Гольдони с новой силой заявит о себе в театре XX века; а историки кино назовут именно Гольдони источником одного из самых влиятельных направлений киноискусства – итальянского неореализма. Имея в виду эту смысловую перспективу театральной деятельности оппонентов – Карло Гольдони и Карло Гоцци, обратимся к их драматургии 1740-1760-х гг.

Практически все основные факты жизненного и творческого пути указывают на противоположность Гольдони и Гоцци. Гольдони – выходец из третьего сословия (сын врача), адвокат по профессии; Гоцци (он был на 13 лет младше Гольдони) – представитель древнего, когда-то весьма крепкого, но к XVIII в. обедневшего, дворянского рода. Гольдони рано стал стремиться к профессиональным занятием драматургией, в 22 года сблизился с композиторами и актерами, а в 40 лет сделал театр своей единственной профессией, отказавшись от адвокатуры; Гоцци, с ранних лет увлеченный театром и литературой, напротив, всюду подчеркивал в своей аристократической манере, что драматургия для него – не профессия, а хобби и развлечение, черта душевной щедрости к актерам и театру и одновременно средство отстаивать собственные взгляды.

Естественно поэтому, что драматургическое наследие того и другого несоизмеримо по количеству: Гольдони написал 267 произведений для театра: из них 94 – это интермедии, оперные либретто (некоторые имели весьма важное значение для развития европейской музыкальной драмы), сценарии; Гоцци – 10 знаменитых «сказок для театра» и около 20 почти безвестных впоследствии комедий и трагикомедий – переработок пьес испанских драматургов Золотого века. Гольдони был устремлен к реформам, критиковал современную итальянскую импровизированную комедию масок, почитал французскую драматургию (особенно Мольера и Вольтера, с которым состоял в переписке); Гоцци же, напротив, декларировал консерватизм в художественных и общественных взглядах, прославлял итальянское наследие вместе с аристократами-единомышленниками и критиковал современную французскую культуру. Характерно, что репутацию Гольдони как «итальянского

Мольера» создали французы (первым был вольтерьянец М.-Ж. Шенье) ; Гоцци же предпочитали сравнивать с Шекспиром, и первым автором такого развернутого сравнения стал Фридрих Шлегель – один из наиболее значительных теоретиков романтизма.

Гольдони как драматург имел первый значительный успех в Венеции в 1735 году (трагикомедия «Велизарий», поставленная в театре Сан Самуэле труппой Джузеппе Имера; Гольдони тогда было 28 лет), а уехал из Венеции в 1762 году, распрощавшись с публикой очень успешной пьесой «Один из последних вечеров карнавала». Период яркой популярности фьяб Гоцци длился значительно короче: всего 4 года, начиная с 1761 г., и половина этого периода пришлась на время отсутствия в Венеции Гольдони; чаемая Гоцци театральная полемика в точном смысле этого слова все-таки не получилось: после отъезда Гольдони в Париж в 1762 г. Гоцци отвечал премьерами на уже шедшие пьесы своего оппонента. Тем интереснее факт синхронного последнего появления на венецианской сцене успешной премьеры и того, и другого: последняя из фьяб Гоцци «Дзеим, царь джиннов» была показана с успехом в Сан Самуэле в 1765 году, и в этом же году в театре Сан Лука была показана и повторена по требованию публики целых 5 вечеров подряд с шумным успехом первая парижская пьеса Гольдони «Веер», созданная для Итальянской комедии. После 1765 года ни Гоцци, ни Гольдони при жизни более не имели столь же ярких премьер в Венеции.

И тем не менее, при очевидных различиях, обусловивших противостояние Гольдони и Гоцци, главная цель и у того, и у другого была все таки одна и та же: преобразовать итальянскую импровизированную комедию масок. К этой цели Гольдони и Гоцци двигались путями, непохожими до зеркальной противоположности и достигли таких же противоположных результатов; так не похожи правая и левая рука, когда они делают одно и то же.

Принципиальное сходство жанровых предпочтений заключалось в том, что оба драматурга создали свои лучшие произведения, двигаясь в пределах т. н. среднего, или смешанного жанра. Но в качестве основы Гоцци предпочел для своих фьяб трагикомедию, имевшую барочные корни (9 из 10 его фьяб были написаны именно в этом жанре), а Гольдони – новую для XVIII в. модификацию среднего жанра, получившую название «серьезный жанр», или «серьезная драма», или просто «драма». Теоретическое обоснование «серьезного жанра» дали Дидро и Бомарше уже после его закрепления в европейском театре (в первую очередь в Англии и Франции) и после публикации программных текстов Гольдони. В итальянском драматическом театре на протяжении всего XVIII века средний жанр был широко представлен многочисленными переводными драмами из английских и французских авторов: в Венеции второй половины XVIII в. известностью пользовались переводы женщины-драматурга Елизаветы Каминер.

Этот жанр (точнее сказать, совокупность сходных жанров) не обладал ясными формальными признаками, какие были у трагедии, и не был столь же тесно, как комедия, связан с одной определенной зрительской реакцией (смехом). Серьезная драма опиралась на признаки не формальные, а содержательные, она допускала эклектичность по отношению к канону и возможность нарушать классические жанровые границы для решения новых художественных задач. Дидро к преимуществам серьезного жанра относил близость к явлениям жизни из-за отсутствия крайних эмоций: если комедия должна смешить, трагедия, по Аристотелю, — вызывать «сострадание и страх», то средний жанр, по Дидро, — трогать и умилять (одна из его модификаций не случайно называется «слезная комедия», или «сентиментальная комедия»). По существу, этому жанру доставался весь спектр зрительских эмоций, располагающихся между крайностями трагедии и комедии, и он мог, непредсказуемо, вести зрителя то к смеху, то к серьезности.

Социальным признаком этого жанра было преимущественное внимание к среднему, или третьему сословию — купцам, мещанам и формирующемуся классу буржуазии (не случайно еще один вариант его названия – «мещанская драма»). Именно в этом проявляется явное расхождение между подходами Гольдони и Гоцци. Гольдони тяготел к персонажам среднего класса и – нередко – к простонародью, пренебрегая благородными героями, принимая просветительскую сословную терпимость. Гоцци же восставал против



Портрет Дени Дидро работы художника Д.Г. Левицкого. Из издания Великого Князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий». Том II. 1906 г. Бумага, репродукция. 35,1х27,1. ГЦТМ. КП 206546

сословного принижения комедии и трагикомедии, сохраняя ее на вершине социальной иерархии, и потому в его фьябах все время действуют короли и придворные; он сознательно не хотел обрывать связи с художественной системой барокко.

В 1750 г. (то есть на семь лет раньше постановки и публикации первой драмы Дидро) Гольдони ставит в Театре Сант Анджело свое программное произведение «Комический театр», в котором развернуто формулирует принципы театральной реформы: имея в виду расширительное толкование слово «комедия», принятое в XVIII в., название пьесы можно было бы перевести как «Драматический театр». Этот спектакль (в качестве образцов для него можно указать «Критику «Школы жен» и «Версальский экспромт» Мольера) открывал «сезон 16 комедий», названный так потому, что Гольдони подрядился написать 16 новых пьес для труппы Джироламо Медебака, чтобы они шли на протяжении одного карнавального сезона (с декабря 1750 г. по начало марта 1751 гг.), сменяясь, примерно, один раз в неделю; Гольдони, штатный драматург труппы, выполнил свой «подряд», и это далось ему невероятным напряжением сил.

В основу сюжета «Комического театра» положено событие сбора труппы перед открытием карнавального сезона для репетиции фарса «Отец и сын – соперники» с традиционными масками (Панталоне, Бригеллой, Арлекино, Смеральдиной), которым

завтра должен открыться театр. В самом начале выясняется, что ведущие артисты предпочитают не старомодные фарсы, а комедию в «новой манере» (то есть «комедию характеров»); однако хотя драматург (подразумевается Гольдони) снабдил такими комедиями труппу, она пока не может их ставить, потому что не в ней не хватает двух артистов – третьего влюбленного и третьей влюбленной. Вскоре в труппу приходят, предлагая свои услуги, неудачливые и обнищавшие поэт и певица («музыкальная виртуозка»); отказав им в работе по их ремеслу, директор все же принимает их в труппу как актеров. Теперь в труппе полный состав, можно начинать сезон; трехактная комедия заканчивается вместе с окончанием репетиции фарса (кстати, не лишенного занимательности), длившейся почти весь последний акт. На протяжении всего этого незатейливого действия, в котором актеры из труппы Медебака фактически играют сами себя, из уст разных персонажей звучат рассуждения, в которых сформулированы программные идеи Гольдони.

Примадонна и капокомико, да и другие члены труппы согласны в том, что не только актерам, но и публике в Италии наскучила импровизированная комедия масок (для нее используются термины «комедия дель арте» и «комедия сюжета»); встреча с поэтом, желающим передать им старомодный сюжет и впечатлить их цветистыми, но изношенными стихами, наполняет артистов – как, надо думать, и публику – скукой. Новому вкусу публики соответствует «новая манера»: зрители уже не удовлетворяются старомодным фарсом, и если раньше на серьезных монологах они скучали, то теперь их любят, ценят моральные сентенции, пересыпанные шутками, хохочут над смешными следствиями серьезности положения, следят за непредсказуемыми изгибами сюжета, любят, чтобы «завязка достаточно изобиловала случайностями и новизною», желают «финала неожиданного, но ясно вытекающего из всего хода комедии».



Неустановленный автор. Литография. Лист из альбома нотных обложек. «Венецианский карнавал» Л. Бордезе. Вторая половина XIX века. Бумага, литография. 34,5x27. ГЦТМ. КП 102508

В рассуждении капокомико о принципах новой драматургии и уместных для нее приемов актерской игры рефреном звучат слова «естественность» и «правдоподобие»; при этом сама комедия определена как «подражание природе» – вполне в терминах классицизма. Неуместными признаются тяжеловесные и банальные поэтические метафоры, аллегории и сравнения, которыми из века в век насыщали свои речи персонажи в масках (вспомним, что Альфиери будет изгонять метафоры и сравнения даже из трагической поэзии). Актерам предписывается не нарушать «четвертую стену», не обращаться напрямую к зрителям (не в пример привычкам балагана), но при этом все же помнить о публике, стараться в монологах находиться к ней лицом, а не спиной, и т. п.; жестикулировать неизбыточно, уверенно вести речь, избегая нарочитой красивости, излишней напевности и навязчивого декламирования – то есть «как в жизни», с пониманием заученного текста (нетрудно заметить, что краткие и сухие рассуждения Альфиери о том, чего не хватало ему в итальянских актерах, весьма близки по смыслу к этим наставлениям Гольдони).

Гольдони устами капокомико заявляет, что не приемлет переводных пьес, критичен по отношению к испанской драматургии за усложненные сюжеты и частые перемены места, и осторожно критичен даже к французской комедии: в последней, по его словам, принято группировать действие вокруг одного центрального характера, разработанного со всею подробностью, но в ущерб всем остальным (он имеет в виду в первую очередь комедии почитаемого им Мольера и его последователей). Гольдони взамен предлагает разрабатывать каждый характер с необходимым вниманием и правдоподобием, включая даже эпизодических персонажей, которых драматурги обычно не удостаивают усилий, но чтобы при этом главный характер был «силен, оригинален и ясен».

Особое место занимает рассуждение Гольдони о том, что комедия по природе своей не может понравиться всем без исключения зрителям («меланхолику не нравятся остроты, весельчаку не нравится мораль»), и о том, что делает ее долговечной: «Комедии устаревают после постановок и возобновлений, но манера сочинения комедий, будем надеяться, становится все лучше и лучше. Характеры истинные и узнаваемые нравятся всегда; и хотя характеры не бесконечны по типу (genere), все же они бесконечны по виду (spezie), ибо всякая добродетель, всякий порок, всякий обычай, всякий недостаток имеет иной вид в зависимости от перемены обстоятельств».

