

сцена



la scène
the stage

№4
(96)
2015

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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



Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталья Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

Редакционный Совет:
Сергей Бархин
Станислав Бенедиктов
Юлия Большакова
Александр Боровский
Сергей Гнедовский
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», №4 (96) 2015

При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 07.09.2015

сцена

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

The Stage

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

La Scène

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

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

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Министерства культуры
Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:



► Автор обложки художник
Александр Кузнецов

▶ ДИАЛОГИ	3	Дмитрий Родионов. Евгений Писарев. В добровольном плену художественного служения
▶ СПЕКТАКЛЬ	6	Евгений Авраменко. И снится чудный сон Андрию
	8	Елизавета Ронгинская. «Чайка». Семь дней из жизни человека
	13	«Сказки Пушкина» Роберта Уилсона
	13	Наталья Каминская. Выбил дно и вышел вон
	15	Ирина Комиссарова. Как это было
▶ ПАМЯТЬ	19	Алёна Сидорина. Тигр-Лев: вспоминая Валерия Левентала
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	23	Владимир Арефьев. Пространство либо комфортно для действия, либо провоцирует его
	25	София Матвеева. Надо пытаться раскрепостить зрителя
▶ ОБОЗРЕНИЕ	29	Надежда Хмелёва. Петербургский сценографический сезон
▶ ВЫСТАВКИ	32	Мария Смирнова-Несвицкая. Диалог поколений
	37	Елена Шпартко. Художники в контексте Андрея Платонова
	40	Рауза Султанова. «Науруз». Слово казахским художникам
	44	Виктор Сенцов. Как снимать театр?
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	49	Люба Стерликова. Каса Рикорди
▶ РЕПЛИКА	50	Елена Добровинская. Судьба творческих мастерских «на волоске»
▶ ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	51	Светлана Членова. Вспоминать - значит делать прошлое настоящим
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ	53	Галина Галаджева. Искусство технолога по костюмам
▶ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	59	Валентина Чусовская. Стадионный театр Андрея Борисова
▶ НАСЛЕДИЕ	63	Полина Зверева. Мир Юрия Олеши в декорациях Бориса Матрунина
	67	Дмитрий Родионов. «Коппелия» в постановке А. Горского – К. Вальца
▶ ЭТЮДЫ	69	Сергей Бархин. Из записной книжки
	70	Нина Чугунова. Ангел и ученица
▶ НАШИ АВТОРЫ	72	
▶ АННОТАЦИИ	74	

По вопросам, связанным с подпиской и распространением, обращайтесь в редакцию:
по тел. в Москве +7 (495) 953 48-48
Людмила Ивановна Пашкова
или по электронному адресу gctm@gctm.ru
Подробности на сайте www.the-stage.ru

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

Редакцией в 2015 году осуществляется:

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

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

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

В ДОБРОВОЛЬНОМ ПЛЕНУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛУЖЕНИЯ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ЕВГЕНИЙ ПИСАРЕВ

ДВ Евгений Александрович, в наше время режиссеры часто говорят о самовыражении. В чем заключается самовыражение? Для Вас как художественного руководителя Театра им. А.С.Пушкина и режиссера самовыражение – главное? Не пора ли законодательно, решением Союза театральных деятелей отменить афоризм классика «Режиссёр умирает в актёре»? И в чем сложности коллективного творчества?

ЕП Очень долго, не знаю почему, по скромности или выстраивая себе защиту, я высказывался против самовыражения, объявляя, что я – проводник... Не то, что я против Мейерхольда, или хотел себя от чего-то отделить, но режиссер – это проводник... Сейчас я немножко иначе на это смотрю. Конечно, самовыражение не главное, не может стоять впереди всего остального, но режиссер все равно присутствует в сценическом произведении. Он автор, первое лицо, это его аура, его мир, даже если в соавторах великие драматурги. В театр приходят для самовыражения – так думают многие. Для меня театр – это такой способ взаимодействовать с миром, с людьми, с текстами. Я сбивчиво говорю, но это не кокетство. Это сложный вопрос. Все под ним разное подразумевают... Я не люблю выпячивание себя. Когда режиссер слишком на себе настаивает, когда режиссер виден там, где он не должен быть виден, это даже мешает воспри-

ятию. Мне кажется в этом гордыня, болезненное тщеславие. Сейчас очень много режиссеров, которым все равно какой текст, какой автор – всё обязательно будет переписано, переделано, втиснуто в его систему. Я не очень это понимаю. Действительно есть тексты, авторы, которые таким ключом открываются... А многие, многие не открываются! Они сильнее, мощнее, талантливее, больше, чем люди, которые пытаются их интерпретировать. Говорят, авторы «в гробу переворачиваются», а может «накрывают могильной плитой» режиссера. У меня такое ощущение. Когда в руках условно «телефонная книга», ничего не остается кроме демонстрации режиссерских возможностей. Но когда берешь «Гамлета», «Женитьбу Фигаро», «Чайку» – тексты, сами по себе обладающие такой мощной энергией, чувствуешь себя проводником.

ДВ Но позволю себе подойти к этой теме и с другой стороны: как Вы вообще относитесь к прямым режиссерским высказываниям? Возможны ли они в театре, как в кино (например, коляска – лестница у Эйзенштейна), в театре есть такие прямые обращения? Что они значат в контексте спектакля, как соотносятся со всей системой образов, как влияют на восприятие?

ЕП Если вспоминать мои впечатления о театре, о конкретных спектаклях, то я помню актёрские проявления. Я помню, например, спектакль с

Ульяновым «Ричард III» (из того, что я в детстве смог застать), я помню его медленный- медленный поворот в зал, такой страшный, пугающий. Это делал артист, это не сценографическое решение. Это не коляска, не лестница. Это делал человек. Я помню паузы Андрея Миронова в спектакле «Горе от ума», «километровые» паузы. Я помню, как Иннокентий Михайлович Смоктуновский в спектакле Додина «Господа Головлевы» очень медленно садился на кровать, и очень медленно поднимал одеяло... Вот такие вещи я помню, и к таким вещам я стремлюсь, и с артистами (я сам вышел из артистов) на таких вещах настаиваю. Поэтому Эфрос, Ефремов мне всегда были ближе, чем Любимов. Меня не увлекал Театр на Таганке, хотя я понимаю, что там работал великий художник Давид Боровский. Когда я ставлю спектакль, я никогда не думаю о прямом режиссерском высказывании: здесь так, а здесь «через артиста». Не знаю, не думаю об этом. Но сильные режиссерские высказывания есть, мне кажется, у Додина, были у Фоменко...

ДВ Считаете ли Вы русский психологический репертуарный театр, как Л.А.Додин, «гениальным изобретением Станиславского и Немировича, открытием, как в физике», и верите ли в его жизнеспособность в наше время, несмотря на такое количество новых театральных форм?

ЕП На сегодняшний день я стал абсолютно апологетом репертуарного театра. Хотя если бы мы с Вами разговаривали лет семь назад, я бы ратовал за другие формы: проектные, антрепризные и прочие. Я тоже считаю, что возможны разные формы организации, но репертуарный театр это, наверное, единственное... Вот когда говорят о театре, который воспитывает, является школой для молодых, который до глубокой старости является тренингом для артистов, это все-таки репертуарный театр. Потому, что все остальные формы театра используют популярность актера, его узнаваемость, его актерские способности. Но только в репертуарном театре – подлинно жизнь и глубокое человеческое общение. Когда я прихожу в какое-то новое театральное пространство, собираются незнакомые люди, а мне надо, хочется говорить об интимных вещах, о маме, о любви – это ведь почти невозможно, гораздо естественнее общаться с людьми, с которыми ты близок, с которыми ты вместе живешь. Проектная работа все-таки более техническая. Вот сейчас я ставил в Большом театре, я понимал, что у меня дом здесь, а там я делаю работу по контракту. Еще одно: как в жизни, мы стремимся к свободе, но погуляли и хочется иметь дом, так хочется иметь и театральный дом. Конечно, репертуарный театр – это часто театр одного учителя, одного поводыря, как был театр Товстоногова, сейчас театр Додина. Дом, куда стремятся люди, где не стыдно быть беспомощным, где можно ошибаться на репетициях. Кто-то тяготеет к проектам, но большинству нужен дом. Репертуарный театр – это театр-дом, это школа. А если говорить о театре как о кафедре, хотя я боюсь высокопарных слов, если говорить о театре как о храме, то это тоже вряд ли может быть антреприза, даже с привлечением звезды. Театр – это путь, это мировоззрение, которое складывается, меняется. Не знаю насчет физики, но репертуарный психологический театр – действительно открытие, действительно достижение. Я поработал в Японии и Америке, и я понял, что нам завидуют. Очень мало театров в мире, где есть похожая репертуарная система. Во Франции один театр...

ДР Вы правы. В Комеди Франсез простому артисту попасть невозможно...

ЕП Да, туда попасть невозможно. В Англии две труппы, в Лондоне, «Глобус» я даже не считаю, это, скорее туристическая история, проектная. В Стратфорде есть театр. В Германии много больше, но в ряде стран репертуарные театры вообще отсутствуют. В Америке, в Бостоне существует репертуарный театр, где рождаются постановки, которые потом покупает Бродвей. Репертуарный театр это не только школа для актеров, это школа и для режиссеров. Откуда на Бродвее берутся постановки? Иногда тоже из репертуарных театров.

ДВ Согласен. Но Вас, как режиссёра, не тяготит сцена-коробка? Современные режиссёры и сценографы часто стараются преодолеть коробку, бегут от неё, ищут необычное пространство, предпочитают иногда как образ – арену. Как Вы используете сцену-коробку для создания индивидуальной «одежды» спектакля? И как Вам в идеале представляется союз с художником?

ЕП Меня коробка не тяготит, у нас все-таки очень хорошая сцена, хороший объем, соотношение с залом. Действительно, среди московских театров есть примеры трудные, когда в заданном пространстве просто ничего нельзя сделать.

ДВ В Большом театре тоже сцена-коробка.

ЕП Да, конечно, коробка коробке рознь. Классическая итальянская коробка для традиционного театра, а я, конечно, занимаюсь традиционным театром, хотя стараюсь, чтобы он был живым и современным. Мне кажется, что нужно больше использовать открытое пространство, когда ничего не скрыто за кулисами, нет задника, то, что Брук называет, пустое пространство.

ДР А есть эстетические критерии пустого пространства или это внутренняя интуитивная потребность освобождения сцены? Строенная декорация, живописная к чему-то обязывают, диктуют правила.

ЕП Сейчас в сценографии всё меньше используются живописные вещи, бутафория. Больше используется архитектура, какие-то реальные предметы, арт-объекты, но не «пахнущие» театром.

ДР Натурализм?

ЕП Нет, не натурализм... Театр – это воздействие на зрителя, и что-то уже не «работает», декорации, скрывающие колосники, не работают. В театре Пушкина – очень живая сценическая коробка: кирпичные стены, балконы, лестницы... Каждый режиссёр, приходящий к нам, хочет использовать натуральное пространство нашей сцены. Я каждый раз говорю: это уже было. Мне отвечают: это у вас было... В этом театральном зале, очень театральном, с позолотой, контраст с обугленным кирпичом создает интересный баланс...

ДР Обостряет...

ЕП Да, обостряет контраст между театральным и живым.

ДР Это относится ко всем жанрам или к каким-то определённым, где такой контрапункт важен?

ЕП Когда я делал «Женитьбу Фигаро», я понимал, что нужно спрятать всё это. Но тогда возникла задача у сценографа – срифмовать декорацию с нарядным зеркалом сцены. А скажем, в «Тартюфе», который вышел недавно, или «Добром человеке из Сезуана» сцену нужно было максимально открыть.

ДР Как выстраивается у Вас контакт с художником? Это диалог, или режиссёрская воля?

ЕП Диалог, всегда диалог. Сейчас мы работаем Зиновием Марголиным над Свифтом, это очень трудная история, мы боимся сказочности, налёта «детскости».

ДР «Дом, который построил Свифт»?

ЕП Пьеса Григория Горина и «Путешествие Гулливера» самого Свифта. Так вот, мы думаем, если использовать открытую сцену, то любую декорацию, придется сочетать с пространством открытой сценической коробки. Тогда она не будет смотреться специально построенным объектом и возникнет впечатление единого мира. Закрытая же история добавит сказочности, декоративности, соберет внимание на том, что делает художник.

ДР А гуингмы будут?

ЕП Обязательно...

ДР Евгений Александрович, Вы не только режиссёр, но и человек с актёрской биографией и ведёте актёрский курс в институте, скажите:

есть разница в ощущении театра актёром и режиссёром? И влияет ли театр и актёр в первую очередь на эмоциональную жизнь современников. Как по-вашему выглядит современный герой?

ЕП Как актёр и режиссёр могу сказать, что мой герой – человек негероического склада. Мне кажется, в России во все времена герой – не самый успешный человек, но который умудряется жить и мыслить самостоятельно в нашем не очень человеколюбивом обществе. А потребность в эмоциональном произведении, действии, чтении, тем не менее, очень велика. Никогда не делал слезоточивых спектаклей, но весной в филиале мы с Алексеем Кузминым-Тарасовым выпустили «Обещание на рассвете» по роману Ромена Гари, очень трогательная история про отношения мамы и сына и очень хорошо играют артисты. Так вот, на двадцатой минуте люди достают платочки, они воспринимают происходящее сердцем, переживают и радуются. Мне кажется, что обилие рационального вокруг от того, что время такое агрессивное и циничное, агрессия даже в общении людей друг с другом. В сугубо рациональном представлении может быть много ума, изощренного, изысканного, циничного, едкого, и это пользуется популярностью. Ещё Остап Бендер говорил: побольше цинизма, людям это нравится... Но любимым артистом не может стать циничный артист. Это самое важное: есть любимый, есть популярный. Сегодня нужно обладать очень большим мужеством, чтобы делать что-то с сердцем, тебя могут обвинить в старомодности, сентиментальности. Однако незабываемый театр всегда вовлекает зрителя в сопереживание. Комедии, драмы, живые, остро чувствующие артисты – таков выбор зрителя. Изощренная игра ума – тоже неплохо, но не в таком масштабе... Я в этом вижу какую-то сиюминутность, а мне никогда прямая публицистика и сатира не были особенно близки. Обратимся к Таирову: пока его не заставили ставить спектакли к дате – события ведь совершались немыслимые, Октябрьский переворот, а он – Федру ставит – хотя, может быть, я повторяю то, что уже написал в ста-

тье, но ведь на самом деле он показал, что истинный художник, слыша время, рождает «третий смысл».

ДР Ваша статья о Таирове в журнале «Сцена» произвела большое впечатление и на редакцию, и на читателей. Сначала Вы сделали замечательный тонкий юбилейный спектакль, а затем сформулировали то, что открыли и поняли для себя. Идея преемственности в искусстве, думаю, Вы согласны, должна утверждаться и на эстетическом, и на философском уровне. Как видится это Вам на практике: что из методов Таирова и его системы работы с актёрами актуально?

ЕП Такой частый вопрос, но не становится легче. Про Таирова и преемственность говорить очень трудно. Если бы я, или кто-то другой, заявил, что является последователем, люди, которые знают и любят творчество Таирова, никогда бы не поверили, поэтому я на себя такую ответственность не возьму. Но если говорить об идеологическом подходе к работе, вспомним Станиславского: мы на сцене должны видеть таких людей, которых мы видим в жизни... Таиров напротив: не хочу видеть таких людей, как в жизни, предпочитаю, чтобы зрители, выходя со спектакля, говорили: надо же, какие люди есть! И в этом принципиальная разница методологий: не как в жизни. Не значит, что это абстрактно, оторвано от реальности. Сам Таиров – Дон Кихот, таких людей не очень много в жизни. Мне тоже интересны люди неожиданные, герои исключительные. Я может быть, не так смел, не решусь чего-то сделать, но все-таки ищу материал сильного притяжения. Таиров часто выбирал произведения, которые никто не знал, не читал, с которыми нет никаких ассоциаций, не хотел существовать в привычном театральном контексте. Например, «Принцесса Брамбилла» - у Гофмана много необычных сюжетов, но тут уж такое нагромождение, такой наворот!... Говоря о продолжении, мне кажется, что продолжателем является тот, кого интересуют новые, неожиданные, странные проявления жизни людей. Если мы скажем, что у Таирова «синтетический актер», то и у Мейерхольда, и у Станиславского они были, может быть их так не

называли, а по сути были. И сейчас артисты поют, танцуют, выполняют акробатические номера. У Таирова главное – красота. Он не делал неряшливого, уродливого, ему был чужд не только натурализм, но даже правдивый тон не в смысле высокой правды, но в смысле прямолинейного отображения вещей. Алиса Коонен могла играть Федру, но не могла играть роли, в которых она просто разливала чай гостям, она при этом была крайне невыразительна и беспомощна. Если преемственность выражается в том, что перенимаются приёмы, то я не очень умиляюсь такой преемственности. Истинная преемственность в каком-то духе, который описать невозможно...

ДР Иметь свой театр для вас как режиссера счастье, достигнутая цель?

ЕП Счастьем я смогу, наверное, назвать это потом. Я ведь без всякого конкурса, без всяких оснований, а только благодаря инициативе и поддержке определенного ряда театральных людей пришел сюда, и не знал с чего начать. Звонил Олегу Павловичу, спрашивал: как это, как то? Но мне кажется, что я вошёл во вкус. Ведь только тогда чувствуешь, что это твоё, когда вложилась душевно, когда этот театр становится важнее всего остального. Странно, что на пятом году существования в театре, поставив уже много спектаклей, только сделав юбилей Камерного театра, я почувствовал себя художественным руководителем. На меня смотрели другие глаза артистов, наших ведущих артистов, которые увидели во мне не просто хорошего парня, а человека, который принял на себя их историю, их дом и ответственность за него. Официально мы «расписались» с театром пять лет назад, а «поженились» по-настоящему в прошлом году. И поэтому я понимаю как трудно, когда люди вкладываются в театр двадцать, двадцать пять лет, а потом вынуждены оставить его. Художественным руководителем, думаю, может стать только человек, готовый по-настоящему тратить. Никакая зарплата не адекватна таким затратам, когда ты весь здесь, целиком. Я теперь уже стремлюсь сюда, люблю это место... ■

И СНИТСЯ ЧУДНЫЙ СОН АНДРИЮ

ЕВГЕНИЙ АВРАМЕНКО

«Zholdak dreams» по мотивам «Слуги двух господ» **К. Гольдони**. Режиссер и автор драматического сценария **Андрей Жолдак**. Сценография **Андрия Жолдака и Даниэля Жолдака**. БДТ им. Г. А. Товстоногова. Премьера **7 мая 2015**

6

Отношения Андря Жолдака с Петербургом отмечены определенной регулярностью. Он выпустил на разных петербургских сценах четыре драматических спектакля и дебютировал как оперный режиссер – «Евгением Онегиным» в Михайловском театре; в разные годы на фестиваль «Балтийский дом» привозились московские и зарубежные постановки Жолдака. На этом материале можно говорить о том значительном пути, который он прошел, все более раскрываясь как незаурядный художник. Давние жолдаковские спектакли были сочинены по законам коллажа и сновидения, тяготели к перфомансу и инсталляции, а постановки последних лет доказывают, что режиссер стремится к повествовательности, эпическому дыханию. Об этом, впрочем, уже много сказано критикой.

Застрим внимание на другом. К тому моменту, как стало известно, что Жолдак взял к постановке «Слугу двух господ» в Каменноостровском театре (филиал БДТ), о нем можно было уверенно говорить как о режиссере с мистериальным ощущением мира. (Это мистериальное начало было очевидно уже в его первом российском спектакле – грандиозном «Тарасе Бульбе», поставленном, кстати, в Петербурге.) У Жолдака сцена – словно в средневековом театре – кажется подмостками между адом и раем, измерением демоническим и божественным. Здесь соединены шокирующе достоверная физическая (и физиологическая) жизнь – и «вертикаль», проблески иных сфер. Герой разрывается между инстинктами – и «утраченным раем». Судьба персонажа зависит не столько от него самого, сколько от таинственных сил. Неспроста на «Евгении Онегине» в Михайловском театре возникает чувство, что ты скорее на «Пиковой

даме»: режиссер перевел оперу в область иррациональную, мистическую, увидев в Чайковском темный эротизм и глубины подсознания.

Вот почему, когда стало известно о том, что Кирилл Серебренников предложил Жолдаку поставить «Грозу» в «Гоголь-центре», такой репертуарный выбор показался очень органичным режиссеру. Тем более что эту трагедию, где марево страсти, томление плоти граничит с религиозным мистицизмом, Жолдак собирался ставить на Елену Калинину, которая потрясающе играет у него Эмму Бовари в «Русской антрепризе им. А. Миронова». Но пока проект «Гоголь-центра» отложен. А вот выбор «Слуги двух господ» удивил: пьеса вряд ли дает основания для мистических прорывов: при всей театральности и буффонности она заземленная, «реалистичная». Характерно, что Жолдак и ставит как будто не Гольдони, а его извечного оппонента графа Гоцци: размыкая сюжет в иные миры, сочиняя абсурдную фантазмагорию и при этом заставляя зрителя проникнуться всей этой абракадаброй.

На весь спектакль – единый павильон: зала особняка, европейски стильная, с вертикально устремленными окнами и дверьми (сценография Андря Жолдака и Даниэля Жолдака). Страсти и чудачества своих героев режиссер любит разворачивать именно в таких интерьерах. В углу висит икона с лампадкой: видимо, как «окно в другой мир».

«Она приближается! Она проникает через тексты Гольдони!», – патетически сообщается публике. «Она» – это космическое существо X-75, Черный ангел в исполнении Александры Магелатовой. Есть еще X-75-копия в исполнении Надежды Толубеевой. Эти две девицы, «похитители чувств» inferнально-подросткового вида, с косичками-рожками

на голове, вторгаются в мирное буржуазное благополучие героев Гольдони.

Мизансцены одна за другой «проговаривают» зависимость персонажей от двух космических злодеек. Жолдаку вообще свойствен взгляд на человека как на игрушку в руках высших сил. «Мадам Бовари» начинается «прологом на небесах», комически-незатейливым, где три бога выбирают жертву для эксперимента, каковой и становится Эмма Бовари. Но когда действие переносится на землю, ракурс видения меняется: мадам Бовари сыграна так, что зритель способен ощутить тяжесть бремени Эммы, сострадать ей. В «Zholdak dreams», по сути, тот же смысл, только на этот раз космические силы управляют не людьми, а ПЕРСОНАЖАМИ Гольдони. Застреленный дьяволицами персонаж тут же встает и идет дальше, как это могло бы быть в какой-нибудь видеоигре. Зрительское соучастие возможно здесь в той мере, в какой возможно в компьютерной стрелялке.

Космические злодейки вторгаются в тот самый момент, когда (как положено по пьесе), отцы решают женить своих детей, Сильвио – Ивана Федорука и Клариче – Елену Осипову. Правда, на сцене не совсем «отцы». Если доктор Ломбарди, сыгранный в острохарактерном ключе Максимом Бравцовым, не позволяет усомниться в своей гендерной принадлежности, то отец Клариче Панталоне в исполнении Андрея Аршинникова стал трансвеститом, которого почтительно именуют «мадам».

Начало спектакля – остановленное мгновение счастья. Семейство в сборе, ничто пока не нарушает гармонию, звучит итальянская ария, Клариче и Сильвио смотрят друг на друга, напоминая каких-нибудь звезд итальянской кино-мелодрамы, благо что их снимает

сидящий в партере оператор Даниил Захаркин (на протяжении всего действия он работает онлайн), транслируя выразительные крупные планы на всю стену декорации. Лучшие моменты в спектакле – когда артистам удается, как здесь, взять эмоциональную высоту. Такие мгновения будут и позже, когда в павильон начнут вторгаться волны тревоги, и обыденные реплики будут произноситься с торжественностью мессы.

Каждое из двух действий спектакля течет по своим правилам.

Первое к сюжетности не стремится. Это, по сути, ряд сцен, отграниченных затемнениями; каждая из них – как замкнутая в себе, делящаяся во времени картина, внутри которой не ощущимо действительное развитие. Здесь важнее «тема». Как то: сопротивление персонажей стихии, бушующей за пределами их дома. За окнами им открывается какое-то сияние, которого не видит публика, но которым заморожены герои. «Нам не дано понять тайн неба!», – многозначительно и комично восклицает папаша Ломбарди.

Во втором действии – иные условия: спектакль обретает сюжетное оформление, сквозное дыхание. «Они внедряются в фантомы мозга Гольдони!», «Они заходят в тексты, становятся буквами!», – начинается второе действие такой тревожной вестью. По ходу «песен» зритель понимает, что появившиеся на сцене Елена Калинина и Дмитрий Мурашев играют не гольдониевских Беатриче и Флориндо, а неких космических существ, влюбленных друг в друга и принявших облик Беатриче и киборгообразного Флориндо. Отношения космических «влюбленных» друг с другом и с другими сущностями (X-75 и её копией) до конца не прояснены. Зритель видит как бы верхушку айсберга, но тому, что делает Калинина, интуитивно веришь. X-75 и её копия становятся «похитителями чувств» как раз для персонажей Калининой и Мурашева. В финале дьяволицы обманом разлучают влюбленных, переключив тело Беатриче (тут очень пригодилась многолетняя танцевальная практика Калининой). «Флориндо-о-о!», – протяжно кричит она, и слышишь в голосе её неземную тоску.

Если следить по пьесе, то за спектакль, от начала к финалу, Жолдак сделал буквально шагжок, не переступив даже гольдониевскую завязку; но в этот шагжок и вместились его видения, фантазии, все сюжетные линии о вселен-

ских демонах и собственно гольдониевских персонажах. В этом промежутке весь более чем трёхчасовой режиссерский сон.

Смотреть столь долгий спектакль, не задаваясь вопросом «про что», не получается; красивые сцены-картины не забирают в плен. Да, актеры (большинство из них малоизвестны зрителю) в заданных рамках работают отлично. Но при всей экзотичности актерской игры, при всем драйве в «Zholdak dreams» нет нерва, драматического напряжения, которое держало бы внимание. Кажется, режиссер сам ощущает это и пытается заполнить смысловые лакуны формой как таковой: крупными планами, цитатами, отсылающими к масскультуре, гэггами, дуближом живую...

Нельзя не сказать о потрясающем дуэте Полины Дудкиной и Сергея Стукалова, которые все время сидят за микрофонами на границе рампы (словно отделенные от артистов стеной), дублируя речь персонажей. Попадание в артикуляцию артистов столь точное, что не все зрители сразу понимают, что герои озвучиваются вживую. Острый пластический рисунок персонажа, наложенная на него «жирная» озвучка (с причмокиваем, шепелявостью, повизгиванием...) создают выразительный образ. Но эти условия, данные на весь спектакль, скоро исчерпывают себя. То, что между сценой и зрителями предполагается невидимая стена, кажется символическим: у спектакля на самом деле проблемы с коммуникацией. В сравнении с другими жолдовскими работами в «Zholdak dreams» очень сильно ощущается лабораторное формотворчество.

Есть в спектакле и «шутки от театра». Например, получив какое-то письмо, доктор Ломбарди предупреждает

сына: «Это люди Каstellуччи... Они Могучего ухайдокают!». И принадлежность этого семейства итальянской мафии обретает иной смысл, шутливо попадая в контекст нынешних театральных авторитетов. Изобретательно Жолдак открывает механизм создания образа. Например, скотчем приматывает пенопластовые котурны к ногам Федорука – Сильвио, напоминая о рекомендации Мейерхольда относительно «первого влюбленного»: «Рост не ниже среднего, ноги длинные» (см. мейерхольдовскую таблицу амплуа). Но все это остается самоценными штрихами, не дающими почвы для разговора о рефлексии Театра.

Конечно, в театре XXI века модно не считать пьесу точкой отсчета, тем более сам режиссер видеопосланием в прологе объясняет публике, что в процессе репетиций он заскучал и решил «отключить логику, довериться своим импульсам и поплыть в реке ассоциаций». С другой стороны, на «Zholdak dreams» задумываешься о том, сколь важно совпадение режиссера и автора по «группе крови». Жолдак мог сколь угодно отходить «от буквы» Флобера или Венедикта Ерофеева – «по духу» он соответствовал им. Но Гольдони космическая «прививка» от режиссера, как видим, чужеродна.

И на этом спектакле, где вызывают разные космические тени, невольно видишь – обратимся к Чехову – «почтенную, старую тень» Гольдони, стоящего в стороне и с ухмылкой наблюдающего за своей пьесой «спустя двести тысяч лет»... Того Гольдони, реформатора комедии дель арте, который стремился возвести драматургию в высокий литературный ранг, чтобы пьесы не были сценариями для импровизации... и чтобы актеры не несли отсебятины. ■



«ЧАЙКА». СЕМЬ ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Костя Треплев. Любовь и смерть» по «Чайке» А. П. Чехова. Режиссер **Вениамин Фильштинский**.
Художник **Александр Орлов**. Такой театр. Санкт-Петербург. Премьера **18 апреля 2015**

В конце мая в Москве проходила VIII Международная научно-практическая конференция «Молодые исследователи Чехова». В качестве темы доклада автором статьи была выбрана премьерная петербургская постановка «Костя Треплев. Любовь и смерть» Вениамина Фильштинского. Вениамин Фильштинский – профессор, заведующий кафедрой актёрского мастерства и режиссуры Санкт-Петербургской Государственной академии театрального искусства, председатель совета театральных педагогов СТД России. Его спектакли идут в разных театрах Санкт-Петербурга: МДТ, Приюте комедианта, театре им. Комиссаржевской, Этюд-театре (организованном из его учеников) и др. На этот раз режиссер поставил спектакль в Таком театре, созданном Александром Баргманом в 2001 году.

8

Инсценировка пьесы «Чайка» сделана в жанре актерского размышления о роли, поэтому комедия значительно изменяется, не только формально, но и содержательно. Среди действующих лиц – четыре артиста, существующих «от себя» и исполняющих роли чеховских героев: Анна Алексахина играет Аркадину, Анна Донченко – Заречную, Александр Кудренко – Треплева, Валерий Дьяченко – Сорина. Каждый персонаж, и более всех Сорин, наделен функциями автора. Например, авторская ремарка Сорина: «Идут! Целая процессия. И Тригорин. И Медведев с Машей. И её отец Шамраев. И его жена Полина Андреевна с доктором Дорном, в которого она влюблена. А во главе процессии – Аркадина Ирина Николаевна». Помимо этого, Сорин комментирует отношение героев друг к другу: например: «Да, Тригорин говорит, что Костя себя ведет крайне бестактно. Это о человеке, который из-за него едва не покончил с собой» или говорит про Аркадину: «ушла, так и не простившись с сыном». После финального диалога с Заречной Сорин повторяет слова Треплева: «это может огорчить маму», подчеркивая степень привязанности героя к матери. Таким образом, наименее активный

персонаж наделяется знаниями о чувствах других людей, в каком-то роде становясь всезнающим автором.

Все остальные герои пьесы постоянно упоминаются персонажами и существуют внесценично. Так Сорин говорит: «Надо сказать Шамраеву, чтобы отвязали собаку», хотя для непосвященного зрителя это имя звучит в первый раз и непонятно, какую должность занимает герой. Предполагается, что зрители хорошо осведомлены о пьесе и не нуждаются в пояснениях.

Образ Тригорина вырисовывается объемно, ибо о нем говорят многие персонажи. Например, после выступления Нины Заречной Аркадина произносит: «Вот Борису Алексеевичу понравилась Ваша игра своей искренностью» вместо слов самого Тригорина: «Вы так искренно играли». И дальше Аркадина продолжает: «Борис Алексеевич ушел уже. Он любит удить рыбу». Прощальный диалог с Тригориним уже передает другое влюбленное создание – Нина. В четвертом чеховском действии Аркадина, опять заполучив Тригорина, ставит его «лицом» и произносит все его фразы, обращенные к Константи-ну. Такой монологичный способ существования, конечно, лишает действие

чеховского многообразия, но в то же время подчеркивает одиночество героев, существующих в облаке своих впечатлений. Иногда кажется, что героя, ставшего антагонистом Треплева и являющегося первопричиной всех его бед – расхождения с матерью и любимой девушкой – просто не существуют. Маша, о которой заявлено еще в прологе, появится в третьем чеховском действии – её слова озвучит Анна Донченко: «Если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты». Образ героини, как и её матери, любящей не мужа, а другого мужчину необходим для того, чтобы подчеркнуть, сколько в спектакле одиноких и несчастных людей.

Время действия пьесы растянуто, так что она приобретает романную структуру. Происходит это за счет вставных эпизодов – размышлений Константина – Кудренко о своем творчестве, он маркирует временные рамки между эпизодами, произнося: «и еще один день». Таким образом, между первым чеховским действием и вторым проходит не один день, а четыре, что по мнению автора инсценировки помогает понять мысли героя, пришедшего к самоубийству. Таким образом, спектакль повествует о семи днях жизни героев, помимо сюже-

тообразующих сцен, наполненных пластическими этюдами, выражающими состояние персонажей. А зритель становится действующим лицом спектакля, активным собеседником и героев, и артистов.

Начинается спектакль с пролога – знакомства со зрительным залом: артисты существуют вне образов, цитируют своих персонажей. Например, Анна Донченко произносит: «А Нина Заречная говорит: «Да за такое счастье, как быть артисткой, я бы отдала толпе всю свою жизнь». В прологе внимание акцентируется на темах, можно ли жить без театра, и каким он должен быть. Таким образом, из «Чайки» вычленяется и ставится в центр столкновение разных методов театрального искусства. И больше – сама необычная форма спектакля Фильштинского углубляет вопрос, возможно ли импровизационное и непосредственное отношение к искусству или нет. В то же время главной психологической линией спектакля, первопричиной всех проблем, становится тема нелюбви: Дьяченко произносит: «Чеховская пьеса начинается с дуэта Маши и Медведенко <...> Маша любит Костю Треплева. Но он её не любит. Она даже раздражает его. Вот так... Любит. Не любит...» Прочитывая слова Кости, гадающего на ромашке, он чуть позже произнесет: «Сколько нелюбви. Пять пудов нелюбви!», перефразируя известный чеховский текст.

Следующий контакт со зрителем происходит в сцене спектакля Треплева, где Аркадина садится в зрительный зал и общается с окружающими, обсуждая Костину пьесу. Во втором чеховском действии со зрителем уже будет говорить сам Треплев: рассуждая о литературе, он спросит: «А вам про что интересно читать?» Между третьим и четвертым действием артисты обсуждают с залом категорию времени, комментируя авторскую ремарку: «между третьим и четвертым действием прошло два года». Размышления подытоживает Дьяченко: «Как летит время – это зависит от возраста». В сцене игры в лото опять происходит разрушение театральной условности – Аркадина раздает зрителям карточки и бочонки, предлагая сыграть в лото. При этом актриса и предупреждает, кому потом их стоит отдать. Постоянное нарушение границ между сценой и жизнью – закон существования не только персонажей пьесы, но и настоящей реальности – философствует режиссер.



► А. Донченко – Заречная. Фото Александра Коптяева

Проанализируем вставные эпизоды, касающиеся темы «театр» и посмотрим, как они преображают чеховское действие. В прологе артисты рассуждают о том, что театр Аркадиной нравится большинству зрителей, тяжело воспринимающих новаторство. Треплев постоянно уточняет, что не любит театр матери, а не театр в целом. Аркадина же цитирует Некрасова, «Чад жизни», даже пьесу Константина в своей излюбленной, трагедийно-пафосной манере. Со знанием дела героиня характеризует пьесу Константина: «сперва натурализм, потом декадентский бред». Чуть дальше, на замечание Нины, что в пьесе нет живых лиц, Треплев произносит: «Роль что ли хочешь играть? Театр – это не роли» и чуть дальше: «А разве это плохо – читка? Постдраматизм не предполагает сюжета. Театр – это не объяснялка».

Остановимся на том, как срежиссирована пьеса Треплева. Сценография представляет собой две кулисы, пару стульев, скамью. Нина сидит на вокзале, наполненном шумом поездов, сообщениями, раздающимися по громкоговорителю. Постепенно звуки стихают, и героиня остается в тишине, поэтому крик «Люди!» (с которого начинается её монолог) становится вполне естественным и психологически оправданным. Героиня катает шар для боулинга, внутри которого находится микрофон, что многократно усиливает его тревожный и протяжный, гулкий звук, рождая ощущение космического пространства. В качестве дьявола выступает Сорин, что вызывает удивленную реакцию Аркадиной: «Петруша и ты артист? Я тебя

умоляю!» В представлении Треплева это и есть постдраматизм, заключающийся в отсутствии четкого сюжета, психологически проработанной роли, предпочитающий метафизическое пространство. Важно, что герой понимает, что это – опыт. Погрузимся в четыре дня размышлений Треплева о своем творчестве.

Для начала, обратим внимание на то, как взаимодействуют друг с другом образ и актерское отношение к персонажу. Рисует забавная картина: артисты начинают объяснять поступки и мысли своих героев, прямым образом конфликтуют с утверждением Треплева: «театр – это не объяснялка». Новые фразы произносят не только артисты, но и герои. Треплев произносит: «Вернуться и устроить скандал? Нет, вернуться, чтобы поговорить с Ниной. Сделать поправки и замечания. Нина здесь ни при чем, во всем виновата мама или Нина не подключила зрителя». Рефлексия фТреплева по поводу своей пьесы периодически включает микродиалоги с Сориным, Ниной, тоже придуманные режиссером. Таким образом, оказывается, что Константин как ребенок размышляет о том, что одинок, никому не нужен – он надеется, что на следующий день все изменится, и все поймут, как они не правы. Но этого не происходит, и он начинает думать, что проблема не в окружающих, а в нем самом. Кудренко: «И вдруг он понял, что сделал ошибку. Надо было свою пьесу поберечь. А взять для начала, для спектакля какую-то известную пьесу, комедию и сделать из нее трагедию или из трагедии комедию. Возможно, это было бы



► А. Кудренко – Треплев. Фото Александра Коптяева

проще и эффектнее». У Константина жизнь переплетается с творчеством, поэтому размышления о том, какая бы пьеса понравилась Аркадиной, неожиданным образом приводят к тому, что надо убить Тригорина. Только это будет истинной драмой для матери, любящий играть трагедийные роли. Герой пытается всяческим образом вернуть мать и понимает, что на нее произведет впечатление только романтный, высоко трагичный жест. Периодически действие перебивается эпизодами любви и единства с матерью: выкриками Константина: «Я люблю тебя!», нежным танго. Треплев постоянно рефлексировал по поводу того, как образно он выглядит со стороны: плавая в озере прямо в одежде, говорит: «Мокрый человек в одежде! – это очень драматический, трагический и красивый образ!» Он теряет свой ботинок и тут же комментирует: «Человек ныряет за своим ботинком и не может его найти – очень сильный образ». Конечно, эти замечания вызывают смех в зрительном зале, ибо наполнены большой степенью инфантилизма. Он как дитя, найдя красивый образ, видит себя уже великим писателем. Тригорин, записывая сюжет о подстреленной чайке, мыслит действием, образ рождает сюжет, чего не случается у Треплева. Герой сравнивает себя с Пушкиным и Лермонтовым, которые стрелялись на дуэли, и, вообразив себя романтическим героем, тоже хочет сделать это. Он идет на охоту, желая потренироваться перед дуэлью. «Образ! Маленький бездарный человек идет по лесу и хочет убить огромного талантливого кабана. Красивый образ!»...

Уже в финале Константин рассказывает о том, как складывается его писательская жизнь. Оказывается, Треплев сделал еще один вариант драмы, пытался поставить её в театре или напечатать, позже обратился к прозе. Получив от Тригорина журнал со своим рассказом, он начинает переживать по поводу своей манеры письма. Чеховский монолог: «Я так много говорил о новых формах» заменен практическим размышлением о том, что можно сделать сюжетом своего нового произведения. Сначала герой рассматривает соринский сюжет: «Человек, который хотел», потом материнский: «Без театра нельзя» (ибо «театр защищает от жизни или не может защитить»), и самым верным решением, вбирающим все его размышления, оказывается слово «не любовь». Герой цитирует дядю Ваню: «Пропала жизнь», потом размышления Хемингуэя при получении нобелевской премии: «Для настоящего писателя каждая книга должна быть новой попыткой достигнуть чего-то недостижимого», потом Тузенбаха: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» Эти цитаты вызывают в нем мысль: «Да, после Чехова и Хемингуэя не захочешь читать Треплева», родня с фразой: «после Толстого или Золя не захочешь читать Тригорина».

Взаимоотношения героя с матерью полны болезненности, внутренней тревоги. Героиня научила сына говорить на языке литературы: частенько, чтобы выйти из конфузной ситуации, она начинает цитировать – у Чехова она делает это всего раз, в спектакле же –

постоянно – Шекспир, Некрасов и «Чад жизни» Маркевича появляются много раз, подчеркивая, насколько неразличимой стала для актрисы грань между сценой и жизнью. Спектакль венчают слова: «Ты повернул глаза зрачками в душу» (Шекспир в переводе Пастернака, а не Полевого, как у Чехова), Сорин же, разводя руками, утверждает: «Без театра нельзя».

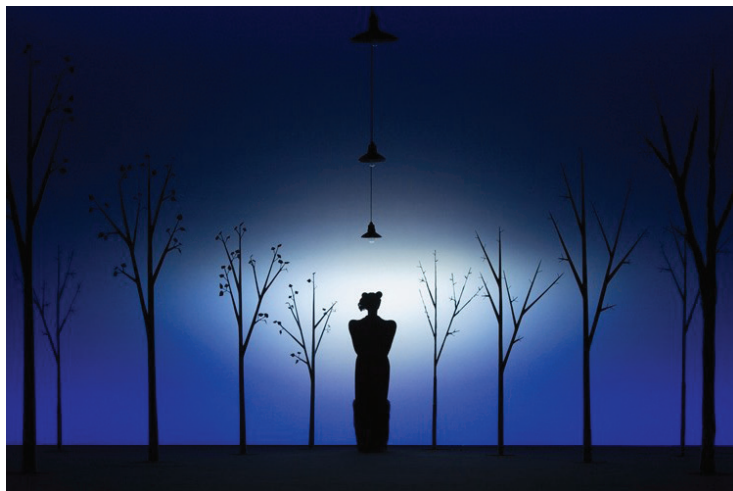
В спектакле Фильштинского фабула, можно сказать, очерчиваются острее, чем у Чехова, психологический анализ становится подробнее – в духе романов Достоевского. Автор-режиссер идет вслед за новаторством Чехова-драматурга, полемизируя с привычным представлением о драматическом жанре. Сценическое пространство, придуманное Александром Орловым, работает на ощущение привычности места, помогая сконцентрироваться на слове. Герои существуют в неизменной связке, находясь на квадрате камерной сцены, лишь Аркадиной позволено разорвать формальную границу, разделяющую зрителей и артистов, и сесть в зал. Мебель служит лишь необходимым атрибутом для высказывания и физического существования на сцене. Свет (художник – Василий Ковалев) играет большую роль, чем декорации; умело затемняя фон и подчеркивая яркие силуэты людей, являющихся двигателями истории, художник создает надбытовое пространство. Конфликт переключается в сторону проблемных отношений между матерью и сыном, актрисой старого поколения и представителем нового искусства. Зрители наблюдают за сюжетом и в то же время за процессом рождения персонажа, осознанием роли актёром. Говоря о необходимости театра, артисты творят своих героев на глазах у зрителей, периодически выходя из образов, оценивая себя, размышляя над тем, что происходит с их персонажем. Такие «актерские ассоциации» погружают зрителей как бы в пространство репетиции спектакля, делают очевидной связь искусства с жизнью. Жанровое новаторство спектакля Вениамина Фильштинского в соавторстве с Чеховым обостряет конфликт на эстетическом и философском уровне, сохраняя при этом понимание чеховской поэтики. В наше время, когда театральные новаторы открыто и грубо воюют с вербальной сутью драматического театра, как не приветствовать эксперимент профессора и мастера! ■



► Сцены из спектакля
Фото Александра Коптяева



► А. Алексахина – Аркадина
В. Дьяченко – Сорин
А. Донченко – Заречная
А. Кудренко – Треплев
Фото Александра Коптяева



► Сцены из спектакля «Сказки Пушкина». Режиссёр и художник Р. Уилсон. Театр Нации. Москва. 2015

«СКАЗКИ ПУШКИНА» РОБЕРТА УИЛСОНА

«Сказки Пушкина». Автор спектакля, режиссер-постановщик, художник **Роберт Уилсон**, сценография и реквизит **Анник Лавалле-Бенни**, свет **Эй.Джей. Вассбард**, костюмы и парики **Юлия фон Лелива**, грим **Мануэлла Халлиган**, музыка **CocoRosie**. Театр наций. Москва. Премьера **16 июня 2015**

ВЫБИЛ ДНО И ВЫШЕЛ ВОН

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Боб Уилсон - режиссер и сценограф в одном лице. Лишь только о визуальной составляющей его московского спектакля уже можно бы написать весьма объемный труд. Однако это занятие решительно непродуктивно, потому что визуальное в его спектаклях никогда и ни коим образом не отделимо от смыслового и чувственного, а в пушкинских сказках – тем более.

Тем, кто знаком с уникальной манерой Уилсона, легче принять как данность, что сценическое пространство у него всегда отрешено от быта (это, правда, не исключает бытовых в концептуалистском смысле деталей), населено образами, а скорее, даже знаками самых разных стилей, эпох, культурных пластов. Что актеры у него никогда не «переживают», скорее, похожи на марионетки, строго и бесстрастно исполняющие волю Демиурга-кукловода. Забегая вперед, скажу, что в сложнейшей, как часовой механизм, партитуре спектакля Театра наций российские актеры оказались на высоте. Отличный вокал, в особенности Эсег Хапсасовой (Шамаханская царица) и Ольги Лапшиной (Бабариха), виртуозная, «говорящая» пластика (стоит особо выделить Владимира Еремина-Салтана, Олега Савцова-Гвидона и Дарью Мороз-Додона), вообще, удивительная для наших артистов высокая степень настроенности на общий темп и стиль впечатляют. Не меньшее впечатление производит работа постановочной части: даже сам факт того, что вся эта изощренная звуко-цвето-светополифония на сцене «звучит» без сбоев.

Возвращаясь к смешению эпох и стилей, замечу, что попса приветствуется Уилсоном не меньше барокко или Ренессанса. В «Сказках Пушкина» портал сцены на протяжении всего действия обрамлен светящимися лампочками, будто это кабаре или площадка для шоу. Золотая Рыбка (Елена Николаева) выплывает на плунжере из сценического подземелья в платье из синего люрекса – чем не эстрадная дива? Одним словом, тому, кто знаком с театром Уилсона, легче принять тот тип взаимоотношений с пушкинским материалом, что избрал для себя американский режиссер-художник. Труднее при первом знакомстве. Пришел человек на сказки, с детства выученные на зубок, и видит, что Рыбак (Александр Строев), лишен лаптей и бороды и вообще похож на итальянского «дзанни»; работник Балда (Александр Новин) смахивает на парня с плакатов агитпропа; царя Дадона играет женщина с набеленным лицом смертника, являя нечто среднее между Кабуки и античным театром. Да что там Балда, Дадон и прочие, когда у самого Александра Сергеевича рыжая шевелюра и губы сердечком, прямо как у Джонни Деппа в картинах Тима Бертона! Впрочем, аналогии с Бертоном, агитпропом или комедией дель арте тоже усмотрит знаток. Что же остается обычному зрителю? Идти и смотреть! И обязательно вести детей, правда, желательно после двенадцати лет, так как впечатления от увиденного могут быть весьма сильными. Спектакль «Сказки Пушкина» не только очень красив, в нем

не только много сценического волшебства, которое превращает в детей всех зрителей вне зависимости от их возраста. Это, при экзотической необычности режиссерской методики Роберта Уилсона, абсолютно пушкинский спектакль! В нем есть упоительная свобода и легкость, свойства, которые иноземец уловил в русском гении гораздо точнее, чем это сплошь и рядом делают наши с вами соплеменники. В нем есть предчувствие скорого ухода, это моцартовское-пушкинское: «Мне не дает покоя мой черный человек», на которое нанизана сама сценическая композиция сказок; которое разлито в переменах света и цвета, просвечивает сквозь набеленные лица актеров, пугает высунутым вдруг черным языком Рыбака, скорбными тенями фигур с медвежьими головами и колокольней с покосившемся крестом. А главное – моцартианский Пушкин Евгения Миронова, с его легкомысленным сидением на ветке нарисованного «дуба» – свесив ножки, глотая зелье из бутылки и балуясь вымыслом; с прыгающей походкой и растрепанной рыжей шевелюрой; с мгновенной, будто по блажи, сменой интонаций: то вам шутка-прибаутка, то чуть ли не плач похоронный, то, под финал, вообще – стихи «...И пусть у гробового входа млада будет жизнь играть...».

Уже очень давно Роберт Уилсон прямо заявил миру, что его театр принципиально отрицает интерпретацию текста. Отчего действие в его спектаклях бывает лишено нарратива и напоминает цепь сновидений, а актеры становятся

высокотехническими «функциями». И все же словесный манифест художника всегда в известной степени лукав по отношению к тому, что он осуществляет в реальности. Космический, «инопланетный» мир, в который, казалось бы, помещены Уилсоном сказки русского поэта, дает интерпретацию и, на мой взгляд, весьма отчетливую. Начинаясь со «Сказки о Рыбаке и Рыбке», через «Сказку о царе Салтане», «Сказку о попе и работнике его Балде» спектакль заканчивается «Сказкой о Золотом петушке», самой страшной в пушкинском цикле. А в середину композиции вставлен незавершенный и потому мало известный набросок «Сказка о Медведихе», и это своеобразный реквием – именно так написана поэтом и подана режиссером древняя, жестокая история о несчастной, убитой мужиком ради теплой шкуры медведице и её осиротевших медвежатах. Рассказчик-Миронов, сидя в кресле (ссылка, Михайловское, тоска, няня со страшилками на сон грядущий?) произносит жалостные строки нараспев, как в старину, в дремучей глубинке, а на подсвеченном заднике в это время возникает сюрреалистическая теневая процессия. Шеи у фигур неестественно длинны, головы медвежьи, и это похоже на силуэты старых палехских росписей, а черные тени деревьев меж тем, образуют аллею, напоминающую дорогу Орфея в загробный мир (Уилсон в свое время потрясаяще поставил эту оперу Глюка во Франции).

В Театре наций рассказывают, что режиссер утверждал: ставлю про любовь. И действительно, некие истории любви выстраиваются в логическую цепочку. Финал «Сказки о Рыбаке и Рыбке», к примеру, удивителен: оставшуюся у разбитого корыта старуху (Татьяна Щетинина) старик нежно обнимает за плечи. Дескать, подурила, и хватит, жили мы с тобой тридцать лет и три года и дальше будем, только смерть разлучит нас. Наломавший дров со своей личной жизнью царь Салтан (Владимир Еремин) также обнимает царевну в финале, прибывает, как говорится, к давно желанной гавани блаженства. Забавный сюжет возникает у попадьи с Балдой: только скряга-муж получил щелчок по лбу, как она уже рада милоститься с молодым и веселым работником. А какая любовь у Додоны с Шамаханской царицей (Сэсег Хапсасова), как смешна их целомудренная и вместе с

тем недвусмысленная пантомима в прощениуме, сопровождаемая театрально эротическими охами и ахами! Вот и под занавес персонажи поют из Джона Леннона «Нам всем нужна любовь».

Однако страшный финал с мстью петушка вероломному царю в спектакле опущен. Собственно, и финал «Сказки о царе Салтане» тоже размыт. В этой не проявленности сказочных концов с их дидактической моралью есть явное присутствие интерпретации. Уилсон совершенно очевидно ставил спектакль не о царях-петушках-лебедях, но о самом Пушкине, о легком и печальном гении, которому остро не хватало любви и свободы.

Крошечный кораблик, сверкающий на огромном, светлом и пустом заднике, – не знак ли это неизбывной пушкинской тоски? Он бежит себе в волнах на раздутых парусах, а опальный поэт не может двинуться дальше Псковской губернии, и все просьбы к царю остаются тщетны. Так, обливаясь над вымыслом слезами, озоруя, влюбляясь и отчаиваясь, жил Александр Сергеевич, улетаая воображением в терема и на острова, в царства и государства. «Чего тебе надобно, старче?» – эта фраза звучит в спектакле рефреном, и такое случайным быть не может. Много надобно, хотя реально лишь родное разбитое корыто. Начинаясь легкомысленно и бравадно, пушкинские истории постепенно скатываются в макабр, упираются в зыбкую границу между этим и тем светом, отзываются предчувствием скорого конца и оттого еще большей жаждой радости, вымысла и свободы.

Человек мира, Роберт Уилсон насыщает действие приметами мирового художественного и театрального контекста. Старик, Ткачиха с Поварихой и сватьей бабой Бабарихой напоминают итальянские маски, остров Гвидона, крошечная греза на огромном, меняющем цвета заднике – театр Востока, золотonosная Белка – и вовсе персонажа из какого-нибудь Диснейленда, как, наверное, и хвостатый Кот ученый, который, впрочем, больше намекает на российские новогодние представления. Поп-культура, как уже было сказано, а также привычная сегодняшнему зрителю среда ширпотреба, включены Уилсоном в работу практически наравне с элементами изысканных художественных стилей. Тот же микст – в специально написанной для спектакля дуэтом «CocoRosie» музыке, которую исполняет

живой оркестр. Барокко смешивается здесь с фольклорной жигой, рэгтайм соседствует с балладой, рок с симфоническими фрагментами. И не без поповской белиберды. Даже, возможно, слишком.

Русская культура в спектакле – отдельная и очень серьезная история. За кулисами нам показали увесистую папку, которую художник Уилсон собрал для спектакля, в ней содержится впечатляющее количество репродукций и фотографии русской живописи и архитектуры. Таким образом, бэкграунд его пушкинианы оказался весьма внушительным. Уилсон легкими стежками вшивает в свое космическое пространство и царский трон в супрематическом стиле, и царевну лебедь со сверкающим клювом, будто сошедшую с полотна Врубеля, и богатыря Балду из окон РОСТА, и дворцовые билибинские башенки... Все это при наличии изощренной световой партитуры, сочетания теневого театра с живым планом, «вживания» крошечной реальной картинки в огромный, залитый ярким, «неземным» светом задник производит действительно впечатление целого космоса. Что для Пушкина, русского национального гения, которым нынче всякий профан спешит заклясть весь остальной мир, становится реальной победой в масштабе всей планеты. Пушкинское творчество конвертируемо! Причудливо и вольно переплетая театр Европы и Востока, русское, итальянское, японское, глобалистское (восприятие детей компьютерной эпохи учитывается в спектакле не менее прочих наших знаний и ассоциаций), Роберт Уилсон делает нашего Александра Сергеевича тем, кем он на самом деле и является: театральным человеком мира. ■

Фото предоставлены
пресс-службой Театра наций

КАК ЭТО БЫЛО

ИРИНА КОМИССАРОВА

Я художник, получивший традиционное сценографическое образование в Литве, с набором классических, привычных знаний процесса работе театра. На этом опыте и базируются мои записки. Данный текст – это результат наблюдений, полученных за месяц пребывания на репетициях спектакля, ставшего едва ли не главным событием прошедшего сезона. Для меня все началось с непреодолимого стремления увидеть процесс создания этого спектакля. Не зная на что рассчитывать, но понимая, что пропустить событие нельзя, я получила поддержку от пресс-секретаря Театра Наций Юлии Гирба, которая и вдохновила меня на написание этого текста, и участвовала в его создании.

Итак, я попала на закрытые репетиции спектакля. При этом о Бобе Уилсоне я знала не больше многих других. Имела некое представление о его работах, о характерном почерке, знала и о его легкой школе «Water Mill», а пару лет назад даже смотрела, сидя рядом с ним, спектакль «Primal matter» Димитриса Папаиноу. Но всё это несравнимо с возможностью лично понаблюдать за работой мастера.

Для меня репетиции начались сразу за дверями в зрительный зал, пройдя которые я перенеслась из пространства пустого и лишённого жизни фойе в мир удивительного и непонятного.

Телефон был сразу забыт (весь месяц он пролежал в кабинете PR-отдела), в руках только блокнот, в котором, не отводя взгляда со сцены, на ощупь (применяя механическое письмо) фиксировала мысли. Этот мой маленький блокнот сохранил самые яркие моменты и впечатления, появившиеся во время выпуска, - их в тексте статьи я выделила курсивом.

С первых же минут пребывания в зале, в котором ты уже бывал десятки раз, понимаешь, что что-то здесь изменилось. В глаза сразу бросаются огромный экран («холст» для красочных картин Боба), многочисленная световая аппаратура (взятая в аренду специально для этого спектакля) и отдельные фрагменты декораций. Но первый день, проведённый в театре, оставил странные и противоречивые впечатления.

Работа сразу же пошла по непривычному сценарию. На сцене без

лишней суеты поочерёдно стали появляться артисты в гриме. Каждый из них, провёл на сцене не менее 15 минут, постоянно поворачиваясь то в профиль, то анфас (в какой-то момент подумала, что это и не актёры вовсе). Я ещё долго ждала начала репетиции в моем привычном понимании, прежде, чем осознала, что это она и есть, только вот началась со света, который выстраивался под каждого персонажа индивидуально, прорисовывая черты его характера. Это, без преувеличений, продлилось весь день и поразило меня не меньше, чем наличие за полтора месяца до премьеры костюмов, грима и париков. Но для ясности надо пояснить, что этой репетиционной утопии предшествовали десятки месяцев подготовительных работ.

Костюмы и парики готовы задолго до начала выпуска, до этого репетиция в прототипах (костюмы-наброски, передающие основную задумку художника – форму, цвет). Художник по гриму Мануэла Халлиган специально приезжала в Москву, чтобы снять слепки с лиц и голов артистов для дальнейшей работы.

На второй день Боб работал над световой составляющей своей задумки.

«Kill the blue on the top, bring the green on the top» («Убейте» голубой сверху, зеленого сверху) – эта фраза долго вводила в заблуждение персонал театра.

Боб общается с художником по свету исключительно понятиями оттенков и их процентными соотношениями.

“Put the red light on the top» (Красного света сверху).

Выстраивается позиция, по-сути идёт репетиция цвета и света, в которую должны вписаться артисты, а не наоборот.

“Bring the green on the top. 0, 60, 65 – Okay, record» (Зеленого сверху. 0, 60, 65 – Хорошо, запишите).

Все время идёт работа над поиском нужных соотношений, что является собой сложную и тонкую работу Эй Джея Вайссбарда, художника по свету.

Сначала появляется набросок-пятно, потом вырисовываются детали. Некоторые элементы декораций светятся как отдельный источник, некоторые живут в своей световой зоне, которая хорошо видна сверху. К примеру, как светом нарисовать море? Да вот так – 30% зеленого сверху, темно-синего внизу и го-

лубой на лица. Только редкие моменты репетиций проходят в рабочем свете (стандартный режим освещения сцены) – все должно уже быть здесь и сейчас.

Слаженность в работе поражает. И вот в микрофон звучит установочная фраза, объясняющая, насколько проницательно и молниеносно реагирует команда: «Работать вместе – дышать вместе, быть единым организмом», - это и есть основополагающий принцип работы Боба, ведь «если кто-то ошибётся – все разрушится».

Постепенно начинаю понимать, почему в своей практике Боб зачастую работает не с драматическими артистами – например, с Барышниковым, Абрамович или даже с аутистами. Порой кажется, что задачи, которые он ставит, можно осуществить только, если механически выполнить услышанную команду, не руководствуясь никакими другими принципами. Но наши российские артисты привыкли к другому методу ведения репетиций: к поиску зерна, сквозного действия, к постепенному вживанию в образ. Здесь же они были всего этого лишены. Ведь образ был уже создан задолго до начала репетиций. И задача артистов – шаг за шагом, вслушиваясь в инструкции режиссёра, пройти заранее придуманный им путь, воплотить в одном движении заданные черты персонажа.

“Torn to profile. Do not do it naturalistic. It is really lot magic” (Повернитесь в профиль. Не делайте этого натуралистично. Это действительно [должно быть] волшебнее).

Боб просит Татьяну Щанкину не забывать про положение рук – оно не должно ломать рисунок.

“Everything is a line in space (Все есть линия в пространстве). Все что вы делаете – это танец, все должно быть чисто».

Боб настоящий кукловод – играет фигурами и лицами. Кажется, актерских личностей просто не существует. Зрителью нет никакого смысла пытаться разгадать в персонажах конкретных людей. Думаю, к этому спектаклю даже не нужны программки со списком действующих лиц – это только отвлечёт.

Боб у всех членов команды вырабатывает рефлекс собаки Павлова: щелчок-реакция, лампочка-реакция, хлопок-реакция. Конкретно у актеров есть подсказка

– красный сигнал. Артисты стоящие на сцене зачастую не видят и не слышат друг друга и без помощи помрежей им просто не обойтись, но все должно сработать вовремя.

Окантованный лампочками портал сцены постоянно переключает внимание зрителя и помогает актерам ориентироваться в темноте.

Исключением был только Евгений Миронов, которого Уилсон выбрал задолго до начала работы над спектаклем (аж, за 8 лет – подробности этого события уже описаны). Возможно, поэтому режиссер работал буквально в сотворчестве с ним, давая возможность импровизировать в рамках образа. Боб ставил задачу, смотрел, как Миронов её решает и, исходя из результата, корректировал дальнейшее развитие событий.

Пушкин в спектакле – единственный сложносочинённый драматический элемент.

Но в целом для Боба на сцене не существовало ни Миронова, ни Дарьи Мороз, ни многих других. Он то и дело обращался не к конкретным артистам, а к их образам. Иногда это принимало забавный оборот, ведь на сцене то и дело появлялись петушки, медведжата и даже перед и круп лошади (Дима-перед, Дима-круп), а всей этой красотой дирижировал «слегка подвыпивший» Пушкин-весельчак. В репетиции финальной сцены актёры и вовсе стали порядковыми числами.

Сглаживал эти моменты переводчик Гурген Тцатурян, он обращался лично к актёрам, в то время, как одна из переводчиц окликала, к примеру, Дарью Мороз не иначе как «Медведиха. Нельзя забывать, что над постановкой работали на нескольких языках (в основном, конечно, на английском, но местами от членов постановочной команды слышалась и немецкая речь). В проекте было задействовано множество переводчиков.

Гурген же Тцатурян являлся личным ассистентом-переводчиком, он актёр по образованию с большим опытом работы в театре (с его помощью выпускался и спектакль Робера Лепаж «Гамлет-коллаж»). Редко, но случалось, что Боб, жестом отстраняя переводчика, сам шёл к артистам и работал с ними один на один, используя только мимику, «краску голоса» (термин Боба) и жесты.

Как и в любой работе, были взлёты, были и падения. Но Уилсон ни-

когда не переходил черту, всегда оставался сдержанным и – даже в работе с неуправляемыми, но прекрасными «котятми» (с детьми он общался на каком-то другом, непостижимом уровне). Впрочем, взаимодействие актрисы Дарьи Мороз и Боба стало чем-то большим, нежели просто контакт режиссёр-артист. Через её концентрированность и погружённость Боб воздействовал на других актёров.

Подход Боба к материалу – системный, это метод режиссёра-художника, решающего спектакль в комплексе ещё на уровне замысла. Понять технологию создания и производства спектакля Боба можно только разобравшись в обязанностях членов его команды, они великолепно слажены, такого мне ещё не доводилось видеть. Он как бы создал живой механизм, в котором все детали подчиняются единому «нервному центру». Всё это – настоящая мощная машина, в которой Эй Джэй Вайсбард-свет, Юлия – детализированные костюмы и парики (к примеру, алчность пушкинской старухи растёт соизмеримо с её головным убором), Анник Лавалле-Бенни – декорации; работа с актёрами – Тильман Хекер, а с материалом Никола Панцер. За музыку отвечают волшебные CocoRosie (Бьянка и Сьерра Кэседи), а за молниеносно выдаваемую и постоянно изменяемую аранжировку – Даг (Дуглас Виссельман). Нельзя забыть и про Люси Янш – фотографа Боба, её функции гораздо важнее, чем может показаться, и я опишу их позже. И, конечно же, главный координатор всех действий самого Боба – Нико. В механизме нет ничего лишнего, каждый отвечает за конкретно поставленную задачу. Они всегда рядом, все время в работе.

У ассистентов в зале на гигантском столе ворох реквизита, образцов тканей, рабочих инструментов – в любой момент они оказываются на сцене и незаметно корректируют детали – всегда готовы поправить ситуацию.

Интересно взаимодействие всех механизмов внутри команды Боба: все время где-то есть Тильман, который как по волшебству появляется то там, то тут, или CocoRosie: сейчас ты их не видишь, а в следующую секунду они оказываются в оркестровой яме. Юлия и Анник все время чем-то заняты, Бобу даже не нужно давать им указания, они просто делают их общую работу без лишних слов.

Когда актёр не может войти в нужную форму, выходят Тильман или сам Боб и крутят его как куклу – иногда придавая не естественную для человеческого тела позу.

Аник берёт свои инструменты и выходит на сцену, где по ходу репетиции доводит до нужного результата декорации.

Музыканты для репетиций так же отбирались Бобом – их работа была не менее напряжённой, а порой и более ответственной, ведь в своих движениях актёры руководствуются ритмом барабанов и транзитными переходами, щелчками и прочими звуками – все это важная составляющая работы.

“Thank you, band, it was great, really” (Спасибо, оркестр, это было действительно здорово) – вниманием не обделен и оркестр, он существенная часть команды. Работа с музыкой это такая же работа с формой, материей. При этом звуки зевков, покашливаний, чихов и вздохов принадлежат самому Бобу, они записаны и наложены на общую фонограмму. Так художник запечатлевает самого себя в углу полотна, так ребёнок озвучивает свою игру.

За время репетиций режиссер не вернулся ни к одной, ранее пройденной сцене и никогда не приступал к следующей, пока предыдущая не отшлифована до автоматизма. В сохранении законченных «картин»-сцен и помогала Люси, которая фотографическим способом документировала все мизансцены. Что это как не метод художника?

Выводы.

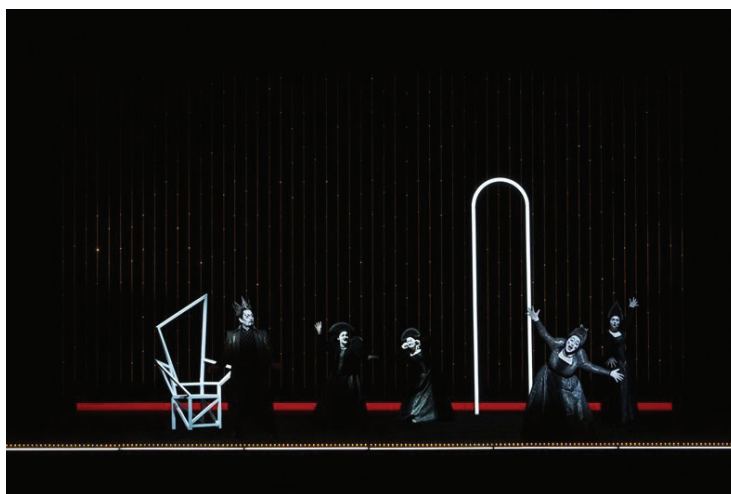
Текста со сцены звучит не так много, пожалуй, лишь 1/8 часть задействованных сказок, всё остальное строится на образах, в которых зритель угадывает знакомую с детства историю. В этом и состоит поэтический сюрреализм спектаклей Уилсона.

Пожалуй, чтобы в полной мере прочувствовать его язык, нужно тоже быть немного художником (хотя бы в душе), быть способным воспринимать визуальные образы как смыслообразующий фактор, а не только как красивую картинку.

Амосфера, созданная на сцене Уилсоном, это поразительный мир фантазий ребёнка, это сновидение. В его театре нет привычной психологии, нет места и личности артиста – есть образ, при помощи которого, он воздействует на зрителя. ■



► Сцены из спектакля «Сказки Пушкина».
Режиссёр и художник Р. Уилсон. Театр Наций. Москва. 2015



► Рассказчик - Евгений Миронов



► Т. Спасоломская. Портрет В.Я. Левинтала. 1978

ТИГР-ЛЕВ: ВСПОМИНАЯ ВАЛЕРИЯ ЛЕВЕНТАЛЯ

АЛЁНА СИДОРІНА

Один, как жёлтый огнегривый лев...

«Откуда они взялись? Лев-Тигр из выдумки, зато Тигр-Лев, уж конечно, из небылицы», – спрашивает и отвечает Е. Измайлов, автор детской книжки «Тигр-Лев» (1970-е). Давид Боровский, Олег Шейнцис, Валерий Левенталь... Откуда они взялись и куда ушли? – хочется спросить теперь... Начинает казаться, что и весь театр тех лет – это наши “выдумки” и “небылицы”, наши сны, “сны о чём-то большем”, как пел когда-то Борис Гребенщиков. Сны о стране “Театр”, по существу ушедшей, как Атлантида, о которой одни из нас вспоминают с ностальгией, другие – с раздражением. На гербе той страны красуются теперь три волшебных зверя – священные животные – Рак, Козерог и Лев: Д. Боровский, О. Шейнцис, В. Левенталь. Несколько их друзей, коллег и соратников из тех времён и сейчас работают в театрах, эти “могиканы” несут в себе свет той страны, но она, тем не менее, неумолимо удаляется...

Воспоминания о выдающемся художнике и человеке Валерии Левентале, несомненно, ещё будут написаны теми, кто близко знал его, и опубликованы. Мне хочется восстановить и описать события встречи с ним, с его спектаклями и картинами.

...Слышу радостный голос В. Я. Левенталь в телефонной трубке, – когда несколько лет назад в журнале «Сцена» была опубликована моя статья «Явление Пегаса» (№6 (74)

2011) о его спектакле «Сказки Гофмана» (режиссёр Александр Титель) в Музыкальном театре им. Станиславского. «Как точно Вы всё написали, – и про Пегаса, и про замысел... теперь, наверное, можно и на спектакль не ходить!» – шутит Левенталь. А потом, неожиданно: «Пишите ещё!» Какой восторг вызвало это ободрение во мне – посмотреть близкие премьеры – «Чародейку» в Большом, «Золушку» в Малом... А может, и что-то ещё, в будущем...

Сегодня, оглядываясь назад, вспоминаю не только художника-победителя, каким мы видели его в нашей юности – на волне его потрясающего профессионального успеха. Теперь, когда его земная жизнь – увя! – завершилась, вижу пронзительную картину: хрупкая фигура Валерия Яковлевича, стоящего в стороне от группы коллег на похоронах Аллы Александровны Михайловой. Тогда, обернувшись, увидела его потерянное лицо, седую склоненную голову и взгляд исподлобья, устремлённый куда-то вглубь... Недавно на странице в фейсбуке дочь художника Катя Левенталь поместила портрет отца – очень похожий на это моё воспоминание.

В. Левенталь с А. Михайловой связывало многое, – и начало его театрального пути в сотворчестве с режиссёром Львом Михайловым, о чем он писал и говорил, и чувство

постоянного внимания со стороны заинтересованного критика, державшего его работы в поле зрения, и их встречи и беседы о театре, о жизни... «Левенталь, я знаю, что Вы в Москве. Скажите, что это у Вас было в семьдесят таком-то году, в таком-то спектакле на втором плане, слева от центрального помоста?» – так иронично писал В. Я. об их телефонном общении, понимая, как ценны такие вопросы беззаветно преданного сценографии и искусству театра критика. (В. Левенталь «Телефонный звонок», журнал «Сцена», №1, май 2007)...

В 2008 году редакция журнала «Сцена» планировала статью к юбилею В. Левенталь. А. Михайлова обратилась ко мне. Была организована моя встреча с Валерием Яковлевичем. Ожидалось интервью. Мною был куплен диктофон – чтобы ничего не упустить из сказанного мастером. Однако, оказалось, что он заранее решил, не отказывая во встрече и беседе, и даже – показав много работ последних лет и более ранних, – отказаться от интервью. Более того, В. Я. взял тогда с меня слово, что я не буду писать об увиденной живописи, не буду точно воспроизводить наш разговор, не буду записывать его на диктофон... Так и не состоялся мой единственный «журналистский» опыт! Алла Александровна была тогда раздосадована, написала сама статью по имевшемуся у неё материалу. Ста-

тя получилась короткая, но очень пронзительная («Об иллюзиях»). А у меня остались записи, сделанные вечером того же дня. Читая их, запускаю «кино»-воспоминание, воскрешающее событие в мельчайших деталях: эта встреча с Левенталем у него в мастерской была настоящим праздником.

Звоню в дверь. В. Я. открывает. Здороваясь, с порога слышу музыку: Моцарт.

«Проходите, пожалуйста!»... Идём направо, – комната, на белой стене фигура гнедой лошади, написанная в профиль. Проходим дальше, – В. Я. показывает эскизы – часть к старым спектаклям, среди них – к опере «Волшебная флейта». Потом – разговоры за чаем в уютной кухне с овальным «сине-белым» столом, покрытым осколками кобальтовой посуды, сделанной по словам В. Я., им и Мариной Соколовой ещё давно, «в те годы»... Рассказы о его первых впечатлениях в США: о встречах с музеями, с живописью и современным искусством, известным здесь только по репродукциям в западных изданиях, привозимых друзьями. Разговаривать было легко: слушая рассказы Левенталья о его встречах с художниками и странами, о работе с важными для него режиссёрами, в том числе и иностранными, понимала как близко всё в его речи, и в окружавшей нас обстановке его мастерской. Тем более, что большая часть сказанного мастером совпадает с моим ощущением времени и театра в этом времени. Показывая находившиеся тогда в Москве эскизы и картины – «фигуративную живопись» – Левенталь сказал, что *ни в коем случае не хочет участвовать в выставках в Москве и в России, что есть в мире несколько ценителей его живописи и заказчиков, и этого довольно*. Эти слова вызвали во мне волну сожаления, но – воля автора – с ней не поспоришь... Заговорили о годах преподавания в Школе-Студии МХАТ. Я напомнила, что училась в Школе-Студии, когда он там преподавал. Вот как это тогда было: в 80-е годы мы – студенты постановочного факультета Школы-Студии МХАТ – встречали В. Я. Левенталья в коридоре между аудиториями и учебной частью на Постановочном

факультете, «расквартированном» тогда в здании на Пушечной улице. (Первыми у Левенталья учились и с ним работали В. Горянский, А. Данилов, Н. Свиридчик, Н. Шаронов, А. Бондаренко, В. Фирсов, А. Щёлоков) Мне же довелось увидеть В. Я. летом 1983 года на консультации перед поступлением в институт. Показывая работы, в том числе и мои детские иллюстрации к сказкам Гофмана, услышала окрыляющие слова, что стоит поступать... После выставки самостоятельных работ В. Я. через учебную часть передал приглашение присоединиться к группе его учеников, но я не решилась, чувствуя недостаточную подготовленность в рисунке и живописи. Потом, когда Левенталь вёл занятия со своими студентами на разных курсах постановочного факультета, я часто заглядывала в его аудиторию. Мои сокурсники (А. Василькова, Н. Блинов (Полянский), Н. Маслов, Г. Слуцкий, Е. Михайлова, В. Медведь, В. Федоров) работали над эскизами к пьесам А. Н. Островского, к «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя, делали задание на тему «Старый дом», – работали над вариантами, меняя ракурсы, композицию, технику рисунка... Один из них вспоминает историю, рассказанную В. Я. на занятиях – «штрихи к портрету». (На мой взгляд, – совершенно Моцартовская история, почти как в книжке «Тайна запечного сверчка», любимой мной в детстве, или в сказках Андерсена: «Старый шкаф».) По словам Левенталья, перед эвакуацией, в коммунальной квартире, где они жили с родителями, уезжая, они загнули вход в свою комнату старым шкафом. Он был такой большой, что совершенно скрыл за собой дверь. В квартире поселились чужие люди. Когда семья вернулась из эвакуации, шкаф отодвинули, и оказалось, что всё сохранилось в нетронутom виде! Шкаф хранил эту комнату – как в сказке! Чем не спектакль? Наверное, этот старый шкаф сыграл немало важную роль в любви Левенталья к старым вещам, домам – к истории, ибо история «проходит через Дом человека, через его частную жизнь» (Ю. М. Лотман).