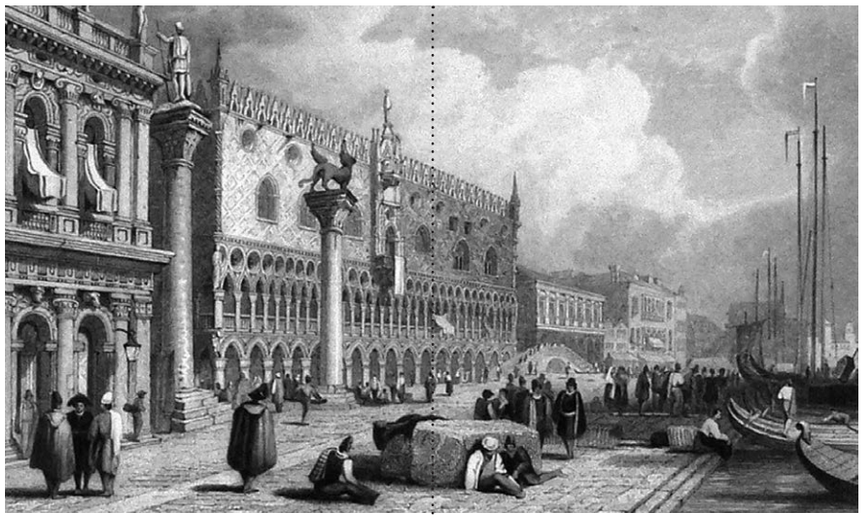
При этом Гольдони – вовсе не сторонник радикальных средств борьбы со старой комедий (Гоцци приписывал ему гораздо более радикальную позицию, чем вычитывается из этой пьесы). По Гольдони, маски отменять преждевременно, публика по-прежнему их любит, а лучше пойти по самому сложному пути – «не отнимать, а хорошо применять», то есть тщательно разрабатывать их роли, придерживаясь принципов краткости, уместности и новизны (сходные мысли потом выскажет о масках Франческо Бартоли в Предисловии к «Истории итальянских комиков»). В «Комическом театре» звучит похвала импровизации, если она дана в исполнении талантливых актеров; импровизация – уже привычно – объявляется отличительной чертой итальянского гения. Здесь же отмечено, что актеры в масках неохотнее всего будут отказываться от импровизации в пользу писаного текста роли, но если писаный текст «грациозен и блестящ», они будут охотно его заучивать. Таким образом Гольдони, как и Бартоли, как и много ранее Индженьери, а в нач. XVIII в. Муратори – согласно выступают не против жанра комедии масок как такового, а против плохих его образцов; только Гольдони, умевший сочинять комедии масок, видит свое призвание исключительно в другом жанре (в отличие от Гоцци), и сам как драматург хочет показать публике и актерам его силу.

Наконец, Гольдони демонстрирует разумную гибкость по отношению к принятым канонам правильной драмы, обращая свои речи против современных ему педантов, сверявших чуть не каждый поворот действия с вызубренными правилами из Аристотеля, Горация и Кастельветро (к таким педантам принадлежит в «Комическом театре» поэт Лелио). В этой связи важны слова из предисловия к собранию его комедий, вышедшего на несколько месяцев ранее премьеры «Комического театра» – в сентябре 1750 г.:

«Я никогда не пренебрегал чтением самых почтенных и знаменитых авторов, от которых, как от превосходных учителей, смог почерпнуть полезнейшие примеры и правила; но вместе с тем книги, над которыми я больше всего размышлял и никогда не раскаивался в том, что им следовал, были Мир (il Mondo) и Театр (il Teatro). Первая мне показывает великое множество разных человеческих характеров… Вторая книга… знакомит меня с тем, какими красками нужно представлять на сцене характеры и события, вычитанные из Книги Мира, как нужно их оттенять, чтобы придать им наибольшую рельефность, какие нужно подбирать тона, чтобы они были наиболее благоприятны для глаз зрителей…»

Программные идеи Гольдони, выраженные в период уверенной творческой зрелости, характеризуются цельностью и последовательностью. Гольдони стал их осуществлять, фактически, с начала активной деятельности в драматическом театре и, в сущности, не изменял им до конца жизни. Но если в «Комическом театре» и близких по времени предисловиях к новым пьесам его внимание привлекает сам по себе новый комический жанр и работа над характерами, то в своих «Мемуарах», созданных в Париже в период бездействия как драматурга, Гольдони больше уделяет внимания осмыслению своей исторической роли реформатора венецианской комедии.

Первая, и весьма удачная литературная обработка одной роли в комическом сценарии осуществлена Гольдони в 1738 г. в пьесе «Момоло – светский человек». Гольдони полностью сочинил заглавную роль для актера Франко Бруни (сценическое имя Голинетти), имевшего амплуа Панталоне, но игравшего также юношей с



Гравюра Фриберна (Freebairn) по рисунку Самуэля Прута (Prout). Венеция, Дворец Дожей. Около 1838 г. Бумага, гравюра. 14,5х18,5. ГЦТМ. КП 103352

непокрытым лицом; все остальные роли в комедии был и импровизированными. Голинетти имел огромный успех, который повторил и в следующей комедии Гольдони «Мот», где труппа играла по сценарию, а ведущий артист вновь получил полностью написанный текст.

К рубежу 1740-х – 1750-х относятся первые существенные результаты литературного преобразования сюжетов и масок импровизированной комедии. Еще в 1745 г. Гольдони сочинил, по просьбе Антонио Сакки – Труффальдино, сценарий под названием «Слуга двух господ», где использовались вполне традиционные сюжетные схемы комедии дель арте и традиционные маски: исследователи предполагают, что источником для него послужил французский сценарий «Arlequin valet de deux maitres» из репертуара Итальянской комедии в Париже. Две пары влюбленных любят друг друга и хотят пожениться, роковые обстоятельства им в этом препятствуют, сила обстоятельств воплощается в масках Панталоне и Доктора, а между всеми персонажами действует второй дзанни Труффальдино, который, часто сам того не желая, то удаляет, то приближает влюбленных к их цели; в итоге соединяются не две, а три пары – влюбленные и Труффальдино со Смеральдиной.

Премьера имела огромный успех, позже Гольдони дал ей литературную обработку, и в 1753 году пьеса была впервые опубликована полностью в литературной версии, но с пометкой автора, что писанный текст не исключает актерской импровизации. Важнейшим итогом участия Гольдони в создании этого спектакля было преобразование маски Труффальдино, особенно ощутимое на итальянской почве: второй дзанни в итальянской традиции не был столь предприимчивым, инициативным и ловким, как Арлекин Итальянской комедии в Париже, а в «Слуге двух господ» он только и делает, что преодолевает препятствия, успешно проходя через самые невероятные испытания (правда, большую часть из них он создает себе сам). Двойничество Труффальдино – он инициатор интриги и сам же «потерпевший» от собственных инициатив – зафиксировано в сценарии: введен воображаемый персонаж Паскуале, придуманный Труффальдино, который, по его словам, и является причиной всякой путаницы. В итоге, счастливо объединив венецианскую и парижскую линию интерпретации комедии дель арте, Гольдони, сам того не ожидая, создал произведение, которому впоследствии суждено будет стать ярчайшим символом этого жанра.

Другой впечатляющий результат – комедии «Два венецианских близнеца» (1747) и «Семейство антиквария» (1750), в которых Гольдони осуществил литературное преображение известного амплуа по инициативе знаменитого артиста Чезаре Д'Арбеса, игравшего в маске (Панталоне) и без маски (юношей). В первой из них, опираясь на способность Д'Арбеса менять тональность своей игры (от блестящей риторики, галантности и остроумия – к глуповато-

неловкому шутовству) Гольдони создал роли двух близнецов, противоположных по душевным свойствам, которые должен играть один артист – Д'Арбес (он тогда сотрудничал с труппой Имера в театре Сан Самуэле). Подобное драматургическое решение соответствовало венецианской традиции комедий-бенефисов с трансформациями ведущих актеров; уникальность же его состояла в выходе за пределы привычных амплуа, в чувствительности к индивидуальным способностям артиста (именно они подсказали образы двух близнецов) и, разумеется, в литературно проработанной основе обеих ролей.

«Семейство антиквария» – одна из первых венецианских комедий, в которой Панталоне утратил негативно-буффонные черты скряги и глупо-сентиментального сластолюбца. У Гольдони из маски он превратился в характер и стал, наоборот, добрым, умным и дальновидным стариком, чья деятельная забота приносит окружающим только пользу. Подобное «превращение» Панталоне было в полном смысле этого слова зримым: эту роль играли едва ли не в первый раз на венецианской сцене без маски.

Глубокая мысль Гольдони о том, что «характеры не бесконечны по типам, но бесконечны по видам» позволила некоторым современным исследователям усмотреть систему в его очень разнообразном драматургическом наследии. У Гольдони выделяются группы комедий, формирующиеся вокруг центральных характеров, и в каждой комедии у единого по типу характера акцентирован то один, то другой аспект. Отвечать самому себе новой комедией, в которой выделен противоположный аспект или создан противоположный финал, было свойственно Гольдони: он сам пишет, например, что если в «Кавалере и даме» был создан отрицательный образ адвоката, в следующей комедии – «Венецианский адвокат» – надо, по справедливости, создать положительный.

Центральная тема и двигатель сюжета классической комедии, воспринятая и комедией дель арте – любовь. Гольдони тоже признает любовь главным двигателем действия, но – в противоположность традиции – смело, и даже дерзко, исследует самые неожиданные ее аспекты. В его комедиях любовь не всегда честная; ею часто пренебрегают в пользу выгодного брака; она возникает вопреки брачным обещаниям и далеко не всегда ведет к счастливому соединению влюбленных, обрекая их на несчастную жизнь с соблюдением приличий (финал «Дачной трилогии»); кроме того, персонажи, легко внушающие любовь, часто не торопятся претворять ее в счастливый брак, слишком дорожа своей свободой и не поддаваясь судьбоносным любовным увлечениям (такова Мирандолина в «Хозяйке гостиницы»); если же любовь приводит к счастливому финалу, то препятствия и помощники любви уже не имеют ничего общего с классическими персонажами (как в «Самодурах», где в функции субретки выступает жена одного из самодуров). Трудные превратности любви и проблематичность счастливых финалов у Гольдони давно стали предметом исследований ученых, размышлений режиссеров и актеров – и тревоги зрителей, привычно ожидающих брачного счастья под занавес комического действия.

Быть может, наиболее известный из примеров неканонической трактовки любви на фоне классической комедии воплощает собою Мирандолина в «Хозяйке гостиницы» (1753) – роль, созданная для Маддалены Марлиани, субретки труппы Медебака. Мирандолина – молодая девушка, которая после смерти отца управляет гостиницей; ей помогает влюбленный в нее молодой управляющий Фабрицио, которого прочил ей в мужья еще ее покойный отец. В Мирандолину влюбляются все трое обитателей гостиницы – граф-нувориш Д'Альбафьоита, обнищавший маркиз Форлипополи и грубый вояка кавалер Рипафратта. Но если первые двое влюблены в нее с самого начала, то последний вначале демонстрирует ненависть к женщинам и брезгливое равнодушие к хозяйке, возмущающее Мирандолину; она решает своими уловками влюбить в себя Рипафратту, чтобы затем бросить, преподав ему жестокий урок. Ей это удается, и кавалер в итоге покидает гостиницу с разбитым сердцем, вызывая жалость даже у его «соперников» – графа и маркиза. Мирандолина в конце концов решает выйти замуж за Фабрицио, но финальное объяснение выглядит так, что мы видим в ней скорее деловую решимость, а не желание обрести счастье в любви:

«[Мирандолина] Синьоры, теперь, когда я собираюсь замуж, мне не нужны больше ни покровители, ни воздыхатели, ни подарки. До сих пор я развлекалась, и это было дурно: я подвергала себя большому риску. Но больше никогда этого не повторится. Вот мой жених!

[Фабрицио] Погодите еще, синьора.

[Мирандолина] Чего ждать? Что там еще? Какие затруднения? Идем. Дайте руку.

[Фабрицио] Я хотел бы раньше уговориться…

[Мирандолина] Какой такой уговор? Уговор один: или давай руку, или отправляйся восвояси...

[Фабрицио] Я дам руку, но потом…

[Мирандолина] А потом я буду целиком твоя, мой милый. Не сомневайся во мне. Буду любить тебя всегда. Ты будешь у меня единственным.

[Фабрицио] (дает руку) Не могу больше! Вот Вам моя рука, дорогая.

[Мирандолина] (в сторону) Ну, и тут все в порядке.

[Граф] Мирандолина, вы великая женщина. У вас какая-то способность вести мужчин, куда вам захочется».

Проблемой здесь является вовсе не выбор Мирандолиной Фабрицио в качестве жениха: сословную совместимость в венецианском обществе никто не отменял, и дети, родившиеся в мезальянсе, не были законными наследниками отцов. Главное здесь – неожиданная (если не сказать, возмутительная с точки зрения системы классической комедии) рационально-командная позиция по отношению к любви, приведшая Мирандолину к браку без влюбленности; эта позиция последовательно осуществлена молодой очаровательной женщиной – то есть существом, особенно подвластным любовному чувству.