Поэзия старой вещи, потемневшей от времени, с проглядыва-

ющими бликами – следами былой красоты – отличительная черта, достижение сценографии 70-х-80-х гг. Драгоценная фактура, создававшаяся знатоками живописи и технологии производства театральной декорации и костюма, неповторимый колорит сцены, атмосфера, – доносили до зрителя биографию предмета или костюма, не ослепляя его нарочитой пышностью формы и блеском материала. Образ старого дома, беседки, интерьера комнаты, шкатулки – излюбленные «темы с вариациями» в творчестве Левенталья тех лет. Но как по-разному играют эти мотивы в разных пьесах на разных сценах! В чем секрет неповторимости решения спектакля? В анализе драматургии прежде всего. В последующем сотворчестве с режиссёром, в разработке точного сценографического сценария, художественной партитуры спектакля, определяющей его, и только его темпоритм, дыхание его индивидуальности. Валерий Левенталь владел этим тонким искусством – создания образа спектакля и партитуры его развития на сцене в ходе представления пьесы. Этому режиссёрскому подходу он учил студентов в Школе-Студии МХАТ – сначала в группах на курсах постановочного факультета, а позже на открывшемся в середине 1980-х отделении художников-постановщиков, который он возглавлял 10 лет. (За эти годы через обучение и творческое общение с мастером прошли три курса на отделении художников. Среди первых студентов были: Н. Вагин, М. Немцов, Н. Каграманова, О. Чербаджи, Б. Лысиков, В. Хархалуп, затем – Е. Шахотко, А. Шелимова, О. Муратова, В. Шпитальник, И. Хрящев, М. Климова, А. Боим...

«Театральный художник в первую очередь рассказчик.... С самого начала я учу студентов работать с текстом. Выискивать в тексте подтекст.... они начинают понимать: слово, с которым они будут работать в театре, имеет вес, звук, скорость, цвет и свет, масштаб.... В начале новой темы анализируем то или иное произведение. Пытаемся найти ассоциативные ряды, которые носят характер, если хотите, перелистывания истории искусств, что может лечь в осно-

ву того или иного приема.... Театр – это потрясающий институт, общественный и человеческий, который вмещает в себя целый мир и в котором, как в мире, есть место не только для актёрства, но и для создания эстетического пространства. Сцена для меня не повод для инсталляций, самопоказа, а – сочетание драматургии, режиссуры, актёрского мастерства с атмосферой, с формой, которая позволяет создавать то, что возможно получить только в театре.... Чем больше у человека ассоциаций, чем больше у него культурных пластов, тем ему легче находить свой путь в искусстве.» – так говорил о профессии художника театра В. Я. Левенталь в 1993 году – в то время главный художник ГАБТ, член-корреспондент Академии Художеств России, народный художник, профессор Школы-Студии МХАТ в своей статье с характерным названием «Достоинство профессии» («Сцена», №5, 1993).

Вместе с ним тогда преподавали «живописцы Боим и Кулаков, график Алимов, архитектор Русаков, художник по костюму Маклакова... Неслучайны упомянутые выше фамилии: художник А. Боим (ушедший немного раньше В. Я.), ровесник и одноклассник по МСХИШ при Суриковском институте, с которым Левенталь дружил с юных лет (позже оба закончили ВГИК), запомнился многим своей особенной кино-работой – фильмом «Король-олень» по сказке Карло Гоцци, в котором он был художником-постановщиком. Этот удивительный фильм, как и другие произведения художников, расцвет творчества которых пришёлся на эти же годы, заявил о новой жизни комедии Дель Арте в новом контексте – в России второй половины XX века. Как оказалось, после волны «неореализма» и минимализма 1960-х, возник новый виток интереса к традициям Театра Дель Арте, загадочность персонажей которого и слои подтекстов, скрытые за сюжетами сказок и традиционных текстов классических интермедий – диалогов масок – на новом витке истории «совпали» с поисками художников времён «застоя», позволили обнаружить в себе и создать на сцене, в кино, в книжной иллюстрации необычайно богатый изобразительный

мир, полный символов, тайн, и, вместе с тем, юмора, мир, возникающий из искры вдохновения и игры. Из сегодняшнего времени становится видно, как важно было то, что художники эти были близки по духу, своим творчеством поддерживали и усиливали звучание голосов друг друга, живя в котором, мы считали их достижения «само собой разумеющимися», аргіогі данными всем нам, окружающими нас с детства, как кислород, даримый нам деревьями. И только когда они стали исчезать один за другим из нашей сиюминутной реальности, стало очевидно: их не хватает, как воздуха. Возможно, не всем, – но многим из тех, кто рос в 70-е – 80-е годы XX века.

Так, получив в подарок книгу «Сказки Андерсена» с рисунками В. Пивоварова или «Тигр-Лев» Е. Измайлова с рисунками автора, ты с раннего возраста впитывал через их иллюстрации тот образный строй и богатство мысли, которые позволяли тебе впоследствии войти как в воду – легко и радостно – в эстетику фильма «Король-олень» Боима или спектакля «Женитьба» Левенталья. А потом – «Юноны и Авось» Шейнциса. Это не значит, что воспринималась только эта грань, эта эстетика. Лаконичные гениальные сценографические решения Давида Боровского или экстравагантные образы Сергея Бархина и Бориса Мессерера впечатляли не меньше. Дело в разнообразии: и эта, и другая «дверь» в искусство были открыты. В многообразии поисков и открытий настоящих больших художников – удивительное богатство театра и всего искусства тех лет. Личности эти – мыслители и творцы – поднимали искусство художника театра на впечатляющую высоту. Стараясь вывести на эту высоту театр и искусство в целом, они создали Ассоциацию художников театра. Вместе с Анаит Аганесян, возглавлявшей тогда кабинет сценографии в ВТО (ныне СТД РФ), добивались признания авторских прав художников-постановщиков и художников по костюму, закрепив их в тексте Авторского договора, принятого Министерством Культуры СССР. Они думали о том, как создать систему образования ху-

дожников-постановщиков и художников по костюму. Из сегодняшнего времени видно, как финал существования СССР озарился таким горением и выплеском творческой энергии, что, как тогда казалось, она будет «бить ключом» всегда...

Но... жизнь меняется. И русла рек пересыхают. И театр меняется. Уходят режиссёры. Уходят художники. Уходят критики. И тут оказывается, что «рельеф местности», культурный ландшафт изменился до неузнаваемости. В. Я. Левенталью, дожившему почти до 77-ми лет, пришлось пережить многое: смерть первой жены – художника Марины Соколовой и режиссёров, с которыми он много и плодотворно работал – А. Эфроса, О. Ефремова, В. Плучека, Б. Покровского, Л. Михайлова, изменение всего строя и уклада работы театров, связанное с крутыми поворотами нашей истории и жизни. Он всё это пережил, выстрадал, осознавал. С горечью и болью понял, что тот театр, которому он служил, уходит. Перенёс «центр тяжести» своего творчества с театра – на живопись. Уехал на ферму в США. Приезжал оттуда по приглашениям из Москвы и Петербурга на отдельные постановки. Как и прежде, бился за выполнение на высочайшем уровне всех работ по созданию спектакля. Понимал, что теперь не всегда ему это удаётся. Страдал от невозможности это победить... Царственный лев, оставшийся без своего двора... И тем более ценны моменты удачи, достигнутые вопреки многому и благодаря творческому содружеству с режиссёрами: Александром Тителем (опера «Сказки Гофмана») и Дмитрием Брянцевым (спектакль «Цирк приехал»), с Олегом Виноградовым (балет «Золушка» в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко) и совсем молодым режиссёром Дмитрием Белянушкиным (в ГАБТе – спектакль «История Кая и Герды»).

Оглядываясь назад, видишь вершины. В творчестве Левенталья их невообразимо много – и на оперной, и на балетной, и на драматической сценах всего мира! Но театр – искусство мимолетное. Пройдёт не так много времени, и уйдут спектакли Левенталья... Что же останется? Живопись! ►

Живопись занимает особое место в жизни Левенталья: с неё всё начиналось когда-то, она всегда сопровождала его, а сейчас завладела им в ещё большей степени, чем раньше. В одном из своих интервью В. Я. так говорит об этом:

«Я пишу фигуративные вещи. Это трудно, такая живопись требует профессионализма и сосредоточенности. Я окончил Суриковскую школу, потом окончил ВГИК у Пименова, поэтому моё обращение к фигуративной живописи вполне естественно.... Я этому учился и всю жизнь мечтал писать. Наконец, я получил такую возможность и спешу ею воспользоваться. Мне знакома трагедия всех театральных художников. Всегда кажется: ещё будет время писать. Это иллюзия. Станковая живопись – адский труд. На поле холста художник беззащитен, невозможно спрятаться за свет, актёров, это абсолютное одиночество. Для того, чтобы начать писать, нужно большое мужество. Я пишу».

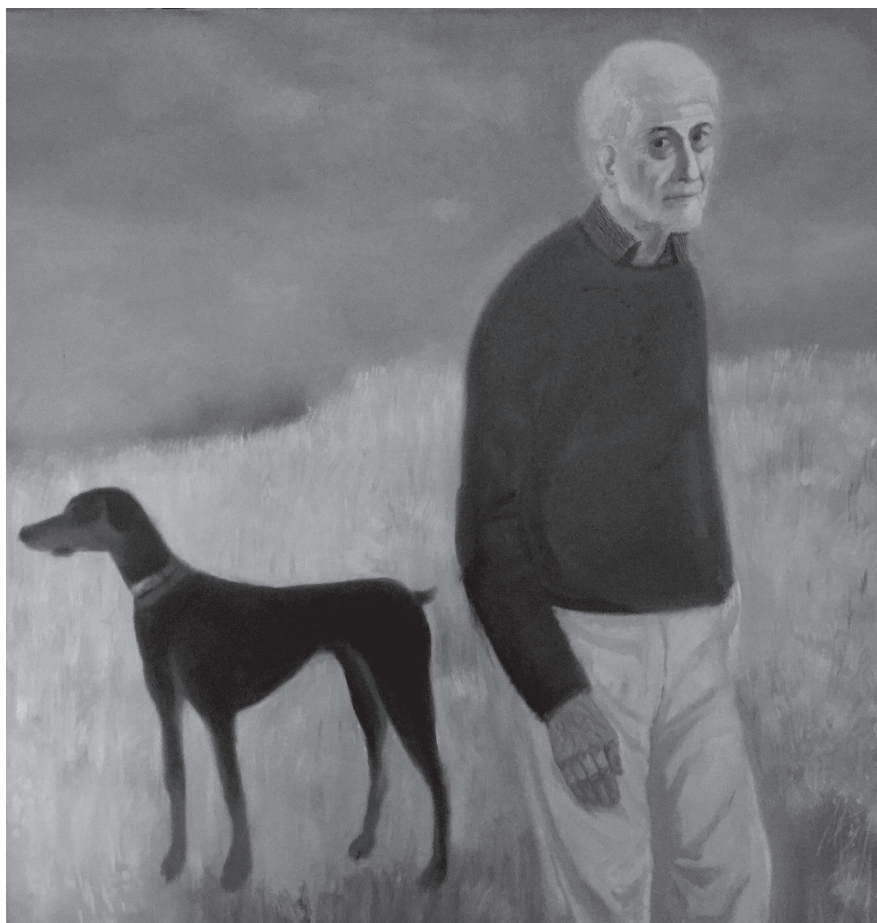
Живопись Левенталья проходит сложный путь, развиваясь и изменяясь с течением времени. Портреты друзей и близких, вымышленные персонажи, натюрморты, пейзажи, – всё раскрывает разные грани дарования художника.

Ещё не была представлена серия работ – образы «воображаемых актёров», странные, притягивающие взгляд, окружённые мерцающим, светящимся пространством. (Как-то сразу в воображении зазвучала музыка Нино Рота.) В них есть что-то, роднящее их с лицами персонажей Феллини. Может возникнуть и ассоциация с Пикассо, которого хотел «догнать и перегнать» тринадцатилетний Валерий Левенталь. Удалось ли ему это? Узнаем, возможно, когда увидим (надеюсь на это) его картины последних лет, многие из них находятся в США. А пока, в ожидании такой чудесной возможности, можно пойти в музыкальную гостиную Музыкального театра им. Станиславского: там, в 2006 году Левенталем было создано Панно (триптих по мотивам оперы С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»). Большой триптих, занимающий торцевую стену гостиной, дающий

возможность непосредственно приобщиться к творчеству Валерия Левенталья – художника. Фрагмент этого триптиха был напечатан в журнале «Сцена», однако в случае с триптихом особенно важно увидеть его в целом. А Целое представляет нам – не больше не меньше – картину Мироздания, где в образах сказки Гоцци аллегорически представлена борьба добра и зла за душу человека. В центре композиции и есть человек – Принц... Печальное лицо его склонено в задумчивости, вокруг него парят как планеты Три Апельсина (с заключёнными в них Феями – как в летающих объектах), пространство вокруг Принца поделено надвое: сам воздух и лучи окрашены мерцанием Ночи и сиянием Дня. Правая часть триптиха – Царство Добра и Света, где царит Солнце, Любовь и Радость. Красный петух, добрый волшебник-звездочет, клоун-жонглер, добродушная лягушка и кухарка спешат исцелить Принца от печали. Золотистый занавес обрамляет группу этих фигур. Левая часть триптиха – Царство

Ночи, где в мерцании лунного света дует ветер, а из холодного синего-чёрного пространства выступают фигуры злых волшебниц и волшебника и большая фигура совы с распахнутыми крыльями довлеет над ними. Что выберет Человек – пока не ясно. Он посередине. Равновесие композиции – равновесие сил... В этом Панно собраны многие из любимых персонажей Валерия Левенталья. В своих лучших спектаклях-сказках он на время являл нам их образы. Триптих же – это надолго, это возможность неспешно всматриваться и запомнить их такими, как их видел и воплощал художник Левенталь. Будем ждать и надеяться, что произведения В. Я. Левенталья, собранные теми, кому он дорог, предстанут для нас в новом качестве и в максимально полном объёме – в виде прекрасной книги. ■

▼ В. Я. Левенталь. Автопортрет.



ПРОСТРАНСТВО ЛИБО КОМФОРТНО ДЛЯ ДЕЙСТВИЯ, ЛИБО ПРОВОЦИРУЕТ ЕГО

ВЛАДИМИР АРЕФЬЕВ

ИНТЕРВЬЮ ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Одним из самых ярких событий уходящего театрального сезона можно уверенно назвать премьеру оперы «Медея» Луиджи Керубини в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко – многогранный спектакль, отвечающий и масштабности античного мифа, и стиливой утонченности музыки Керубини, и чувственно-эмоциональной наполненности подлинной человеческой трагедии. Художник спектакля Владимир Арефьев после премьеры ответил на вопросы специального корреспондента «Сцены» Татьяны Бодянской.

С премьерой вас, с прекрасным спектаклем! Расскажите, пожалуйста, о вашей работе. Как нашли такое лаконичное решение образа спектакля?

Новый спектакль – это всегда приятное неизвестное. С «Медеей» полу-

чилось так, что первый импульс был правильным. Редко, но бывает. Я поговорил с Александром Борисовичем Тителем, послушал музыку, и мне сразу показалось, что я где-то видел подходящую картину. И вспомнил! Когда-то давно мы были на гастролях в Японии, нас привезли к океану, и мы долго шли по набережной. И я увидел странное сооружение..., казалось передо мной лежит какое-то животное. Это были тетраподы, огромные, океанские – метров 5 или 6 высотой. Сама их фактура идеальна, в ней много ассоциативных внутренних ритмов. Я тогда это запомнил, я был поражен, и когда возникла «Медея», понял: пришло их время.

И как-то никому после спектакля не приходит в голову спрашивать: зачем тетраподы, почему? Как будто так и должно быть! А это, мне кажется,

хороший признак. Мы сделали множество вариантов тетраподов, чтобы выбрать верную пропорцию, потому что даже десять сантиметров давали большую разницу, а сейчас у нас хорошие тетраподы. Звучит-то как!

Они выглядят достаточно экзотично для человека, постоянно находящегося в городском контексте. Такая встряска происходит, хочется узнать, что это.

Для японцев это обычное дело. Вообще удобная вещь: укрепляет берега, защищает людей. Гораздо более необычным в спектакле мне кажется то, что после увертюры, пышной эффектной, поднимается занавес, а на сцене – джаз-бэнд! Хотя, когда приходили телевизионные компании и снимать репортажи перед премьерой, кто-то из журналистов спросил, как мы эти тетраподы затащили на сцену – подумал,

23



► «Медея» Л. Керубини. Сцена из спектакля. Хибла Герзмава - Медея, Ясон - Нажмиддин Мавлянов. Фото Олег Черноус

что они настоящие. Мы действительно добивались максимальной иллюзии тяжелых сооружений, для чего использовали разные технологии. Те тетраподы, на которых устанавливается помост, сделаны как мощные носители, рассчитаны на большие нагрузки, с положенным запасом. У нас штук 10 мощных, а всего их на сцене 42.

Если бы была возможность участвовать в какой-нибудь выставке в Манеже, например, я сделал бы инсталляцию на тему «тетрапод». Добавил бы, конечно, какие-то нюансы, «очеловечил» эти объекты. В спектакле – нет необходимости, ведь они и так рядом с артистом...

Мы делали пространство к «Медее» как огромную пустую комнату, в которой вот эта инсталляция. Никакой имитации, что где-то там море, это очень условное пространство...

И очень выразительное при своей простоте!

Я очень рад, что вы это подметили. Был определенный риск: если смотреть на сценическое пространство в трех измерениях, то у нас где-то одна пятая часть объема внизу очень плотно заселена, а все остальное – пустота, никаких фокусов. И мне показалось важным, что есть эта пустота, которая никогда не меняется, что бы ни происходило внизу. Внизу человеку трудно, тесно. Единственное, чего мне не хватало (на выставке точно бы сделал) – я

бы запустил туда каких-нибудь птичек, воробьев, например...

Чаяк?

Нет, не чаяк, ни в коем случае. Воробьев.

Насколько сложно монтируется декорация «Медее»? Можно ли назвать её единой установкой? С одной стороны, она достаточно статична, с другой – в антрактах с ней происходят определенные метаморфозы.

Нашей задачей было сделать так, чтобы монтаж спектакля «не забивал» репетиционную точку на сцене. У нас много постановок, мы же репертуарный театр. Чтобы репетировать спектакли, нужно сценическое пространство, и если каждый день идут тяжеленные спектакли, которые нужно собирать-разбирать, времени на репетиции на сцене не остается. Поэтому усилия технологов и мои были направлены на то, как сделать это максимально удобно. Это что касается технологии. Теперь – что касается идеологии. Что такое единая установка? Практически в любой декорации можно найти признаки единой установки: есть кулисы на определенном месте, есть задники. Есть единый стиль кулисного театра. И даже в каком-то жестком варианте единой конструкции можно найти смену пространства. Своим студентам я говорю, что главное – предложить режиссеру пространство, в котором могло бы логично рождаться и проходить действие. Пространство

должно быть либо комфортным для действия, либо провоцировать его.

Вообще я представлял себе, что сначала тетраподы просто стоят зубами дракона. Потом они из вертикальности перешли в диагонали. То есть там что-то произошло, что их вывернуло. Они из спокойного состояния стали нервно-закрученными. А третья переменная – когда они вдруг взгромоздились друг на друга, и появился совсем другой ритм. И это уже начинает ассоциироваться с обрубками тел... И на подсознательном уровне переключается с сюжетом. В финале ассоциативно считываешь тревожность. Мне кажется, публика это чувствует.

На недавно прошедшей выставке «Итоги сезона» представлена ваша яркая работа – декорации к опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». И рядом с макетом – «раскадровка», сценография в динамике, в развитии действия...

Вообще-то это был эксперимент. Я попробовал такую визуализацию идеи: при помощи «комиксового репортажа» о спектакле. Раньше я так не делал, а тут само получилось – такой спектакль. Я рад, что понравилось.

«Любовь к трем апельсинам» поставлена в Риге. Как по-вашему работа в Москве отличается от работы в Риге?

Город и страна не так важны. Надо учитывать технические возможности конкретного театра, параметры сцены. А дальше – как сложится. ■



«Медее» Л. Керубини. Сцена из спектакля. Хибла Герзмава - Медее. Фото Олег Черноус

НАДО ПЫТАТЬСЯ РАСКРЕПОСТИТЬ ЗРИТЕЛЯ

СОФИЯ МАТВЕЕВА

ИНТЕРВЬЮ ВАСИЛИЙ ЦЫРЛИН

София занималась рисованием с детства, готовилась к поступлению в Академию Художеств на архитектурный факультет. Её планы осуществились, в 2010 году она окончила факультет сценографии и театральной технологии Санкт-Петербургской Театральной Академии и начала свой профессиональный путь.

Однако София смеётся, что у неё за плечами почти десятилетний опыт работы в театре. Первый спектакль она сделала будучи студенткой первого курса: «*Sans paroles*» по мотивам пьесы Сэмюэля Беккета «Сцена без слов II» с режиссёром Валентином Левицким в Театре Поколений им. З. Я. Короводского.

Учитывая архитектурные особенности этого маленького театра, София оставляет сценическое пространство свободным, сохраняя брутальную красоту голой кирпичной кладки и сводов. Вёдра и стеклянные бутылки, старые сковородки и велосипедные колёса, несколько ящиков, образующих условный подиум – вот собственно и всё оформление, с которым работают актёры в мешковатых костюмах. Однако подчеркнутая, нарочитая «бедность» декораций, как нельзя лучше дополняет режиссёрскую задумку. В 2012 году София Матвеева с режиссёром Екатериной Горюховской выпускает спектакль «Птица феникс возвращается домой» (Этюд-Театра на сцене Санкт-Петербургского Театра «Мастерская Григория Козлова»). Это «современная сказка, для детей и взрослых», в которой первые видят историю о мечтательной кошечке

и мудрой птице, а вторые – «лирическую комедию с элементами мелодрамы о любви двух абсолютно разных существ».

В Ярославском драматическом театре им. Ф. Волкова для спектакля «Ромео и Джульетта» режиссера Семёна Серзина София сделала костюмы. Герои вне исторической эпохи переживают шекспировскую трагедию. Своими костюмами, художник должна была подчеркнуть зачерствевшие души уродливых людей, обрекших на гибель двух прекрасных молодых людей. Мрачные коллажи вышли из-под её руки. Это и не люди вовсе, а какие-то химеры и гарпии. На их фоне Ромео и Джульетта выглядят абстрагированными от окружающей их действительности.

Соня, расскажите, пожалуйста, что для Вас самое важное в спектакле?

Для меня самое важное – эмоциональный посыл. Большая часть зрителей приходит в театр «закрывшись в своей ракушке», надо преодолеть психологический барьер, раскрепостить зрителя. Это может происходить по-разному: в виде остроумной шутки, или наоборот, в виде какой-нибудь ужасной жестокости. Главное, чтобы это была не пустая провокация, не эффект ради эффекта. Очень здорово, когда в спектакле сошлось всё: пьеса, режиссура, декорации. Для меня это спектакли Андрея Могучего: удивительная свобода на сцене, всегда много сюрпризов, в том числе и моих профессиональных – специфических технологических шуток. Сейчас сложно что-то придумать и поразить аудиторию. Если это удаётся,

то в театре, где нет рамок ни в оформлении, ни в подаче, ни в игре актёра. Мне близко творчество Алена Маратра, на его «Путешествие в Реймс» в Мариинском театре я ходила несколько раз. Устаёшь от перегруженных постановок в музыкальных театрах, а здесь нет ничего лишнего, чистый белый фон, который не отвлекает тебя от музыки, сюжета, актёра.

Кстати, Вы же учились как раз на сценографии музыкального театра. Это был экспериментальный курс, ни до, ни после уже не набирали. Можете ли выделить главное, чему научили вас?

Наш мастер Вячеслав Окунев научил нас пахать и пахать. Академия ведь славится своей теоретической базой, но практики студентам катастрофически не хватает. Окунев открывал нам подводные камни производства. Декорации, костюмы, бутафория... - все свои задания он приближал к практике, не давая нам возможности учиться на примере «идеального» театра. В опере есть отдельные места, сцены, картины, которые должны быть выделены на фоне общего действия.

Вообще на сценографию идут люди достаточно взрослые, имеющие диплом какого-нибудь художественного училища, а вы начали работать как постановщик с первого курса...

Именно так! В нашей Академии, так уж сложилось, мастера зачастую не позволяют студентам работать. Э. С. Кочергин, например, прежде чем допустить своих студентов до работы с пьесами, год муштрует их, давая задания

по композиции. Мы же на первом курсе начали работать в реальном, настоящем театре. Окунев говорил, что «из 100% только 10% - это талант, остальное – труд», поэтому мы брались за любую работу.

Молодым практически невозможно попасть на работу в музыкальные театры?

К сожалению, мне ещё не доводилось ставить оперы, я работаю в основном в драматическом театре. Но я оформила несколько балетов. С моей подружкой Анной Закусовой мы готовили премьеру танцевального проекта на фестивале OpenLook в Александрии. Анна закончила консерваторию как хореограф и сейчас занимается contemporary, она решила взять танцоров в стиле брейк-данс – наших мировых чемпионов – команду TopNight и совместить с танцорами contemporary, столкнув вместе уличный танец с современным художественным. Спектакль называется «O2», сценография заключалась в том, что фанерные коробки в рост человека на маленьких фурах символизировали замкнутое пространство, в котором человек задыхается (метафорически); у каждого артиста была такая своя коробочка, которую они по-разному использовали: как станок и как стол для трапезы по ходу спектакля. Потом спектакль показали на сцене ТЮЗа.

Вы работали за границей, в Европе, каков ваш опыт?

Я работала в Эстонии, в русском театре (VENE Teater) и в Финляндии. В Финляндии два спектакля. Один во время учебы – это был совместный проект нашей Академии и Театральной Академии в Хельсинки. Режиссёр Лия Фишер приехала без художника, и я уже не помню, как и почему, но нас познакомили и мы стали вместе работать. Премьера была в Учебном театре на Моховой, но потом мы перевезли спектакль в Хельсинки; я адаптировала его под другую сцену и он шёл много лет, довольно успешно. С Лией мы очень сдружились и с тех самых пор хотели вместе поработать. Она стала режиссёром в драматическом театре Лаппеенранты, но пригласить меня было довольно сложно, так как я не имею гражданства страны Евросоюза – театру пришлось объявлять конкурс и выдвигать требования, которым вряд ли могли соответствовать другие сценографы. Долгая муторная история, но я рада, что она в итоге состоялась.

Пьеса и спектакль назывался «Vieraat Perhesaga». Это удивительная история, написанная драматургом о жизни самой Лии. Она родилась в Ленинграде, потом уехала с семьей в Израиль, а в возрасте 5 лет оказалась с мамой в Финляндии. Поразительная история о трёх поколениях семьи, о взаимоотношениях между её членами, об иммиграции и адаптации человека в новой среде (и в Израиле, и в Финляндии), об антисемитизме, о Советском союзе, о блокаде и много еще о чём. Мне было очень интересно работать. Спектакль шёл на финском языке. Сцена небольшая, а в пьесе постоянно меняется место действия (3 страны) и время действия (от 1939 года до наших дней), к тому же актёры играли по несколько персонажей каждый. Я решила, что надо взять какой-то целостный символ, который объединил бы все истории, а картины дополнять отдельными элементами оформления. Как это ни смешно, я сделала большое коровье вымя. В тексте пьесы есть трогательная история: бабушка главной героини рассказывает ей, что когда они собирались переезжать на корабле в Израиль, единственное что он с собой взял – это свою корову. Потом, в процессе действия мы узнаем, что никакой коровы не было и что всё это сказки, но эта легенда проходит через всё повествование, по-разному рассказывается всеми членами семьи. Вымя используется и как киноэкран, поскольку мы использовали много кинохроники.

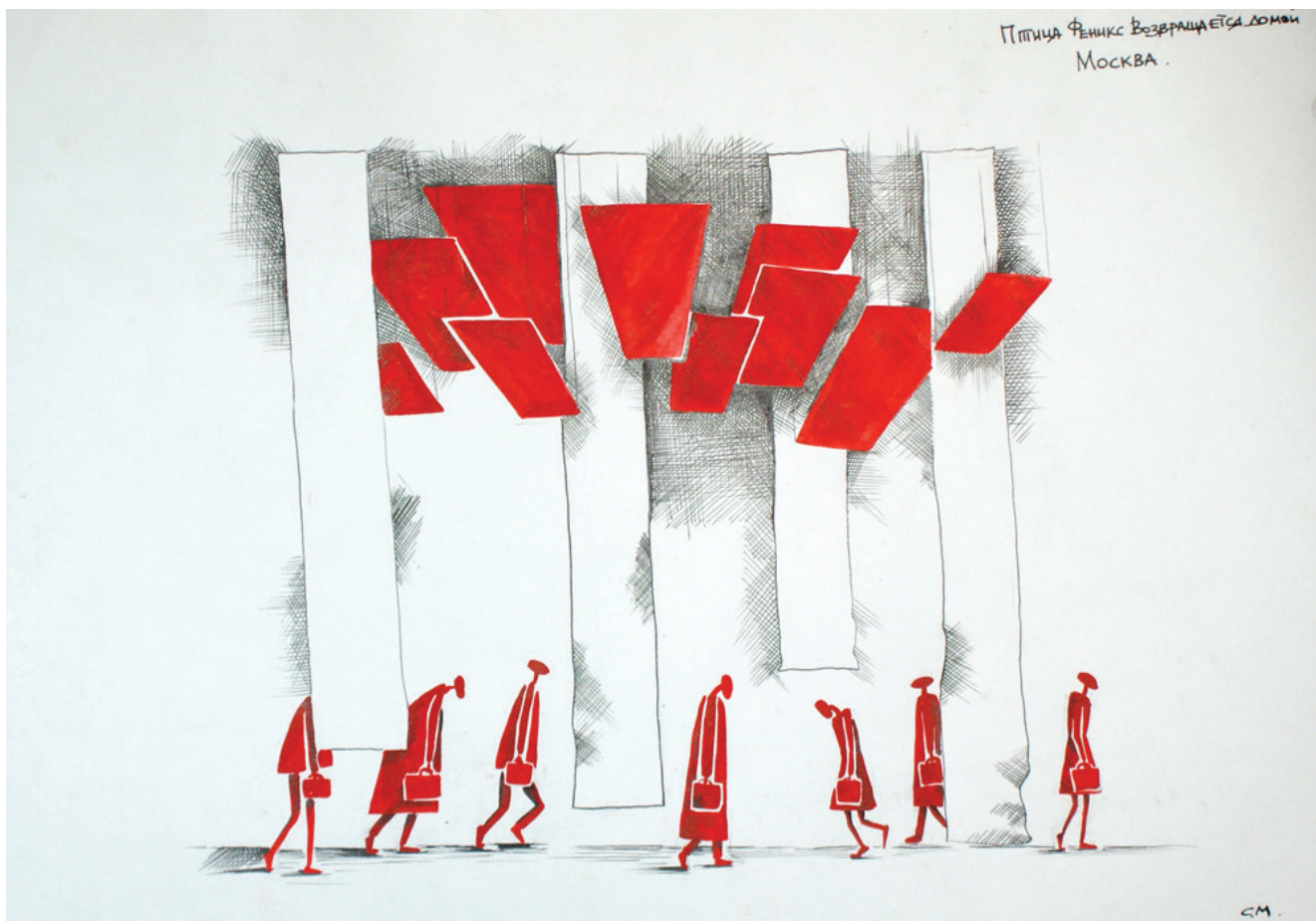
Что касается самого процесса работы, где-то он легче, а где-то сложнее. Надо понимать, что в Европе за каждым работником стоит профсоюз. Премьера через неделю, а они собираются и уходят домой... С другой стороны они никогда не опаздывают, приходят в 8 и уходят в 6. Что меня порадовало – нет никакого пренебрежительного отношения к тому, что я молодой художник и к тому же девушка. Там я подсмотрела и попробовала довольно много новых материалов, которые у нас считаются дорогими и редко используются. Для меня это был хороший опыт.

Расскажите о работе в Театре «Мастерская в Санкт-Петербурге».

Один из моих самых старых спектаклей «У ковчега в восемь», не самый любимый по моей работе, но самый живучий и уже невероятно родной. Первая работа с Екатериной Гороховской, знаковый для меня спектакль. Он был сделан за три копейки, актёр

Николай Куглянт до сих пор играет в моих собственных штанах. И ещё спектакль по Маркесу «Вспоминая моих несчастных Putas», который только что закрыли, потому что объявились наследники писателя, но я надеюсь, что он ещё возродится. Я довольна работой в этом театре, мне очень помог художник по свету Евгений Ганзбург, который понимает сценографа как соавтор. В театре-мастерской очень небольшая сцена, есть пара штанкетов, но на них, кроме дежурных кулис повесить ничего нельзя, поэтому пришлось выкручиваться. Я сделала задник из старых оконных рам и фрамуг, один дверной проём, а сверху повесила несколько гирлянд с фонариками, типа старых новогодних. Вот собственно и вся декорация, но, как я уже сказала, мне очень повезло с художником по свету, поэтому я довольна результатом.

P.S. Сейчас Соня Матвеева выпускает четыре спектакля. В красноярском ТЮЗе вместе с режиссёром Алесандрой Джунтини и драматургом Асей Волошиной они работают над инсценировкой «Дороги» по сценарию Феллини, также с Алесандрой Джунтини они ставят спектакль «Мама Рома» в Омском Драматическом Театре, в Московском Губернском Театре Соня делает костюмы к спектаклю «Остров сокровищ», а с Семёном Серзиным готовит премьеру спектакля «Шкид» в Этюд-Театре в Санкт-Петербурге. Молодой сценограф работает очень активно и, как шутят её друзья, ездит по всей стране, держа в одной руке папку с эскизами, а в другой дрель и молоток. Действительно, это человек невероятной творческой энергии. ■



► С. Матвеева. Эскизы декораций к спектаклю «Птица Феникс возвращается домой»



► Семён Пастух. «Маскарад». Александринский театр. Фото Катерина Кравцова



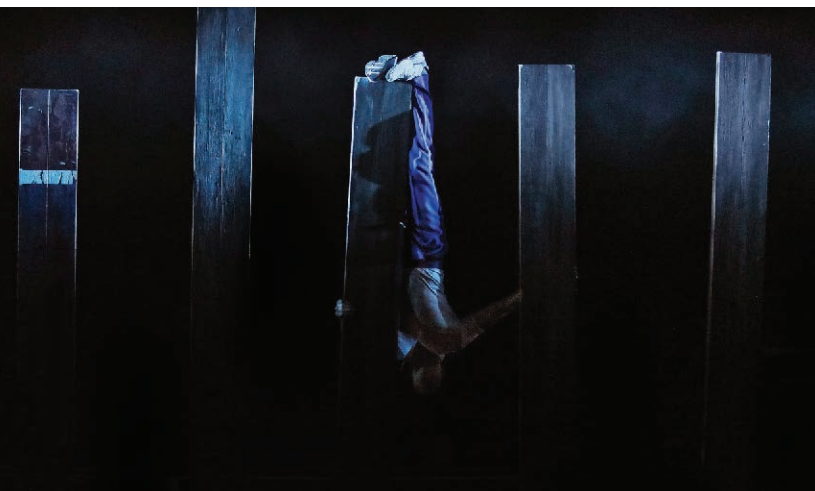
► Александр Шишкин. «Пьяные». БДТ. Фото Руслан Шумуков



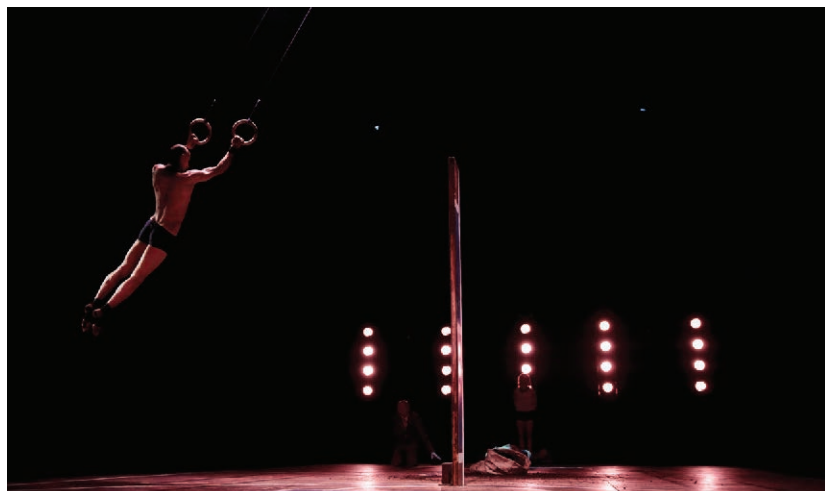
► Николай Слободяник. «Петербург. Женидьба. Гоголь». Театр Ленсовета. Фото Виктор Васильев



► Семён Пастух. «Женидьба». Театр на Васильевской. Фото Олег Кутейников



► Галина Солодовникова. «Земля». Новая сцена Александринского театра. Фото Анастасия Блур



► Александр Орлов. «Прошлым летом в Чулимске». Театр им. В. Ф. Комиссаржевской



► Александр Орлов. Макет. «Сказки старого Арбата». Театр Комедии им. Н. П. Акимова



ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЙ СЕЗОН

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Накануне ушедшего сезона было много разговоров о будущей постановке режиссёром Валерием Фокиным лермонтовского «Маскарада» в Александринском театре. Интерес подогревала и объявленная театром связь нового спектакля с шедевром Мейерхольда-Головина. Похоже, режиссёрская концепция сценографии при подготовке спектакля менялась, и даже кардинально. Сначала для работы была приглашена Мария Трегубова, остро мыслящий художник, затем говорили, что при помощи современных технологий будут воспроизведены декорации Головина, наконец, всё меняется и приглашается художник Семён Пастух. В результате получилась нарядная стилизация головинской живописной лавы. Художник попытался соединить времена – от Головина берёт кулисы и падуго, образующие шесть планов, только упрощая, уменьшая в размере и давая своё цветное решение, нашлось место и для самого мастера – на сцене присутствуют точные воспроизведения костюмов и мебели головинского спектакля. Модернистский XX век представлен чёрным лаконизмом коробки сцены со станком-пандусом, современные технологии напоминают о себе вырастающими как «из-под земли» витринами с манекенами, одетыми в костюмы, сделанные для того, легендарного «Маскарада». В результате и сама сцена напоминает гигантскую музейную витрину, где на чёрном фоне представлен красивый, но холодный парад экспонатов, начисто лишённый личного переживания художника. Увы, у Головина современный

художник увидел только красоту и профессионально её отработал. Декоративность, обычно, скользит по поверхности человека, не проникая вглубь, только цветовая и орнаментальная дерзость Головина эту преграду преодолела и прорвалась к глубинным эмоциям, к трагическому в человеке, поэтому и смогла встать на равных с режиссурой Мейерхольда. Я, отнюдь, не ратую, что в современной постановке нужно слепо следовать за художником начала XX века, но, поступить, как Головин, взяв на себя ответственность за весь спектакль, а не только за его декорирование, возможно и достойно. Ведь режиссёр Фокин смело включает в спектакль монолог современного убийцы жены ресторатора Кабанова, почему же художник остерегается такой художественной напряжённости?

Были в сезоне и спектакли, где художники, не заявляя о своем самостоятельном видении, очень чётко и точно работали на замысел режиссёра. Режиссёр Максим Диденко в спектакле «Земля», используя тему классовой ненависти из фильма Довженко, говорит о непрекращающихся битвах между людьми, как по поводу, так и без повода. Тему бесконечной человеческой схватки художник Галина Солодовникова начинает с устройства пространства в зале Новой сцены Александринского театра. В центре – помост для актёров, и зрители им сразу разделены на две половины. А сцена – расчерченная спортивная площадка, разделившая уже и актёров на две команды. Начинают вроде бы со

спорта, а кончают кровью и смертоубийством. Текста нет (есть только титры из немого фильма Довженко), всё решено пластикой, и декорация берёт на себя роль опоры действия, создавая вместе с актёрами смысловые акценты спектакля. Когда спорт уже забыт, взбудораженные ненавистью молодые люди, разбирают доски планшета и вспучивают их диагоналями и вертикалями, чтобы в порыве взмыть над горизонталью мирной жизни. А под деревянным настилом оказывается настоящая земля, та, за которую бились насмерть герои Довженко. А для нынешних бойцов земля, кажется, способна стать катарсисом – во время похорон убитого, ею измазываются все, даже бывшие враги.

Стремление раствориться в режиссёре неожиданно продемонстрировал Александр Шишкин. В инсценировке «Что делать», поставленной Андреем Могучим на сцене БДТ им. Г. А. Товстоногова, художник выстраивает чёрно-белый рациональный мир, очевидно, идя не только за проповедником западного прагматизма Чернышевским, но и следуя замыслу режиссёра. Это было неожиданно, ведь их прежние замечательные «Иваны», «Изотов», «Счастье» на александринской сцене поражали как раз иррациональными мирами, будоражили фантазией и удивительным единением режиссёра и художника. Идеологическая геометрия «Что делать» отработана профессионально, но яркой индивидуальности художника Шишкина там нет и в помине. А ведь он, как никто, способен соединять самые



► Александр Шишкин. «Вино из одуванчиков или Замри». ТЮЗ

современные формы со смыслами и образами. Что же, ждали их следующую с Могучим работу в БДТ – «Пьяные» Ивана Вырыпаева. Никакого рэгиона здесь уже быть не может, потому что в пьесе поголовно пьяные немецкие люди исповедуются друг другу и говорят о боге. Но, похоже, теперь режиссёр задумал «отойти в сторону» и сделать актёрский спектакль, поэтому задачей художника является не интерпретация интереснейшей современной пьесы, а создание функциональной декорации. Художник эту задачу выполняет так же профессионально, создавая крепкую, правильную сценографию, правда не содержащую интриги. Станок-пантус, излюбленный режиссёрами для удобства мизансценирования и поэтому так часто встречающийся в декорациях, Шишкин представляет бойцовским рингом. Его наклонная поверхность (накренившийся мир глазами пьяного) устлан мягкими матами, как в спортзале, а по краям, кроме ограждений, установлены лёгкие вертикальные лестницы. Это всё помогает актёрам безболезненно делать самые невероятные кульбиты, висеть на лестницах, ограждениях, падать, ползать, спотыкаться. Только в финале сверкнул знакомый шишкинский эскапизм – увесистая проститутка в балетной пачке одиноко стоит на опустевшем ринге. Ведь завтра утром все пьяные превратятся в благополучных немецких бюргеров.

Прежний Шишкин, создатель пространственных провокаций и художественных вольностей, всё же проявил

себя и в этом сезоне - в спектакле ТЮЗа им. А. А. Брянцева «Вино из одуванчиков, или Замри» по Рэю Брэдбери в постановке Адольфа Шапиро. Художнику было необходимо незапертое, открытое миру пространство, в котором совместно и органично живут люди, деревья, животные, где мальчишки могут носиться стаями и кататься на роликах, жужжать газонокосилки, ходить лошади и тележки с мороженым, а на башне стоять банки с вином из одуванчиков. Шишкин убирает кресла из партера, а зрительские места устанавливает перпендикулярно сцене. Таким образом, зал и сцена между зрителями и местом действия поделены пополам. Только амфитеатр полностью отдан спектаклю. Он уставлен креслами ядовитого бирюзового цвета, но художник отважно сделал его лесом – поставил между рядами разных животных и безлистые деревья. Фрагменты этого «леса» перенес на сцену и каждое голое дерево с поставленным под ним бирюзовым креслом сделал образом прошедшей человеческой жизни. У каждого старика в спектакле свое дерево-кресло-дом и после смерти оно остается одиноким в пустом пространстве. И тюзовская интерьерная бирюза каким-то волшебным образом перестает раздражать глаз, стремительно вписываясь в заданную художником степень условности. А пространство вокруг бурлит жизнью – то вверх поднимется кукла-предсказатель, то из-под планшета явится Машина счастья, не говоря о бесконечно спящих детях – мир

без стен, границ, ещё пока не оторванный от природы – как у Брэдбери. Есть в этом природно-человеческом пространстве и кинотеатр, где показывают американское, и советское кино 30-х годов, документальную съёмку, портреты людей разных континентов. Кино создает атмосферу, но не накладывается на действие и существует с ним исключительно в ритмических отношениях.

Эпатажное соединение театрального действия и кино предъявили режиссёр Андрей Жолдак и художник Даниэль Жолдак в своем спектакле «ZHOLDAK DREAMS: похитители чувств» по комедии К. Гольдони «Слуга двух господ» на сцене Каменноостровского театра, входящего в состав БДТ. Действие спектакля происходит в интерьере с огромной дверью на задней стене. И в течение всего действия, без малейшего перерыва на этой стене дают крупный план того или иного актера, находящегося в данный момент на сцене. И, разумеется, этот кинопортрет, размером на весь задник, заставляет смотреть только на себя, делая все действие на сцене лишним и бессмысленным. Я на протяжении нескольких часов стоически пыталась оторвать глаз от экрана и перевести на сценическое действие, но, откровенно говоря, у меня это плохо получалось. Такое же чувство, но, конечно, в меньшем масштабе испытала на спектакле «Из жизни марионеток» И. Бергмана на малой сцене БДТ в постановке Анджее Бубеня. Художник Олег Головкин делает декорацию о фатальном одиночестве человека среди других людей. Вдоль красной кирпичной стены выстроились прозрачные вертикальные витрины, в которые периодически забираются герои, в попытке разрешить свои неразрешимые вопросы и всё равно упираются в стену. Вот на эти витрины, хотя редко и довольно кратко дается изображение веток сада и те же крупные планы артистов. И задаешься вопросом – рядом с тобой артист на расстоянии вытянутой руки, играет с невероятной отдачей, зачем отвлекать от него же его же крупным планом? Есть подозрение, не украшательский ли это ход?

Александр Орлову выпало в одном сезоне сделать два спектакля про советские 70-е годы – «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова в театре им. В. Ф. Комиссаржевской с режиссёром Сергеем Афанасьевым и «Сказки старого

Арбата» А. Арбузова в театре Комедии им. Н. П. Акимова с режиссером Валерием Саркисовым. Временной подход оказался разным – Чулимск оставили в своем времени, а старый Арбат перенесли в наше. Тем не менее, художник их объединяет метафизикой геометрии, предлагая столь разным пьесам драматизм углового пространства. В «Чулимске» угол огромного черного дома врывается не только в палисадник Валентины, но и в её судьбу, в других героев спектакля, да и в зрителей тоже. Эта тема неотвратимости судьбы вписывается во взятый театром первый вариант пьесы Вампилова, где в финале Валентина не чинит калитку, а кончает жизнь самоубийством. В советское время такой финал был, естественно, отвергнут. Правда, концы этого катастрофичного дома-угла загадочно раздвигаются, между досками появляются зазоры, возникает воздух и, кажется, исчезает насилие. Орлов, как никто, умеет напитать безжизненную геометрию не только драматизмом, но и душевными тонкостями.

В «Сказках Старого Арбата» угол обращен в глубину и диагоналями обращен к зрителю. Причём, места действия меняются, как будто переворачиваются страницы книги. В этом спектакле драматизм углового пространства снимается белыми безликими икеевскими стенами. Кстати, в «Чулимске» художник тонко использовал фактуры почерневшего дерева, и они очень помогали в создании образа. Но, поскольку «Арбат» переведен в современность, это логично. Фактуры, без которых невозможно представить сценографию 70-х годов, сейчас редко востребованы. Правда, Орлов фактуры всё-таки допускает в двух сценах «Арбата» – крыши подъезда, и в них магически возникают те самые семидесятые. Но ещё большую временную смуту внёс в спектакль художник по костюмам Андрей Климов. Он решил сделать костюмы времени написания пьесы. Причём, невероятно стильные – в таких и стилиги вряд ли тогда ходили, не то, что простые советские кукольники. Такой вот приём стилизации.

Два театра поставили «Женитьбу» Н. Гоголя. В начале сезона – режиссёр Владимир Туманов и художник Семён Пастух в театре на Васильевском, а под занавес – Юрий Бутусов и Николай Слободяник в театре Ленсовета. Подход к образу гоголевского мира оказался диа-



► Олег Головки. «Из жизни марионеток». Малая сцена БДТ

метрально противоположным. Пастух отрезает героев от мира и заключает в герметичный куб, сделанный из серой простёганной ткани, даже окно, в которое должен выпрыгнуть Подколёсин, находится под потолком и человеку явно недоступно. Тюремная камера, клетка, сумасшедший дом, замершая жизнь. А у Бутусова и Слободяника, напротив, весь объём сцены представляет живую, дышащую материю города. Это не удивительно – Петербург главный герой спектакля. Он и называется «Петербург. Женитьба. Гоголь». На первый взгляд, чёрное пространство сцены выглядит оцепенелым и замкнутым. От города только одинокий фонарь, да ещё дверь «в никуда и ниоткуда», от дома – такие же

бесприютные предметы мебели. Только весь этот почти беспредметный мир пронизывает необъяснимая петербургская мистика. Воздух сцены насыщают вихри воды, ветра, бумажного снега и сугробов, тумана сахарной пудры. И возникает на сцене совсем не город, а лишь его фантом, очень театральный и гоголевский. К сожалению, не известно, кто придумал это удивительное театральное круговращение, режиссёр или художник. Но огорчило в финале желание сделать и пластический образ Петербурга из металлических спинок кроватей и белых бумажных корабликов. Это было красиво, но при помощи этих же предметов уже изображал Петербург при постановке «Идиота» М. Някрошюс. ■

31



► Александр Орлов. Эскиз. «Прошлым летом в Чулимске». Театр им. В. Ф. Комиссаржевской

ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ

МАРИЯ СМЕРНОВА-НЕСВИЦКАЯ

О выставках в Доме Актера. Санкт Петербург

Межсезонье: 25 марта - 23 апреля

Выставка **Олега Головки: 27 апреля - 27 мая**

32

Выставка молодых петербургских художников «Межсезонье» в 2015 проводилась в залах СТД во второй раз. Напомним, условиями участия, продекларированными организаторами и самими художниками в прошлом году, был профессиональный возраст – не более пяти лет после окончания учебы, а также – экспонироваться должны лишь осуществленные работы. Прошёл год, и оказалась, что соблюсти условия в полной мере не удастся в силу разных причин – в основном, экономических, скажем, выпуск спектакля в театре «зависает» из-за отсутствия денег, или художник оказался в вынужденном «простое», но продолжает работать, например Антон Батанов (мастерская В. Фирера, 2011), выставил серию замечательной графики «В мире Ж» с изображениями зверей, прямого отношения к театру, видимо, не имеющей.

Но и сама атмосфера выставки, даже её концепция, направленность, стали гораздо «смирнее». Если на прошлом «Межсезонье» явственно различались, даже спорили между собой «традиция» и «авангард», ныне дух новаторства, приподнятость и волнение дебюта несколько поутихли, размыв границы этой борьбы и оставив взамен ощущение возросшей уверенности и профессионального спокойствия, возможно, несколько преждевременного. На первый план сегодня выступают иные проблемы, не столь явно отраженные в экспозиции, но, безусловно, сопутствующие творческой жизни, особенно остро звучащие в начале

пути, а именно – философия искусства, его цели. И хотя вопросы эти вечны, и для кого-то даже банальны, каждому поколению неизбежно приходится решать их заново, в условиях сегодняшней реальности.

У Елисея Шепелева, окончившего театральную Академию в 2011 году (мастер Владимир Фирер), на эту тему совершенно определенное мнение: «Постановка должна иметь глубоко осмысленную идею, как и в любом искусстве, в котором, к сожалению, все меньше становится идеологии. На мой взгляд, искусство сильно истощено из-за лени и размена на соблазны современного мира, кино опустошается, живопись обесмысливается, музыка обедняется. И конечно, Театр, который всегда все это объединял в себе, также теряет свое богатство. Современному театру необходимо развиваться в разных направлениях, следуя идеям талантливых людей...»

И Елисей Шепелев не только размышляет: качество и количество его работ впечатляет, за эти 4 года он сделал более двадцати спектаклей разных жанров – музыкальных, драматических, кукольных, а география его деятельности также разнообразна: от Кудымкара, Новоуральска и Вологды до Финляндии, Германии и Мексики. В экспозиции представлены планшеты с его эскизами к «Камере Обскура», балету, сделанному в рамках творческой мастерской молодых хореографов с режиссером Ю. Смекаловым, и вошедшему в репертуар Мариинского театра;

с этим же режиссером осуществлен балет «Фрида» в Мексике, в театре «Sala de Conciertos "Elisa Carrillo"»; эскизы к спектаклям «Записки Шекспира» сделаны для кукольных театров республики Карелия (Петрозаводск); «Теркин на том свете» – для Ульяновска, а «Дорогая моя Памела» – для Новоуральского театра музыки, драмы и комедии.

В спектакле «Банкруть», поставленном по пьесе А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся» в Липецком академическом театре им. Л. Н. Толстого, Оксаной Столбинской (мастерская В. Фирера, 2011), пространство решено в трех временах, в трех эстетиках – лубочно-купеческая старина 19 века сменяется «салон» 90-х века 20, и, наконец, завершается современным хайтеком. Коллизия пьесы великого русского драматурга, запрещенной в свое время цензурой, к сожалению, актуальна и сегодня – меняются лишь интерьер, антураж, и костюмы. Планшеты с костюмами к «Банкруту» свидетельствуют о некоем поиске баланса между рабочей функцией эскиза, и его «выставочностью», станковым значением. Прочитываются попытки художницы связать декоративность листа, характеристику персонажа и конструктивную «понятность» в единую систему, найти ту комбинацию, при которой пластика цветного силуэта увязывается с «разъяснительными» рисунками, сделанными карандашом.

Столбинская выставила эскизы и к спектаклю «Сыновья» (Липецк): опущенные ниже зеркала сцены, выкрашенные

красным штанкеты становятся элементом декорации, к ним привязаны одним концом доски, на авансцене деревянный фронтон, превращенный в костер. Все вместе создает ощущение разбитого, распавшегося дома, которому не суждено стать целым. Так и чудится стук досок, спонтанно двигающихся при подъеме штанкетов, такое движение невозможно до конца запрограммировать, оно содержит элемент случайности, «самостоятельности», подчеркивает живой характер декорации и завораживает.

Константин Соловьев (мастерская В. Фирера, 2011), признанный «ас» маргинального и экспериментального театра, в этом году вновь лишь обозначил свое участие в выставке – афишей спектакля «Американская обезьяна», поставленного в Москве в Центре им. Вс. Мейерхольда режиссером Денисом Хусниаровым, постоянным его соавтором, лауреатом премии «Прорыв».

Проект Ольги Горячевой (мастерская В. Фирера, 2011), являющейся главным художником Каменск-Уральского театра «Драма3», «Дон Кихот» по Е. Шварцу разработан тщательно и подробно – представлены макет, покартинные эскизы, костюмы. Декорация выстроена на вращающемся кругу, мотивы испанской корриды переплетаются с темой цирка и учебной аудитории, точно отражая свойства характера хитроумного идаляго, который, будучи вечным шутком, стал для человечества и великим учителем. Краски корриды определили и цвета спектакля – оттенки песочного с алым. В сценическом воплощении декорация работает максимально, спектакль динамичный, темпераментный и смотрится, благодаря пластическому решению художницы, целостным и стильным.

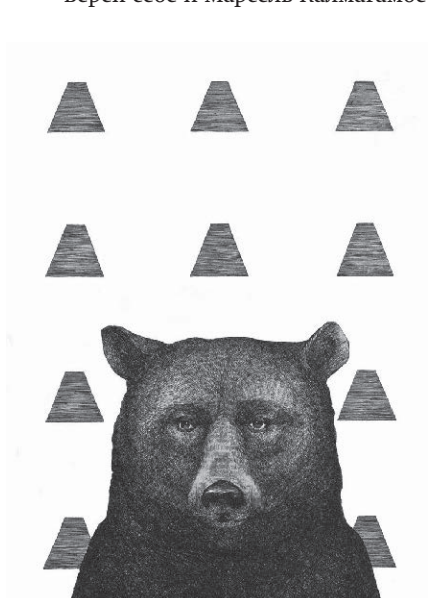
Ученики Михаила Мокрова (2013, Академия художеств) Александр Якунин, Мария Горошко и Юлия Асташкина работают много и плодотворно. Якунин всегда выполняет свои эскизы в графической технике, почти без цвета, выразительным рисунком раскрывая пространственные возможности сценографии и мизансценирования, его листы узнаваемы, их интересно рассматривать, и в силу стилистического единства они дают полноценное представление о замысле спектакля. Таковы его эскизы к «Алисе» по мотивам

Л. Кэрролла в тверском ТЮЗе, «Я не вернусь» по остросоциальной драме Я. Пулинович в «ОН Театре» СПб, «Танцу Дели» в рязанском театре «На Соборной».

Маша Горошко и Юлия Асташкина работают в тандеме – забавны выставленные ими эскизы костюмов и декораций, стилизованные под известный мультик, для спектакля «День рождения кота Леопольда» в театре Комедии им. Акимова, СПб.

В избранной технике коллажа постоянно Алексей Левданский (мастерская В. Фирера, 2011) – эскиз к спектаклю «Доктор Живаго», театр «Лестница», СПб, он делает с помощью излюбленного приема «культурных наслоений», палимпсеста.

Верен себе и Марсель Калмагамбе-



► Антон Батанов. В мире Ж2

тов (СПбГАТИ 2010, Мастерская Вячеслава Окунева) – изящество и прозрачность его акварельных эскизов к спектаклю «АББА» Хабаровского краевого музыкального театра сочетается с отчетливостью и легкостью рисунка, внятностью пространственного решения.

Впервые на «Межсезонье» выставились ученицы Э. С. Кочергина выпуск прошлого, 2014 года СПбГАТИ, Елена Жукова и Мария Рыкова.

Елена Жукова стала художником спектакля «Пушкин, Фауст и другие», поставленного художественным руководителем театра «Пушкинская школа» Владимиром Рецептером. Этот небольшой театр ориентирован на освоение пушкинского репертуара, и в спектакле «Пушкин, Фауст и другие»

помимо знакомой всем «Сцены из Фауста» «Мне скучно, бес» взяты 11 малоизвестных произведений Пушкина. Перед художницей стояла достаточно трудная задача – театр находится в старинном купеческом особняке Кочневой, в помещениях которого играют спектакли – в данном случае по сути это комнатный театр с малобюджетными возможностями. Декорация должна быть автономной (в старые стены нельзя вбить и гвоздя), и компактной, вдобавок спектакль густо населенный. Елена блестяще справилась с работой! Она сотрудничает также с замечательным театром для детей и молодежи в Кемерово и Алтайским театром драмы имени В. М. Шукшина, где вдвоем с однокурсницей Марией Рыковой сделала детскую «Сказку про Митю, Старый год и Волшебные часы». Мария Рыкова показала эскизы и раскадровки к спектаклю по рассказу «Возвращение» А. Платонова, сделанные для Иркутского драматического театра. Этой работе свойственна особая эмоциональная включенность, резонирующая с пронзительным языком платоновской прозы. Фактура листа царапанная, траченная фанера, это создает ощущение мерцания, живой поверхности, в перспективе видятся уходящие в глубину рельсы, но путь в светлое будущее обрывается. Герой в начале пути, он спиной к зрителю, а далеко перед ним, «в светлом будущем» сидит, как нахохлившаяся птица на насесте, одинокая сгорбленная фигурка – то ли ожидающая его Маша, то ли сын. Лист с костюмами закомпонован так, что все персонажи, собранные в одном пространстве, все равно смотрятся обособленно друг от друга, каждый одинок. Хотелось бы пожелать всему «Межсезонью» такой профессиональной судьбы, какая сложилась у следующего нашего героя.

ОЛЕГ ГОЛОВКО

Конечно, никто не будет утверждать что известно, как из человека получается театральный художник. Никто не сможет вычислить, чье участие оказывается решающим – Бога, родителей, учителей? Влияют детство или юность, проведенные «правильно», или напротив, «неправильно», как описано в книге «Крещенные крестами» Эдуарда Степановича Кочергина, или путь предначертан судьбой? Вся эта лирика и «праздные вопросы» поневоле приходили в голову при посещении ►

следующей за «Межсезоньем» выставки Олега Головки, посвященной его 50-летию. О неожиданности этой даты на открытии говорил каждый выступающий. Вот только недавно он бегал по петербургским сценам с пробирками, собирая пыль с каждой – в отдельный пузырек с притертой крышечкой, утверждая, что важнее дела для истории театра нет на свете, и ему с душевным трепетом помогали все сотрудницы театральные музеев Северной столицы.

А вот он уже мэтр, неоднократно номинирован на «Золотую маску» и «Золотой софит», конкурент признанным мастерам отечественной сценографии. Некоторые моменты биографии Олега объясняют, мне кажется, его пристрастия художника, его мышление, его способность соединять бесстрашные эксперименты с классическими театральными формами, его принципы создания среды для актера, исходя из интеллектуальной идеи. Олег из семьи филологов, книгами был окружен с детства, его отношение к Слову, драматургическому тексту исключительно чуткое, редкое сегодня, он и сам признавался в одном из интервью: «Как художник я очень старомоден, я опираюсь на текст». Похоже, именно это свойство личности и помогает найти глобальную и точную метафору, которая и становится смысловым центром спектакля, как, например, в «Тяжбе» (Мариинский театр), где он повесил вдоль зеркала сцены гигантскую дверь, готовую накрыть офисных клерков, копошащихся под нею.

Или «Порция Кохлан», «женская драма» по пьесе ирландского драматурга Марины Карр, поставленная британским режиссером Яном Виллем ван ден Бошем в Новосибирском «Красном факеле», где художник создает шаткое, колеблющееся пространство, изменчивое, как и пронизанное мистикой и чувственностью сознание героини. Огромная, во всю высоту сцены, воронка – раковина-жемчужница многофункциональна, служит и подмостками, и экраном, она многообразна: и граммофонная труба, откуда льется голос погибшего брата, и водоворот реки, омут, куда утекает жизнь, по капле исчезает рассудок, это и запредельный «свет в конце тоннеля», который подсолнечно ищет героиня...

В «Тартюфе» того же «Красного факела», поставленном с Андреем Прико-тенко, метафора приобретает поистине

раблезианский размах, действие происходит в мясной лавке, царит деловитая обстановка производства колбасы, здесь не до тонкости чувств, здесь успевай поворачиваться. Отвлекаться на молитвы и интриги довольно опасно, не то «вылетишь в трубу», буквально соединяющую «верх» и «низ», или угодишь в преисподнюю, разверстую здесь же, на сцене – вот люк... Люки здесь заменяют двери, выстраивая связи вертикальные, из них появляются, в них исчезают со звуком долгого падения. Здесь каждый сантиметр и каждый жест просчитан художником и режиссером и очень убедителен, здесь все настоящее – этими топорами действительно рубят мясо, пространство и предметы здесь не обманывают, лицезреть надо искать среди людей.

Метафора «Тартюфа», поставленного в Петербурге, саркастична: пустое, пугающе холодное пространство – и гильотина на парадно-дворцовом архитектурном фоне, освещаемая уютным домашним абажурчиком. Черный юмор, гиньоль.

Олег Головки способен максимально высказаться в любой форме и любых жанрах, на открытии выставки Эдуард Степанович Кочергин как раз и говорил о том, что его ученик сегодня проявляет себя во всем разнообразии форм и типов театра, в разных эстетических системах и востребован различными режиссерами. И принцип развески работ – по режиссерам – был по всей видимости, правильный. Каждый тандем уникален и своеобразен и каждый приобретает определенный масштаб.

К примеру, спектакли, сделанные с Тимофеем Кулябиным, – будь то пластическое действие «Сонетов Шекспира» московского театра Наций, или гоголевская «Шинель» Санкт-Петербургского «Приюта комедиантов», или ставший одиозно известным «Тангейзер» в Новосибирской опере – возводятся в ранг серьезного высказывания о самых существенных, онтологических вопросах человеческого бытия. Здесь образы и категории Света и Тьмы, Пророков и Апокалипсиса, Смерти и Предела, а Театру здесь возвращается изначальная его задача – создание духовной вертикали. Однако не только личностный и интеллектуальный масштаб делают Олега Головки одним из выдающихся сценографов. Прежде чем поступить в Академию художеств, прямиком к самому Эдуарду

Кочергину, Олег Головки успел окончить художественное училище, отслужить в армии, и поработать в театре Калмыкии художником-постановщиком (еще с дипломом бутафора), и этот рабочий опыт стал хорошей школой, «ремесленничеством» в том высшем смысле, о котором говорится в Манифесте Баухауса. Эдуард Кочергин любит напоминать: «Не существует принципиальной разницы между художником и ремесленником. Художник – высшая ступень ремесленника». Головки обладает способностью не только находить игровые возможности пространства, изобретая свой космос, свою систему координат, но «чувять» художественную выгоду, используя сильные стороны цехов, «пристраиваться» к конкретной постановочной части. «Чем сложнее задачи могут выполнять цеха, тем сложнее декорации я делаю. Если у театра есть деньги, они будут истрачены. Если есть хороший бутафор, ему будет много работы. В этом театре я изобретаю такую декорацию, а в другом – совершенно другую, с другим набором изобразительных средств. Не знаю, хорошо это или плохо, но у меня не существует универсальных приемов. Для рынка это не очень хорошо – художник должен быть узнаваем». И режиссер Владимир Золотарь, с которым также работает Головки, говорит: «Я не могу охарактеризовать стиль Головки как художника. Если бы это было возможно, стало бы скучно. Мы с ним солидарны в мысли, что с каждой новой пьесой нужно открывать какой-то новый театр со своими законами, своим языком, стилем, способом рассказывать историю». В эскизах Олег Головки тоже умеет быть разным – аскетичным минималистом, как в большинстве своих компьютерных эскизов, или изощренным графиком, как в рисунках с объяснениями к спектаклям, утонченно обаятельных в подробности и вниманию к деталям.

Кураторы выставки Елена Грушвицкая и Елена Америкян посетовали, что огромное количество артефактов осталось за кадром экспозиции – работоспособность художника удивительна. И все же – при том, что Олег Головки всегда разный – по словам одного из критиков, во всех его спектаклях есть нечто общее, «фирменный знак»: это «воздух», свобода «дышащей» декорации, объединяющей небо и землю. ■



► Елена Жукова. А. С. Пушкин. Фауст и другие. Пушкинский центр СПб



► Мария Рыкова. Возвращение Платонов. Иркутский драматический театр. Раскадровка



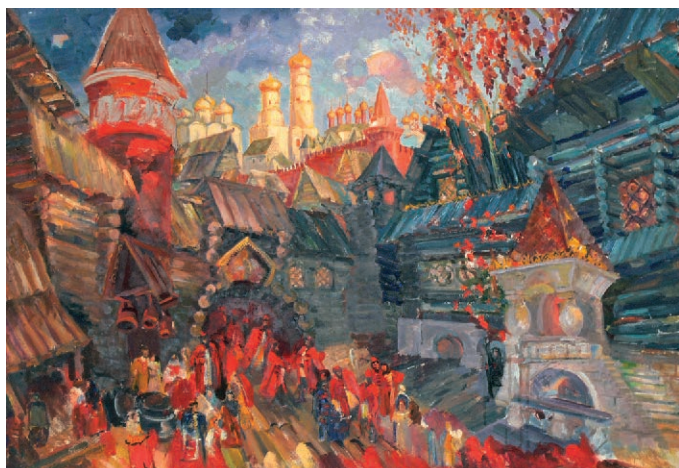
► Марсель Калмагамбетов. Спектакль Абба. Хабаровский музыкальный театр



► Олег Головки. Смертельный номер. Красный Факел. Новосибирск



► Елисей Шепелев. Эскиз. Записки Шекспира



► Федоровский Ф. Ф. Эскиз декорации. Стрелецкая слобода. «Хованщина» М. П. Мусоргского. Постановка 1948. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. Холст, масло. 84х120. КП 281789. ГЦТМ.



► Рыдин В.Ф. Эскиз декорации. Смерть Андрея. 12-я картина. «Война и мир» С. С. Прокофьева. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. 1959. Холст, масло. 54х80. КП 282905. ГЦТМ.



► Вирсаладзе С. Б. Эскиз декорации. «Отелло» У. Шекспира. Неосуществленная постановка 1941. Тбилиси. Государственный театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1941. Холст, темпера, бронзовая краска. 60х80. КП 295910. ГЦТМ.



► Либер Л. Е. Эскиз декорации. «Ходжа Насреддин». Постановка 1939. Постановщик А. Кульмамедов. Ашхабад, Туркменский драматический театр. Картон, графитный карандаш, масло. 49,3х69,8. КП 304548. ГЦТМ.



► «Самеули». Эскиз декорации. I акт. «Пока арба не перевернулась» О. Иоселиани. Москва, Московский драматический театр им. Н. В. Гоголя. 1972. Холст, масло. 60х65. КП 318565. ГЦТМ.



► Амансахатов Б. Эскиз декорации. Азия. «Джан» А. П. Платонова. Постановка 1988. Режиссер К. Аширов. Туркмения, Государственный молодежный экспериментальный театр-студия. Холст, карандаш, масло. 54х64. КП 329627. ГЦТМ.

ХУДОЖНИКИ В КОНТЕКСТЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

ЕЛЕНА ШПАРТКО

Заметки экспозиционера

В начале лета в рамках Пятого Международного Платоновского фестиваля искусств в Воронеже открылась масштабная выставка, подготовленная ГЦТМ имени А. А. Бахрушина специально для программы нынешнего культурного форума. Проект под названием «В пространстве без границ» был вдохновлён девизом Платоновского фестиваля-2015 «Воронеж – культурная столица СНГ» (этот почётный титул был присвоен городу по решению Совета глав государств Содружества Независимых Государств). Вдохновившись этой идеей, куратор выставки театровед и историк искусства Анаит Оганесян подобрала для художественного проекта Бахрушинского музея произведения театральных мастеров со всего бывшего Советского Союза: сценографов, художников по костюмам и художников-кукольщиков, бутафоров и авторов театральных плакатов. Музей привёз в Воронеж 139 экспонатов из своей коллекции, охвативших историю российского и советского театра с конца 1910-х до конца 1980-х годов. Успешно раскрыть столь обширную тему в собственном выставочном проекте стало возможным благодаря тому, что в советские времена собрание ГЦТМ беспрерывно пополнялось работами мастеров театра со всего Союза. Главной же идеей выставки стало переплетение в театральном пространстве многонациональной страны различных школ и направлений, плодотворное сотрудничество художников разных республик, а также большой вклад столичных мастеров в развитие театрального дела по всей стране. «Каждый из художников – индивидуальность. Каждый интересен тем, как талантливо впитал традиции

своей школы, своего народа и как свободно способен мыслить категориями современного ему искусства, в пространстве и времени, в которых живёт», – отмечает куратор выставки.

По своему масштабу и художественному наполнению выставочный проект ГЦТМ стал роскошным подарком для местных ценителей искусства и гостей Платоновского фестиваля из десятков стран мира. Его практической реализацией в стенах Выставочного зала Воронежского Союза художников занималась творческая группа сотрудников ГЦТМ при поддержке заместителя генерального директора музея по научной работе Натальи Катановой и координатора визуальной программы фестиваля Тамары Цыгановой.

Сложное пространство зала Союза художников стало настоящей находкой для выставки, составленной из большого количества произведений очень разных театральных мастеров. Небольшие комнаты, камерные уголки, неожиданные повороты, отдельные выгородки от пола до потолка, широкое, свободное пространство на «авансцене» перед полностью стеклянной стеной, через которую открывался вид на оживлённую улицу, распахивая своеобразный сценический мир нашей выставки зрительному залу. Это пространство само рождало интригу. Встречи и параллели... Мастера разных поколений и национальных школ начали здесь свои диалоги.

Выставку открывали живописные эскизы Ф.Ф. Федорова к опере «Хованщина» М.П. Мусоргского (ГАБТ, 1948) и работы Б. Амансаханова к спектаклю «Джан» по А. П. Платонову (Ашхабадский молодежный экспериментальный

театр-студия «Джан», 1988). Неожиданный художественный диалог начался в экспозиции между работами И. И. Гамрекели к спектаклям Грузинского государственного драматического театра им. Ш. Руставели конца 1920-х годов и эскизом Г. К. Земгала к спектаклю «Пирсmani, Пирсmani, Пирсmani...» в Рижском Государственном академическом театре драмы им. А. Упита (1970-е гг.). Рядом же следовал узнаваемый по стилю раздел, в котором были представлены эскизы и афиши прибалтийских художников Э. Э. Рентера, М. -Л. Кюлы, И. В. Блумберга, К. Я. Вейдеманиса. Центром этого сегмента экспозиции стали работы М. Ф. Китаева для Таллиннского и Рижского театров юного зрителя, включая конструктивный макет к спектаклю «Город на заре» по А. Н. Арбузову. Мотивы костюмов В. Г. Меллера к спектаклю «Тетнульд» по Ш. Дадияни для Харьковского Театра Березиль оказались созвучны работам Г. В. Алексимесхишвили к легендарному «Кавказскому меловому кругу» Роберта Стурра в Грузинском государственном академическом театре им. Ш. Руставели. Забавный полумакет Э. М. Путерброта из аппликаций, расписанных фигурок и панелей к спектаклю «Кулбай» перекликался с многосоставным коллажем Ибрагима Супьянова для недавней постановки балета «Легенда о любви» (оба в махачкалинских театрах). Лицом к лицу в пространстве без границ встретились эскизы В. Ф. Рындина к опере «Война и мир» С. С. Прокофьева (Москва) и Ф. Ф. Нирода к одноимённому балету В. А. Овчинникова (Одесса).