Эта черта Мирандолины вызвала много толкований. Среди них выделяются две крайности: либо Мирандолина фригидна при своей неотразимой красоте, и тогда она – жестокая насмешка природы над любовью; либо она – великое воплощение самой женственности, полностью осознавшей свою абсолютную власть над миром и тем самым победившей и свои амбиции (она не хочет ни знатности, ни богатства), и порабощающую силу любовного чувства (она ни в кого не влюблена, но любит, чтобы все ей угождали). Если принять за основу последнее, то жизнь Мирандолины превращается в разновидность спокойного философского созерцания: поэтому она сознательно и свободно отказывается даже от социальной

свободы, подчиняя себя довольно незначительной роли жены человека из третьего сословия. Подобное несоответствие выдающихся способностей Мирандолины и второстепенной социальной роли явно вводит в смятение ее нареченного мужа (Мирандолина по душевным свойствам явно не ровня Фабрицио); можно предположить, что его жизнь после женитьбы не принесет ему успокоения в любви, но постоянно будет наполнена беспокойством и сомнениями, уже проявившимися в этой слишком стремительной финальной сцене.

Гольдони неоднократно пытался истолковать цель «Трактирщицы» как моральное поучение для мужчин, чтобы они, помня о Мирандолине, поостереглись бы пускаться в любовные истории, грозящие им столь мучительными душевными испытаниями. Такая мысль есть и в последнем кратком монологе Мирандолины, обращенном к синьорам из публики. Однако комедия явно переросла узкие рамки морального поучения и превратилась в восхитительную и тревожащую демонстрацию абсолютной силы женского очарования, способного, по мимолетному желанию женщины, то превратить любовь в грандиозный завоевательный поход против женоненавистников, то уменьшить ее до размеров домашнего «магнита», притягивающего нескольких воздыхателей, то поселить ее в уютном семейном гнездышке, чтобы без явной демонстрации любовного чувства отдаться в объятия только что выбранного мужа, долго томившегося рядом и прильнувшего к ней по первому же зову.

Намерение «прописывать каждый характер», «следовать природе» в том числе в поисках сюжетов в итоге привело Гольдони к созданию совершенно нового типа комедии. Уже в предисловии к «Мирандолине» он характеризует ее как произведение, в котором, буквально, «ловкость [персонажей] (l'abilità) превосходит занимательность [сюжета] (l'interesse)». Новый тип комедий, который сам он называет «коллективные комедии», или «комедии среды», строится исключительно на совокупности взаимодействий героев, сплетающихся и подталкивающих друг друга к поступкам, проистекающим из свойств их характеров, и в этих взаимодействиях, часто случайных, сюжет вторичен, и даже результат взаимодействий – часто едва ощутим; важным становится сам процесс, в котором ярко раскрываются характеры. Предвестие таких комедий мы видим уже в «Кофейне» (1750); их первое яркое воплощение – «Бабьи сплетни» (1751), позднее «Кухарки» (1755), «Кампьелло» (1756), «Кьоджинские перепалки» (1762), «Один из последних вечеров карнавала» (1762) и др.

В предисловиях к первым таким комедиям Гольдони обращал внимание читателей, что он строго соблюдает требование единства места (оно и дало название комедии «Кофейня») и потому его произведения можно отнести к «правильным»; но такое оправдание, естественное при возникновении принципиально новой модификации жанра, все же несколько дезориентирует. В предисловии у «Кьоджинским перепалкам», отвечая на обвинения Гоции в «низости» его сюжетов, Гольдони сформулировал еще один вариант названия жанра, где действуют только персонажи из простонародья: «народная комедия». Защищая «народную комедию» он сослался на авторитет древнеримского театра, вспомнив жанр fabula tabernaria (буквально, «комедия лавок», «простонародная», или «балаганная комедия») и сформулировал ответ оппонентам: «да, я дерзнул руководствоваться образцами природы, и успех первых пьес предрешил появление следующих того же жанра».

Сюжет этих комедий не имеет практически ничего общего с интригой и при пересказе не представляет собою ничего занимательного. Действие «Кьоджинских перепалок» состоит в том, что рыбацкие семьи двух соседних домов в Кьодже, а также две пары посватанных влюбленных несколько раз ссорятся насмерть и несколько раз мирятся навеки – всякий раз из-за пустяшного повода – то из-за женских сплетен и перебранок, то из-за мужской вспыльчивости; чем страшнее ссора, тем слаще примирение. Действие «Кампьелло» описывается почти теми же словами, только обстоятельства этой комедии иные: три вдовы и три девушки на выданье, живущие в соседних домах, расположенных вокруг одной маленькой венецианской площади (campiello), выясняют отношения между собою, играя в игру под названием venturina, похожую на наше лото; они то восседают на балконах своих домов, то спускаются под надзором матушек на площадь, где встречаются с молодыми людьми и постояльцами соседней гостиницы, что ведет к ссорам, ревности и пр., но все тем не менее заканчивается миром.

Гольдони отдал должное и сентиментальной комедии (в «сезон 16 комедий» была поставлена его «Памела» по роману Ричардсона, имевшая шумный успех, а в 1760 – «Памела замужем»); и модным в его время сказочным комедиям с любовной интригой в экзотических восточных декорациях (он создал имевшую большой успех «персидскую фьябу», для которой были созданы новые декорации, заполнившие обширную сцену театра Сан Лука – трилогию о черкесской красавице Гиркане, попавшей в гарем персидского купца Махмуда: «Персидская невеста» (1753), «Гиркана в Джульфе»(1755), «Гиркана в Исфагане»(1756)); и трагедиям в тяжеловесных мартеллианских стихах (четырнадцатисложник с парными рифмами); и еще многим другим драматическим жанрам. Но запомнился он современникам и потомкам более всего своими «комедиями среды»: «Кьоджинскими перепалками» восхищался И.-В. Гете, «Кофейню» переводил А. Н. Островский, а позднее именно «комедии среды» привлекли пристальное внимание в театре второй половины XIX в. в связи с возобладавшей тогда поэтикой жизнеподобия. ■



Литография Паоло Рипамонти-Карпано по рисунку Джованни Пивидора. Венеция. Мост вздохов. Середина XIX века. Бумага, литография, акварель, ручная раскраска. 34х24,4. ГЦТМ. КП 276460/1604/2

ВНИМАНИЕ! НА ПОЛКАХ РГБИ НОВЫЕ ПЬЕСЫ

ЮЛИЯ АЛЕЙНИК

В конце сентября Российская государственная библиотека искусств назвала победителей конкурса среди авторов монопьес. Из 278 произведений представителями РГБИ и сотрудниками журнала «Современная драматургия» было отобрано 20, они и вошли в сборник «нужный для театра».

Директор библиотеки искусств, руководитель проекта А.А. Колганова, тепло отозвалась о произведениях, подчеркнув, что именно качество пьес позволило сформировать сборник – «след» этого конкурса – так оперативно. Среди драматургов были участники из разных точек России, мира, как пробующие себя в драматургии впервые, так и имеющие за плечами изданные романы и постановки в театрах. «Визитка» каждого победителя вошла в издание – в том виде, в котором её предпочли представить сами авторы: это мини-очерки о себе, а не библиографическая справка. Так были заявлены новые имена и в очередной раз напомнили о себе активно пишущие драматурги.

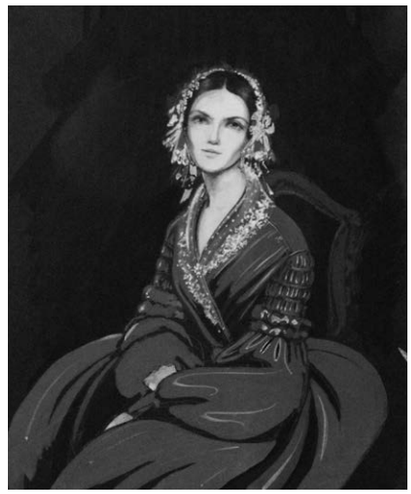
На вечере драматург В.З. Азерников указал на особенность жанра монопьесы: сказать о многом с помощью минимума средств – об этом был спор издавна. «Я прочел о споре, кажется, 17 века: скульпторы стали говорить художникам, что их искусство важнее, Галилей принял участие в дискуссии и аргументировал: именно картина – более высокий жанр. Скульптура трехмерна, но на картине нужно изобразить глубину…». Драматург выразил сочувствие авторам монопьес: даже успешная постановка не гарантирует того, что театры станут обрывать телефоны с предложениями о работе. Собрать зал на одного актера сложно – зритель хочет народных артистов – чем больше, тем лучше; а в периферийных театрах сложно найти актера такого класса, который полтора часа способен держать в напряжении зал.

В каждой монопьесе сборника есть особенная, своя тема (некоторые тексты прочли на вечере студенты Театрального училища им. Щепкина курса В.М. Бейлиса): от пронзительной истории ребенка с особенностями развития (автор Ю. Попова), от исповеди старика, собирающего мозаику воспоминаний (Г. Коковкин) – об этой пьесе сотрудники библиотеки сказали, что «в неё все влюбились», - до домохозяйки, «пожирательницы» турецких сериалов. Разные эпохи, разные люди со своей судьбой встроены в относительно скромные по объему произведения. Журнал «Современная драматургия» выбрал для публикации монопьесу «Царевна-лягушка»: ощущения женщины чуть за 30, которая борется за жизнь матери в стенах больницы и вне, старается сохранить работу и принимать участие в офисной жизни, помогает встать на ноги брату, выходки которого не дают покоя героине с детства, но она готова лезть за него в драку – всепрощающая, всепоглощающая любовь к близким держит её на плаву. Одновременно привычным становится для нее одиночество, но без жалостливых нот, а с иронией к себе, с внимательным и жизнелюбивым отношением к жизни. В пьесе создан образ хрупкого и при этом сильного, стойкого существа.

К вечеру подведения итогов сотрудники РГБИ подготовили выставку «Эскиз. Костюм. Образ», которая переместила гостей в мир советского кино. Эскизы костюмов руки О. Кручининой (читатель библиотеки с 1936 года) создавались для таких знакомых с детства, известных картин, как «Алые паруса», «Каменный цветок» и других. Ольга Семеновна работала с данными раскопок, чтобы использовать детали для костюмов, работала с народным костюмом - иногда орнаменты вызывали подозрения: на арабском языке могли быть написаны антисоветские лозунги… Рисунки Э. Маклаковой (лауреат премии «Эмми») тоже создавались благодаря изучению библиотечного материала, как и эскизы Л. Нови. Эта выставка отразила историю содружества и сотворчества библиотеки и знаменитых художниц. Еще один представленный автор - Н. Шнайдер-Хачатрян – связана не только с кинематографом (одна излучших картин – «Король Олень»), но и с театром, где её учителем был Николай Акимов. ■







Фрагменты экспозиции выставки «Эскиз. Костюм. Образ»

РАЗОМКНУТОЕ ПРОСТРАНСТВО

ОЛЬГА РОМАНЦОВА

В сентябре в старинном особняке на Страстном бульваре 12/2 открылось «Новое пространство» – еще одна площадка Театра наций, предназначенная для творческих исследований и экспериментов.

Для открытия выбрали выставку под названием «Таймс-сквер: театр абсурда» Шерри Доббин, креативного директора и куратора паблик-артс нью-йоркской Таймс-сквер. Глядя на эту экспозицию, понимаешь, как причудливо сплетаются в среде мегаполиса творчество профессиональных художников и обычных горожан, не имеющих отношения к искусству. И как может эта среда вдохновлять художников.

В последние годы у многих театров появились новые площадки. Причем, это не только сцены, где играют спектакли. Открываются арт-кафе и напоминающие их небольшие пространства для концертов, творческих встреч с артистами, клубных вечеров. Концепция и программа «Нового пространства» Театра наций разительно отличается от других. Здесь будут проходить исследования и эксперименты, связанные с театром и напрямую с ним не связанные, работать здесь будут творческие люди разных направлений: художники, музыканты, хореографы, актеры и режиссеры со всего мира. Перед ними поставлена цель – создать особую культурную среду.

Концепцию «Нового пространства» придумала его куратор Вера Мартынова – ученица Дмитрия Крымова, художник, актриса. До этого она работала главным художником Гоголь-центра и создала его интерьеры, благодаря которым у театрального помещения появился особый, неповторимый облик. «Новое пространство, - говорит Вера Мартынов, - это пустое пространство для творческих экспериментов». Интерьеры новой площадки придуманы специально для них. Грубые, неоштукатуренные и неокрашенные стены из кирпича (местами здесь сохранилась старинная кладка) – идеальный фон для выставок, перформансов и авангардных спектаклей, которые могут проходить в любой точке этого дома. Достаточно сделать выгородку из металлических конструкций, натянуть на них белые экраны, отгораживая часть пространства и, если играют спектакль, расставить стулья или лавки для зрителей. Под потолком устроены металлические конструкции для осветительных приборов и фонарей: их можно подвесить в нужном месте, а потом снова куда-нибудь переместить. Вдоль кирпичных стен широкие лари из фанеры, на них можно сидеть или даже лежать. Часть мебели тоже сделана из фанеры. Вера Мартынова считает, что фанера, в силу своей нейтральности, лучше всего дополняет это пространство. Если же поставить дорогую старинную мебель, то она создаст определенный образ, который будет диктовать стиль и формат всех мероприятий и акций. «Мы стремимся исследовать это пространство, полнее раскрыть его возможности. С дешевой мебелью количество различных сочетаний можно варьиро-



Макет реконструированного здания

вать до бесконечности», – говорит художник. Она предпочитает дешевые, простые материалы и вещи, сделанные вручную. Еще одна отличительная черта интерьеров, придуманных Мартыновой, – подлинные старинные предметы. Они удивляли еще в интерьерах Гоголь-центра (художник сама находила и старинные изделия, и мастеров-реставраторов). В «Новом пространстве» таких раритетов пока два: окно из старого дома – ровесника особняка на Страстном и настоящее старинное зеркало. Реконструкция и создание интерьеров еще не закончены: продолжаются работы в подвале. А еще Мартыновой хочется, чтобы старинных предметов в особняке было больше.

Здесь, как во многих старинных зданиях, отличная акустика: кирпичные стены и пол отражают и усиливают звук, будто в концертном зале, создавая идеальные условия для музыкантов.

Уже понятно, чего на новой площадке не будет: сюда никак не вписывается традиционная сцена-коробка. Хотя, говорит Мартынова, нельзя с уверенностью утверждать, что выгородку из экранов будут ставить каждый раз. Задача всех, кто придет сюда работать, – уходить от шаблона и привычных концепций решения пространства.

Кому-то может показаться, что кирпич и фанера не сочетаются друг с другом, что в новом доме Театра наций пусто и не очень уютно. Но это самое первое, поверхностное впечатление. В истории культуры бывали эпохи, когда художник или композитор мог произвести впечатление на зрителей, только доводя до совершенства каждую деталь. Ситуация в современном искусстве такова, что подлинная энергетика чаще всего возникает там, где намеренно нарушается совершенство внешней отделки. И это нарушение воспринимается как оборотная сторона ковра – изнанка какого-то недоступного нам, но прекрасного узора. Кажется, что вот-вот через грубые узлы изнанки проступит пока не видимая нам красота.

Особняк на Страстном, построенный в 1811 году, не раз менял хозяев. С 1882 года здесь работало гимнастическое общество, занятия которого однажды посетил Антон Павлович Чехов, потом водолечебница. В советские времена в особняке находился архив центрального военкомата, а в 90-е годы неформальные художники устроили здесь «сквот». Теперь этот дом вступил в новую жизнь. В октябре прошли видеопоказы спектаклей Гжегожа Яжины, спектакли фестиваля «Территория» и ее образовательная программа, творческая лаборатория для танцовщиков хореографа Клавдии Кастеллуччи Verso la specie, которая завершилась перформансом. Создатели площадки будут сотрудничать с музеями, театрами и культурными центрами в России и во всем мире. Со временем «Новое пространство» станет частью театрального квартала, где будут представлены семь видов искусств: театр, литература, музыка, перформанс, кинематограф, визуальное искусство, архитектура. ■





▸ *Внутренние интерьеры реконструированного здания*





▸ *Выставка «Таймс Сквер: театр абсурда»*

ПИСЬМО МИНИСТРУ

Министру культуры Российской Федерации
В. Р. Мединскому от участников проекта «Театральное ПТУ»

Уважаемый
Владимир Ростиславович!

С 6 по 22 июня 2016 года в Театральном центре СТД РФ «На Страстном» при поддержке Союза театральных деятелей России и под патронатом Президента РФ (реализация гранта в соответствии с распоряжением Президента Российской Федерации от 01.04.2015 №79-рп и на основании конкурса, проведенного Обществом «Знание» России») успешно прошел Первый Всероссийский образовательный проект «Театральное ПТУ».

Мы, участники проекта, театральные практики, сценографы, художники, заведующие художественно-постановочной частью из театров Москвы, Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Кирова, Саратова, Тулы, Великих Лук, Севастополя, Липецка, Курска, Калуги, Новосибирска, Симферополя, Омска, Перми, Оренбурга и Москвы хотим выразить Министерству культуры благодарность за поддержку идеи создания «Театрального ПТУ» и выразить надежду на дальнейшее продолжение этого важнейшего проекта.

По итогам обучения мы смело готовы констатировать, что «Театральное ПТУ» в Театральном центре СТД РФ «На Страстном» стало одним из самых знаковых и по-настоящему полезных проектов для усовершенствования работы производственных цехов театров по всей стране. Уже сейчас мы знаем, почему и как мы должны изменить и усовершенствовать работы технических, звуковых и световых цехов наших театров, чтобы идти в ногу с новейшими мультимедийными технологиями.

Первое «Театральное ПТУ» стало для нас важнейшим опытом и беспрецедентной школой повышения квалификации – реальной, сложной и плодотворной работой. В течение месяца мы имели возможность бесплатно обучаться у выдающихся технических и художественных специалистов российского театра. Мы посетили самые крупные федеральные театры, на дискуссиях и мастер-классах подробно разобрали актуальные для наших театров технические вопросы, получили важнейшие практические советы, познакомились на практикумах с новейшей световой и звуковой техникой, с основами работы в цифровых программах, с основами видеомэппинга и многим другим.

Учитывая географические особенности нашей страны и удаленность театров от столицы, подобный крупный образовательный проект – это крайне необходимая для региональных и столичных театров школа. На базе «Театрального ПТУ» мы объединились в реально действующее профессиональное сообщество. И мы считаем крайне важным, как первые участники, констатировать высокую необходимость дальнейшей жизни этого образовательного проекта на базе Театрального центра СТД РФ «На Страстном».

1. Айрапетянц А. С., технический директор компании «ДОКА центр»
2. Белоусова М. В., руководитель отдела материалов и сценического дизайна компании «ДОКА центр»
3. Бублик И. М., начальник радиоцеха, зам. заведующего постановочной частью, Государственный театр Киноактера
4. Быханова Н. М., заведующая постановочной частью МХТ им. А.Чехова
5. Варнаков А. В., заведующий постановочной частью, «Ведогонь-театр»
6. Виноградов В. А., зам. заведующего худ-постановочной части, Театр–студия «Откровение», ГБУК ЦК Сцена
7. Витько Г. В., заведующий постановочной частью, Омский драматический театр «Галерка»
8. Владимиров В. А., заведующий постановочной частью, МБУК ВДТ г. Великие Луки
9. Войтович В. И., заведующий постановочной частью, Курский государственный драматический театр им. А.С.Пушкина
10. Галич В. В., технический директор, РАМТ
11. Гордеев С. П., зам. заведующего худ-постановочной части, Театр «Ромэн»
12. Грачев А. А., заведующий постановочной частью, ОАУК Липецкий государственный академический театр драмы им. Л.Н.Толстого

13. Грачева А. С., начальник технического отдела, Кировский областной драматический театр им. С.М.Кирова
14. Гришин Е. С., заведующий постановочной частью, Калужский областной драматический театр
15. Довгань В. С., заведующий постановочной частью, Театр им. Е.Вахтангова
16. Драгайцев Г. В., видеооператор, ГБУК САРДТ им. Луначарского
17. Древалева Е. П., художник по свету Большого театра, доцент кафедры технологии худ. оформления спектакля Школы-студии МХАТ
18. Железняков М. А., педагог Школы-студии МХАТ, главный художник Калужского областного драматического театра
19. Калинин Г., звукорежиссер, РАМТ
20. Калнберзин Я., видеохудожник
21. Керпек Л. Г., руководитель мастерской «Сценический портал»
22. Китова В. А., студент СПбГАТИ
23. Клепейс А. Ю., ЧУ «Театр Мимики и жеста»
24. Козырева А., технический директор
25. Кондратьев А. В., главный художник театра, ЛЕНКОМ
26. Королев Д. В., начальник электроосветительного цеха, БУ Государственный Национальный театр Республики Карелия
27. Краснолуцкий А., художник по свету, Global Show Trade
28. Крок К. И., директор театра им. Е. Вахтангова
29. Кудрявцев Е. Н., заведующий постановочной частью, Тульский Областной ТЮЗ
30. Кудряшов Д. А., технический директор, ЛЕНКОМ
31. Лебедев К., заведующий постановочной частью театра «Мастерская П.Фоменко»
32. Леденев С. Е., зам. заведующего худ-постановочной части, Кемеровский областной театра драмы им. А.В.Луначарского
33. Ломакина Л. С., Сценограф, художник по костюмам, архитектор,
преподаватель на кафедре художественного оформления спектакля в Школе-студии МХАТ
34. Лотова В. А., преподаватель сценографии, техники сцены, «Колледж муз-театрального искусства»,
учебный театр оперы и балета им. Вишневской
35. Манкос А., специалист СТС КЭПИТАЛ
36. Марк Александрович, специалист компании СИСТЕМА
37. Моченова Е., главный технолог художественно-технологической службы Большого театра
38. Назаров А., заведующий постановочной частью, «Школа драматического искусства»
39. Назаров О. И., заведующий постановочной частью, ТЦ СТД РФ «На Страстном»
40. Насыров С. М., заведующий постановочной частью, ГБУК г. Москвы «МГТМ п/р А. Рыбникова»
41. Неволина О., художник-конструктор театра им. В.Маяковского, старший преподаватель ф-та сценографии Школы-студии МХАТ
42. Носырев К. М., технический директор, генеральный директор ООО «Технический Департамент»
43. Осинцев К. В., заведующий постановочной частью, Пермский ТЮЗ
44. Павлов Н., зам. заведующего постановочной частью, МХТ им. А.Чехова
45. Павлюк О., художник-конструктор Большого театра
46. Петров А., специалист лаборатории спецэффектов
47. Преснякова М. В., заведующий постановочной частью, КОГАУК «Театр на Спасской»
48. Ремхе Н. А., заведующий постановочной частью, ГАУК НАМТ «Глобус»
49. Савенков И. В., машинист сцены 5 разряда, КЦ «ЗИЛ»
50. Семененко С. В., ЧУ «Театр Мимики и жеста»
51. Сиваев А., художник по свету, Global Show Trade
52. Ситников Р. Ю., заведующий постановочной частью, ГАУК «Саратовский академический ТЮЗ имени Ю. П. Киселева»
53. Смирнова О., зам. начальника художественно технологической службы Большого театра
54. Соломин А., технический директор театра им. А.С. Пушкина
55. Суворов И. В., заведующий постановочной частью, Большой театр
56. Тимонин С. А., заведующий постановочной частью Новой сцены Большого театра
57. Фешин А., звукоинженер, «Гоголь-центр»
58. Фильштинский Г. В., доцент постановочного ф-та СПбГАТИ, театральный художник,
художественный руководитель Студии сценографии и сценических технологий «Шоу Консалтинг»
59. Фирсов В., доцент кафедры технологии худ. оформления спектакля Школы-студии МХАТ, художник театра и телевидения
60. Фомин И. В., заведующий постановочной частью, Государственный академический музыкальный театр Республики Крым
61. Хариков Ю., советник художественного руководителя, художник
62. Харлашко А. С., заведующий производством, ЛЕНКОМ
63. Хворостяная Т. В., заведующая режиссёрским управлением, «Электротеатр Станиславский»
64. Чепиль М. Л., экс-заведующий постановочной частью Электротеатра «Станиславский»
65. Шахова И. В., художник-постановщик, декоратор кино
66. Шилькрот В. И., декан факультета сценографии и театральной технологии Школы-студии МХАТ
67. Юхананов Б. Ю., художественный руководитель Электротеатра «Станиславский», режиссер
68. Ячменев Е. А., зам. заведующего худ-постановочной части, Оренбургский государственный театра кукол ■

От редакции:

По окончании Первого Всероссийского образовательного проекта «Театральное ПТУ» в редакцию журнала «Сцена» обратились его участники с предложением создать электронное приложение к изданию под названием «Завпост» - межрегиональный портал, содержащий информацию для театров о театральной технике, оборудовании, распространении новых сценографических технологий, по сути создать интернт-контент в формате «живое общение».