Хорошо освещённое, открытое пространство «авансцены» выставочного зала прекрасно подошло для показа ▶



► Открытие выставки

38

комплектов роскошных театральных костюмов, эффектно представленных на модельных манекенах. Одним из первых внимание зрителей привлекал расшитый бархатом, шёлковым шнуром и стеклярусом алый костюм Г. Б. Измайловой для партии Гулиам в балете «Сорок девушек» Л. В. Фейгина (Узбекский ГАБТ им. А. Навои, 1967)

Отдельный зал выставки посвящен уникальному явлению советского театра – многообразию детских и кукольных театров. Здесь в прекрасном соседстве оказались эскизы декораций Марины Азизян к балету «Щелкунчик» в Пермском государственном академическом театре оперы и балета (1989) и эскизы костюмов А. С. Бойма к «Золотому ключику» в постановке Н. И. Сац (Московский детский музыкальный театр, 1969), эскизы кукол А. А. Саргсяна к спектаклям Армянского государственного театра кукол им. О. Т. Туманяна 1970 – 1980 гг. и М. А. Соколовой к спектаклю «Сказка о царе Салтане...» Московского Государственного академического центральный театр кукол им. С. В. Образцова (1981), эскизы декораций С. М. Бархина к «Трёх мушкетёрах» для Свердловского ТЮЗа (начало 1970 г.) и работа Б. Г. Кноблока для постановки «Дубровского» в Московском ЦДТ (1949). Витрины в центре зала представляли зрителям тростевые, перчаточные куклы, а также марионетки московских, ленинградских, казахских, таджикских, узбекских художников.

В причудливых позах замерли куклы Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова, В. В. Андриевича, Б. Д. Тузлукова, Н. Н. Рыболовлева, А. П. Гейвандова, В. Г. Акудина и др.

Этот раздел связан с миром «взрослого» театра небольшой картиной А. Г. Тышлера из серии «Петрушка. Кукольный театр» (1966), на которой бродячие музыканты и кукольник, несущий на себе ширму театра Петрушки, направляются в город, чтобы порадовать простых зрителей очередным представлением на ярмарочной площади.

Серия афиш столичных и национальных театров представляла разные школы советского театрального плаката. Среди них работы Н. Акимова (Ленинград), О. Савостюка и Б. Успенского (Москва), В. Акудина (Узбекистан), И. Богдеско (Молдавия), Ю. Доломанова (Белоруссия), А. Чечика (Украина).

Душа экспозиции ожила, как только зажгётся тёплый свет в театральных макетах: расцвели живописные пейзажи в макетах Ф. Ф. Федоровского, В. Ф. Рындина, И. И. Гамрекели и М. А. Арутчяна, проявились строгие очертания стен древних южных городов и причудливые орнаменты национальных интерьеров в макетах М. С. Сарьяна, Я. З. Штоффера и А. И. Ненашева.

Соединение в одном пространстве графических и живописных работ сценографов с многочисленными макетами, театральными костюмами и рабочими куклами детских куколь-

ных театров стало очень удачным и уместным выставочным ходом, о чём свидетельствовала живая реакция любопытных, открытых новому художественному опыту зрителей.

Во время подготовки экспозиции возникло приятное впечатление, что для местных жителей самых разных профессий и возрастов является доброй традицией приходить в Выставочный зал Воронежского Союза художников и в выходные дни, и в будние дни, потому что они точно знают, что здесь их всегда ждёт что-то интересное. Кстати, вход был на выставку бесплатным для всех. Родители с детьми, пенсионеры, работники местных театров и коллекционеры произведений искусства, многочисленные студенты – все они стали первыми зрителями выставки «В пространстве без границ», и их живой отклик на увиденное не заменят посты в социальных сетях и на информационных сайтах. Коллеги из Воронежского кукольного театра с большим интересом рассматривали раритетные куклы 1918 года Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова к спектаклю «Принцесса на горошине» (Москва) и куклы 1926 года художника Н. Н. Рыболовлева к спектаклю «Кошкин дом» (Ленинград). Единодушный восторг и ностальгию вызвала любимая всеми кукла В. В. Андриевича Конферансье из «Необыкновенного концерта» С. В. Образцова. Несмотря на то, что музей привёз не игровой, а экспозиционный вариант этой легендарной куклы (уменьшенную копию в стеклянном коробе), многие мечтали просто прикоснуться к ней и оживить Конферансье лёгким поворотом специального рычажка, который позволяет кукле открывать рот и вертеть головой. Если гости старшего поколения подолгу рассматривали экспонаты комнаты, посвященной детским и кукольным театрам, то юные зрительницы выставки не могли оторвать глаз от витрин с театральными костюмами, к примеру, круг за кругом обходя манекен с таким эффектным и пока незнакомым им видом одежды, как сари (костюм Ситы из спектакля «Рамаяна» Н. Гусевой в Московском ЦДТ). Особое впечатление производила на зрителей витрина с костюмом М. М. Плисецкой для партии Хозяйки Медной горы из балета С. С. Прокофьева «Каменный цветок» (художник

С. Б. Вирсаладзе). Богато расшитые стразами, пайетками и аппликациями из бархата, изумрудные тресс и трико с мелкими пятнами грима задерживали не только внимание, но и дыхание зрителей. Они не верили своим глазам даже тогда, когда в который раз читали этикетку, и уже не имели никакого значения потёртости на бархате или мелкие ниточки, бросавшиеся в глаза на местах, где когда-то были отлетевшие во времени пайетки.

Большая часть экспонатов выставки с определённой сценической биографией предстали перед зрителями как предметы практики театрального дела, и именно эта практика и была главным объектом внимания. Иной ракурс был заметен в отношении произведений театральной живописи и графики. Люди видели Имена: Федоровский, Сарьян, Тышлер, Акимов, Рындин, Вирсаладзе, Левенталь, Бархин, Кочергин, Самеули... Нас спрашивали (причём с заметной ноткой уверенности), есть ли другие работы этих художников в постоянной экспозиции ГЦТМ, и с грустью приходилось отвечать отрицательно, объясняя, что сегодня Бахрушинский музей надеется на значительное расширение выставочного пространства, чтобы достойно, на своей территории, показать не только сокровища театральной коллекции Алексея Александровича Бахрушина, но и результат работы верных «бахрушинцев», продолживших его дело в XX и XXI веках. Как верно отметила, зам. генерального директора ГЦТМ по научной работе Наталья Катанова, на нынешнем этапе в рамках постоянно сменяющихся друг друга разноплановых выставок Музей старается знакомить зрителей столицы и других городов с творчеством национальных художников, а эта выставочная политика является созвучной не только тематике нынешнего Платоновского фестиваля искусств, но и общефедеральной программе «Культура России». Так, в последние годы в ГЦТМ с успехом прошли выставки работ Симона Вирсаладзе, Бердигулы Амансахатова, Ибрагима Супьянова, Стефана Десподова, Андриса Фрейбергса, Ануш Саркисян, Художников Хакасии, выставка «Вершины еврейского театра в России». Запланирован проект «Кровная связь. Армяне и русский театр».



► На экспозиции выставки

Как показывает опыт, даже в кризисные времена живой интерес к искусству не угасает и люди хотят быть причастны к великим событиям его истории и современности. В этом отношении нельзя не упомянуть о чувстве особенного оптимизма, которое вызвало волонтерское движение Платоновского фестиваля. Большого уважения достойно желание молодежи быть причастной к столь важному культурному событию родного города, страны, пока помогая в чём-то малом, но тоже важном, ведь великое складывается из малых дел. Возможно, они пока даже не понимают, что происходит вокруг них и частью чего они являются, но сегодня эти студенты-первокурсники помогают привинчивать крючки к повесочным тросам, моют витрины, приклеивают этикетки, а лет через пять уже будут кураторами своих собственных выставочных проектов. ■

«НАУРУЗ» СЛОВО КАЗАХСКИМ ХУДОЖНИКАМ

РАУЗА СУЛТАНОВА

40

Ярким событием театральной жизни этого сезона стал XII Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз», прошедший с 1 по 5 июня в Казани (Татарстан).

Фестивальное движение из года в год становится интереснее, содержательнее, концептуальнее. Попытка организаторов показать более выпукло достижения современной театральной культуры одного народа оказалась очень плодотворной и перспективной идеей. Нынешний фестиваль был посвящен театральному искусству Казахстана, где в 1989 году был проведен первый фестиваль «Науруз».

Кроме спектаклей и выступления этнофольклорной группы «Туран» на открытой площадке мастерам сценографии была предоставлена возможность показать свои достижения в фойе театра имени Г. Камала. В этот раз свое творчество демонстрировали ведущие сценографы Есенгельды и Ерлан Туяковы из г. Алматы.

Это и не случайно. Высокий уровень сегодняшней сценографии Казахстана поддерживается благодаря творчеству такого мастера, как Есенгельды Туяков, который развивает лучшие традиции русской школы сценографии. Школа-студия МХАТ, где он учился в 1972 – 1977 годах у таких педагогов, как В. Левенталь, М. Курилко-Рюмин, В. Васильев, большое значение придавалось настоящей художественной подготовке – занятиям по рисунку, по композиции, по живописи. Это то, без чего не может состояться настоящий художник. Эти основы сегодня становятся еще нужнее. К сожалению,

станковый театральный эскиз повсеместно отступает на задний план, все больше на выставках фигурируют проекты и объекты.

Пражская quadriennale, прошедшая в этом году с 18 по 28 июня, тому подтверждение. Так, на фоне многих разделов, где царствовал холодный дизайн и компьютер, экспозиция наших студентов из театрального института (ГИТИС, Москва) утверждала еще раз ценность мастерства художника, владеющего пространством графического листа и живописного холста так же умело, как и пространством сцены.

Было отраднo увидеть на выставке в Казани, что Туяковы сохраняют верность основам профессии и показывают себя художниками, способными решать живописные задачи. Поэтому зрители с интересом изучали их наброски, зарисовки, живописные этюды.

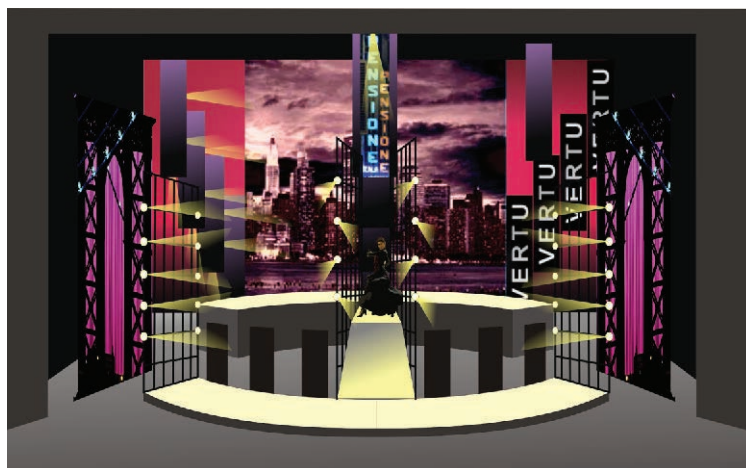
Несмотря на то что помещение театра не приспособлено для организации огромных экспозиций, организаторы придумали интересный ход: картины были расположены в виде «раскладушки», которая дала возможность размещения на маленькой площади максимального количества картин, нацелив исключительно на показ сценической работы художника (эскизы декораций, костюмов, фото макетов и спектаклей).

В принципе это ретроспективный показ достижений театрально-декорационного искусства Казахстана более чем за четверть века.

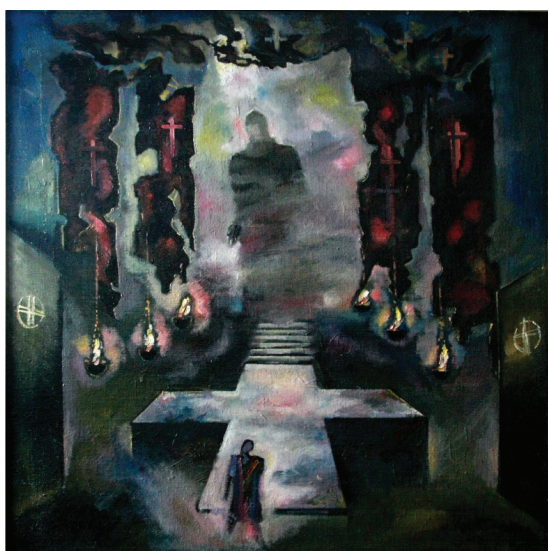
В экспозиции было много работ, где Есенгельды Туяков не просто про-

ектирует или оформляет пространство для действия, а полностью сочиняет визуальную концепцию спектакля, предлагая режиссеру каждый его момент как пластически значимую акцию.

Основные тенденции развития казахской сценографии в творчестве Туякова определяются прежде всего теми произведениями, которые были созданы на казахской сцене в драматическом и музыкальном театрах и в других национальных театрах республики (в русском, узбекском, корейском). И в еще большей степени – новыми принципами сценографического творчества, которые вели к обновлению театрального языка, изменили представление об эстетических границах этого вида творчества, расширили его горизонты. Процесс этот шел непрерывно, на основе, с одной стороны, обращения к традициям, к культурному опыту в самых разных его ипостасях (по своему художественному почерку он близок к А. Ненашеву, известному корифею казахской сцены), а с другой – новейших авангардных исканий, главные направления и течения которых в своеобразном театральном преломлении разнообразно представлены на выставке. Здесь есть и образцы театрального декоративизма, где эстетической ценностью обладают традиционные сырмаки – сказочно лубочные и иронично-гротесковые элементы казахской юрты. В спектакле «Абылай хан» (реж. Б. Атабаев) наскальные рисунки, тамги помогают были превратиться в абстрагированную поэтическую пластическую среду, где каждый знак – метафора, символ



► Туяков Ерлан. Эскиз декорации к спектаклю «Карменита». Реж. Т. Теменов. ТЮЗ им. Г. Мусрепова. 2010



► Туяков Есенгельды. Эскиз декорации к спектаклю «Гамлет» В. Шекспира. Каздрамтеатр им. М. Ауэзова. 2003
Реж. Ю. И. Ханинга-Бекназар. Холст, масло, 100х100



► Туяков Есенгельды. Эскиз декорации к спектаклю «Белый пароход» Ч. Айтматова. Реж. А. Мамбетов. Карагандинский Казахский драматический театр им. С. Сейфуллина. 1982. Гуашь, бумага, 90х110



► Туяков Есенгельды. Эскиз декорации к спектаклю «Старик и море» Э. Хэмингуэя. Реж. К.Сугирбеков. Картон, темпера, 60х60. Не осуществлено



► Туяков Ерлан. Макет к опере «Биржан и Сара» Мукан Толбаев.
Реж. Эфлатун Нейметзадэ. Бумага, картон, 70х40. Турция, г. Самсун. 2013



► Туяков Ерлан. Эскиз суперзаванеса к опере «Биржан и Сара» Мукан Толбаев.
Реж.Эфлатун Нейметзадэ. Бумага, темпера, 70х40. Турция, г. Самсун. 2013



► Туяков Есенгельды. Эскиз костюмов к опере «Абай» М. Ауэзова. Музыка: Ахмет Жубанов, Латиф Хамиди. Холст, картон, темпера, 50х50. Не осуществлено.



► Туяков Есенгельды
Эскиз костюмов
к опере «Курмангазы»
Музыка: Г. Жубанова
Реж. А. Мамбетов
Театр оперы и балета
им. Абая. 1987
г. Алматы

жизни, мечты... Статичные декорации («Ымыртагы махаббат» Гауптман. Реж. Р. Андриасян) соседствуют с динамично трансформирующимися установками, где важным выразительным средством является художественный свет. Завораживают элегантные графические серии – эскизы костюмов к опере «Абай» А. Жубанова. В «Гамлете» художник воздействует на зрителей не только экспрессивностью образительно-визуального облика, но и предопределяет, за счет художественного света, основную трагедийную сущность спектакля.

Творчество Туякова-младшего более тяготеет к сценическому дизайну, который стал ведущей тенденцией современной мировой сценографии. Этот тип сценографии отличается, с одной стороны, минимализмом, с другой, метафорической образностью. И главное, бережным отношением к национальному наследию. В спектаклях, оформленных Ерланом, детали традиционной юрты («баскуры») вносят элемент иронии, воспринимающиеся в этом симбиозе дизайна и метафоры удивительно органично («Абай»). В своем творчестве театральную роспись он сочетает с аппликацией, обильно использует тюркский орнамент, характерный для войлока, вышивки, умело комбинирует разные фактуры. Решение костюмных образов отличается более утонченным стилизованным подходом.

На нынешнем фестивале «Науруз» в Казани молодежный театр «Жастар» из г. Астаны показал спектакль по комедии «Укрощение строптивой» В. Шекспира в художественном оформлении Ерлана Туякова (реж. Н. Жакыпбай). Этот спектакль вызвал немало споров и дискуссий, неподдельный интерес зрителей именно благодаря визуальному решению спектакля, повлиявшего на способ организации всего действия и пространства. Он возвращает нас к природной стихии театра, к карнавалу, окунает в изначальную народную эстетику балагана, наполнив его фольклорными основами.

Действие спектакля, с элементами театрального повествования и цирковых трюков, носящих явно увеселительный характер, начинается уже в зрительном зале и переносится на сцену. В этом площадном представлении заво-

раживает азарт, с которым на разных спортивных снарядах толпа ряженных проделывает невероятные кульбиты, прыжки. Но, как отметил известный шекспировед А. Бартошевич, «в этом циркизованном представлении по большей части сохранены смысловые точки, смысл комедийного действия благодаря точно поставленным ударениям». Хочется добавить, что художник место действия шекспировской пьесы, обозначенное сюжетом, переносит в современность, – прием, все чаще и все многообразнее используемый в театре для остранения, обострения и актуализации темы спектакля.

Выставка, организованная по инициативе главного художника театра им. Г. Камала С. Скоморохова, соратника Есенгельды Туякова, вызвала огромный интерес не только у коллег, но и зрителей, пришедших на фестиваль. В дальнейшем идею организации вернисажей по сценографии поддержали также Союз театральных деятелей Республики Татарстан и Союз художников РФ в РТ.

А собрать профессионалов со всего тюркского мира, для которых сценография является главной сферой творческих и жизненных интересов, была моей давней мечтой. На следующем фестивале ожидается встреча с якутскими мастерами.

КРАТКАЯ СПРАВКА Современные сценографы Казахстана

Туяков Есенгельды Жумагулович

Родился в 1948 году в г. Караганде в семье шахтера. Окончил Художественное училище им. Н. Гоголя в г. Алма-Ате (1972), Школу-студию МХАТ им. Немировича-Данченко (1977), педагоги В. Левенталь, М. Курилко-Рюмин, В. Васильев). С 1978 года главный художник Казахского государственного академического театра драмы им. М. Ауэзова. Заслуженный деятель искусств Казахстана (1994). Награжден орденом «Курмет» (2009).

Туяков Ерлан Есенгельдиевич

Родился в 1985 году в г. Алма-Ате. Окончил колледж декоративно-прикладного искусства им. О. Тансыкбаева по специальности «Театрально-декорационное искусство» (2001), Казахскую национальную академию искусств им. Т. Жургенова (2005). С 2005 года художник-постановщик Казахского художественного академического театра драмы им. М. Ауэзова. ■

КАК СНИМАТЬ ТЕАТР?

ВИКТОР СЕНЦОВ

ИНТЕРВЬЮ ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Выставка **«Сцена. Действие. Актёр. Фотографировал Виктор Сенцов».**

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Театральная галерея на Малой Ордынке. Вернисаж **22 мая 2015**

Виктор, вот уже пятая ваша выставка в Театральном музее имени А. А. Бахрушина. Чем она для вас важна?

Она – результат почти двадцати пяти лет моего творчества.

Я начал снимать театр с первого курса университета. Увлечение фотографией и театром было столь интенсивно, что я не сдал курсовую работу и заслуженно «получил по башке» от своей мамы. В голове что-то щёлкнуло, съёмки спектаклей стали дозированными и ограничили двумя театрами – Большим и Малым. В первый – мы проходили следующим образом: под старый билет подкладывали рубль (билетёры всех нас знали в лицо), проходили в театр и фотографировали. В Малом театре я – по своему разумению – сделал свой первый профессиональ-

ный снимок, запечатлел Иннокентия Смоктуновского в роли царя Фёдора Иоанновича.

Двадцать пять лет спустя, после окончания Альма-матер, я вернулся в Театр. Мне предложили в «Комсомольской правде» должность бильдредактора. В её воскресном номере образовалась рубрика «Афиша», где нужны были фотографии спектаклей. Вспомнив свою театральную молодость, я начал эти спектакли снимать.

После увольнения из «Комсомолки» вот уже как пятнадцать лет снимаю только театр.

Выставку породила моя фотокнига «Сцена. Действие. Актёр». Обычно практика такова: к выставке выпускается каталог. У нас иной случай: книга была как бы разброшюрована: её страницы

и развороты стали предметом экспозиции. Отпала необходимость в этикетках: режиссёр, художник и год премьеры спектакля были обозначены.

Автор предисловия книги Елена Ковальская написала: «Это поэма о театре большого стиля, театре крупных режиссёров, прекрасных актёров. Она создана соразмерным этому театру художником. Книга излагается в форме триединства: сценография – скелет могучего замысла, несущая конструкция смысла; действие, проработанное детально, в мелочах; значительные характеры и исполняющие их актёры». В книге не было ни одного постановочного кадра.

Живые съёмки живого спектакля?

Назвал бы это репортажным методом съёмки.

Как вы работаете на спектакле?

Войдя в зал, я смотрю, как выстроены декорации и уже примерно знаю в какое кресло приземлиться. Лучше всего, конечно, снимать во время прогона: режиссёр разрешает передвигаться по залу, ты можешь определять оптимальную точку съёмки и выстраивать композицию кадра. Зрителей в зале нет, но это не значит, что ты должен бегать и топтать.

Приходилось снимать и спектакли со зрителями. Но происходит «зажим», как у молодых актёров: сцена и зал обмениваются энергетикой, да и соседям я мешаю своими «щелчками», хотя камера у меня работает практически бесшумно, тихо и аккуратно.

Тонкий момент...



► На вернисаже. Фото Владимир Луповской

На спектакле со зрителями мне позволяли снимать Пётр Фоменко, Валерий Фокин, Сергей Женовач, Константин Райкин. Они знают, что я отношусь к театру очень трепетно. За последние двенадцать лет театральный мир узнал меня, и у нас образовалось взаимное доверие.

Да, без доверия трудно существовать, в театре тем более. А ещё в такой тонкой системе взаимоотношений живого спектакля и съёмки, когда зритель сидит со всех сторон и идёт спектакль. Важен каждый взгляд, полутон, самое малое внешнее вмешательство, всё – очень хрупко и вы это точно определяете. Могу сказать как зритель, что не все мастера фотододела обладают такой деликатностью.

Мягко сказано... Могу рассказать об одном удручающем случае. Сергей Васильевич Женовач вообще отказался от фотосессии ввиду некорректного поведения некоторых снимающих.

Больших мастеров можно пересчитать на пальцах одной руки, хотя приходит на фотосессии иногда до двадцати человек. Не всякий снимок, сделанный в театре, станет театральным. Но, как правило, большие мастера делают именно театральные снимки. Большинство же снимают медийных актёров крупным планом для публикации. Но это неизбежно – этого требуют редактора изданий.

Вы обмолвились, что перед тем как снимать, вы всё-таки узнаете о спектакле, о постановочной группе. Вы из немногих театральных фотохудожников, который видит спектакль в сцениграфическом пространстве. Как вы определяете для себя приоритеты при съёмках? От общего к частному, или от частного к общему?

Расскажу на следующем примере. Много лет я работал с Валерием Фокиным на премьерах его спектаклей в Александринском театре, где хранится хороший архив моих фоторабот. В первый день я как бы делаю эскизы; второй и третий, дни самые плодотворные: снимаю крупные планы и мизансцены; В четвёртый день делаю лучшие снимки, достойные выставки; в пятый день иду в ложи бельэтажа или первого яруса и снимаю только сценографию. Работать с пространством Александра Боровского – это удовольствие.

Съёмка занимает не один вечер?

Увы, только в случае с Фокиным.

Когда идёт фотосессия для группы фотографов – это другой случай. Вот, например, Кама Гинкас говорит: «Мо-

жете даже на сцену заходить, но тихо и аккуратно». Он даёт свободу для фотографического волеизъявления.

Как вы эту грань для себя определяете? Ваш взгляд, безусловно, субъективен, как каждого из зрителей.

Верно.

Как Вы решаете задачу передачи Вашего субъективного взгляда и показа некой объективной картины конкретного спектакля?

Знаете, всего навсего надо показать на снимках атмосферу и образ спектакля. Каждый интерпретирует другого. Женовач, например, интерпретирует текст пьесы Михаила Булгакова «Белая гвардия». Я интерпретирую постановку Сергея Васильевича. Это нормально.

Когда мой коллега Володя Луповской пришёл на одну из моих выставок (по Гоголю), он, в конце экскурсии, бросил фразу: «Витя, – впечатление, что я побывал в театре на спектакле». Такая реплика моего коллеги многих рецензий стоит.

Вам удаётся передать атмосферу и дух спектакля. Какие-то неуловимые вещи, которые на фотографии вообще, с моей точки зрения, очень трудно зафиксировать, потому что это течение времени – взгляд, поворот, постоянная динамика, даже в статичном спектакле. И надо поймать эту долю миллисекунды, которая и может быть квинтэссенцией спектакля, его драматургии, его характера.

Театр – это как религия. Главное слово – вера. В церкви – в Бога, в театре – в предлагаемые обстоятельства. И в театр надо приходить с верой.

Вы хотите сказать, что ваше чувство вкуса позволяет выбирать те спектакли и тех режиссёров, которые...

...которых я знаю, в которых я верю, они проверены временем...и мною.

А как вы пришли в театр?

Я уже рассказывал, в «Комсомольской правде» образовалась рубрика «Афиша» и я, работая бильярд редактором, для неё снимал. Через шесть лет, день в день, меня уволили. Я оказался на улице. Был период, когда я находился в сильнейшем депрессивном состоянии со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Однажды я шёл по улице Горького и увидел журнал «Афиша». Собрал все свои работы и понёс их в Большой Гнездиковский переулок в редакцию журнала. На пороге столкнулся с театральным критиком Еленой Ковальской и фоторедактором Ириной Меглуцкой. Я показал им свои работы, и они меня – «человека с улицы» – пригласили сотрудничать.

Я снова «задышал».

Второй человек, который подал мне руку – Валерий Семеновский и его супруга Александра Заславская – светлая ей память.

Казалось бы два разных журнала по стилю, «Афиша» и

...вы имеете в виду «Московский наблюдатель»?

Нет, «Театр». Здесь я опубликовал свои первые обложки.

Третий человек сидит напротив меня.

Почему театр?

Наверное, в душе я немного актёр. Есть жизнь, есть срежиссированная жизнь. Отсюда и принцип: театр снимать, как в жизни.

Ты приходишь в театр, и для тебя разыгрывают какие-то сцены, проживаешь жизнь спектакля с актёрами, и про-

45



► Виктор Сенцов с внуком. Фото Владимир Луповской

исходит какое-то внутреннее очищение.

Не важно, комедию дают или трагедию.

Виктор, вы уже называли Женовача, Фокина, Гинкаса, Додина, Карбаускиса.

Ой, виноват. Ещё, конечно же, Петра Наумовича Фоменко. С ним связана моя первая обложка. Мне её заказал журнал «Театр». Пётр Наумович выделил мне самое дорогое место: середина первого ряда. Полчаса я был в состоянии почти невменяемости, к великому счастью спектакль шёл почти четыре с половиной часа. Я, что называется, пришёл в себя. Выполнил и съёмку, и редакционное задание.

Какой спектакль?

«Война и мир». Да, перед началом спектакля я намеренно вытащил аппаратуру, чтобы люди ещё до начала спектакля привыкли к тому, что рядом кто-то будет снимать. Они уже минут через десять свыклись с мыслью, что с их точки зрения, я буду «щёлкать». А я очень тихо и аккуратно снимал.

Вы, конечно, знаете постановочные фотографии 19 века: Михаил Щепкин, Мария Ермолова, Пров Садовский. Как Вы думаете, в чём главное отличие сегодняшней фотографии от фотографии 19 века?

Я бы сказал, в чём их главное сходство. Оно заключается в том, что каждый отражает и свою эпоху, и творит фотографической техникой этой эпохи. Как, например, в спектакле «Три сестры» - камерой на треноге. Фотограф создавал свой театр: сам выставлял свет и режиссировал. Было другое течение времени.

Сейчас некоторые из «фотиков» включают мотор во время прогона и «расстреливают» актёров, но они никогда ничего достойного не снимут. Мастера действительно всё делают в одну

долю секунду, но они к этой секунде готовы пожизненно.

Для вас принципиальна цветная фотография или чёрно-белая?

По своей природе чёрно-белая фотография всегда глубже, интеллигентнее. В театре же важна именно цветная, потому что цвет – это и художник по костюмам и художник по свету.

Есть ли для вас какая-то корреляция, или, влияние на вашу съёмку конкретной сценографии?

Если я делаю сценографические снимки, смотрю, как актёры проживают в этой сценографии. Вот я снимаю финальную сцену «Трёх сестёр» (художник – Патриарх этого цеха Марк Фролыч Китаев) в нижнем правом углу происходит маленькая мизансцена семейства Prozоровых.

Или вот, когда я снимал «Графа Нулина» у Фоменко, меня перед спектаклем предупредили, что задник будет падать. Я единственный человек, который зафиксировал падение задника. Получилась совершенно фантастическая фотография.

Вот ещё я видел макет «Канта» Сергея Бархина, поэтому знал, что я хочу сделать. Поднялся на первую галерею и снимал оттуда.

Замечательная фотография.

Когда я пришёл в гости к Сергею Михайловичу и показал ему фотографию, он сделал её фоновым рисунком своего монитора.

Замечательная похвала. Вы выразили точную идею спектакля этим снимком.

Он сделал макет, я сфотографировал. Впечатление, что вся конструкция находится в космосе. И там, если кто заметит, билетёр идёт по тёмному залу. Потому что Сергей Михайлович выстроил

свои декорации на самой сцене. Но что меня сильно покорило, что ни постановку Карбаускиса, ни сценографию Бархина даже не номинировали на «Золотую Маску».

Есть ли для вас какая-то творческая задача, точнее, как вы себе её определяете, снимая крупные планы актёрские и мизансценические? Они, с моей точки зрения, у вас всегда необычные в плане ракурса, точки съёмки.

Мне важно и в сценографии, и в мизансцене, и в крупном плане – дать образ.

Вот вы не работаете в конкретном театре как актёр, режиссёр, или, скажем, машинист сцены. Вы можете назвать себя служителем театра?

Скорее служителем театральной музыки.

Театр – как женщина?

Женщина на обложке всегда предпочтительнее, хотя у меня на обложке книги Сергей Маковецкий. Но ведь говорят, что актёр несёт в себе женское начало.

А что бы Вы сказали молодому человеку, который вдруг стал мечтать о служении театру?

Но и девушке тоже: Андрей! Наташа! Нет такой профессии театральный фотограф. Этому научить нельзя, это всё равно, что поймать солнечный зайчик. Но если у тебя есть к этому влечение, желательно получить фотообразование. Потому что композиция – это закон жизни в любом творческом деле. Почувствовать мир «предлагаемых обстоятельств». Заразиться «высокой болезнью» (по Пастернаку).

Есть ли режиссёр, который повлиял на Ваше фотографическое творчество?

Есть – Кама Миронович Гинкас. Но не в традиционном понимании этого слова. Он дал мне всего один урок, но на всю жизнь. Гинкас очень жёсткий мужик, на первый взгляд может показаться несправедливым, но, независимо от стиля письма фотографа, он хочет, чтобы снимок не был пустотелым. Вот я снимал для журнала «Театр» «Даму с собачкой». Он попросил меня сначала просто посмотреть спектакль. Потом, после съёмки, посмотрел её и отобрал всего пять фотографий. Это было в 2001 году.

Более трёх лет назад я снимал его спектакль «Гедда Габлер» (художник Бархин) в Александринке. После съёмки я Гинкасу дал на выбор 57 фотографий, знаете, сколько он отобрал, вернее так, забраковал? Всего два снимка. Сказал: «Фотографии очень хорошие». Но главная фишка заключается в том, что один кадр я отстоял, доказав свою фотографическую правоту.

Поверьте, это дорогого стоит. ■



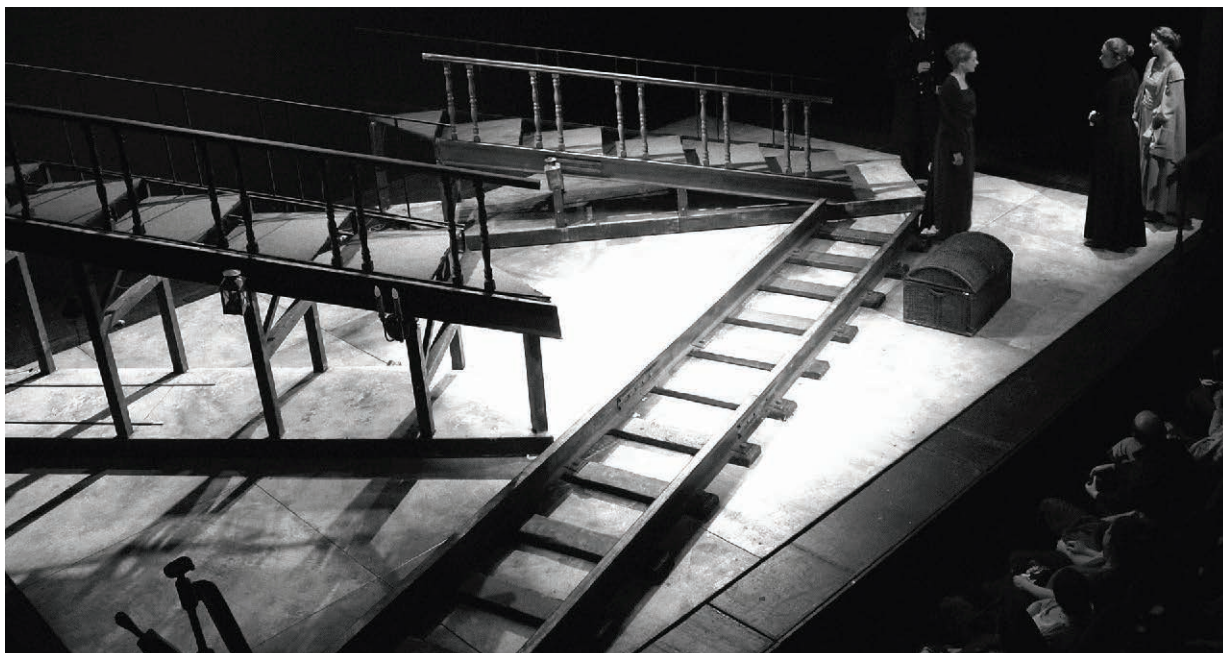
► На вернисаже. Фотограф Александр Иванишин. Фото Владимир Луповской



► «Три сестры». Реж. Андрей Кончаловский.
Театр им. Моссовета. Фото Виктор Сенцов



► «Оккупация - милое дело». Реж. Юрий Погребничко.
Театр Около дома Станиславского. Фото Виктор Сенцов



► «Три сестры». Реж. Семён Спивак. Сценограф Март Китаев. Театр на Фонтанке. Фото Виктор Сенцов

▼ «Триптих». Реж. Пётр Фоменко. Сценограф В. Максимов. Театр «Мастерская Петра Фоменко». Фото Виктор Сенцов





► Адольфо Хозништайн, *Tosca*, 1914



► Адольфо Хозништайн, *Iris*, 1898



► Адольфо Хозништайн, *La Bohème*, 1914



► Леопольдо Метликович, *Giulio Marchetti*, 1914

КАСА РИКОРДИ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Дом Рикорди (Casa Ricordi) тесно связан не только с итальянской оперой, но и с итальянским плакатом. Его основателя Джованни Рикорди (Giovanni Ricordi) называли гением и движущей силой итальянской оперы. Семья Рикорди сотрудничала с великими композиторами – Верди, Россини, Доницетти, Беллини, Пуччини, и ведущими оперными театрами.

В конце 19 века Дом Рикорди открыл литографический цех для рекламы своих опер и нотных партитур, но вскоре приступил к изданию плакатов для широкого круга клиентов.