Надеемся, что в 2017 году этот портал будет создан.

НЕ НАДО МНЕ ВСЕГО ГОСКОНЦЕРТА, ДАЙТЕ МНЕ ОДНОГО ЛАХМАНА!

АЛЕКСАНДР ГУСЕВ

Из воспоминаний бывшего завлита бывшего Большого театра СССР. Люди театра

Нынешнее поколение театральной молодежи плохо знает или вообще не знает, кто такой был Михаил Исаакович Лахман. А в 60-70 годы в театральной среде это имя было легендарным. Билеты в Большой в конце 70-х были равнозначны валюте, а уж о билетах на «Спартак» и говорить нечего. Поэтому образ заведующего кассами ГАБТа был окружен мистическим ореолом. Внешне Михаил Исакович мне казался копией конферансье из образцовского «Необыкновенного концерта», а внутренне родным братом персонажа, описанного Булгаковым в «Театральном романе», с таким же совершеннейшим знанием людей и театральной жизни во всех ее проявлениях.

По легенде Лахман пришел в Большой театр в тридцатые годы мальчиком в буфет и мог бы слышать еще Собинова, если бы когда-нибудь у него возникло желание послушать оперу, но эта мысль его никогда не посещала. На самом деле он поступил в ГАБТ в 1942 году и в 1946 году (при и.о. директора Леонтьеве) стал заведующим отделом реализации билетов, который он возглавлял около сорока лет. Но все называли его администратором. И он действительно был прирожденным театральным администратором. Находил выход из, казалось бы, безнадежных ситуаций и решал производственные задачи любой трудности. По роду деятельности М.И. приходилось регулярно отвечать людям отказам, и даже эту неудобную обязанность он умудрялся выполнять с максимальной деликатностью.

Его авторитет в труппе был огромен, он был своего рода местным рэбе. К нему приходили за советом и в личной и во внутритеатральной жизни и рядовые сотрудники, и великие балерины. При том, что он, кажется, ни один спектакль не досмотрел до конца, он всегда был в курсе всех новостей театра: кто как поет или танцует, и какой спектакль имеет успех, а какой – нет. Говорят, что в конце пятидесятых - начале шестидесятых, когда посещаемость Большого была не очень хорошей, он мог войти в зрительный зал на десять минут генеральной репетиции и безошибочно сказать, пойдет ли зритель на этот спектакль или нет. Легендарна его фраза: «Если публика на спектакль не пошла, ее не остановишь». Недавно в воспоминаниях тенора Яна Пирса я прочел, что это было любимое высказывание импресарио Сола Юрока. Что ж, они общались, и у них было много общего. И великий Юрок говорил: «Не надо мне всего Госконцерта, дайте мне одного Лахмана!» Когда балет ГАБТа стал ездить за границу, оказалось, что Лахман потрясающе взаимодействует с представителями любой нации, хотя из иностранных слов он знал всего три: мани (деньги-англ.), манжаре (кушать-ит.) и бонжур (здравствуйте-фр.). На гастролях в Италии артисты звали Лахмана «Король лир»: он с королевским изяществом раздавал суточные в лирах. Обычно он выезжал на гастроли с передовой группой, проверял маршрут и гостиницы и делал разметку расселения. Причем последнее он делал очень тонко с учетом имеющихся в труппе реальных контактов и связей. Когда в дальнейшем мне пришлось выполнять на гастролях театра функции администратора, я постарался взять на вооружение «лахмановские методы». В частности, если у кого-то возникало недовольство номером гостиницы, то я предлагал поменяться на мой, который заведомо был хуже. Разница была в том, что я действительно брал себе самый плохой номер, а осматривать номер Лахмана почему-то никто не решался.

Если труппа прибывала на гастроли водным путем (что в 60-70-е годы нередко бывало в Японии), то М.И. встречал труппу на таможенном катере, стоя рядом с главным таможенником. Как всегда элегантный, подтянутый и улыбающийся.

Надо сказать, что это был человек с большим чувством юмора, а подчас мог и ерничать. Посему, воздавая должное его заслугам в театральной деятельности, не грех вспомнить и некоторые забавные моменты, связанные с ним и с его памятью.



М. И. Лахман

Я впервые узнал это имя от отца еще в конце 50-х. Отец, гвардии генерал-лейтенант, иногда по настоянию матери отправлялся за билетами в Большой театр к некому таинственному администратору по имени Лахман, а по возвращении рассказывал о баталиях с ним. Познакомился я лично с Михаилом Исаковичем, когда поступил служить в Большой. Мы довольно быстро подружились, вернее, он взял шефство надо мной, и я с гордостью называю его в числе своих учителей, учителей жизни, театральной жизни. Меня он называл «светлый человек». Это на людях, а наедине – «идиот».

Практически для всех у Лахмана было свое прозвище. Так, главу французской импрессарской фирмы М-сье Ломброзо, пожилого и сутулого, он звал не иначе, как «С добрым утром, Риголетто!»

С помощью М.И. я начал осваивать университеты внутренней жизни театра. В этой области я был в то время действительно наивен до идиотизма. Достаточно сказать, что на моих первых театральных гастролях у меня даже не было кипятильника.

На гастролях в Париже он каждый вечер спрашивал меня: «Что ты купил сегодня?» «Я ничего не купил, я в театре был, я программку купил». «Идиот, ты что, жену будешь программками одевать? Шубу надо покупать, шубу!» И в конце гастролей он действительно заставил меня купить шубу, а заодно и кожаное пальто для моей жены Зои. Дело было так. «Собирайся, - сказал Лахман.- бери все свои деньги, и едем шубу покупать.» Взяли с собой Нину Дмитриевну Авдееву (секретаря директора ГАБТа, которая на этих гастролях выполняла функции второго администратора), сели в машину, ведомую «личным шофером» Лахмана Антуаном и поехали. Приехали на какую-то фирму-ателье. При виде Лахмана многочисленные служащие - дамы неопределенного среднего возраста - засуетились и заохали «Ах, М-сье Лахман, ох, М-сье Лахман!» М.И., не обращая внимания на эти стоны, важно прошествовал в центр конторы, уселся в кресло и сказал «Нам нужна шуба!» А далее обращаясь ко мне «Ты сиди, молчи. Скажешь, какая шуба понравится, и все. Я буду торговаться как бы для себя». Принесли несколько шуб. Мы их поочередно меряли на Нину Дмитриевну. Наконец, одна из них по нашему общему мнению подошла. Я говорю «Вот эта!» «Ага, - говорит М.И., -молчи!» «Ну, нам эта вроде бы нравится, - это уже к дамам конторы, - сколько вы за нее просите?» Дамы опять засуетились и стали объяснять, что обычная цена такая-то, но они делают скидку, а кроме того еще и скидку специально для М-сье Лахмана. Итого, скажем условно, 999 франков. Лахман молча слушает весь этот лепет, затем берет карандаш и спокойно переправляет девятки на шестерки. «Вы не поняли, М-сье Лахман, мы уже сделали все возможные скидки!» «Ничего не могу поделать, - отвечает М.И., – гастроли подходят к концу, больше денег нет». После небольшого колебания дамы сдаются: «Ну, хорошо, М-сье Лахман, только для Вас!» «Плати», - говорит Лахман. Я расплачиваюсь. Шубу упаковывают. Дамы начинают горячо прощаться. «Одну минуточку, - говорит М.И.,- нам нужно еще кожаное пальто». Смятение в стане дам. Их можно понять: человек, у которого закончились все деньги, собирается покупать дорогое пальто. Наконец, желание продать еще одну вещь пересиливает возмущение, и дамы отправляются за пальто. «Молчи»,- опять слышу от М.И. Я молчу, ибо уже купил шубу за цену, которая мне не могла даже присниться, и деньги у меня остались. Приносят несколько кожаных пальто. Ситуация повторяется один к одному. Нина Дмитриевна меряет. Выбираем одно. Я с ужасом жду момента объявления цены. События разворачиваются, как при повторе в кино. Дамы объясняют, что обычная цена такая-то, но они делают скидку, а кроме того еще и скидку специально для М-сье Лахмана. Итого, опять, скажем, 999 франков. Лахман опять берет карандаш и опять переправляет девятки на шестерки. «Вы не поняли, М-сье Лахман, мы уже сделали все возможные скидки!» «Ничего не могу поделать, гастроли подходят к концу, больше денег нет». «Вы уже нам это говорили!». М.И. вздыхает и переправляет две последние шестерки на нули. У дам начинается истерика: «это совершенно, совершенно невозможно!» Лахман к нам с Н.Д.: «Молча встаем и уходим». Я пытаюсь что-то сказать, но под грозным взглядом Лахмана смолкаю. Встаем и направляемся к выходу. Нервы у дам не выдерживают: «Постойте! Мы не можем сами решить. Мы должны спросить хозяина!». Появляется хозяин. И на левой и на правой его руке висит по даме. Обе наперебой с огромным волнением описывают предыдущие события и возмущаются наглостью и коварством М-сье Лахмана. Хозяин молча внимательно слушает, затем изрекает: «Это же М-сье Лахман, наш лучший клиент! Только за этот приезд он купил двенадцать шуб! Уступите ему!» Наступает катарсис. Я плачу и получаю еще один пакет. Начинаем прощаться. «А сувенир?» – восклицает М.И. и получает еще какие-то кожаные кошелечки и футляры.

Несколько ранее в той же парижской поездке как-то Лахман говорит мне: «Поехали со мной, будешь переводить». Приезжаем в магазин «Макс анд Спенсер», который

тогда был для нас верхом шика. В отделе мужского белья Лахман начинает говорить с продавщицей. Я перевожу и узнаю, что М.И. принес менять кальсоны, купленные для него выдающимся артистом балета Юрием Владимировым два года назад в … Лондоне! Владимиров, когда покупал эти кальсоны, судя по всему, находился в состоянии не редко посещавшего его в то время «гипнотического транса», ибо купил кальсоны на несколько размеров больше. И вот теперь два года спустя в другой стране (но в магазине той же фирмы) Лахман решил их обменять. Продавщица никак не могла понять, в чем дело, а когда поняла, извинившись, исчезла. Появившись снова, она с весьма смущенным видом сообщила, что это невозможно, ибо не только этой модели нет в наличии, но она уже давно снята с производства. «Ничего! – уверенно сказал М.И. - я возьму водолазками! (тогда они были очень в моде)». И взял!

Все те же гастроли 1977 года в Париже. Недавно построенная 33-х этажная гостиница «Лафаетт», совмещенная с Дворцом конгрессов, в котором проходили гастроли. Солисты и часть администрации (куда попал и я) были размещены в этой гостинице. Лахман жил в другой, но часто бывал в нашей и нередко оставался ночевать в моем номере, благо в нем было две кровати. Много интересных эпизодов связано с этой гостиницей. К примеру, как то мы с М.И. стоим у лифта. Вместе с нами ждет группа американских старушек в кудряшках голубого и розового цветов. Подошел лифт, мы вместе с толпой втиснулись в него и оказались прижаты к задней стенке. Прямо перед Лахманой оказалась одна из упомянутых старушек. А надо сказать, что по случаю жаркой погоды он была одета в весьма легкую кофточку с большим декольте. Все доступные взору части тела были усеяны множеством всевозможных родимых пятен. Лифт почти бесшумно двинулся, и в этот момент Лахман довольно громко произнес: «Вот б… старая, прыщавая!» Неожиданно старушка обернулась и ответила (по-русски, хоть и с акцентом!): «Да, да! Вы, знаете, никак не могу от них избавиться». На ближайшей же остановке лифта Лахмана буквально выдуло из лифта.

Труппа приехала на одно выступление в Антверпен. Всего на несколько часов, на ночлег должны были возвращаться в Брюссель. По приезде выяснилось, что есть немного свободного времени, и я поспешил организовать автобус для желающих посмотреть город. Но пока бегал за кем-то из задержавшихся артистов (по-моему, за Тимофеевой) автобус ушел без меня. С досады я сел в первый попавшийся трамвай с твердым желанием осмотреть город самостоятельно, но трамвай вскоре ушел под землю и превратился в некоторое подобие поезда метро, затем опять вышел на поверхность, чтобы закончить маршрут у кафедрального собора. Это было кстати, и, осмотрев собор, я пошел назад, ориентируясь интуитивно и приблизительно. Через пару кварталов попадаю на совершенно безлюдную улицу, на которой всего один магазин, но на витрине которого по-русски написано: «Все для моряка!» И, как сказочное видение, из магазина выходит Лахман с двумя огромными пакетами в руках.

Молодой художник Виктор Вольский осуществлял свою первую постановку в Большом театре СССР. Кто-то сказал ему, что он как художник-постановщик имеет право на 20(!) билетов на премьеру. Итак, Вольский приходит к Лахману и объясняет ситуацию. «Все верно», - говорит Лахман и выдает Вольскому 20 билетов (из них только 10 были хорошими, а остальные сплошь неудобные места). «Позвольте», - говорит Вольский, - но я не могу даже близких знакомых пригласить на такие плохие места!» «А Вы объясните им, что это билеты в Большой театр! Это счастье туда попасть!». И Лахман невозмутимо подсчитывает общую стоимость билетов. Получилась некая сумма с мелочью. Вольский в простоте душевной округляет до рубля и собирается уходить. «Постойте», - говорит Лахман, достает старенький потертый кошелек и аккуратно отсчитывает сдачу, приговаривая: «Вот все говорят, что Лахман берет взятки. Лахман берет взятки, но не МЕЛОЧЬЮ!» (Записано со слов Вольского в мае 2010 года).

Из рассказов Лахмана. Приходит как-то перед своей генеральной взъерошенный Григорович и говорит, вернее кричит: «Миша! Что за г… билеты ты мне даешь на МОЮ! Генеральную! Я не могу никого из порядочных людей пригласить!» Я ему: «Юра, не волнуйся, давай посмотрим. Вот это действительно г…, а это вполне приличные места и эти тоже, ну это, правда, тоже г... Давай я тебе их заменю». Григорович соглашается. Я ему меняю плохие на хорошие, и одновременно заменяю его хорошие на плохие. Григорович уходит, так ничего не поняв, но успокоенный.

Не надо мне всего Госконцерта, дайте мне одного Лахмана!» Из рассказов Лахмана. Первая поездка балета Большого театра в США в 1959 году, одна из первых гастролей советских артистов в Америке. Занавес еще только начал подниматься. Как-то раз руководство гастролей заседает в одном из номеров гостиницы, в том числе знаменитый балетный дирижер Юрий Файер. Раздается телефонный звонок. Переводчик берет трубку, слушает и обращается к Файеру: «Юрий Федорович, это Вас, портье. Он говорит, что Вас спрашивает человек, который утверждает, что он Ваш брат». «Какой брат?! У меня не может быть брата в Америке! У меня вообще нет братьев!». Переводчик говорит в трубку: «Извините, это, очевидно, ошибка – у господина Файера нет братьев», – и вешает трубку. Через минуту звонок повторяется. Вновь переводчик снимает трубку. «Это опять портье. Он говорит, что человек настаивает, что он Ваш брат, Юрий Федорович». «Нет у меня никакого брата!» «Да Вы возьмите трубку!». Файер нерешительно берет трубку, слушает и говорит: «Мойша – это ты?». К счастью (для Файера), американская пресса раструбила об этом случае, как об одном из подтверждений разрядки политической напряженности.

Даже журнал «Америка» упомянул, что дирижер балета Большого театра Файер нашел в США своего брата, которого не видел сорок лет. И этот случай прошел для Файера без видимых последствий.

Лахман о великом баритоне Лисициане: «Павел Герасимович всегда приходил на спектакль с большим термосом кофе, в котором коньяка было значительно больше, чем кофе».

Лахман (после спектакля Большого театра «Зори здесь тихие» Молчанова в Метрополитен Опера): «..А сборы здесь тихие…»

Из народных преданий.

Идет «Лебединое озеро». В левой кулисе стоит Лахман, смотрит на кордебалет и вздыхает: «Эх! Как бы из этих лебедей да наделать бы б…й!» В правой кулисе стоит Григорович, тоже смотрит на кордебалет и тоже вздыхает: «Эх! Ну как мне из этих б…й сделать, наконец, лебедей!»

И еще одна особенность Михаила Исааковича, которая выяснилась при первом посещении балетом Большого театра одного из калифорнийских пляжей. Когда М.И. скинул халат, все ахнули: от шеи и до пят он был покрыт густой шерстью. В дальнейшем это служило поводом для многочисленных шуток со стороны друзей М.И., в частности Реентовича. К слову сказать, на эту особенность М.И реагировали не только люди, но и животные, особенно собаки.

В 50-60 годы директора Большого театра менялись в среднем через три года. Был очень популярен анекдот. Директор получает в наследство от предыдущего три пакета. Один с надписью - вскрыть сейчас, второй с надписью - вскрыть через год и третий - вскрыть через 2 года. Директор вскрывает первый пакет и читает: «Вали все на меня». Проходит год, он вскрывает второй пакет. Читает: «Затевай реорганизацию». Еще через год приходит черед третьего пакета. А там: «Готовь три пакета». Так вот практически каждый из директоров Большого где-то на втором году своего срока спрашивал Лахмана: «А который директор я у вас по счету?» и каждому из них Михаил Исакович отвечал: «Извините, но Вы у меня тринадцатый!». И директор понимал, что пора готовиться.

Михаил Исаакович ушел из жизни 3 июля 2001 года на 89-м году жизни. Светлая ему память! ■

Абель Илья Викторович, искусствовед, журналист, публицист, автор статей об искусстве в российской и зарубежной периодической печати, колумнист русскоязычного издания «Континет USA».
Контакты: abakovil@rambler. ru

Алейник Юлия, журналист, сценарист, сотрудник ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, изучает психологию в Институте инновационных психотехнологий и режиссуру в киношколе А. Митты.
Контакты: j. aleynik@gmail. com

Гусарова Мария Павловна, корреспондент МИА «Россия сегодня» в Вене.
Контакты: m. gusarova@rian. ru

Гусев Александр Иванович, литератор, театральный деятель.
Контакты: gai_opera@mail. ru

Дановский Андрей Владимирович, художник, сценограф, педагог, преподаёт художественную обработку дерева, компьютерную графику, проектирование и сценографию на факультете изобразительных искусств МГПУ.
Контакты: dandart1946@gmail. com

Дмитриева Н. А., (1938-1986) известный искусствовед и художественный критик.

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

Золотов Андрей Андреевич - мл., журналист, ответственный редактор по Европе издания Russia Direct (международные проекты «Российской газеты»), корреспондент журнала «Сцена» в Вене (Австрия).
Контакты: andrei. zolotov@gmail. com

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

Канафеева Виктория, театровед, печатается в журналах и газетах, работала pr-менеджером и продюсером театральных проектов.
Контакты: kvikmun@mail. ru

Кузнецов Александр Васильевич, театральный художник, главный художник Курского драматического театра, член Союза художников России, лауреат Государственной премии РФ.
Контакты: boku2@mail. ru

Лисовская Оксана Анатольевна, филолог, учитель русского языка и литературы СОШ № 82, г. Ульяновск, руководитель Бахрушинского кружка.
Контакты: oks69885607@yandex. ru

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

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

Орлова Марина, аспирант ГИТИСа по специальности театрального менеджмента.
Контакты: morl@gmail. com

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

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

Романова Майя Яковлевна, журналист, корреспондент радио «Россия», составитель авторских программ о театре российской провинции.
Контакты: rommaya@yandex. ru

Романцова Ольга, театровед, театральный критик, редактор журнала «Театральная афиша», автор статей о театре в российской периодической печати, кандидат искусствоведения.
Контакты: olgaromantsova@yandex. ru

Ронгинская Елизавета, кандидат филологических наук, театральный критик.
Контакты: zorra4@yandex. ru

Сиверина Наталья, театровед, историк костюма и моды, журналист.
Контакты: sinat@list. ru

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

Сельвинская Татьяна Ильинична, театральный художник, сценограф, живописец, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РФ.
Контакты: tat-selv@yandex. ru

Спасоломская Татьяна Николаевна, сценограф, театральный художник, живописец, педагог, оформила более 100 спектаклей в России и за рубежом.
Контакты: tat-spas@gmail. com

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

Титель Александр Борисович, российский оперный режиссёр, педагог, профессор, художественный руководитель и главный режиссёр оперной труппы Московского академического музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, народный артист РФ, лауреат Государственной премии.
Контакты: stanmuz@mail. ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович, искусствовед, историк театра, театральный критик, заведующий сектором античного и средневекового искусства Государственного института искусствознания, член Президиума Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству, секретарь Союза театральных деятелей Российской Федерации.
Контакты:dtrub@gmail. com

Хотинский Иван Никитович, искусствовед, куратор выставочных проектов.
Контакты: ivan1480ear@mail. ru

Членова Светлана Федоровна, исследователь восточноиндонезийских языков в ЛАЛС МГУ, филолог, критик, редактор-составитель посмертных сборников Н. А. Дмитриевой, публикатор ее наследия, почетный член РАХ.
Контакты: Svetlana. chlenova@gmail. com

Юдина Елизавета Юрьевна, журналист, драматург, живет в Курске.
Контакты: kulgel@inbox. ru

Ilya Abel, art expert, journalist, writer, author of articles about art in Russian and foreign periodicals, columnist for the Continent USA, Russian-language edition.
Contact: abakovil@rambler.ru

Yulia Aleynik, journalist, scriptwriter, employee of the Bakhrushin State Central Theatre Museum; studies psychology at the Institute of Innovative Psychotechnologies and directing at the Mitta Cinema School.
Contact: j.aleynik@gmail.com

Andrei Danovsky, painter, set designer, teacher, teaches artistic wood processing, computer graphics, design and set design at the Fine Arts Department, Moscow City University (MGPU).
Contact: dandart1946@gmail.com

Nina Dmitrieva (1938-1986), famous art expert and critic.

Lev Dodin, Russian theatre director, teacher, Art Director of the St. Petersburg Maly Drama Theatre - Theatre of Europe, People's Artist of Russia, Laureate of the USSR State Prize and the State Prize of Russia.
Contact: dinadodina@bk.ru

Maria Gusarova, correspondent of the Rossiya Segodnya International News Agency in Vienna.
Contact: m.gusarova@rian.ru

Alexander Gusev, writer and theatre personality.
Contact: gai_opera@mail.ru

Natalia Kaminskaya, theatre expert and critic, Editor of the Stage magazine, Science Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.
Contact: 4irivili@mail.ru

Viktoria Kanafeeva, theatre expert, writes articles for magazines and newspapers, working as PR-manager and theatre project producer.
Contact: kvikmun@mail.ru

Ivan Khotinsky, art critic, curator of exhibition projects.
Contact: ivan1480ear@mail.ru

Alexander Kuznetsov, theatre artist, Chief Artist of the Kursk Drama Theatre, member of the Artists' Union of Russia, Laureate of the State Prize of Russia.
Contact: boku2@mail.ru

Oksana Lisovskaya, philologist, teacher of the Russian language and literature, School 82, Ulyanovsk; Head of the Bakhrushin Circle.
Contact: oks69885607@yandex.ru

Kristina Matvienko, Ph.D., curator of the New Play Programme at the Golden Mask Festival, expert of the Lyubimovka young drama festival.
Contact: kristina.matvienko@gmail.com
Lyubov Oves, Ph.D., Assistant Professor of the

AUTHORS

Chair of Russian Theatre of the Russian State Institute of Performing Arts, St Petersburg, lectures on the history of theatre set design art and history of stage design, participant of the International stage design conferences and symposia, member of the OISTAT Commission of the theory and history of stage design.
Contact:lubovoves@yandex.ru

Marina Orlova, postgraduate student of the Russian State Institute of Theatre Arts (GITIS), theatre management.
Contact: morl@gmail.com

Picon-Vallin Beatrice, French theatre expert, specialist in Russian theatre, Conservatory professor, Head of Department of the Laboratory for the study of performing arts; author of books on the history of Russian and European art of directing and acting.
Contact: Beatrice.Picon-Vallin@cnrs.fr