Несомненно большая заслуга в этом принадлежит Джулио Рикорди (Giulio Ricordi), возглавлявшему в то время издательский дом. Он не ошибся, пригласив в качестве художественного директора Адольфо Хозэнштайна (Adolfo Hohenstein).

Немец, рождённый в России, Хозэнштайн вошёл в историю как отец итальянского плаката. Большое влияние на его творчество оказали работы Жюль Шере (Jules Chéret), и Альфонса Мухи (Alphonse Mucha). Со временем он развил свой собственный стиль, повлиявший на последующие поколения итальянских плакатистов, и ставший воплощением стиля либерти. Хозэнштайн использовал драматические эффекты света, пространства и цвета, чтобы наполнить плакат интенсивностью, свойственной итальянскому темпераменту. Его плакаты передавали дух высоко эмоциональных итальянских опер.

Для оперы 'Ирис' (Iris), написанной композитором Пьетро Масканьи (Pietro Mascagni) на популярную в то время японскую тематику, Хозэнштайн создает очень драматичный плакат, построенный на резком контрасте цветов.

Художник запечатлел момент возвращения к жизни героини по имени

Ирис. Она оживает под теплыми лучами солнца, в розовом свете, излучаемом горой Фудзияма, и соединяется с природой.

Изогнутая поза женского силуэта в полыхающих алых тонах резко выделяется на фоне спокойного зелёно-голубого неба и контрастирует с нежными ирисами, обрамляющими фигуру.

В начале 20 века одним из основных композиторов Дома Рикорди становится Джакомо Пуччини (Giacomo Puccini). Хозэнштайн создаёт плакаты для ряда его опер, в том числе 'Мадам Баттерфляй' (Madama Butterfly) и 'Богема' (La Bohème).

Плакат Хозэнштайна для оперы Пуччини 'Тоска' (Tosca) глубоко трагичен. Это ощущение создаёт резкий контраст красного и чёрного. В центре - героиня оперы, у её ног - окровавленный кинжал и поверженный враг. Эффект усиливается большим размером плаката - три на два метра.

Совсем иное, более смягчённое ощущение трагедии оперы 'Тоска' даётся в плакате Леопольдо Метликовица (Leopoldo Metlicovitz). На плакате изображена красивая гордая женщина в обрамлении роз, но художник делает акцент не на прекрасных цветах, а на их шипах, создавая впечатление, что героиня закована в решётку из колючих стеблей.

Дом Рикорди печатал плакаты не только для оперных постановок, но и для рекламы театров.

Плакат Метликовица для комической оперы Джулио Маркетти (Giulio Marchetti) изображает оперную диву в мягких пастельных тонах с интересной игрой света и тени, так характерной для художника.

На плакате Джузеппе Боано (Giuseppe Boano) красивая молодая женщина, с кокетливо обнажёнными плечами, играет на изысканной арфе на фоне герба города Турина. Плакат был создан для Королевского (Реджио) театра

(Teatro Regio Torino), одного из старейших оперных театров Италии.

К концу 19 века Дом Рикорди превратился не только в один из крупнейших издательских домов музыки в Европе, но и стал основным издателем плакатов в Италии, объединив выдающихся итальянских плакатистов того времени.

В 1914 году Дом Рикорди опубликовал памятное собрание (Ricordi Portfolio), состоявшее из 70 литографических листов, представлявших уменьшенный формат лучших плакатов, созданных художниками издательского дома за предыдущие двадцать лет. Многие изображения в серии настолько редкие, что их нельзя найти сегодня ни в каком другом формате. По значимости это издание можно сравнить с французской серией Жюль Шере 'Мастера плаката' (Maitres de l’Affiche).

На рубеже веков итальянский плакат был поднят до мирового уровня. И это практически в одиночку сделал издательский дом Casa Ricordi. ■



► Джузеппе Боано, Teatro Regio Torino, 1898

СУДЬБА ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ «НА ВОЛОСКЕ»

ЕЛЕНА ДОБРОВИНСКАЯ

50

Слухи о том, что городские власти намереваются отобрать у МСХ творческие мастерские подтверждаются. В Москве развернута целая компания по изъятию мастерских у творческих союзов (Московский Союз Художников (далее – МСХ), Союз Художников России, Союз Дизайнеров России) с целью сдачи в аренду, либо продажи этих нежилых помещений, что, видимо, принесет большие доходы тем, кому не столь важно развитие культуры в нашей стране.

Например, существует некий градостроительный проект, под который проводится «Постановление о сносе или реконструкции», расторгаются договора с нежелательными арендаторами (в частности, договор между Департаментом городского имущества Москвы (далее – ДИМ) и МСХ безвозмездный и длительный, сроком действия до 2025 года), изымаются площади творческих мастерских без предоставления замены. В случае отмены такого Постановления или изменения градостроительных планов – изъятые площади не возвращаются. В 2014 году отменено «Постановление о творческих Союзах» № 262 от 11 апреля 2000 года в части, ранее защищавшей художников и вынуждавшей ДИМ предоставлять помещения взамен изъятых.

Печальная участь может постигнуть творческие мастерские МСХ по адресу: ул. Гаврикова д. 3/1 и ул. Русаковская, д.4, кор. 1. Департамент го-

родского имущества Москвы может забрать эти помещения по суду без предоставления замены. И это в то время, когда изменилась финансовая ситуация в городе, происходит коррекция градостроительных планов, нет реального застройщика, нет ордера на снос и точных дат, определяющих выселение жильцов и снос домов. В «сносимых домах» ремонтируют фасад и кровлю, по данным управы готовится капитальный ремонт. Четверо арендаторов этих помещений могут в прямом смысле оказаться на улице. Неизвестна судьба художественных коллекций и архивов. К великому сожалению, это не единственный случай. Многие творческие люди, посвятившие свою жизнь искусству и представляющие Россию как культурную державу, оказались в затруднительном положении.

Есть разные способы изъятия помещений у законных арендаторов. Помещения, в которых трудятся мастера искусств, выставляются на торги вместе с содержимым; в этом разрушительном деле помогают вновь созданные ГУПы, которым передаются творческие мастерские (Армянский пер. д. 4, Лубянский проезд д. 5).

Департамент имущества Москвы освобождает нежилые помещения, предоставленные на основании безвозмездного и длительного договора, от нежелательных, по их мнению, арендаторов, которые, будучи незащищенными, вынуждены отстаи-

вать свои права в суде. Они надеются на понимание, ведь Президентом России В.В.Путиным подписан указ о всемерной поддержке культуры в нашей стране. Руководство МСХ всячески помогает художникам в судах, не теряет надежды, что их усилия увенчаются успехом и благодарны всем, кто содействует решению сложной проблемы.

Руководитель Департамента городского имущества В.В. Ефимов в интервью газете «Московский комсомолец» сказал, что художники могут работать спокойно. Однако ситуация остается тревожной.

В секретариате одной либеральной газеты, куда мы обратились за помощью, художникам предложили снять помещение по коммерческой цене, а в случае, если они финансово несостоятельны – предложили мастерские ликвидировать. Художественная мастерская – не продовольственный магазин и не контора по обтяжке гробов с хорошим и надежным доходом, художник не может гарантировать стабильный и достаточный доход ни арендодателю, ни даже своей собственной семье. Но семья это понимает и ценит его за призвание, а Московское Правительство нет.

Хотелось бы верить, что Правительство Москвы сохранит прежние условия аренды творческим мастерским МСХ по адресам: ул. Гаврикова д. 3/1 и ул. Русаковская д.4 кор. 1, и вернет спокойствие в мастерские всех художников. ■

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

ВСПОМИНАТЬ – ЗНАЧИТ ДЕЛАТЬ ПРОШЛОЕ НАСТОЯЩИМ

СВЕТЛАНА ЧЛЕНОВА

90-летие Анатолия Эфроса Театральный музей имени Бахрушина отметил с большой любовью, с осознанием вневременности эстетики этого «отдельного» режиссёра. В ощущении его живого присутствия готовились и проходили все юбилейные проекты – музейный, научный, театральный.

Выставка «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса» – документальное свидетельство жизни и творчества мастера – была устроена с технической изобретательностью. Кроме размещённых на стенах подлинных фотографий из семейного архива и собранных в отдельные папки снимков из спектаклей, экспозиция включала много вмонтированных в тянущийся во всю длину Каретного сарая стол как бы «спящих» мониторов. Прикладываешь к ним выбранный кусочек плёночки и становишься зрителем фрагмента того или иного спектакля, репетиции, свидетелем выступления, интервью... Возникает эффект чуда – возвращение Анатолия Васильевича.

Диалог с режиссёром продолжался и в научном, аналитическом, аспекте: были представлены изданные музеем записи репетиций Эфроса, подготовленные Н. Скегиной; известные режиссёры и театроведы: А. Бородин, И. Соловьёва, А. Бартоше-

вич, Р. Туминас, Е. Каменькович, С. Женовач, Д. Крымов проводили мастер-классы, участвовали в научных чтениях. Материалы будут опубликованы в журнале «Сцена».

Чисто театральным приношением выдающемуся режиссёру стали сыгранные в его честь и память два спектакля.

В день рождения Анатолия Эфроса 3 июля в «Школе драматического искусства» был показан спектакль Дмитрия Крымова «Тарарабумбия», посвящённый режиссёром Чехову и своему отцу. Это один из самых ярких философско-поэтических театральных экспериментов с чеховской драматургией, снискавший большую любовь зрителей.

8 июля в мемориальном музее «Мастерская Давида Боровского» играли спектакль «Воспоминание о Дон Жуане». Вспоминали легендарный спектакль режиссёра А. Эфроса и художника Д. Боровского в Драматическом театре на Малой Бронной (1973).

Этих двух гениев русского театра XX века связывали особенные отношения. По словам Д. Крымова, который как художник оформлял несколько спектаклей своего отца, работать с А. Эфросом было непросто: «Он всегда точно знал, что он хочет сказать и какими средствами этого

добиться, и увернуться от этого было практически невозможно. От этого уворачивались, может быть, Боровский, Левенталь – мэтры сценографии, которые с ним работали».

«Воспоминание о Дон Жуане» стало живым театральным действием, в которое был «вставлен» Эфрос. По ходу спектакля он излагал с экрана свои сокровенные мысли, репетировал с актёрами, а актёры в музейном зале в тот вечер учились у него, подхватывая и разворачивая избранные моменты спектакля или репетиции, запечатлённые на видео. И потому в конце спектакля зрители аплодировали и Эфросу, а не только выходящим на поклон актёрам и режиссёрам, также присоединившим свои аплодисменты к зрительским.

Театр говорил современным изобретательным языком. Получился спектакль-эксперимент в области нового музейно-театрального жанра.

В музее –мастерской среди экспонатов хранится макет Боровского к «Дон Жуану» Эфроса.

В эфросовской постановке Мольера начала 70-х не было ничего красивого, пышного – театрально-мольеровского. Режиссер задумал историю Дон Жуана как библейскую притчу, и художник создал, по определению Бояджиева, образ «вселенского хлева». На сцене был сарай из нату-

ральных старых досок, загаженный голубями, а в глубине его было встроено обыкновенное колесо от телеги с вставленными кое-где между спицами разноцветными стеклышками. Они светились, напоминая витраж... Это был сарай, но одновременно будто бы и храм... Все просто, грубо, натурально, как в жизни, намеренно приближенно к сути бытия.

Сохранились запечатленные на видео эпизоды знаменитого эфросовского «Дон Жуана» в театре на Малой Бронной, есть подсмотренные камерой мгновения режиссерского творчества – репетиций, этого чуда театра, когда высекается сама художественная энергия, есть фотографии, записи репетиций в книгах и рукописях (богатства ГЦТМ), есть живая память и любовь людей... Когда добавилось умение всё это сочетать, использовать паузу, ухватить ритм, слушать экран и продолжать монолог, включать в особо значимых моментах тонко подобранную музыку – зрители ощутили прикосновение к театру Эфроса.

В музейном спектакле воспроизвели лишь некоторые сценографические детали как напоминание о пластическом коде Боровского.

Среди белых стен в окружении зрителей стояла грубая деревянная скамейка, на ней – артисты (их всего четверо: Дмитрий Волков – Дон Жуан, Екатерина Дурова – Сганарель, Дарья Щербакова – Эльвира, Юрий Поляк – Гусман и Нищий). С потолка на цепи свисало колесо от телеги, а по краям

пара софитов, их ножки, укутанные нарядными женскими юбками, с юмором намекали, сколько женщин здесь побывало...

Режиссёр Наталья Ковалёва (актриса и преподаватель Театрального института им. Б. В. Шукина) и видеорежиссер Марина Новикова сочинили спектакль, соединив игру актёров с выбранными эпизодами из отсмотренного обширнейшего видеоматериала. Получилось действо, в котором актёры в зале вступают в диалог с актёрами на экране. В своей игре, как бы сверяя её с тем, что происходит на экране, время от времени они воспроизводят те же фрагменты сценического текста, но чаще продолжают его.

Вот на экране Эфрос «дразнит» Дурова-Сганареля: «а вот, давай, давай, скажи мне...» (они там крутятся на таком же небольшом, как в музее, пятачке – репетиция. Как искра от трения вспыхивал диалог-диспут). «Так вот как! вы верите в то, что дважды два четыре...» И всё выше и выше там накал, и вдруг рядом с нами полыхнуло такой же страстью – Катя Дурова стремительно ухватила и мысль и страсть... (спектакль, в котором играл её отец, она помнит в каждом его мгновении.)

Диспут Сганареля с Дон Жуаном – смысловой стержень этого краткого, длящегося около часа, спектакля. Дон Жуан (Дмитрий Волков, тембром и интонациями до галлюцинации вызывающий в памяти образ его отца, Николая Волкова) устало утверждает

свое право жить как свободный человек: в мире всё относительно... кроме арифметики. В бесконечном споре Сганарель не может заставить Дон Жуана поверить в высший порядок, в осмысленность бытия, так же, как не преуспевают в этом ни ясная твёрдая Эльвира, ни сдержанно выразительный Гусман. И только Нищий ставит завершающую убедительную точку в нравственном конфликте, на котором строится действие: он отказывается совершить бессовестный поступок за золотой луидор, которым Дон Жуан его искушает, чтобы доказать, что совести нет.

Этот сплетённый из живых художественных мелочей, современный во всех отношениях, уникальный спектакль произвёл захватывающее впечатление – он был под стать театру «одухотворённой чувственности» Анатолия Эфроса.

PS В «Мастерской Давида Боровского» дважды играли спектакли «Вокруг макета». Артисты Театра имени Леси Украинки с режиссером Михаилом Резниковичем показали москвичам свои спектакли «Насмешливое мое счастье» и «Наполеон и корсиканка», опыт имел безусловный успех и стал своего рода музейным открытием, способным вернуть жизнь сценографическим сочинениям художника. На этот раз «придумку» не повторяли, сочинили новый спектакль, в полном мере соответствующий значению «вспоминать». ■



► Е. Дурова - Сганарель



► Ю. Поляк - Гусман и Нищий, Д. Волков - Дон Жуан, Е. Дурова - Сганарель, Д. Щербакова - Эльвира. Реж. Н. Ковалёва. Спектакль «Воспоминание о Дон Жуане»

БРЮКИ ДЛЯ ДЕНДИ И ПАНТАЛОНЫ ДЛЯ ЧИЧИКОВА

ГАЛИНА ГАЛАДЖЕВА

Известно, как дефицитен на театре мастер, знаток художественных стилей различных эпох и секретов изготовления мужского фрака или мундира, к примеру, времен Николая I, панталон круга Чичикова или брюк для денди эпохи модерна. Но все сомнения, недоумения и сложности отступают перед Анатолием Михайловичем Рыбаулиным, художником-технологом театрального костюма. Его вклад в практику, теорию и преподавание на художественно-костюмерном отделении ТХТК неоспорим. До прихода Рыбаулина на костюмерном отделении преимущественно занимались дамским костюмом. Изредка, спонтанно кто-то из студентов, движимый интересом к работе над мужским персонажем пьесы, осуществлял свою затею, не задумываясь о специфической технологии. За 35 лет работы в училище Рыбаулин разработал и внедрил в учебный процесс методику подготовки студентов по специальности «технология мужского театрального костюма» (ил. 01, 02). Благодаря увлеченности А. М. Рыбаулина своим предметом, в единственном (до последнего времени) среднем специальном профессиональном учебном заведении, основана линия изучения технологии мужского платья и практически ликвидирован пробел, существовавший до сих пор в системе отечественного театрального образования.

Говорить о стиле преподавания А. М. – значит прежде всего рассказать о той атмосфере, которая царит в его мастерской на занятиях. А. М. – человек высоких душевных качеств, до самозабвения увлеченный своим де-

лом. Необыкновенная общительность, окрашенная неиссякаемым чувством юмора, незаурядная эрудиция, доброта и неизменная доброжелательность влекут к нему людей всех возрастов и накладывают отпечаток на его творческие взаимоотношения с учениками. Нельзя не сказать и о том, что при первом знакомстве с А. М. обращают на себя внимание идеальной красоты руки, будто вылепленные скульптором, знакомым с классическим искусством. Такие руки в народе называют золотыми. Действительно, А. М. способен и дом построить и выполнить работу белошвейки с кружевными инкрустациями по самому тонкому батисту, может исполнить композицию в стиле древне-

русского лицевого шитья, на высоком профессиональном уровне выполнить мужской фрак. Какую бы работу не выполнял А. М. – все делает так органично красиво, так естественно безупречно качественно, так завершенно изысканно, что невозможно оторвать глаз. А. М. сумел создать на отделении, «замечательную творческую атмосферу – вспоминает одна из его учениц, Даша Алешина. – Ему удалось раскрепостить нас и заставить поверить в свои силы. Большая заслуга Анатолия Михайловича в том, что нам предоставлялась полная свобода. Хочешь быть автором и сама придумать костюм – пожалуйста. Нет ничего невозможного. У нас никогда не было на курсе взаимоотношений

53



► Ил. 01. Мундир лейб-гвардии Преображенского полка 1800-1825



► Ил. 02. Мундир лейб-гвардии Преображенского. Фрагмент

учитель – ученик в каком-то школьном понимании. Мы скорее сотрудничали. Он уважал в нас соавторов. Это редкое качество педагога. С одной стороны полет творческой фантазии, а с другой – углубленное изучение композиции, истории костюма, включая исторический крой. При этом мы овладели навыками шитья театрального костюма, обучились ремеслу, которое очень пригодилось потом в профессии. Анатолий Михайлович веселый и самоироничный человек. С ним всегда было легко, он не давил на нас своим авторитетом»

Какую роль играет специалист по костюмам, участвующий в создании спектакля и занимающий в театре должность художника-технолога? Начиная знакомить абитуриентов с будущей профессией, А. М. рассказывает о костюме, как произведении искусства, произведении сложном, строящимся по собственным композиционным принципам, по законам пластической организации форм, со своим богатым по выразительности “языком” (ил. 04,05). Эстетические законы искусства костюма, выработанные веками, как показывает его длительная история, позволяют творить некий художественный образ, в котором отражены вкусы и представления эпохи о прекрасном. Недаром старинные костюмы выставляют в музеях, что позволяет оценивать и восхищаться художественным совершенством работ мастеров прошлого. И как любое произведение будь то архи-

тектурное сооружение, картина или фарфоровая ваза, костюм рождается в процессе многоступенчатых превращений. В театре этот процесс особенно сложен и протяжен во времени, ибо театральный художник сравнительно с создателем модной одежды находится в особых творческих условиях. Он проектирует платье не на манекен или на определенный тип человека. Его фантазия, отталкивается от литературного образа, с которого начинается спектакль, от личности актера. И в этом смысле создание спектакля, где все связаны друг с другом, представляет собой произведение коллективного творчества. В результате творческих усилий постановщиков спектакля определяется образный строй и стиль одежды исполнителей будущего спектакля, создаются эскизы костюмов.

Воплощение эскиза в материале, или как сейчас нередко говорят проекта художника, – это следующая творческая стадия процесса рождения костюма, как произведения искусства, и это – прерогатива художника-технолога. Для успешной работы в театре специалисту такого рода нужны многие знания и умения. Это и знания поведению различных видов материалов, и понятия о конструктивно-технологических возможностях костюма, и видение объемно-пространственных свойств архитектуры костюма. Со всем специфическим инструментарием, художественно-технологическими

средствами, которыми располагает технолог, подбором тканей для работы над костюмом по выбранной теме, А. М. превращает в увлекательные мастер-классы, где он ярко и интересно рассказывает о художественных, декоративных, структурных свойствах ткани, её пластических возможностях, как средствах образной выразительности (ил. 09,09а). А. М. знакомит учащихся с секретами “красноречия” фактур материала, способных многое поведать о характере того или иного героя спектакля. Прием накладки он использует при показе ткани в свободном падении или при определенном натяжении уточных, долеговых или косых нитей. Помогает и возможность проверить отобранные и, нередко, здесь же на отделении окрашенные ткани, под софитами на сцене учебного театра колледжа.

Особое ощущение ткани, как пластического материала, с его податливостью или сопротивлением, вязкой или гладкой структурой питомца А. М. получают в процессе собственно технологической работы, что называется на кончиках пальцев (ил. 07,7а), наощупь при сметывании отдельных деталей вещи, при выполнении различных технологических узлов костюма вручную, под машинной лапкой, в процессе утюжения. Правила подготовки костюма к примерке, требуют тщательной наметки многочисленными стежками, особенно фасада мужского платья: сюртука, фрака. А. М., кладет на ткань вереницы стежков и строчек удивительно споро, ровным, ладным строем, который выполняет помимо своей прямой технической функции еще и эстетическую: работа учителя, подобно элегантному каллиграфическому почерку, воспринимается украшением вещи, воспитывая вкус к хорошей работе. Здесь же усваивается чрезвычайно важное правило: хорошо выполненная работа на любом этапе создания костюма, является гарантом успеха конечного результата (ил. 06). Все это расширяет художественный опыт, будущего специалиста, который не позволит смотреть на свою работу как просто на ремесло.

Сам А. М. прошел суровую школу, полную богатого опыта, многолетней работы в театре, участвуя в создании кукольных спектаклей, выступая в каждом из них, как художник, скульптор, механик костюмер. Защитив диплом художника-модельера в Московском



► Ил. 04. Костюм шамана. Эскиз. Начало XX. Вид спереди



► Ил. 05. В мастерской мужского костюма А. М. Рыбаулина. На первом плане костюм тореадора, в работе. 2015

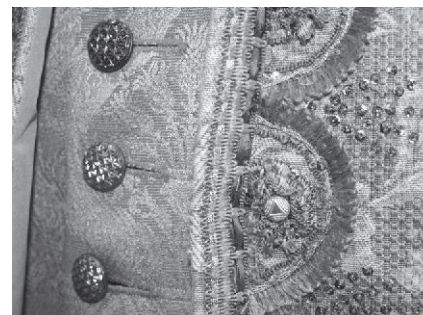
Текстильном институте, А. М. получил прекрасную художественную подготовку и свободу в изобразительном творчестве. Его способность к разностороннему творчеству с эффектом высокого качества работы – не случайны. А. М. генетически – носитель активной и успешной деятельности поколений, закладывавших основы московской кожевенной, легкой промышленности, выпускавшей среди вещей хозяйственного свойства, разнообразные аксессуары одежды.

Профессия художника-технолога штучная, говорит А. М., она близка к процессу творчества портретиста, театральный костюм не сошьешь просто технически, его приходится буквально ваять. При этом художник рисует костюм – внешнюю оболочку сценического образа на плоскости красками, технолог пересоздает его средствами своего искусства в трехмерном пространстве. Это сложный творческий процесс. Рождение сценического образа, по тонкому наблюдению замечательного режиссера С. Эйзенштейна, протекает в нескончаемых подрезках, переколках, перестановках отдельных частей с помощью армии булавок, бесконечных верениц ниток, работ утюгом, и конечно пластического таланта, прежде, чем он превратится в скульптуру костюма (ил. 08). Но есть ещё работа с костюмом, как с живописным полотном, когда его поверхность послойно перекрывается фрагментами ткани различных фактур, где каждый штрих, каждое прикосновение, подобно красочному мазку (ил. 07, 07а). Пересоздание декоративной отделки подлинных аналогов в сценический вариант костюма также требует от технолога большой изобретательности. Ведь даже тесьму, шнур, кружево и другие отделочные материалы приходится видоизменять, чтобы не разрушить впечатление истинности старинного платья (ил. 16). При этом нельзя игнорировать законы сцены: костюм и его декор должны «читаться» рельефно, выпукло, скульптурно, со всех точек зрительного зала (ил. 10) Облегченные современные технологии для экономии средств и времени технолог должен использовать умело, не теряя масштабности образа.

Люди театра знают насколько велика зависимость от художника, и исполнителя, от профессионализма технолога. Специалист высокого класса способен, как говорят в театре, «вытя-



► Ил. 09. Деревнерусская барма



► Ил. 09а. Декор жюстокора

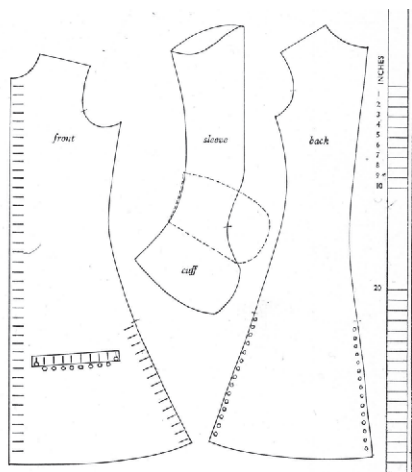
нуть» самые беспомощные эскизы, превратив костюмы в маленькие шедевры, и подарить актерам дополнительный творческий импульс, способный оказать влияние на ход постановки. О значении костюма в творчестве актера много говорят они сами. В своей книге «Вторая реальность» А. Демидова рассказывает, что поиски грима, костюма идут до того, как определился характер образа. Иногда грим и костюм сами определяют его пластический рисунок. Актриса также подчеркивает, что у нее многое зависит и в жизни, и в кино и на сцене от того, в чем она одета в настоящий момент.

Технолог, далекий от чувства театра, сцены, лишенный творческой интуиции может загубить самую яркую и интересную идею художника. Так случилось, когда в Большой театр был приглашен главный художник театра «Ла Скала», Николай Александрович Бенуа для оформления постановки оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». Технолог, возглавлявший тогда костюмное производство, уговорил художника использовать модную в то время, болонью в качестве основной ткани для костюмов и декораций в части зеленого леса. И критика и практики отмечали, что это решение стало роковым и для спектакля и для художника-постановщика: мертвый материал бедной фактуры, монотонной окраски оказался невосприимчивым к сценическому освещению, к движению, жесту актеров, к тому же, сопровождавший музыкаль-

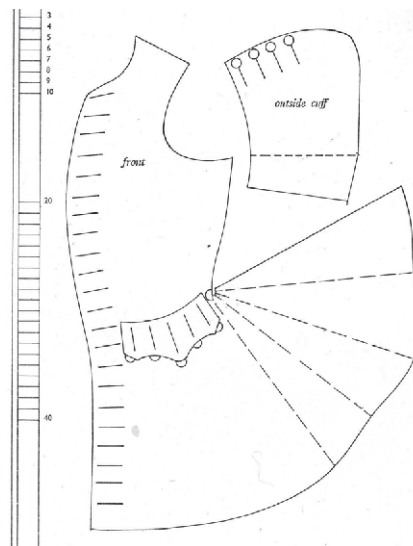
ный спектакль чужеродным шуршанием. Опера недолго продержалась в репертуаре Большого театра.

А. М. подходит к профессии художника-технолога с самыми высокими мерками, определяет костюм как форму малой архитектуры, обыгрывающей пропорции человеческого тела. «Лепка» различных форм и типов костюма строится по архитектурным законам, разнится лишь в масштабах. Изменяя пропорции архитектурных композиций, можно добиться впечатления тяжести или легкости в костюмах, классической строгости (ил. 01) или игривой фривольности (ил. 08). Характер пластики костюма – скульптурный или живописный, и образный строй одежды – статичный или динамичный, и взаимосвязь с окружающим пространством – открытая форма, или закрытый тип костюма – велико разнообразие в творчестве интерпретатора сценического образа.

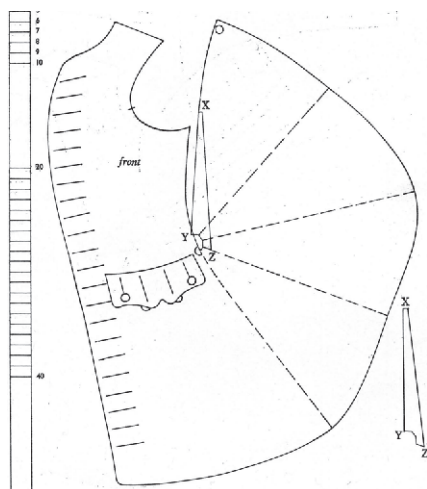
Работа технолога над воплощением эскиза в материале начинается с конструкции костюма. Конструкция – формообразующий фундамент пространственной композиции, скелет и одновременно душа платья, играет определяющую роль в архитектуре костюма. Недаром во французском языке слово портной происходит не от понятия шить, а кроить. Крой старинного костюма обеспечивает платью отточенную завершенную форму, где ни прибавить, ни убавить. В мастерской, Аатолия Михайловича, всегда есть образцы по-



► Ил. 12. Coat. Жюстокор. 1680-е



► Ил. 13. Coat. Жюстокор. Полочка. 1720-е



► Ил. 14. Coat. Верхняя мужская одежда 1735-1740 гг.



► Ил. 15. Стеганный дублет. Реконструкция. Англия. XVI в.

добного класса в виде реконструкций. Воспроизводя линии и формы подлинного платья они несут понимание эстетических принципов времени и оцениваются в профессиональной среде как памятники высокого художественного достоинства. В профессии, связанной с костюмом эталонные вещи достойны пристального осмысления и изучения, подобно ордерной системе античности в творчестве архитектора. Одним из примеров интереснейшей эволюции конструкторской мысли может служить ранняя форма жюстокора XVII

века (ил. 12) и его трансформация во времени. Узкое, полуприлегающее, слегка расклешенное платье к началу XVIII в. получает остроумное развитие, когда дерзким конструкторским приемом осуществляется расширение юбки, в боковых швах (ил. 13), которая в готовом виде опадает глубокими веерными складками, не изменяя классическую строгость фасада вещи. Таким образом конструктор вводит в лаконичную форму жюстокора костюма значение игривой, фривольной раскованности. Этот пластический дуализм мужского

костюма достигает наибольшего пластического значения в середине XVIII века, где фасад остается неизменяемым, а ширина юбки приближается к полному кругу (ил. 14,08). Но в каждый конкретный период времени конструкция, отраженная в трехмерном пространстве костюма, представляет собой безупречно выверенную, завершенную, архитектурную форму. Сам влюбленный в искусство старинного кроя, Анатолий Михайлович дает почувствовать студентам красоту мягких, певучих, чистых линий кроя, которые покоряют своей истинно классической красотой, в которой нельзя тронуть ни одного элемента без одновременного разрушения гармонии. Элегантность, изящество этих линий, словно рожденных волшебным дыханием, понуждают любоваться произведением рук человеческих, восхищаться талантом мастеров прошлого, учиться у них. Так с изучения кроильного искусства – драгоценного опыта многих поколений портных, закладываются основы профессиональной образованности и общей эрудиции, – главнейших инструментов творчества.

В заключение хочется ещё несколько слов сказать о личных качествах Анатолия Михайловича Рыбаулина, выдающегося мастера и выдающегося педагога. Своими идеями по вопросам разработки художественных методик при создании костюма, он всегда готов делиться с коллегами. Подходя к нему за советом, можно быть уверенным, что он, не задумываясь, разрешит любую тупиковую творческую ситуацию и предложит оригинальное решение. Перебирая в памяти вещи, созданные за 35 лет под руководством А. М. обнаруживаешь, что в обширном гардеробе учебных студенческих работ (ил. 04, 16) не найдешь и двух одинаковых вещей. Известно, как педагогическая рутина подталкивает подчас иных преподавателей к использованию, собственных наработок из прошлого опыта. А. М. никогда не повторяет и наиболее удачные свои идеи, пусть и двадцатилетней давности. Не в этом ли вечная молодость творческой личности.

Анатолий Михайлович Рыбаулин – «Почётный работник среднего профессионального образования РФ», «Заслуженный учитель РФ». ■



► Ил. 06. Мужской костюм (*habit a la fraise*).
Последняя четверть XVIII.



► Ил. 07. Декор кабиля франс



► Ил. 07a. Костюм шамана. Эвенки. Начало XX. Вид спереди

▼ Ил. 08. Жюстокор. 1720-е



▼ Ил. 10. Мужская сорочка, чешская.



▼ Ил. 16. В мастерской мужского костюма А. М. Рыбаулина. На первом плане - костюм в стиле классицизма. Последняя треть XVIII в. Англия.





СТАДИОННЫЙ ТЕАТР АНДРЕЯ БОРИСОВА

ВАЛЕНТИНА ЧУСОВСКАЯ

ТЕАТР ОЛОНХО

На рубеже XX-XXI в якутской культуре родился феномен классического театра Олонхо. Его корни лежат в едином эпосе, шаманских мистериях и календарных праздниках. У всех народов мира театральное искусство восходит к древним корням, но не всякий театр достигает уровня классического, то есть становится самобытным идентичным культуuroобразующим явлением.

Творчество режиссера Андрея Борисова и сценографа Геннадия Сотникова на протяжении более чем четверти века выявляло на сцене якутского драматического театра имени П. А. Ойунского черты и признаки этнического театра, основанного на мифологической драматургии, ритуальных песнопениях и приемах шаманского камлания. Того театра, который собрал и представил в гармоничной законченности религиозное классическое действо, создавшее театр Олонхо.

Эпос, шаманская мистерия и календарный праздник Ысыах – отзывались эхом во всех спектаклях лиро-эпического театра Андрея Борисова.

Параллельно с работой на театральной сцене Борисов и Сотников



► Режиссёр Андрей Борисов на репетиции

создавали площадные зрелища в форме стадионного театра, посвященные большим событиям в жизни республики, российским и международным акциям. Сегодня на расстоянии двух десятков лет очевидным становится притяжение создателей театра Олонхо к массовым художественным действиям, в основе своей рожденным календарными праздниками, посвященными богам и духам, и собравшим воедино все достижения культуры народа.

Главное событие календарной мистерии якутов Ысыах – кумысное жертвоприношение – подготавливается, сопровождается и завершается песнопениями – тойуками. Эти песнопения стали главным выразительным средством театра Олонхо.

Андрей Борисов говорит о тойуке как о гораздо более широком явлении, чем традиционное пение, исполняемое во время священнодействия и по другим торжественным случаям.

А. С. Борисов: «Тойук – код. Первоэлемент, атом или ключ культуры народа саха. Само понятие тойук имеет несколько аспектов толкования, два главных: «воспеваю» и «сочиняю». С одной стороны, это законченное произведение и, в то же время, это звучащий процесс выпевания текстов. Написанный тойук еще не тойук. Он должен быть пропет, протяжен во времени и пространстве. Получается, что, с одной стороны, тойук не может быть без закрепленной канонической мелодии, с другой – не может быть без сиюминутности сочинения. Он тут же сочиняется. Обязательно связан с состоянием моей души, начиная от здоровья моего тела до состояния духа. И вот еще почему я считаю его кодом. Тойук требует особой пластики, позы, жеста,

обращенного к небу, или к другим предметам, которые воспеваются.

Тойук требует атрибутики. Чорон (ритуальная деревянная резная чаша с жертвенным кумысом на Ысыахе) чаще других оказывается необходимым. Более того, просто чорон без тойук еще не чорон. Он начинает выполнять свою обрядовую сакральную функцию только совместно с тойуком. Без тойука не может быть Ысыаха. Ни один обряд, ни один ритуал у якутов саха без тойука и чорона не проводятся.

Я спрашивал у нашего олонхосута (исполнителя Олонхо) Петра Решетни-



► Олонхосут с чороном

кова, чем отличается тойук от простого пения? Он отвечает: здесь присутствует якутское битональное пение с горловым призывком. И еще гениальную фразу он сказал: «Когда поешь так, тойук льется



► Степанида поёт на спектакле

с небес». В этом плане тойук не есть сочинение, это информация, которая при определенном моем настрое льется на меня «с небес». И тогда тойук обретает молитвенность, становится религиозным отправлением.

И орнамент это тоже тойук. Ведь мелодия тойука орнаментальна. Если внимательно и долго смотреть на орнамент, можно увидеть его.

Танец это тоже тойук. Жесты, ритм, орнаментика. Танец по-якутски называется юнкю (от юнк – «молись»). Это тоже моление. Скорей всего якутский танец был связан с тойуком. Это транслирующий канал. Это главная

органика якутов – их самовыражение путем звукоизвлечения. Это способ гармонизации с миром. Не зря же говорят: якут садится на коня или на быка и куда-то едет – сразу тойук возникает. Тойук соединяет его с пространством и с временем – механизм включения, способ, метод, ключ.

(Фрагмент интервью А. С. Борисова, данного специально для статьи)

Вспомним гениальное прозрение Ницше, изложенное в труде «Рождение трагедии из духа музыки», в котором прослежено возникновение классического театра древних греков, ставшее культурообразующим феноменом. В нем

отразилась органичная нераздельность молитвенных гекзаметров великой греческой поэзии, давшей в сочетании с экзотическими формами календарных мистерий в честь бога Диониса театр античной Греции. Очевидно, что тойук является таким феноменом, из духа которого родился театр Олонхо – классический театр народа саха. Тот театр, который является одновременно и священнодействием, а, следовательно, определяющим этическую и эстетическую направленность культуры саха.