Dmitry Rodionov, theatre expert, Chief Editor of the Stage magazine, CEO of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the of the Russian State Institute of Theatre Arts (GITIS), curator of exhibition projects, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
Contact: gctm@gctm.ru

Maya Romanova, journalist, correspondent of the Radio Russia, compiler of the author's programmes about the Russian provincial theatre.
Contact: rommaya@yandex.ru
Olga Romantsova, theatre expert/critic, editor of the Teatralnaya Afisha (Theatre Poster) magazine, author of articles on theatre in the Russian periodical press, PhD.
Contact: olgaromantsova@yandex.ru

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

Alexander Rubtsov, Deputy General Director for scientific and educational work of the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Contact: a.rubtsov@bk.ru

Natalia Siverina, theatre expert, costume and fashion historian, journalist.
Contact: sinat@list.ru

Tatiana Selvinskaya, theatre artist, set designer, painter, teacher, Honoured Artist of the RSFSR, Laureate of the State Prize of Russia.
Contact: tat-selv@yandex.ru

Tatiana Spasolomskaya, set designer, theatre artist, painter, teacher, has designed more than 100 productions in Russia and abroad.
Contact: tat-spas@gmail.com

Lyuba Sterlikova, artist, art expert, works in Washington, DC; lectures on the history of poster.
Contact: luba@rcn.com

Alexander Titel, Russian opera director, teacher, professor, Art Director and Chief Director of the opera company of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre, People's Artist of Russia, Laureate of the State Prize.
Contact: stanmuz@mail.ru

Dmitry Trubochkin, art expert, theatre historian, theatre critic, Head of the Department of Ancient and Medieval Art of the State Institute of Art, Member of the Presidium of the Presidential Council of Russia for Culture and Arts, Secretary of the Theatre Union of Russia.
Contact: dtrub@gmail.com

Svetlana Chlenova, researcher in the Eastern Indonesian languages at the Laboratory for Computational Lexicography of the Moscow State University, philologist, critic, editor and compiler of Nina Dmitrieva's posthumous collections, publisher of her heritage, Honorary Member of the Russian Academy of Arts.
Contact: svetlana.chlenova@gmail.com

Elizaveta Yudina, journalist, playwright, lives in Kursk.
Contact: kulgel@inbox.ru

Andrei Zolotov, Jun., journalist, Executive Editor of the Russia Direct edition for Europe (Rossiyskaya Gazeta's international projects), correspondent of the Stage magazine in Vienna (Austria).
Contact: andrei.zolotov@gmail.com ■

АННОТАЦИИ

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов-Александр Титель «Люди искусства снова должны идти в народ». Главный редактор журнала «Сцена» и известный оперный дирижер беседуют о традициях и новаторстве, о понятиях «архаика» и «современность».
Ключевые слова: Боровский, Петрожицкая, Зуев, Максимова, «Тангейзер».

СПЕКТАКЛЬ

Андрей Золотов-мл.»Лес крестов без Анны Нетребко». Рецензия на премьеру оперы «Норма» Беллини в Лондонской королевской опере.
Ключевые слова: Ковент-Гарден, Флорес, Нетребко, Паппано, Олле.

Оксана Лисовская «В поисках волшебного мотылька». Рецензия на спектакль Ульяновского театра кукол «Зачарованный вепрь, автор анализирует новую интерпретацию знаменитой сказки «Аленький цветочек».
Ключевые слова: Аксаков, Бирюков, Никоненко, Ляхова, Рудич.

Наталия Каминская «Пять пудов любви. Черновик». В рецензии на спектакль Ярославского театра им. Ф. Волкова «Чайка. Эскиз» автор размышляет о новом взгляде режиссера Е. Марчелли на мотивы поведения героев.
Ключевые слова: Марчелли, Золотовицкий, Капитанов, Светлова, Хлынина.

Наталия Каминская «А вы говорите - «домомучительница»! В рецензии на спектакль Театра на Малой Бронной «Подлинная история Фрекен Бок» автор рассуждает о выразительных средствах камерного моноспектакля.
Ключевые слова: Фрекен Бок, Линдгрен, Михайлов, Дурова, Арсенов.
Илья Абель «Неравнодушные свидетельства». Рецензия на спектакль театра «Практика» «Это тоже я. Вербатим», размышления о сценическом воплощении жанра «вербатим».
Ключевые слова: Практика, Брусникин, Квятковский, Бояков, Стадников.

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Дмитрий Разумов: «Мой метод - смотреть широко открытыми глазами на мир». Интервью Виктории Канафеевой с известным молодым сценографом, в котором рассматриваются вопросы современного подхода к оформлению спектакля.
Ключевые слова: Ермакова, Шейнцис, Школа-студия МХАТ, Райкин, Миронов.

Елизавета Юдина «А мы все ставим каверзный ответ». Театроведческий анализ сценографического пространства спектакля «Гамлет» Курского театра драмы.
Ключевые слова: Сорокин, Кузнецов, Гамлет, Горацио, Клавдий.

Александр Кузнецов «Зеркало предательства. Комментарии к макету». Художник спектакля «Гамлет» Курского драматического театра рассказывает о сценографическом решении постановки.
Ключевые слова: Сорокин, Боровский, Гамлет, Горацио, Клавдий.

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР

Елизавета Ронгинская «Вакцина от обезличивания». Анализ режиссерского почерка Николая Рощина на примере ряда московских и петербургских спектаклей.
Ключевые слова: Ионеско, А. Р. Т. О., Фокин, Калинин, Вайс.

ВЫСТАВКИ

Наталья Сиверина «Эрте и Вячеслав зайцев: два мира. Два театра, две моды». Рассказ о двух выставках: «Эрте - гений ар-деко: возвращение в Петербург» и «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже».
Ключевые слова: Зайцев, Эрте, Манеж, Эрмитаж, ар-деко.

Кристина Матвиенко «Кратковременное». Рассказ о выставке фоторабот театрального художника Олимпии Орловой «Backstage. Взгляд из-за кулис».
Ключевые слова: Электротеатр Станиславский. Орлова, Юхананов, Дергачев, Константинова.

Майя Романова «Прошу садиться!». Рассказ о выставке сценической мебели «Тринадцать стульев» в Музее театрального и музыкального искусства Санкт- Петербурга.
Ключевые слова: Метелица, Сучков, Александринский театр, Товстоногов, Левитин.

Андрей Золотов-мл., Мария Гусарова «Русские мгновения венской оперы». «Современные российские солисты в Венской государственной опере». Рассказ о выставке фотографа Михаэля Пёна в Российском центре науки и культуры в Вене.
Ключевые слова: Пен. Жидкова, Буйонская, Мейер, Корч.

Александр Рубцов «Искусство против агрессии». Статья о выставке работ Татьяны Сельвинской «Радуга жизни, об особенностях творческого метода художника.
Ключевые слова: Сельвинская, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Третьяковская галерея, Брук.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Виктория Канафеева «Парадоксы Ф. Г. Раневской на сцене и в жизни». Рассказ о выставке «У меня хватило ума так глупо прожить жизнь». К 120-летию со дня рождения Фаины Раневской» в ГЦТМ.
Ключевые слова: ГЦТМ, Раневская, Вульф, Гельцер. Бирман.

Рамиля Латыпова «Музейные раритеты в Уфе». Рассказ о выставке фотограий «Ф. Шаляпин. Страницы творчества», которая состоялась в Уфе в рамках XV

международного фестиваля оперного искусства «Шаляпинские вечера в Уфе».
Ключевые слова: Шаляпин, Булла, Серов, Дон Базилио, Мефистофель.

Наталия Каминская «Из истории интерпретаций». Рассказ о выставке «Кино+театр. Русская драматургия в кинематографе и на театральной сцене» в ГЦТМ.
Ключевые слова: Протазанов, БДТ, МХАТ, Товстоногов, Эфрос.

Светлана Членова «Театр идей и камера, сохраняющая его для потомков». Рассказ о программе видеопоказа оперы «Под солнцем яростным любви» Луиджи Ноно, поставленной Юрием Любимовым и Давидом Боровским в 1975 году в «Ла Скала», прошедшего в Мастерской Давида Боровского.
Ключевые слова: Боровский Любимов, Луиджи Ноно, Сидорина.

Татьяна Сельвинская «Театральные истории». Известный художник рассказывает о выставке работ своего ученика Владимиора Смелкова.
Ключевые слова: Смелков, Дом-музей А. Н. Островского, Москва, Екатеринбург.

ОБРАЗОВАНИЕ
Андрей Дановский «Некоторые размышления о преподавании сценографии в педагогическом вузе». Размышления о методике обучения искусству сценографии.
Ключевые слова: ВОПиК, МГПУ, Базанов, Соллогуб, материальная культура.

Татьяна Спасоломская.»Начало. О дипломных работах». Сценограф и педагог Татьяна Спасоломская, будучи членом дипломных комиссий художественных факультетов в ГИТИСе и во ВГИКе, описывает работы студентов в формеэссе.
Ключевые слова: Гофман, ВГИК, Брамбилла, Таиров, Никоненко.

НОВЫЕ КНИГИ
Лев Додин «Письмо автору». Выдающийся режиссер – о книге выдающегося сценографа Эдуарда Кочергина «Категории композиции. Категории цвета (Педагогические исследования).
Ключевые слова: Кочергин, Леонардо, Мейерхольд, Возрождение, учебник.

Любовь Овэс «Послание от Михайловой». Статья о книге, составленной из статей театроведа Аллы Михайловой «Слова про картинки», уникальном труде по сценографии.
Ключевые слова: Сцена, Лидер, Габриадзе, Шейнцис, Левенталь, Глаголева.

Дмитрий Родионов «Вечно новые театральные идеи». Рецензия на книгу Инны Соловьевой «ПЕРВАЯ студия. ВТОРОЙ МХТ. Из практики театральных идей XX века».
Ключевые слова: МХТ, Станиславский, Сулер, Вахтангов, Михаил Чехов.

Беатриса Пикон-Валлен «О некоторых французских театральных изданиях». Обзор книг «Андре Акар – архитектор эфемерностей», «Творец мимолётностей» Ги-Клод Франсуа. Сценограф», Что такое сценография? Журнал театральных исследований» и др.
Ключевые слова: Андре Акар, Ги-Клод Франсуа, Серро, Вилар Бален.

ЛЮДИ ТЕАТРА
Марина Орлова «Дирижер как лидер организационно-творческого процесса». Статья о роли дирижера в процессе создания музыкального спектакля.
Ключевые слова: Светланов, Бернстайн, Мравинский, Маазель, Гаук.

НАСЛЕДИЕ
Иван Хотинский «Н. В. Сибиряк. Рыцарь одного театра». Статья об актере Сибиряке, многолетнем актере театра Вс. Мейерхольда, участнике всех его нашумевших спектаклей.
Ключевые слова: Свердлин, Булгаков, Гарин, Мейерхольд, Охлопков.

Нина Дмитриева «Из дневников». Заключительная часть дневниковых записей, связанных с годом болезни и смерти родственника Николая Николаевича Зимина, замечательного земского врача и с художественным окружением семьи.
Ключевые слова: Зимин, Рэдгрэйв Ефимов, Грабарь, Гоббема.

Надежда Хмелева «Леонид Чупятов». Продолжение рассказа об учениках художника Перова-Водкина, начатое в предыдущем номере журнала. Анализ творчества Леонида Чупятова.
Ключевые слова: Петров-Водкин, Люце. БДТ, Е. Дмитриев, Мейерхольд.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ
Люба Стерликова «Бродвей начала XX века». Статья об искусстве бродвейского театрального плаката.
Ключевые слова: Кохан, Л. Фрэнк Баум, Брэдли, Джоунс, Фитч.

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ
Дмитрий Трубочкин «Итальянский театр XVIII века». Продолжение исследования, в частности, в статье отражен этап творчества и полемики двух великих фигур итальянского театра: Гольдони и Гоцци.
Ключевые слова: Гоцци, Гольдони, Альфиери, Вико, Мольер.

НОВОСТИ
Юлия Алейник «Внимание! На полках РГБИ новые книги». Статья рассказывает о сборнике сочинений-победителей ежегодного конкурса монопьес и о приуроченной к его выходу Выставке в РГБИ под названием «Эскиз. Костюм. Образ».
Ключевые слова: РГБИ, Современная драматургия, Нови, Маклакова.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ
Ольга Романцова «Разомкнутое пространство». Статья о новом архитектурном пространстве, открытом в Театре наций.
Ключевые слова: Театр наций, Таймс-сквер, Шерри Доббин, Мартынова, Яжина.