Эта исконная театральность профессионализирована режиссером Андреем Борисовым в многочисленных стадионных действиях. С 2000 года режиссер Андрей Борисов и сценарист Геннадий Сотников начинают активно создавать массовые художественные акции на Церемониях Открытия и Закрытия Международных спортивных Игр «Дети Азии». Жанр театрализованного представления – стадионного шоу связан с мистериальными обрядами, издавна проводившимися на ритуальном месте при большом скоплении людей.

Спортивные состязания с давних времен служат упрочению дружественных отношений между народами, участвующими в соревнованиях. В древности во время проведения спортивных олимпиад прекращались войны и распри, а территория, на которой проводились состязания, объявлялась неприкосновенной. Огонь, зажженный в честь начала игр и горевший на протяжении всего времени соревнований, служил знаком мирных побуждений, своеобразным обетом открытости, готовности к равному сотрудничеству, символом божественной воли, обращенной ко всем участникам.

У всех народов мира состязания, помимо посвящения в мужчины, имели религиозный характер – поклонение силам природы, в гармонии с которой наши предки умели жить. Подобно древним Олимпийским играм азиатские спортивные игры носили соревновательный характер не только в силе и ловкости, в состязаниях участвовали сказители и певцы, т. о. утверждая гармонию духа и тела.

В основе театрализованного представления Церемонии Открытия V Игр лежит миф о легендарном первопредке народа саха – Элэе. Становление якутского народа здесь рассматривается в широком смысле как рождение человеческой культуры – сотворение мира и человека в нем.



► Дети Азии. 2004. Путь Элэя

Пространственное решение театрализованного представления основываются на образе реки, протекающей через время, изменяющей природные ландшафты, приносящей что-то новое и уносящая в забвение. С нее начинается жизнь на земле, и она же пролагает путь в будущее. На протяжении действия река видоизменяется: в Прологе – это государственный флаг Республики Саха (Якутия); в начале действия – замерзшая река, освобождающаяся ото льда, затем символ якутской культуры – чорон; в финале – это Млечный путь, через который движется корабль, несущий достижения человеческой культуры.

Время действия – мифологическое, где временные промежутки и этапы рассматриваются как ступени цивилизационного развития, смена культурных типов: от «первобытного» до постиндустриального современного. Появление Элэя – рождение культуры, начало преобразования человеком мира природы.

Центральным образом в театрализованном представлении также является огонь. Мифологический божественный свет, растопивший скованную льдами землю, рождает жизнь на планете; огонь любви, пробужденный в первочеловеке, превращается в огонь семейного очага; разведенный дымокур собирает вокруг себя людей племени, превращаясь в ритуальный огонь рода; наконец, огонь мира, собирающий гостей на праздник, переосмысливается как объединяющий огонь бытия на земле.

В финале каждый человек становится носителем частички космического огня, освещая дорогу плывущему по звездной реке кораблю. Появление огромного корабля, везущего шедевры культуры разных народов, единение народов перед огнем Игр, общая встреча солнца, явление образов будущего на экранах-парусах – это оптимистический взгляд в будущее, которое возможно только в едином стремлении к созиданию и миру.

Все действие решено на стыке традиционных образов и современных технологий. Одно из основных выразительных средств – экраны, на которых на протяжении всего действия транслируется видеоизображение. Это подвижные конструкции-экраны, которые по ходу действия выполняют разные роли (плот Элэя, традиционное жилище, мост и т. д.), экраны-ступени, слу-



► Путь Элэя Он

жащие одновременно эстрадой, пьедесталом на пути к огню, экраны-горы, которые в финале разворачиваются в паруса звездного корабля. Подобное стилевое решение определяет главную идею представления: рождение образа якутской культуры, которая, уходя корнями в прошлое, сегодня динамично творит свою современность и устремлена в будущее.

Стадионный театр Андрея Борисова более десяти лет шел к главному жанру классического театра Олонхо – к спектаклю-мистерии, которая связывает современного человека с предками, создавшими в глубокой древности правила жизни по канонам красоты.

Миф, известный каждому якуту

По руслу могучей реки, как по стволу Великого Древа, с самых верховьев спустился к нам Элэй – прародитель саха. Вскормленный кобыльим молоком, спасенный конем – богом своих степных предков, по велению отца небесного остановился и укоренился Элэй на среднем течении Лены. Деяния его преобразили эти земли: у светлых озер стали люди строить дома из древесных столбов, вертикально ставя их плотной стеной; затеплились дымокуры, отгонявшие тучи гнуса. Оберегая угодыя свои изгородами, люди отделили порядок от хаоса. Умножился скот – у каждого дома появились коновязи-сэргэ. Научились люди собирать кобылье молоко и из него изготавливать пенный кумыс. Стал род Элэя многочисленным и сильным. В благодарность Коню-спасителю, источнику жизни, во славу его тела и Духа устроил Элэй праздник кумысного жертвоприношения богам-покровителям «Ысыах». Для совместного кумысопития и вознесения хвалы небу – верхов-

ному богу Юрюн Аар тойону обустроил специальное место – «түсүлгэ», праздничное поле, украсив его столбами коновязями, веточками березы окружил, волосной плетеной веревкой с яркими лоскутками и пучками конских волос оградил, вырезал во множестве посуду, украсив её письменами узорчатыми, хранящими знания предков. И обратился Элэй ко всем богам с поклоном, приветствуя, испрашивая благословения. И завещал потомкам знать имена богов своих, помнить предков, нести в сердце мудрость их, сокровенные эти тайны детям передавать своим. И так – из поколения в поколение – до скончания времен. С тех пор люди, уверовав в существование богов, стали устраивать Ысыах каждый год в день летнего солнцестояния. (интерпретация мифа принадлежит авторам статьи по материалам Г. В. Ксенофонтова...).

«Ысыах Олонхо» 2014 года открылся нисхождением Элэя – мифом, известным каждому якуту. Эпонимы, культурные герои, родоначальники, основатели религий, новых культов, соединяющих хозяйственную деятельность с божьим промыслом, создавали великий театр, давший начало всем искусствам, религиям и наукам. Народы, сохранившие свою идентичность, имеют в своей культуре по сей день театры уникальной формы: классического театра-священнодействия. Истоки их – в календарных праздниках, представлявших собой мистерии, сопровождающие жертвоприношение богам и духам для того, чтобы моления достигали слуха высших сил. И потому, наверное, главным средством воздействия на небожителей было песнопение. Гимны богам и духам, вознесенные в уникальных для каждого народа песнопениях ►

и стали той музыкой, из духа которой рождалась трагедия – театр. У народа саха это тойук. Его молитвенность и его визуализация в форме сакрального действия через целый ряд выразительных средств театра, связаны с организацией пространства.

Художник-сценограф Михаил Егоров, работая над пространственным оформлением Ысыаха Олонхо в Хангаласском улусе, решил придать ритуальной площадке форму священного дерева.

Михаил Егоров: «Надо было сделать Священное дерево в местности Орто Дойду, используя склон горы высотой около семидесяти метров и огромное поле перед ним. Традиционно священное дерево делали для Ысыаха в улусах народных умельцы в лубочном духе – это был продукт декоративно-прикладного искусства. Я же должен был сделать что-то совершенно другое, что показало бы космизм якутского народного воображения и, в то же время, послужило бы в качестве тьюсюлгэ для проведения обряда. Идея использовать старинный якутский календарь (деревянный диск с отверстиями, расположенными по спирали для деревянного колка, который переставлялся каждый день в течение года) возникла сама собой, поскольку Ысыах это календарный праздник встречи солнца. Так же на мое решение повлияло то, что Ысыах – это не совсем праздник. Когда народ собирался единственный раз в году, люди считали человеческие ресурсы после зимы, как после войны – сколько человек осталось перед выходом на сенокос. Большое ритуальное действие, сочеталось с вполне утилитарными вещами: проводилась статистика какая-то, которое централизовало жизнь. Только на этот единственный праздник собирались люди и идентифицировали себя как определенный народ. И вот, якутский календарь это то самое дерево – проекция всего нашего уклада. Нельзя сделать дерево, описанное в Олонхо. Аал Луук Мас это не просто дерево, а то, вокруг чего должен собираться народ.

Якутская материальная культура очень избирательна, лишних предметов, предметов роскоши вообще не было. Шедевральные, можно сказать, предметы, тот же чорон, например. Теперь посмотрим, что такое якутский алас. Это большое поле – посередине озеро, рядом стоит балаган (буор диэ). И люди, чтобы сохранить свой мир, строили изгородь кюрё. Эту изгородь делали в три жерди. Не просто ограда, забор, это сакральная вещь, попытка

ограничить свою вселенную. Три жерди пропускались через отверстия, проделанные в столбах. Свободно входя и выходя из своего окна, жерди открывали и закрывали вход в любом нужном месте, без ворот или калиток. При той технике, когда не было мотопил, попробуй-ка вырубить в таком столбе три отверстия, чтобы вставить туда жердь. Для меня загадка, как можно было километрами ставить столько столбов, заготавливать столько жердей! Кроме топора-то ничего не было! Значит, это ремесло отличало человека саха и имело какое-то сверхважное значение для его жизни. Поэтому столбы кюрё органично вошли в замысел сделать из изгороди спираль календаря, которая стала матрицей композиции. Непрерывная изгородь заворачивается вовнутрь, и берястная ураса завершает ее. Ураса – не просто летнее жилище, оно, кроме утилитарного, имеет культовый характер. Как собор, как храм, который должен обратить человека к небу. Каждый, кто заходит в урасу, возносит взгляд – через верхний проем хочет увидеть небо, космос.

Вначале наша композиция выглядит просто как огромный календарь на склоне горы. Для того, чтобы вся композиция превратилась в дерево, мы сделали лестницу, восходящую к центру. В виде ствола, а внизу вдоль подножья установили трибуну, на которой сидит народ. В определенный момент на каждом столбике-кюрё появляется лист. Листы раскрывают люди, стоящие вдоль всей спирали. Пространство заполняется зеленой, а потом золотой листвой, и сразу становится понятно, что это дерево.

Получается, основа этого дерева – земля, на которой живут люди, а люди это – земля, из которой вырастает дерево».

Лаконичность, простота и, вместе с тем, космогоническая многозначность приближает тьюсюлгэ к древним обрядовым площадкам, которые выполняли мистические культовые функции и служили календарем наподобие Стоунхенджа – храма под открытым небом, капища. Вместе с тем тьюсюлгэ выражает идентичность народа саха.

Большие камни-балбалы с древними знаками стоят у подножья горы в память о книге с огненными письменами, которую вез с собой первопредок народа саха Эллэй.

Круглая сцена, установленная под горой повторяет очертания кроны дерева-календаря. Здесь проходит действие, сопровождающее обряд кумысопития.

Белый шаман Алгысчит ведет обряд кормления огня кумысом, обращая молитвенные песнопения – тойуки покровителям всех Девяти небес. Участники праздника – представители народа, дети этой земли становятся частью общей космогонической картины: они, как цветы на алаасе, в центре которого растет Дерево Жизни.

Где религиозное священнодействие, а где театр?

Свои мысли по этому поводу высказал Михаил Егоров: «В данном случае невозможно разделить действие как ритуал и ритуал как действие. Если пытаться разграничивать их, то нарушится цельность композиции – получится концерт с перерывом на ритуальное действие. Мы использовали массовку – это были актеры театра Олонхо, они должны были раскрыть листья, взойти на дерево, сопровождать шамана, но мы их трактовали не просто, как театральную массовку, а как служителей храма, и одели их соответственно. В костюмах не было ничего бытового, этнического. Они были отрешены от всего земного. В идеале актеры не должны быть исполнителями ролей, они должны быть священнослужителями. Сейчас массовка управляется через микрофон режиссером, а должно происходить само собой. В церковных действиях ведь нет режиссера, там веками складывающиеся обряды накладываются один на другой. После старта одно действие следует за другим. К примеру, вокруг Каабы ходит столько верующих, приближаются, прикасаются руками, отходят – десятки, сотни тысяч – и никаких сбоев. Когда назначают Папу Римского – какой грандиозный театр! Или православные храмовые действия, проводимые в Пасху в другие праздники. Наверное, и мы к этому стремимся. На нынешнем Ысыахе мы дали модель этого действия в более широком и профессиональном ключе, чем это проводилось раньше. Важно, что нынешний Ысыах проводит тетар Олонхо. В Японии, к примеру, классический театр НО не просто театр – он хранит народные религиозные обряды, и актеры там не просто актеры, они служители храма. У каждого актера свое место в театре, свои функции, свое назначение. Мастерство их передается из поколения в поколение на протяжении шести столетий. Зрители приходят не на шоу, а для того, чтобы соприкоснуться с традицией, войти в нее и получить необходимую энергию для своей жизни». ■

Фото предоставлены автором

МИР ЮРИЯ ОЛЕШИ В ДЕКОРАЦИЯХ БОРИСА МАТРУНИНА

ПОЛИНА ЗВЕРЕВА

Со дня первого представления балета «Три толстяка» в Большом театре (1935) название это не покидало афишу надолго. Волшебный мир Олеши вдохновлял композиторов, хореографов, художников, танцовщиков и представляет большое поле для изучения. 80 лет назад первый многоактный советский балет для детей В. А. Оранского «Три толстяка» оформлял замечательный художник Борис Александрович Матрунин (1895 – 1959). Его декорации и костюмы выразительны как и сами сказочные образы...

Выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества по классу К. А. Коровина (1917), Матрунин с самого начала избрал путь театрального художника. Он работал во Второй студии МХТ, во Втором МХАТе, театральной студии Рубена Симонова, в Большом театре, в ленинградских Кировском и Малом, в Киевском и Свердловском театрах оперы и балета. Одним из самых известных оформленных им спектаклей стал «Евгений Онегин» в Оперной студии К. С. Станиславского.

Приступая к работе над «Тремя толстяками», художник имел опыт оформления музыкальных и драматических постановок, камерных спектаклей и сценических произведений крупной формы.

Балет «Три толстяка» изначально был создан для Московского хореографического училища, и первые репетиции будущего спектакля проводились именно там. Инициатива перенесения его в Большой театр принадлежала главному дирижёру театра Ю. Файеру. Он посмотрел репетиции «Трёх толстяков» в училище и предложил готовящуюся постановку руководству театра. Вскоре

Моисеев продолжил работу уже с артистами труппы. В «Трёх толстяках» балетмейстер стремился к органичному слиянию танца и пантомимы, раскрытию образов и сюжета через танец. Сказку Олеши он считал богатейшим материалом для разрешения поставленных задач и называл всех героев «органически балетными героями»¹, видя в самой их сущности танцевальное начало. Моисеев выступал против разграничения в балетном спектакле функций хореографа и режиссёра и соединял их в своей работе. Одной из наиболее интересных режиссёрских находок было применение на балетной сцене приёма театра теней: между световым лучом прожектора и белым транспарантом проходили люди, и на «экране» зритель видел только их силуэты. Так же было показано многолюдное шествие восставшего народа.

И. Моисееву прекрасно удалась постановка массовых танцевальных номеров, которые эффектно отображали различную социальную среду, укрупняли жанровую характеристику различных групп персонажей. В частности, танец повара исполняли 64 (!) ученика хореографического училища. В народных сценах участвовали щёголи с щеголихами, торговки и крестьяне, уличные ребята; залы дворца Трёх Толстяков наполняли гвардейцы, придворные кавалеры и дамы, маленькие пажи и лакеи, учителя Тутти и негры, танцующие джаз...

Балет строился на контрастах, пронизывающих его композицию, хореографию, музыку, декорационное оформление. В первую очередь, к ним относилось деление персонажей на друзей и врагов народа. Друзья – Суок,

Тибул, Доктор Гаспар, Продавец шаров трактовались в реалистическом, героическом планах; враги – Толстяки, окружающий их сонм придворных, Раздватрис, Государственный канцлер получали ироническую окраску и гротескную пластику.

Музыка «Трёх толстяков» не создавалась специально – написанная Оранским несколькими годами ранее к одноимённому драматическому спектаклю во МХАТе, она легла в основу партитуры балета. Подчиняясь замыслу постановщика, В. Оранский стремился к музыкальному «натурализму» – в мелодическую канву вплетались имитации звуков, сопутствующих происходящим на сцене действиям: храп спящего гвардейца передавался низкими звуками контрафагота, поездка Доктора Гаспара на дребезжащей пролётке и полёт в воздухе Продавца воздушных шаров также «изображались» инструментами оркестра. В данном случае функция музыкального сопровождения сводилась именно к довершению облика персонажей и отдельных сцен спектакля. Богатая танцевальными мелодиями, выразительными темами-характеристиками, партитура не претендовала на самоценность, но становилась необходимым компонентом данного театрального произведения.

Оформление балета составляло отдельную, весьма интересную сторону постановки. Частичное представление о нём дают фотографии, эскизы декораций и костюмов, воспоминания постановочной группы спектакля.

Одна из основных драматургических идей «Трёх толстяков» – деление персонажей на друзей и врагов народа – нашла отражение и в костюмах

персонажей. Одежда положительных героев – преимущественно лёгкая, напоминающая бытовую, артисты цирка Тибул и Суок – в костюмах на основе трико. Персонажи из мира Толстяков носят неестественные, вычурно-театральные наряды. Толстяки одеты в огромные комбинезоны, утолщающие их фигуры почти до размера шаров и имеющие облик ещё более гротескный за счёт фактуры костюма, представляющей собой сплошную сборку ткани, такую многослойную «рюшу». В этих нарядах Три толстяка становятся вдвое крупнее остальных действующих лиц спектакля, благодаря чему подчеркивается, с одной стороны – формальная значимость этих персонажей, а с другой – смешная и нелепая пластика, отражающая их внутреннюю пустоту.

В декорационном отделе Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина хранятся три эскиза декораций спектакля. Первый представляет собой анфиладу залов во дворце Трёх толстяков (соответствовал 5-й картине «Золотой дворец»), второй – комнату принца («Комната Тутти») и третий – народное гуляние (соответствовал 4-й картине «Площадь ювелиров»). Эскизы написаны маслом на холстах (100x100 см), по-видимому, самим художником Б. Матруниным и датированы 1935 годом. Любопытно отметить общую тенденцию всех трёх зарисовок: в них преобладает сводчатая многоарочная архитектура с намёком на готический стиль. Основным выразительным средством она становится в эскизе «Золотой дворец», где декорационный задник представляет собой множество высоких, почти до колосников, сводчатых арок, перспективно уходящих вдаль и вглубь и смыкающихся в неопределённой точке горизонта. Кулисы оформлены также в виде фрагментов арок. Сцена не загромождена излишней бутафорией, пространство для танца максимально увеличено. Вот как объяснял свою художественную концепцию Матрунин: «... беря за опорную стили-

вую точку готику, дающую лёгкость декоративного фона, я сознательно допускаю переход в барокко, дающий необходимые мне по замыслу красочные богатства и живописность. Точно так же и ограничиваю себя формой подвесных декораций, выдержанных в спокойных тонах, ибо стремлюсь не к выставке живописных полотен, но к обрамлению действия, возможно шире открывая сцену для актёра»². «Архитектура» дворца Толстяков отличается помпезностью, давящие громады арок, уходящих в небо, делают фигурки людей ничтожно-мелкими, подчёркивают их незначительность. Общий колорит декорации – жёлто-зелёно-бежевый.

Эскиз «Комната принца» по стилю имеет много общего с предыдущим. Как и в дворцовом зале, основным мотивом здесь становится причудливый рисунок плоскостей пространства, «готические» своды окон, а бело-синий «шахматный» пол – кульминацией цветового чередования в декорационном оформлении комнаты. Боковые стены резко сужаются от кулис к центру, доводя место действия почти до размеров реальной комнаты. Это сценическое оформление присутствовало в шестой картине балета («2-я комната Тутти»). Эпизод, где Суок вначале притворяется куклой, а затем резвится вместе с принцем, многими рецензентами отмечался как наиболее удачный в соотношении сценографии, музыки, режиссуры и хореографического текста.

Третья декорация – «Народное гуляние». Сцена представляет собой площадь с фонтаном посередине, обрамлённую восемью фонарями. По бокам у кулис расположены два архитектурных сооружения многоарочной конструкции. В сводах арок сохранена та же тема подражания готике, которая прослеживалась в декорационных элементах двух предыдущих картин. Эта декорация соответствовала картине балета «Площадь ювелиров». Фонари полукругом обрамляли площадь, по которой прогуливались щёголи с щеголихами,

цветочницы, гвардейцы с дамами, купчихи... Именно здесь происходила встреча Доктора Гаспара с Суок и Тибулом: в поисках потерянной куклы Тутти Доктор наткнулся на фургончик Дядюшки Бризака.

В спектакле использовалась движущаяся живописная панорама, которая эффектно воспроизводила езду в карете: из дворца Трёх толстяков Гаспар везёт сломанную куклу, «проезжая» по ночному городу с очертаниями его домов, дворцов, церквей...

В целом, постановочно-бутафорская часть спектакля была сложной, реквизит состоял из более чем ста единиц³, не считая характерных деталей костюмов персонажей, – таких, как «животы» Толстяков, очки Доктора Гаспара и «лысье» парики учителей Тутти. При возобновлении «Трёх толстяков» в 1941 году понадобилось семь отдельных репетиций для монтировки декораций на сцене без учёта подготовительных, пробных работ. При этом в новом варианте спектакля балетмейстер значительно уменьшил численность массовых сцен (возможно, были ещё какие-то сокращения). Можно предположить, что для первоначальной постановки в 1935 году потребовалось намного больше монтировочных репетиций. Однако спектакли далеко не всегда проходили чисто и гладко в техническом отношении. Перемена декораций между картинами осуществлялась при закрытом занавесе, и все неполадки были слышны зрителям, выдавали себя нехудожественным грохотом.

Но, несмотря на некоторые технические трудности, декорационное оформление спектакля, безусловно, было одной из его выигрышных сторон. Вместе с художником и композитором И. Моисеевым создан спектакль для широкого зрителя. Изобразительность, натуралистическая подробность в бытовых эпизодах помогала юным зрителям полнее поверить в правдивость театрального действия. А музыка и оформление усиливали образность сказки, воплощённой средствами танца в балете для детей. ■

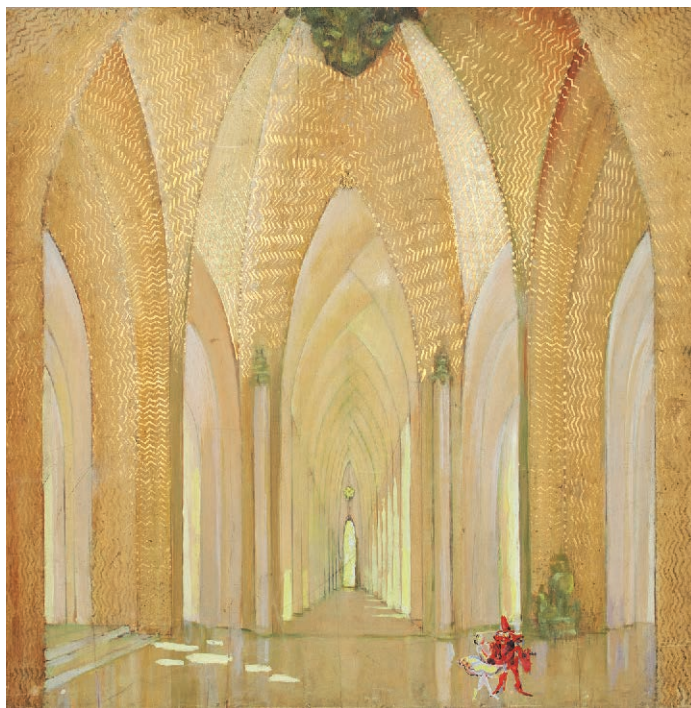
¹ Моисеев И. «Три толстяка» (интервью) // Театральная декада. 1935. № 5. - С. 12.

² Художник Б. Матрунин // Советский артист. – 1935 г. – № 5 (24). – 9 февраля.

³ Монтировка и составы исполнителей балетов В. Оранского «Три толстяка» и Адама «Жизель» // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 1010. С. 22 – 26.



► Б. А. Матрунин «Три толстяка» Оранский В. А., Моисеев И. А. Премьера: 27. 10. 1935 Постановка: И. А. Моисеев. Дирижер: Ю. Ф. Файер. Эскиз декорации. Комната принца. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. Постановка 1935. Фанера, карандаш, темпера, серебряная краска. 100х100 см. ГЦТМ.



► Матрунин Б. А. «Три толстяка» Оранский В. А., Моисеев И. А. Премьера: 27. 10. 1935 Постановка: И. А. Моисеев. Дирижер: Ю. Ф. Файер. Эскиз декорации. Анфилада залов во дворце трех толстяков. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. Постановка 1935. Фанера, карандаш, темпера, бронзовая краска. 100х100 см. ГЦТМ.



▼ Матрунин Б. А. «Три толстяка» Оранский В. А., Моисеев И. А. Премьера: 27. 10. 1935 г. Постановка: И. А. Моисеев. Дирижер: Ю. Ф. Файер. Эскиз декорации. Народное гуляние на площади. Москва, Государственный академический Большой театр СССР. Постановка 1935. Фанера, темпера, масло. 75х100 см. ГЦТМ.

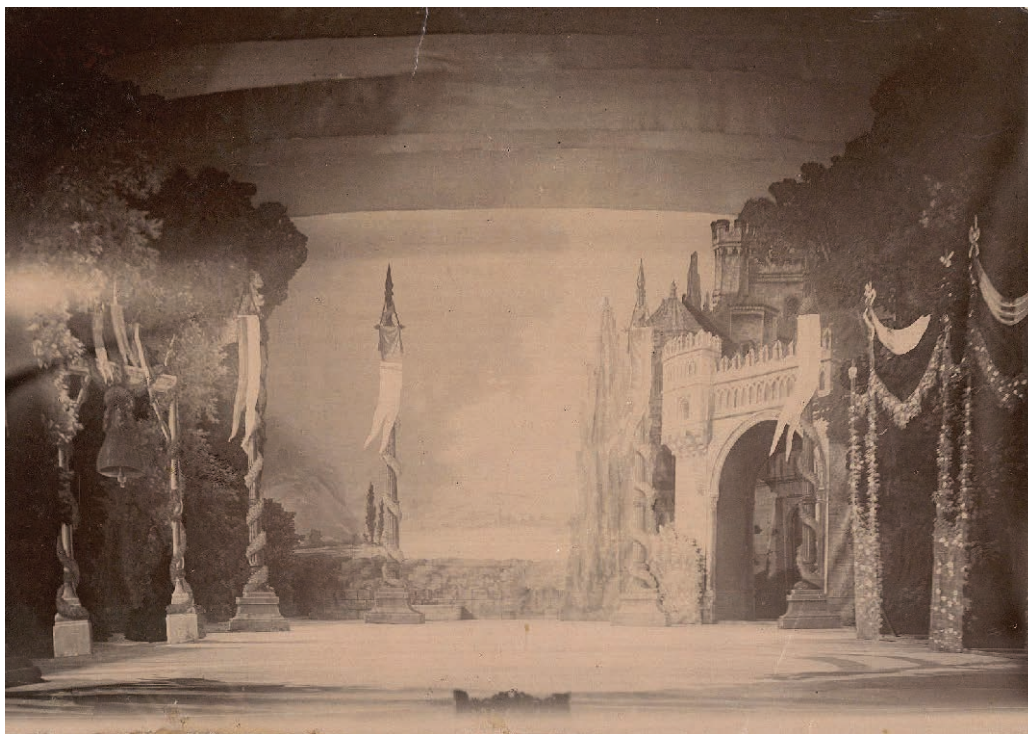
Музей Большого театра. Инв. 1555
Ф.2132 КП 2399/132 Декорации балета
Л.Делиба «Коппелия». Художник
К. Вальц. Изображение крестьянских
домиков и пейзажа. 1905 г. Ателье
К. Фишера, Москва.



Музей Большого театра. ◀
Инв. 1554 Ф.2131
КП 2399/131 Декора-
ции балета Л. Делиба
«Коппелия». Художник
К. Вальц. Изображение
интерьера дома Коппе-
лиуса. 1905 г. Ателье
К. Фишера, Москва.



Музей Большого театра. ◀
Инв. 1556 Ф.2133
КП 2399/133 Декора-
ции балета Л. Делиба
«Коппелия». Художник
К. Вальц. Изображение
дворца. 1905 г. Ателье
К. Фишера, Москва.



«КОППЕЛИЯ» В ПОСТАНОВКЕ А. ГОРСКОГО – К. ВАЛЬЦА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

Постановки балета «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами» Л. Де-либа¹ на сцене Большого театра имеют примечательную историю. В частности они сыграли важную роль в судьбе художника и машиниста Карла Вальца, последнего представителя романтизма в сценографии на сценах московских императорских театров.

«Коппелия» относится к последним балетам романтического направления, начальными вехами которого во французской хореографии стали «Сильфида» (Гранд-Опера, 12.03.1832) и «Жизель» (Гранд-Опера, 28.06.1841). Постановка «Коппелии» признана вершиной творчества Артура Сен-Леона. Сен-Леон дебютировал как скрипач (в 1834 году в Штутгарте) и как танцовщик (в 1835-м в Мюнхене), затем в течение более десяти лет выступал как ведущий танцовщик на сценах многих городов Европы. В 1847 году Сен-Леон становится балетмейстером в парижской Академии музыки, в 1848 году в Риме осуществляет свою первую балетную постановку, с 1849 года работает в Петербурге, где за одиннадцать лет поставил шестнадцать балетов. Дж. Баланчин назвал «Коппелию» величайшей из хореографических комедий.

Первая постановка этого балета на русской сцене состоялась в Большом театре 24 января 1882 года в бенефис танцовщика В. Ф. Гельцера. Дирижировал С. Я. Рябов, осуществил постановку балетмейстер И. Гансен. Вальц был автором декораций 1-го («Деревенская площадь», совместно с В. И. Гурьяновым) и 3-го («Праздник колокола») актов, 2-й акт («Мастерская Коппелиуса») оформили В. И. Гурьянов и Ф. И. Нордмарк. В афише особо указывалось, что электрическое освещение обеспечивал Вальц.² Постановка «Коппелии» в Мариинском театре была сделана М. И. Петипа только в 1884 году (премьера 25 ноября).

Сюжет балета, несмотря на простоту изображаемых коллизий, позволял показать характеры героев в широкой

палитре от юмора до лирики. Сванильда ревнует своего жениха Франца к тайной незнакомке, каждое утро появляющейся в окне дома мастера Коппелиуса. С подругами она тайком проникает в мастерскую Коппелиуса и, обнаружив, что ее соперница всего лишь заводная кукла, переодевается в ее платье и изобличает Франца в мнимой неверности. Балет заканчивается примирением влюбленных и всеобщим весельем.³

Успех этой постановки был прежде всего связан с участием в ней замечательной танцовщицы Лидии Николаевны Гейтен, ставшей первой исполнительницей партии Сванильды на русской сцене. «Если бы госпожа Гейтен не была балериной, она стала бы выдающейся драматической актрисой; в каждой исполняемой ею роли она не только „танцует“, но и „играет“, поражая зрителей силой своего драматического таланта, столь редкого среди танцовщиц».⁴ Спектакль прошел двадцать раз (последнее представление – 27 декабря 1885 г.), пока Сванильду танцевала Л. Н. Гейтен.

Возобновление балета балетмейстером Х. Мендесом было осуществлено в 1890 году (премьера 4 апреля) специально для Л. Н. Гейтен. Партию Сванильды балерина танцевала до своего ухода со сцены в 1893 году. Оформление этой постановки было полностью сделано Вальцем.

Сотрудничество Вальца с Л. Н. Гейтен было плодотворным. Именно творчество балерины явилось для Вальца мотивом, побудившим его принять участие в этих постановках. Балеты «Прелести гашиша, или Остров роз» Н. Кленовского (20 января 1885 г.), «Светлана, славянская княжна» Н. Кленовского (16 февраля 1886 г.), «Индия» Венанси и К. Даль-Арджине (9 февраля 1890 г.), «Приключения Флика и Флока» П. Гертеля (24 февраля 1891 г.), в которых центральные партии исполняла Л. Н. Гейтен, Вальц оформлял исключительно один (кроме

«Прелестей гашиша», где в написании декораций принимал участие И. Ф. Какурин). Эти постановки, лишенные талантливой драматургической основы и не подкрепленные убедительной и выразительной хореографией, имели две составляющие, благодаря которым привлекали зрителей, – участие в них Лидии Гейтен и изобретательное оформление Карла Вальца. Постановки также свидетельствуют о том, что именно Вальц не только ввел в постановочную традицию Большого театра практику оформления спектаклей одним художником, но и последовательно, насколько позволяла контора, следовал ей.

Вторая постановка «Коппелии» также имела недолгую сценическую судьбу: была показана 35 раз, последнее представление состоялось 7 января 1903 года, то есть в течение года в период с 1890 по 1903 годы балет показывался в среднем не более трех раз.

Но судьба подарила балету в 1905 году новую жизнь в постановке А. А. Горского. Спектакль имел большой и настоящий успех и входил в репертуар театра до 1926 года. В лице Горского Вальц уже на исходе своей театральной карьеры наконец-то обрел подлинного сотворца, в сотрудничестве с которым был сделан спектакль-шедевр, органично соединивший в себе все компоненты сценического произведения: музыку, танец и сценографию. Но и Горский, приглашая Вальца к сотрудничеству, не мог не учитывать его богатый опыт работы над этим балетом.

Первое представление «Коппелии» в редакции Горского состоялось 25 февраля 1905 года в бенефис Е. В. Гельцер. «Коппелия» шла в первой части вечера. Коппелиуса танцевал заслуженный артист императорских театров В. Ф. Гельцер, отец балерины. Во второй части была представлена 11-я картина из балета «Конек-Горбунок», в которой паде-де исполнили гости из Петербурга: заслуженная артистка императорских

театров М. Ф. Кшесинская и артист императорских Санкт-Петербургских театров Н. Г. Легат.⁵ По каким-то причинам фамилия Вальца в афише не была указана, хотя рядом анонсировался балет «Волшебное зеркало», шедший на следующий день, и фамилия художника А. Я. Головина была напечатана. В своем дневнике В. А. Теляковский, приехавший специально в Москву курьерским поездом, чтобы посмотреть этот спектакль (но скорее всего истинной причиной приезда директора было участие М. Ф. Кшесинской в бенефисе Гельцера), отметил успех постановки у публики, саму постановку как «хорошую» и даже тот факт, что Гельцер поднесли помимо подарков и цветов жемчужное ожерелье стоимостью 6000 рублей, в отношении декораций и костюмов лишь отметил, что «все старые подобраны».⁶ Ни Горский, ни Вальц не названы, но отдельно отмечено, что Кшесинская имела успех в «Коньке-Горбунке».

Сохранившиеся в музее Большого театра фотографии декораций Вальца к этой постановке, тем не менее, дают достаточно полное представление о принципах и стилевых особенностях оформления спектакля.

Вальц точно следует либретто и воссоздает места действия согласно сюжету балета. В первом акте – это площадь небольшого галицийского городка. С левой стороны Вальц ставит домик Сванильды с цветущим палисадником и скромной парадной лестницей, обрамленной кустарником, рядом – местный кабачок, напротив – дом-мастерская Коппелиуса, общий вид площади обрамляет на заднем плане сцены пейзаж

городской долины с речкой, через которую переброшены мосты: один – в перспективе долины, второй – в арчере, перпендикулярно авансцене, со статуями средневековых королей и рыцарей. Сохранившаяся фотография зафиксировала сцену первого акта: мы видим дом Сванильды, кабачок с сидящим на его ступенях Коппелиусом и фасад мастерской с приставленной к нему лестницей. Это финал действия первого акта.⁷ Вальц создал не только убедительную картину маленького городка с живописной перспективой пейзажа, но и сделал пространство, точно соответствующее либретто и давнее возмещение хореографу для построения и массовых сцен, и драматургических коллизий, проводниками которых выступают главные действующие лица балета.

Мастерская Коппелиуса решена Вальцем как громадная открытая двухветная зала, окруженная сверху балконной галереей, балки которой подпирают мощные деревянные контрфорсы, а резной кессонный потолок всей залы усиливает общее впечатление таинственного пространства. По стенам на больших крюках висят куклы-автоматы, справа – на камине – стоят склянки, бутылки и прочие принадлежности алхимической лаборатории.⁸ Готические интерьеры Вальц дополняет высокой сводчатой аркой с барельефом филина с раскрытыми крыльями, из-за занавеси в этой арке появляется Сванильда в финале второго акта. В этом заключался не только точный по драматургии, но со стороны Вальца – и архитектурно-сценографический акцент на главной героине.

В третьем акте, представлявшем

городской «Праздник Колокола», Вальц создаёт открытое пространство для массовых танцев: это городская площадь в обрамлении высоких штандартов с флагами, увитых цветочными гирляндами. С правой стороны сцены в этом обрамлении главная доминанта – городские средневековые ворота – место для торжественного выхода главы города и праздничных процессий. С левой стороны – портал с подвешенным большим колоколом, также украшенный гирляндами и флагштоками. Визуальным центром всей картины является красивый пейзаж гористой местности. Особую торжественность и праздничность всему оформлению сцены придают живописные кулисы, изображающие пышные кроны деревьев.⁹ Всё вместе создаёт сценографический акцент на главном месте действия – площади. В целом оформление сделано Вальцем в полном следовании романтической традиции, а также свидетельствует о едином понимании постановщиками художественного образа постановки.