ТЕХНОЛОГИИ
Письмо министру. Обращение участников Первой школы завпостов ПТУ, прошедшей летом в Москве с пожеланием продолжения этого, важного для развития театра начинания.
Ключевые слова: СТД РФ Центр на Страстном, Калягин, ПТУ.

ЭТЮДЫ
Александр Гусев «Не надо мне всего Госконцерта, дайте мне одного Лахмана!». Воспоминания о легендарном театральном и концертном администраторе советской эпохи Михаиле Лахмане, об его невероятной ловскости и особом чувстве юмора.
Ключевые слова: ГАБТ, Собинов, Авдеева, Ломброзо, Владимиров.

DIALOGUES
Dmitry Rodionov, Alexander Titel «People of art ought to go to the people again.» The Chief Editor of the Stage magazine and the renowned opera conductor talk about traditions and innovations, the concepts of «archaic» and «contemporaneity.»
Tags: Borovsky, Petrozhitskaya, Zuev, Maksimov, «Tannhäuser.»

PRODUCTION
Andrei Zolotov, Jr. «The forest of crosses without Anna Netrebko.» A review of the premiere of the «Norma», opera by Bellini, at London's Royal Opera House.
Tags: Covent Garden, Flores, Netrebko, Pappano, Olle.

Oksana Lisovskaya «In search of the magical butterfly.» A review of the Ulyanovsk Puppet Theatre's production, «Enchanted boar.» The author analyzes a new interpretation of the famous fairy tale «The Scarlet Flower».
Tags: Aksakov, Biryukov, Nikonenko, Lyakhov, Rudich.

Natalia Kaminskaya «Five pounds of love. Draft». In a review of the Volkov Yaroslavl Theatre's production, «The Seagull. A Sketch», the author presents the director E. Marcelli's new view on the motives of the characters' behaviour.
Tags: Marcelli, Zolotovitsky, Kapitanov, Svetlova, Khlynina.

Natalia Kaminska «And you say -» house hold maniac»! In a review of the Malaya Bronnaya Theatre's production of «The True Story of Fråken Bok», the author talks about expressive means of the chamber solo performance.
Tags: Bok, Lindgren, Mikhailov, Durova, Arsenov.

Ilya Abel «Concerned evidence.» A review of the performance of the Praktika Theatre's production «That's me too. Verbatim», reflections on the stage embodiment of the «Verbatim» genre.
Tags: Praktika, Brusnikin, Kviatkovsky, Boyakov, Stadnikov.

OCCUPATION: ARTIST
Dmitry Razumov: «My method is to look at the world through wide-opened eyes.» Viktoria Kanafeeva's interview with the famous young set designer, which deals with the issues of the modern approach to the set design of the play.
Tags: Ermakova, Sheyntsis, Moscow Art Theatre School, Raikin, Mironov.

Elizaveta Yudina «We all give a tricky answer.» A theatricological analysis of the set design space of the «Hamlet» production by the Kursk Drama Theatre.
Tags: Sorokin Kuznetsov, Hamlet, Horatio, Claudius.

Alexander Kuznetsov «Mirror of betrayal. Comments to the scenery model». The artist of the «Hamlet» production by the Kursk Drama Theatre talks about the production's set design solution.
Tags: Sorokin, Borovsky, Hamlet, Horatio, Claudius.

PROFESSION: DIRECTOR
Elizaveta Ronginskaya «A vaccine against depersonalization.» An analysis of the director Nikolai Roshchin's creative method with a few Moscow and St. Petersburg theatre productions taken as examples.
Tags: Ionesco, A.R.T.O., Fokin, Kalinin, Weiss.

EXHIBITIONS
Natalia Siverina «Erte and Vyacheslav Zaitsev: the two worlds.» Two theaters, two fashions. «A tale of the two exhibitions: «Erte - Genius of Art Deco: the return to St. Petersburg» and «Slava Zaitsev at the Hermitage.»
Tags: Zaitsev, Erte, Arena, the Hermitage, Deco.

Kristina Matvienko «The Short-term». A story of the theatre artist Olimpia Orlova's photo exhibition «Backstage. A look from.»
Tags: Electro Stanislavsky. Orlova, Yukhananov, Dergachov, Konstantinov.

Maya Romanova «Be seated, please!» A story of the stage furniture exhibition «Thirteen Chairs» at the Theatre and Music Museum, St. Petersburg.
Tags: Metelitsa, Suchkov, Alexandrinsky Theatre, Tovstonogov, Levitin.

Andrei Zolotov, Jr., Maria Gusarova «Russian moments of the Viennese opera.» «Present-day Russian soloists of the Vienna State Opera» A story of Michael Michael Pöhn's photo exhibition at the Russian Centre of Science and Culture, Vienna.
Tags: Pöhn, Zhidkova, Buyonskaya, Meyer, Korch.

Alexander Rubtsov «Art against aggression» An article about the exhibition of works by Tatiana Selvinskaya «Rainbow of life.2, about the features of the artist's creative method.
Tags: Selvinskaya, Bakhrushin State Central Theatre Museum, Tretyakov Gallery, Brooke.

BAKHRUSHIN MUSEUM CHRONICLES
Viktoria Kanafeeva «Faina Ranevskaya's paradoxes on the stage and in life». A story about the exhibition «I had the sense to live

my life so stupidly.» On the 120th anniversary of the actress Faina Ranevskaya «at the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Tags: Bakhrushin State Central Theatre Museum, Ranevskaya, Wulf, Geltser, Birman.

Ramilya Latypova «Museum rarities in Ufa.» A story of the photo exhibition «F. Chaliapin. Pages of creativity», which was held in Ufa in the framework of the 15th International Opera Art Festival «Chaliapin nights».
Tags: Chaliapin, Bulla, Serov, Don Basilio, Mephistopheles.

Natalia Kaminskaya «From the history of interpretation.» A story of the exhibition «Cinema+Theatre. Russian drama in the cinema and on the stage» at the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Tags: Protazanov, Bolshoy Drama Theatre (BDT), Moscow Art Theatre (MAT), Tovstonogov, Efros.

Svetlana Chlenova «The theatre of ideas and a camera saving it for posterity.» A story of the video display programme of the opera «In the fierce sun of love» by Luigi Nono, staged by Yuri Lyubimov and David Borovsky in 1975 at La Scala, held in David Borovsky Studio.
Tags: Lyubimov, Borovsky, Luigi Nono, Sidorina.

Tatiana Selvinskaya «Theatre stories». The renowned artist talks about her disciple Vladimir Smelkov's exhibition of works.
Tags: Smelkov, Alexander Ostrovsky House Museum, Moscow, Yekaterinburg.

EDUCATION
Andrei Danovsky «Some thoughts on teaching the set design in a teacher's higher institution.» Reflections on the methods of teaching the art of set design.
Tags: All-Russian Society for Protection of Historical and Cultural Monuments (VOOPIiK), Moscow City University (MGPU), Bazanov, Sologub, material culture.

Tatiana Spasolomskaya. «The start. About theses.» The set designer and teacher Tatiana Spasolomskaya, as a member of the graduation commissions of art departments in the Russian State Institute of Theatre Arts (GITIS) and the Gerasimov State Institute of Cinematography (VGIK), describes students' works in the form of essay.
Tags: Hoffman, Cinematography, Brambilla, Tairov, Nikonenko.

NEW BOOKS
Lev Dodin «A letter to the author.» The outstanding director speaks about the book authored by the outstanding set designer Eduard Kochergin «Categories of composition. Colour categories (Educational research).
Tags: Kochergin, Leonardo, Meyerhold, the Renaissance, textbook.

Lyubov Oves «The message from Mikhailova.» An article about the book consisting articles by the theatre expert Alla Mikhailova «Words about images,» a unique work on set design.
Tags: Stage, Leader, Gabriadze, Sheyntsis, Levental, Glagoleva.

Dmitry Rodionov «Ever new theatrical ideas.» A review of the book by Inna Solovyova «The FIRST Studio. The SECOND Moscow Art Theatre (MAT). From the practice of theatrical ideas of the twentieth century.»
Tags: MAT, Stanislavsky, Suler, Vakhtangov, Mikhail Chekhov.

Beatrice Picon-Vallin «On some French theatre editions.» A review of the books «Andre Acard – the architect of evanescence», «The creator of evanescence» Guy-Claude Francois. The set designer», What is set design? The theatre research journal» etc.
Tags: André Acar, Guy-Claude François, Serrault, Vilar Balen.

THEATRE PERSONALITIES
Marina Orlova «Conductor as a leader of the organizational and creative process.» An article on the role of the conductor in the process of creating a musical performance.
Tags: Svetlanov, Bernstein, Mravinsky, Maazel, Hauk.

HERITAGE
Ivan Khotinsky «N.V.Sibiryak. A knight of the theatre.» An article about the actor Sibiryak, a long-term Meyerhold Theatre actor, a participant of all its sensational productions.
Tags: Sverdlin, Bulgakov, Garin, Meyerhold, Okhlopkov.

Nina Dmitrieva «From the diaries». The final part of the diary referred to the year of illness and death of the relative Nikolai Zimin, a wonderful country doctor and the family's artistic environment.
Tags: Zimin, Redgrave, Efimov, Grabar, Hobbema.

Nadezhda Khmeleva «Leonid Chupyatov». A continuation of the story of the disciples to the artist Perov-Vodkin, started in the previous issue. Analysis of Leonid Chupyatov's creativity.
Tags: Petrov-Vodkin, Luce, Bolshoy Drama Theatre (BDT), E.Dmitriev, Meyerhold.

THEATRE POSTER
Luba Sterlikova «Broadway at the beginning of the 20th century.» An article about the art of the Broadway theatre poster.
Tags: Kohan, L. Frank Baum, Bradley, Jones, Fitch.

PROBLEMS AND RESEARCH
Dmitry Trubochkin «The Italian theatre of the 18th century.» A continued research, in particular the article reflects the stage of creativity and controversy between the two great Italian theatre figures: Goldoni and Gozzi.
Tags: Gozzi, Goldoni, Alfieri, Vico, Molière.

NEWS
Yulia Aleynik «Attention! The new books are available on the shelves of the Russian State Art Library.» The article tells about the collection of works created by the winners of the annual solo performance competition and the exhibition dedicated to its output in the Russian State Art Library titled «Sketch. Costume. Shape».
Tags: Russian State Art Library (RGBI), modern drama, Novi Maklakova.

THEATRE BUILDING
Olga Romantsova «Open space». An article about the new architectural space opened at the Theatre of Nations.
Tags: Theatre of Nations, Times Square, Sherry Dobbin, Martynov, Jarzyna.

TECHNOLOGIES
A letter to the Minister. Appeal of the first Stage Managers' Vocational School students, held last summer in Moscow with the desire to continue this initiative, important for theatre development.
Tags: Russian Theatre Union Strastnoy Centre, Kalyagin, vocational school.

SKETCHES
Alexander Gusev «I need no entire GosConcert, give me one Lachman!». Memories of the legendary Soviet-era theatre and concert administrator Mikhail Lachman, about his incredible agility and a unique sense of humor.
Tags: Bolshoi Theatre, Sobinov, Avdeeva, Lombroso, Vladimirov. ■

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ НА ЖУРНАЛ «СЦЕНА» НА 2017 ГОД:

Для оформления подписки Вам необходимо: оплатить стоимость подписки в любом отделении Сбербанка. Для удобства оплаты можете использовать опубликованную квитанцию (ИЗВЕЩЕНИЕ, Форма № ПД4), распечатав её с адреса: www. the-stage. ru

Обращаем Ваше внимание, что в извещении Вы должны обязательно указать свой почтовый адрес с индексом, иначе мы не сможем осуществить Вам доставку журналов.

СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ:

На 1 год (6 номеров) - 600 руб.
На 6 месяцев (3 номера) - 300 руб.
На 2 месяца (1 номер) - 100 руб.

Цена указана без учета комиссии Сбербанка за перевод денег.

Вы также можете заказать в архиве редакции интересующие Вас номера журнала «Сцена», оформив заказ по электронной почте: gctm@gctm. ru.
Также Вы имеете возможность ознакомиться с содержанием наших номеров в библиотеках любого из 74 отделений СТД (ВТО).
Если у Вас возникли проблемы с получением журнала "СЦЕНА", звоните нам по тел: **8 (495) 953 48-48, 8 (495) 609-00-50** или пишите на электронный адрес: **gctm@gctm. ru.**