Для Сен-Леона «Коппелия» стала «кульминацией» его творчества и одновременно последней постановкой при жизни. Вальц после успешной премьеры «Коппелии» в постановке Горского продолжил свою работу в Большом театре, но именно «Коппелию» можно считать его последней сценографической вершиной. Такого творческого единения в решении художественного образа спектакля у него уже не будет ни с одним из постановщиков, с которым ему еще предстоит сотрудничать на сцене Большого театра в последующие годы. ■

¹ «Коппелия, или Девушка с эмалевыми глазами» (фр. *Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail*) – двухактный балет композитора Лео Делиба (1836–1891) в хореографии Артура Сен-Леона (Шарль Виктор Артур Мишель, 1821–1870); либретто Шарля Нюиттера (Шарль Луи Этьен Трюинне (псевдоним Nuietter); фр. Charles-Louis-Étienne Truinet; 1828–1899) и А. Сен-Леона по мотивам рассказа Э. Гофмана «Песочный человек». В основе либретто – веселая история о ссоре и примирении двух любящих друг друга молодых людей. Премьера состоялась 25 мая 1870 года в Grand Opera.

² ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и СПб. (дорев. период). КП 307370/329. АФД 3553. Афиша с исполнителями. Москва, Императорский Большой театр. «Коппелия». Нюиттер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А. В пользу танцовщика Гельцера. 24 янв. 1882. Б., печать. 13х62.

³ Зарубин В. И. Большой театр = Bolshoi theatre : Первые постановки балетов на рус. сцене, 1825–1997. – С. 89.

⁴ Московский листок. – 1885. – 18 нояб.

⁵ ГЦТМ. Фонд Афиш импер. и частн. театров (фолианты). КП 11438/223. Афиша сводная. Москва, Императорский Большой театр; Москва, Императорский Малый театр. Репертуар. 25, 26 февраля и 3 марта 1905г. 1. «Коппелия» Нюиттер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А.; «Конек-Горбунук, или Царь-девица» Пуни Ц. (11-я картина); «Волшебное зеркало» Корещенко А. Н. Москва, Императорский Большой театр. 25 и 26 февраля 1905г.; 2. «Измена» Сумбатов-Южин А. И.; «Поросль» Хин. Москва, Императорский Малый театр. 25 и 26 февраля 1905 г. Фолиант. Афиши Московских императорских театров 1905 г. Б., печать. 48,7х69,6.

⁶ Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / под общей ред. М. Г. Светаевой; подг. текста М. А. Малкиной и М. В. Хализевой; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской и М. В. Хализевой. – М. : Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 2006. – С. 427.

⁷ Музей Большого театра. Инв. 1555 Ф.2132 КП 2399/132 Декорации балета Л.Делиба «Коппелия». Художник К. Вальц. Изображение крестьянских домиков и пейзажа. 1905 г. Ателье К. Фишера, Москва

⁸ Музей Большого театра. Инв. 1554 Ф.2131 КП 2399/131 Декорации балета Л.Делиба «Коппелия». Художник К. Вальц. Изображение интерьера дома Коппелиуса. 1905 г. Ателье К. Фишера, Москва.

⁹ Музей Большого театра. Инв. 1556 Ф.2133 КП 2399/133 Декорации балета Л.Делиба «Коппелия». Художник К. Вальц. Изображение двorca. 1905 г. Ателье К. Фишера, Москва.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

СЕРГЕЙ БАРХИН

КАК Я УДИВИЛ НАТАШУ ПОПОВУ

И у меня пару раз в жизни было официальное положение. И вот однажды, когда я еще служил в театре, в Большом театре, я получил великолепный белоснежный конверт с выдавленным на нем рыцарским гербом. Внутри так же удивительно отпечатанное приглашение посетить Бельгийское посольство, где-то в центре с моей фамилией и тогда еще удивляющим титулом – господин. Приодевшись, я с трудом где-то в переулках отыскал особняк, куда при моей жизни нельзя было приближаться, и явился туда едва ли не первым. Прием был ранним вечером, а я из книг помнил какое-то посольское правило, что на обед можно опоздать только на пять минут, а на ужин даже на пятнадцать и не больше. Проболтавшись в не слишком роскошных залах по нынешним временам XXI века, пока другие не собрались, я, наконец, попадаю во внутренний дворик, уставленный маленькими столиками и стульями, как в Париже. За нашим столиком слева от меня оказывается элегантная и строгая дама. Мы обмениваемся необязательными репликами, и, наконец, я спрашиваю ее, чем она занимается, кто она. Я, грешным делом, подумал, что из комитета. Как позже выяснилось, она решила, что я из «новых русских». Мы оказались не слишком проницательными. Соседка скромно сказала, что они с мужем – издатели, частные издатели. Мы с сестрой Таней тоже только что издали книгу, написанную мамой про предков и близких. Мы даже придумали название нашего издательства «Близнецы». Говорю новой знакомой об этом. Потом спрашиваю, а что же они издают? Наталья, так звали соседку, отвечает, что они издают редких писателей, и, мол, я едва ли их знаю. Я – Ну все же? Она – Ну, например, такого эмигранта из Франции Алексея Михайловича Ремизова. Вот видите, вы и не знаете его даже. – Почему? – с удовольствием говорю я, – Он бабушкин брат, и я его знаю с детства как неудачника и поэтому читал очень мало. О нем даже что-то есть и в маминной книге.

Потом мы стали друзьями и с Натальей, и с её мужем Игорем Поповыми. Они влюблены в Ремизова и не устают повторять, что он писатель XXI века.

О ХЛУДОВЫХ

В четверг 22 ноября 2012 года у сестры Тани Бархиной в родительской квартире в доме Архитекторов на Ростовской набережной появились три простоватых, но вполне приличных, совсем молодых господина. Это были сотрудники Егорьевской телевизионной студии, решившие сделать передачу о братьях Хлудовых, взяв для этого телеинтервью у прямых наследников (так называли нас эти три паренька) – у Тани и у меня. Очевидно, один из них – автор сценария, среди прочих вопросов пытался спрашивать у нас и об условиях работы на фабрике, и об эксплуатации работников фабрики, которые работали у хозяев только за еду. Что мы понимали в этом?!

Он обмолвился об одном анекдоте о Хлудовых, якобы рассказанных Василием Шукшиным, почерпнутым этим егорьевцем в интернете.

Братья Савелий, Алексей, Назар, Герасим и Давыд построили в 1845 году в Егорьевске одну из первых в России текстильную фабрику. И поскольку денег у Хлудовых второго поколения было достаточно, все они и их дети ездили за границу: в Лондон, в Гейдельберг, в Египет или в Северо-Американские Соединённые Штаты. У одного из них – Алексея Ивановича Хлудова было четверо сыновей. В шестидесятые годы девятнадцатого всех их отец посылал учиться или практиковаться текстильному делу в Англию, в Лондон.

И вот рассказывает этот егорьевский автор сценария в ответ на мою просьбу пересказать шукшинский анекдот, как братья Иван, Егор, Михаил и Василий Алексеевичи Хлудовы вели в Москве разгульную жизнь. В рассказе телевизионщика сыновей было трое. Посылает Алексей Иванович старшего и любимого сына Ивана в Англию, и тот приезжает из Лондона хорошим и благонравным – мол исправляется. Тогда посылает он второго сына Егора в Лондон учиться-практиковаться текстильному делу, и тот тоже возвращается исправившимся. И ещё раз посылает Алексей Иванович третьего самого бедового сына Михаила. Уже на пароходе Миша пьёт-гуляет, а когда пароход причалил к Лондонской пристани, тут же – в пивное заведение. Дают ему виски и хотят уже разбавить, да он просит не делать этого и выпивает две большие бутылки неразбавленных виски. Хозяин заведения видит это, удивляется и говорит, что, если выпив это, Михаил сможет встать и на медной доске написать своё имя и фамилию, то выпивка будет бесплатной. Михаил встаёт и пишет имя и фамилию. Хозяин снова удивляется, и говорит, что только два человека до того смогли выпить столько неразбавленного виски, встать и расписаться. Кто же это был – спрашивает его Михаил. А это Иван Хлудов и Егор Хлудов, – отвечает хозяин.

Мы все засмеялись. Я – с гордостью. ■

АНГЕЛ И УЧЕНИЦА

НИНА ЧУГУНОВА

70

– Почему твердят, что человек не способен понять иной мир?

– Он способен понять, только он не верит и не слушает.

Внюхиваться, вслушиваться – значит, впадать в материальное.

Впасть в задумчивость, стать одиноким – услышать другие звуки, увидеть другой свет.

А впрочем, понимать нужно на земле.

– А там, где ты?

– Там сияние и свет сильнее.

– ...мы здесь заражены временем.

– И главное, его «необратимостью». Я имею в виду твой страх, который ты называешь «прожить долго».

Долго ли длится театральная спектакль? Меньше всего это интересно внимательному зрителю. Жизнь тем более.

Вопрос, разумна ли жизнь, а все стараются просто дольше протянуть.*

«Портрет мадонны» вновь поставлен Юрием Погребничко. Первый раз мы его увидели в 1998 году, когда на премьеру приезжал Василий Аksenov, который перевел эту маленькую пьесу Теннесси Уильямса. И тогда спектакль был ощутимо другой. А в чем различие? Не знаю! Но можно взглянуть. Вижу Аксенова вполборота, даму на склоне лет, в черном, электрический резкий свет фойе, вот свет гаснет – сцена: мисс Коллинз, молодая и незащищенная, проходит мимо этой парочки по улице; улица испепелена солнцем; они во всем белом, гладкие, как кони на скачках, — и слышит их супружеский смех: Ричард, а она в тебя влюблена!

Она должна пройти улицу до конца. Для нее нет другой улицы, у ее гордости нет опоры ни внешней, ни внутренней, лицо ее обожжено, ее страдание имеет белый цвет.

– Да нет, – говорит сейчас Режиссер. – Такой сцены не было. Героиня об этом только рассказывает!

– Но я же вижу, вот они стоят на сцене...

– Тогда пусть! – говорит он свободно. – Будем считать, что была.

Зритель порой слишком усердно воспринимает.

Спустя семнадцать лет то, что мнилось уроком, является упражнением. Но не как прежде: в извлечении эмоций или в попытке внутреннего помалкивания, – а фундаментальное: в удержании себя на фазе внимания. Как будто режиссер, как наблюдающий за нами ангел, с нами устал: надо начинать заново.

Это напоминает подбор диоптрий в кабинете офтальмолога, требует аккуратности и сосредоточенности обеих сторон. В той сфере нашего земного пребывания, которую мы не опознаем в силу расстроенного или ослабленного внимания, зрение также можно восстановить, если взять на себя обязанности обеих сторон.

Действия фактически нет. Ты сидишь, безотрывно уставившись на сцену.

Сначала я подумала, что этот спектакль надо каждому смотреть по шесть раз. А теперь думаю: вдруг с первого раза не получится, пусть частично, то если взяться повторять, в человеке

опять начнет оформляться представление, и он будет потерян для дальнейших занятий. Хотя вообразит себе, что наоборот. Интересно, сколько людей уходит из спектакля наружу в этом направлении? И, может, они прямо от театра идут в ресторан и делятся воспринятым. Я тут придумала название для заведения – *Ведь Все Всё Понимают*. Для вывески длинно, но привлекло бы публику. Смысл в том, что не надо уточнять, что *все понимают*. Есть состояние. А меню может быть самым простым.

Так, бывало, бредешь в четвертом классе, разбивая грязный снег сапогами, и шепчешь самой себе: понимаю, понимаю... А что понимаю, мне знать не дано! Через пять лет сижу в кино: Смоктуновский слетает птицей по лестничным ступенькам дворца и – Розенкранцу и Гильденстерну: *вы можете меня расстроить, но играть на мне нельзя*. А они тупо смотрят снизу, только что над ним потешались.

И одну эту сцену я ношу за душой столько лет осторожно, как в кулаке воробья. Иногда гордости не на что опереться. Она в тебе сама по себе, окружающая жизнь сама. Сидишь, уставившись. Играть на мне нельзя...

* «Незримый пусть так идущий рядом. Таинственные записи. Разговор с ушедшим за Врата Смерти», Нина Чугунова, Евгений Стецко. Издательство Blurb, Чикаго, 2015 год.

Знаете, как гнобили молодого Смоктуновского, как потешались над ним, когда он работал в театре одного

города с собачьей жарой? Мне библиотекарь старенькая рассказала. Как сумасшедшего. Ролей не давали. И он почти дрогнул, стал портиться характер... Но уехал: Красноярск, Козинцев — Гамлет!

Как пробраться к своим, различив меж другими, где набраться судьбы, если выбора нет?..

Второй вопрос в этой считалке глупый. Там и набираться! Выбора ведь никогда нет, если не отвлекаться. Но есть многочисленные предложения со стороны. Никто не церемонится с Цинциннатом Ц. Все свои.

...В маленьком городке, где собачья жара, в номере старого отеля тридцать лет пребывает затворницей старая дева мисс Коллинз: не выходит, никого к себе не пускает, и у нее виденья. Будто является тот Ричард и осуществляет над ней свои низменные желания. Теперь её заберут в клинику. В запущенный номер приходят: портье, он деликатен, и парень-лифтер, он прост, как один мой родственник, — и, пока не придет больничная перевозка, ведут с мисс Коллинз и между собой малозначительные разговоры. Ожидание длится, по ощущениям, несколько часов. Спектакль — час двадцать. Перевозка приезжает.

Конечно, если бы у нее была семья. Или если бы она общалась с окружающими. Окружающие очень важны в жизни каждого человека. Они не позволяют впасть в одиночество, заикнуться на одном. Я слишком горда, — говорила мне одна дама в белом халате, — чтобы позволить себе неразделенную любовь!

Упражнение начинается прежде действия.

Сбоку сцены телеэкран. Появляется надпись: «Эпиграф»: философ, его уже нет на этом свете, произносит суждение о смерти: надо не испугаться белого света, когда он затопит, отказаться от усилий поднять, мысль... и сразу — Гамлет. На том же экране. Смоктуновский, та сцена из фильма Козинцева. Это уже прямой удар. Но поздно разводить удивления: по сцене быстро прошли в черных шляпах с камерой и шнурами, ты поворачиваешься на экран и видишь только что снятое: себя в зале среди всех. Казалось бы, что такого. Но в театре! В театре это действует первобытно и жестко, как тот поезд из первой киносъемки.

Ты как бы опоминаешься, а было долго забывшийся, и самому себе с ужасом, сначала веселым: так я же вот, сижу здесь, а раз я там — значит, я одновременно и уже в прошлом? Значит, *это случилось?* В голове легкий треск, как в немо кино. Никто рядом тебя не замечает. Ощупываться в темноте страшнее, чем вглядываться. Еще страшнее тот белый свет. Надо не испугаться. *Это да, случилось.*

Она спускается по лестнице изящно, аккуратно и слегка неловко, как это делают небольшие птицы. Она забирается на шкаф: им там удобнее сверху наблюдать и петь. А также на шкафах в другие времена сидели фарфоровые куклы в таких же детских платьях с кисей и в бантах. Лукреция Коллинз.

Она беззащитна. Но не нага. её беззащитность сродни искренности, но отдаленно. Под прикрытием искренности порой в людях выступает невоспитанность, а она леди и очень сосредоточенна. Но а то, что тут происходит — ...а умирание наго. Она только из воспитанности спрашивает портье, не из полиции ли он, «офицер». Не из полиции и не вполне портье. Она знает. Она очень хорошо держится.

Вот как она распорядилась жизнью и этот опыт провела без упражнений и сразу до конца: однажды она устраивается напротив себя самой и начинает безотрывно наблюдать, не отворачиваясь, не уклоняясь, не отдыхая от внимания. А вокруг, как это у Пастернака, лопаются кресел шелк.

Теперь все кончено. Как она хороша! Фарфоровая и гуттаперчевая: хрупкая и гибкая, проворная и чуть неловкая, и смелая, как дети или сознательно беззащитные.

Беззащитность, если совсем без лжи, в прямом родстве с бесстрашием. Страх смерти, который люди гонят от себя всеми способами отвлечения, этим двоим неведом. Они безотрывные её наблюдатели.

Она леди, строго говорит портье, он ангел: уставший, сосредоточенный, терпеливый безмерно. Приезжает бригада и уводит её — не вниз, куда лифт, а наверх.

— Надо тут все прибрать, унести этот хлам, — говорит хозяин отеля.

— Можно, не прямо сейчас? — говорит Ангел.

— Без тебя понимаю, старый дурак, — говорит хозяин.

Старый?.. Значит, Ангел: был здесь все эти годы?.. Сидел, вздыхал ночами над конторкой, взглядывал на часы, тянул время и не мог протянуть. Присматривал! Учителю не нужен след в след бредущий за пыльным пурпуром в простом плаще ученика. Это он должен заметить ученика и потом внимательно с тревогой наблюдать. Ну, и иногда отзываться: кивнуть, нахмуриться.

Только соберешься что-то сделать совсем сам, только подумашь: могу и сам! — как тут же ангелы вокруг, и не позволяют. Надеюсь, что я правильно процитировала слова Юрия Погребничко.

Последняя сцена есть полное смятение: выход на поклонны Лилии Загорской в неземном сиянии красоты и, если по Тарковскому, в сиянии гордыни — она сама ли, мисс Коллинз, обе ли вместе? ...и я догадываюсь, брови хмуря, как хороша? к какой толпе пристала? как там клубится легких складок буря?

Как ТАМ...

«Слушая равелевское «Болеро», вы находитесь в состоянии поистине гипнотическом. Дело в том, что музыка здесь показала свою власть над земным временем». Леонид Гаккель. «Шедевры мировой музыки».

Я это прочитала Юрию Погребничко, а он: ну да, я тоже думал об этом, когда утром ходил за картошкой.

Изучая язык ангелов, мы предполагаем найти преимущественно обозначения таких состояний и проникновений, которые нам невозможно познать.

«Что такое раздумье?» — спрашивают они друг друга; и далее не думают об этом.

Человеку, с которым они говорят, только на время беседы даруется способность понимать.

Суть ангела — звучание мысли.

Так что и я хочу все забыть, отречься от изучения и слушать.

Слушать и звучать.

Александр Эстис. Штудии по изучению языка и анатомии ангелов.

Перевод с немецкого. 2011 год.

P.S.

— А как это к ней являлся Ричард?

— Ну, она же не уехала из города.

Так что, как видим, оказалась беззащитна! ■

Авраменко Евгений Александрович, театральный критик; член экспертного совета Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит»; преподаватель «Школы русской драмы им. И. О. Горбачева». Автор публикаций в санкт-петербургской и московской периодической печати.

Контакты: eugenavr@gmail.com

Арефьев Владимир Анатольевич, российский сценограф, Главный художник Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, педагог, Народный художник РФ, Лауреат Российской театральной премии «Золотая маска».

Контакты: public@mxat-school.ru

Бархин Сергей Михайлович, российский сценограф, художник, художник книги, архитектор, народный художник РФ, лауреат Государственных премий РФ.

Контакты: barkhin@yandex.ru

Бодянская Татьяна, специальный корреспондент журнала «Сцена», Автор статей в российской и зарубежной печати, профессиональный переводчик на русский, английский, немецкий и финский языки, стипендиат Шведского культурного фонда.

Контакты: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Галаджева Галина, искусствовед, специалист по театральному костюму, ведущая рубрики «Эволюция кроя западноевропейского костюма» в журнале «Ателье». Автор публикаций о костюме и декорациях в кино, на драматической и музыкальной сценах в центральных журналах, тематических альманахах научных сборниках.

Контакты: ekreviss@rambler.ru

Добровинская Елена Геннадьевна, врач-невролог.

Контакты: goudwine44@yandex.ru

Зверева Полина, редактор отдела рекламы и информации Большого театра

Контакты: apolinariyae@bk.ru

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор-составитель журнала «Сцена», автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.

Контакты: 4irivili@mail.ru

Комиссарова Ирина – художник-сценограф, главный художник Могилевского драматического театра.

Контакты: kss-wr@mail.ru

Матвеева София – художник-сценограф. Выпускница мастерской В. Окунева, получила специальность художника музыкального театра. Имеет десятилетний опыт работы в театре и на телевидении.

Спектакли поставленные Софией идут не только в России, но и за рубежом, в Финляндии и Эстонии. Сотрудничает с такими режиссёрами, как Семён Серзин и Екатерина Гороховская.

Контакты: matveevas@gmail.com

Писарев Евгений Александрович, актер театра и кино, режиссер, художественный руководитель Московского драматического театра им. А. С. Пушкина.

Контакты: pisarev@teatrpushkin.ru

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

Контакты: chief_director@gctm.ru

Ронгинская Елизавета, театральный критик, кандидат филологических наук.

Контакты: zorra4@yandex.ru

Сенцов Виктор, фотограф, фотохудожник, специализируется на художественной съемке в области театрального искусства, участник престижных фотовыставок, публикуется в центральных СМИ, автор иллюстрационного материала к книгам о театре.

Контакты: gctm@gctm.ru

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

Контакты: asidorina@mail.ru

Смирнова-Несвицкая Марина Юрьевна, театральный художник, технолог, член Союза художников России с 1991, главный художник театра «Суббота», СПб, автор декораций и костюмов к более чем 120 спектаклям, участник российских и международных выставок. Автор статей о театре в периодической печати.

Контакты: mania-sn@yandex.ru

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, преподаёт, читает лекции по истории плаката.

Контакты: luba@rcn/com

Султанова Рауза Рифкатовна – филолог, кандидат искусствоведения, специализация – изобразительное искусство. Заслуженный деятель искусств РТ.

Контакты: srr25@gmail.com

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

Контакты: na-hmeleva@rambler.ru

Цырлин Василий, студент СПбГАТИ по специальности художник-технолог сцены. Учебные практики проходил в ГА Мариинском театре. В этом же театре имел годовой опыт работы бутафора-реквизитора.

Контакты: vasiliy.tsyrilin@gmail.com

Членова Светлана Федоровна, филолог, лингвист, специализирующийся по восточноиндонезийским языкам.

Контакты: Svetlana.chlenova@gmail.com

Чугунова Нина Николаевна – журналист, писатель, автор книг и статей в периодической печати.

Контакты: nchug@mail.ru

Чусовская Валентина Александровна, кандидат философских наук, доцент Арктического государственного института культуры и искусств.

Контакты: chusuvskaya_v@mail.ru

Шпартко Елена Андреевна, театровед, научный сотрудник Отдела декорационно-изобразительных материалов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Контакты: gctm@gctm.ru

Yevgeny Avraamenko, theater critic; the Expert Council member of the Higher theatre award of St. Petersburg «Golden spotlights»; lecturer at the Gorbachev School of Russian Drama. Author of publications in St. Petersburg and Moscow periodicals.

Contact: eugenavr@gmail.com

Arefiev Vladimir, Russian set designer, Chief set designer at Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre, lecturer, People's Artist of Russian Federation, laureate of the Russian Theatre Award "Golden Mask".

Contact: public@mxat-school.ru

Barkhin Sergey, Russian set designer, visual artist, book illustrator, architect; People's

Artist of Russian Federation, laureate of the State Prizes of the Russian Federation.
Contact: barkhin@yandex.ru

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

Chlenova Svetlana, philologist, linguist specializing in Eastern Indonesian languages.
Contact: Svetlana.chlenova@gmail.com

Chugunova Nina, journalist, writer, author of books and articles in periodicals.
Contact: nchug@mail.ru

Chusovskaya Valentina, Associate Professor of Arctic State Institute of Culture and Arts, Ph.D.
Contact: chusovskaya_v@mail.ru

Galadzheva Galina, art historian and theatre costume expert, leading columnist of «Evolution of the Western European suit cut» column, the «Atelier» magazine. Author of publications on costumes and sets in film, drama and music performances in magazines, thematic anthologies, scientific publications.
Contact: ekreviss@rambler.ru

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

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

Komissarova Irina, visual artist, stage designer, the Chief set designer of the Mogilev Drama Theater.
Contact: kss-wr@mail.ru

Matveeva Sofia, visual artist, set designer. A graduate of the V.Okunev course, music theatre set designer. A ten-year theatre and television experience. Performances staged by Sofia Matveeva performed in Russia as well as abroad, in Finland and Estonia. She collaborated with such directors as Semen Serzin and Ekaterina Gorokhovskaya.
Contact: matveevas@gmail.com

Pisarev Yevgeny, film and theatre actor, Director and Artistic Director of the Moscow Pushkin Drama Theatre.
Contact: pisarev@teatrpushkin.ru

Rodionov Dmitry, theatre researcher, Chief Editor, The Stage magazine, Director of Bakhrushin State Central Theatre Museum, secretary of the Theatre Union of Russian Federation, Docent at the Chair of Theatre Management at Russian University of Theatre Arts, exhibitions projects curator, author of articles on theatre in Russian and international periodic press.
Contact: chief_director@gctm.ru

Ronginskaya Elizaveta, theatre critic, PhD, Philology.
Contact: zorra4@yandex.ru

Sentsov Viktor, photographer, specialization: artistic photography in the field of theatre art; participant of the prestigious photo exhibitions, his works were published in the national media, author of illustrative material for books on theatre.
Contact: gctm@gctm.ru

Shpartko Elena, theatre researcher, scientific employee at the Department of decorative and visual materials, Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Contact: chef_director@gctm.ru

Sidorina Alena, theatre set designer, participant of exhibitions of Moscow Artists' Union and Artists' Union of Russia. Member of Theatre Union of Russia, Moscow Artists' Union, Artists' Union of Russia, Association of Art Critics.
Contact: asidorina@mail.ru

Smirnova-Nesvitskaya Marina, theatre set designer, technologist, member of the Artists' Union of Russia since 1991, the chief artist of the theatre "Subbota" («Saturday»), St. Petersburg, author of sets and costumes for more than 120 performances, participant of Russian and international art exhibitions. Author of articles on theatre in the press.
Contact: mania-sn@yandex.ru

Sterlikova Luba, artist, art expert; active in Washington, USA; teaches, lectures on history of the poster.
Contact: luba@rcn.com

Sultanova Rauza, Candidate of Philology, specialized in fine arts. Honoured Artist of the Republic of Tajikistan.
Contact: srr25@gmail.com

Tsyrlin Vasily, student at St. Petersburg State Theatre Academy. Specialty: stage designer -technologist. Educational practice was held in the Mariinsky Theatre, St. Petersburg. A one-year experience of being in charge of props in Mariinsky Theatre.
Contact: vasilii.tsyrlin@gmail.com

Zvereva Polina, Editor at the Advertising and Information Department, Bolshoi Theatre
Contact: apollinariyae@bk.ru

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов-Евгений Писарев «В добровольном плену художественно-го служения». Беседа главного редактора журнала Дмитрия Родионова с художественным руководителем Театра им.

А. С. Пушкина Евгением Писаревым затрагивает острые вопросы творчества: самовыражение режиссера и ответственность за интерпретацию текстов, преемственность традиций и обновление сценического языка, самостийные явления на сцене и перевертыши, пародии, ремейки. Речь идет о том, как влияет современный театр и актер в первую очередь на эмоциональную память людей, почему эмоции старомодны, а холодность и рациональный взгляд на жизнь становятся признаком современности.

Ключевые слова: Мейерхольд, Станиславский, Таиров, Додин, Андрей Миронов, Эфрос, Большой театр, Свифт, Коонен.

СПЕКТАКЛЬ

Евгений Авраамченко «И снится чудный сон Андрию». Рецензия на спектакль БДТ им. Г. А. Товстогногова в постановке Андрия Жолдака «Zholdak dreams» по пьесе К. Гольдони «Слуга двух господ» представляет и анализирует оригинальную режиссерскую фантазию на тему знаменитого драматургического оригинала. Автор останавливает внимание на том, как меняется с годами почерк известного режиссера, как неожиданно открываются в этом спектакле актеры БДТ, освоившие новую для себя манеру игры.

Ключевые слова: Zholdak dreams, БДТ им. Г. А. Товстогногова, Андрий Жолдак, Гольдони, «Слуга двух господ», Ромео Кастеллуччи, Полина Дудкина, Сергей Стукалов, Елена Калинина, Дмитрий Мурашов.

Елизавета Ронгинская «Чайка».

Семь дней из жизни человека».

Рецензия на спектакль «Костя Треплев. Любовь и смерть», Такой театр, Санкт-Петербург, постановка Вениамина Фильштинского – анализ новой интерпретации чеховской пьесы «Чайка», где заново рассматриваются психологические связи между персонажами, мотивации поступков героев.

Ключевые слова: «Костя Треплев. Любовь и смерть», Такой театр, Санкт-Петербург, Вениамин Фильштинский, Анна Алексахина, Анна Донченко, Александр Кудренко, Валерий Дьяченко.

«Сказки Пушкина» Роберта Уилсона. Наталия Каминская «Выбил дно и вышел вон». В рецензии на спектакль знаменитого американского режиссера Роберта Уилсона «Сказки Пушкина», поставленного в Театре наций, автор анализирует уникальный творческий метод постановщика, видение им творчества националь-

ного русского поэта, предложенный им способ актерского существования и главную тему спектакля, определяемую как фантазии великого поэта.

Ключевые слова: Театр наций, Роберт Уилсон, Александр Пушкин, Евгений Миронов, Дарья Мороз, Сэсег Хапсасова, Ольга Лапшина, Александр Строев, Эй Джей Вассбард, Юлия фон Лелива, Мануэлла Халлиган.

Ирина Комиссарова «Как это было».

Молодой художник Ирина Комиссарова, присутствовавшая на репетициях спектакля, рассказывает о ходе работы, о методе Уилсона, о способах построения художественного пространства и работы с русскими актерами.

Ключевые слова: Театр наций, Роберт Уилсон, Александр Пушкин, Евгений Миронов, Дарья Мороз, Сэсег Хапсасова, Ольга Лапшина, Александр Строев, Эй Джей Вассбард, Юлия фон Лелива, Мануэлла Халлиган.

ПАМЯТЬ

Алена Сидорина «Тигр-Лев: Вспоминаю Валерия Левенталья». Автор, известный сценограф, ученица недавно ушедшего из жизни выдающегося театрального художника Валерия Левенталья вспоминает Мастера, его уроки, методику его работы над спектаклем и уникальную манеру воспитания учеников.

Ключевые слова: Валерий Левенталь, Школа-студия МХАТ, А. Михайлова, О. Шейнцис, Д. Боровский, Норштейн, Хржановский, Хархалуп, Лыиков, Немцов, Муратова.

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Владимир Арефьев: «Пространство либо комфортно для действия, либо провоцирует его». Интервью Татьяна Бодянская. Известный сценограф рассказывает о своей последней премьере оперы «Медея» Луиджи Керубини в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, о специфике работы художника в музыкальном театре.

Ключевые слова: Луиджи Керубини, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, «Медея», «Итоги сезона», «Любовь к трем апельсинам», Прокофьев

София Матвеева: «Надо попытаться раскрепостить зрителя». Настоящая статья представляет собой интервью с молодым художником-сценографом Софией Матвеевой. София имеет почти десятилетний опыт работы в театре и на телевидении в качестве художника-постановщика и художника по костюмам. Она поделилась своим видением того, какие задачи стоят перед современным театром, рассказала о своей работе в России и за рубежом.

Ключевые слова: Сэмюэль Беккет, Эдуард Кочергин, Андрей Могучий, Семен Серзин, Ален Маратра, Мариинский театра, Мастерская Григория Козлова, Ярославский театр им. Ф. Волкова, Этюд-театр.

ОБОЗРЕНИЕ

Надежда Хмелева «Петербургский сценографический сезон». Автор представляет широкую картину прошедшего петербургского театрального сезона, рассматривая самые яркие премьеры с точки зрения решения театрального пространства, создания образа спектакля.

Ключевые слова: Маскарад, Александринский театр, Семен Пастух, Земля, Максим Диденко, Галина Солодовникова, Александр Шишкин, Андрей Могучий, Пьяные, Что делать, Иван Вырыпаев, Андрий Жолдак, Даниэль Жолдак.

ВЫСТАВКИ

Мария Смирнова-Несвицкая «Диалог поколений». Материал посвящен выставке молодых петербургских театральных художников «Межсезонье 2015», на которой ведущие петербургские художники-педагоги представляют своих учеников. Автор анализирует преемственность школы и своеобразный почерк представителей нового поколения сценографов.

Ключевые слова: СТД, Межсезонье 2015, Елисей Шепелев, Антон Батанов, Оксана Столбинская, Константин Соловьев, Денис Хуснияров, Алексей Левданский.

Елена Шпартко «Художники в контексте Андрея Платонова». Материал посвящен выставочному проекту ГЦТМ им. А. А. Бахрушина в рамках Международного Платоновского фестиваля искусств в Воронеже. Выставка представила масштабную картину достижений отечественной сценографии, 139 экспонатов дали зрителям объемное впечатление об истории многонационального советского театра.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Международный Платоновский фестиваль искусств, Гамрекели, Кюла, Блумбергс, Земгал, Вейдеманис, Меллер.

Рауза Султанова «Науруз». Слово казахским художникам». Материал посвящен выставке художников из Казахстана, прошедшей в рамках Международного театрального фестиваля тюркоязычных народов «Науруз», проходившего нынешним летом в Казани.

Ключевые слова: Казань, Международный театральный фестиваль тюркоязычных народов «Науруз», Школа-студия МХАТ, Левенталь, Курилко-Рюмин, Васильев, Е. Туяков.

Дмитрий Родионов-Виктор Сенцов «Как снимать театр?». Диалог Дмитрия Родионова с известным театральным фотографом Виктором Сенцовым посвящен

специфики театральной съемки, секретам передачи на фотоснимке атмосферы спектакля, характера героя и его исполнителя.
Ключевые слова: Сенцов, Кама Гинкас, Петр Фоменко, Лев Додин, Валерий Фокин, Валерий Семеновский, Александра Заславская.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Каса Рикорди». Автор рассказывает историю итальянского театрального плаката, связанную с именем Джулиано Рикорди, который основал Дом Рикорди. Здесь по эскизам лучших художников-плакатистов печатались плакаты для итальянских оперных спектаклей.
Ключевые слова: Джулиано Рикорди, Адольф Хозэнштайн, Метликович, Альфонс Муха, Жюль Шере.

РЕПЛИКА

Елена Добровинская «Судьба творческих мастерских «на волоске». Речь идет о тревожной ситуации вокруг мастерских художников, которые собираются отобрать у МСХ власти Москвы.
Ключевые слова: МСХ, Творческие мастерские, Департамент культуры Москвы.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Светлана Членова «Вспоминать значит делать прошлое настоящим». Материал посвящен мероприятиям ГЦТМ им. А. А. Бахрушина в честь 90-летия со дня рождения Анатолия Эфроса: выставке «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса», мастер-классам ведущих режиссеров и критиков.
Ключевые слова: Анатолий Эфрос, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса», Е. Каменькович, Р. Туминас, Д. Крымов, С. Женовач, И. Соловьева, А. Бартошевич.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Галина Галаджева «Искусство технолога по костюмам». Исследование посвящено творчеству художника по костюмам и технолога Анатолия Рыбаулина, который искусно «одевал» персонажей классических произведений, принадлежащих разным историческим эпохам.
Ключевые слова: Анатолий Рыбаулин, Ла Скала, Чичиков, Николай I, Николай Бенуа, Б. Бриттен.

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Валентина Чусовская «Стадионный театр Андрея Борисова: эстетическая интерпретация мистического ритуала». Автор рассматривает традиции национального эпоса «Олонхо» воплощенные режиссером А. Борисовым и художником Г. Сотниковым на современной якутской сцене и в специфической зрелищной форме «стадионного театра».
Ключевые слова: Олонхо, Стадионный театр, Андрей Борисов, Геннадий Сотников, Михаил Егоров, Тойук.

НАСЛЕДИЕ

Полина Зверева «Мир Юрия Олеши в декорациях Бориса Матрунина». Автор исследует историю создания первого советского балета для детей, поставленного в 1935 году в Большом театре, – «Три толстяка» по Юрию Олеше. Декорации к этому балету создавал ученик К. Коровина, сценограф Борис Матрунин.
Ключевые слова: Борис Матрунин, К. Коровин, МХАТ Второй, Юрий Олеша, Рубен Симонов, Три толстяка, Тибул, Раздватрис.

Дмитрий Родионов «Коппелия в постановке А. Горского-К. Вальца». Статья посвящена истории создания на сцене Большого театра балетного спектакля «Коппелия» Л. Делиба. В частности, анализируется оформление, осуществленное художником К. Вальцем.
Ключевые слова: К. Вальц, А. Горский, Большой театр, В. И. Гурьянов, Ф. И. Нордмарк, Л. Н. Гейтен, Н. Кленовский.

ЭТЮДЫ

Сергей Бархин «Из записных книжек». Выдающийся сценограф Сергей Бархин продолжает серию маленьких зарисовок о мире отечественной творческой элиты: артистах, художниках, архитекторах.
Ключевые слова: Дом Архитектора, Игорь Попов, Татьяна Бархина, Хлудовы, Алексей Ремизов.

Нина Чугунова «Ангел и ученица». Материал представляет собой эссе на тему знаменитого спектакля Юрия Погребничко в театре «Около дома Станиславского» «Портрет Мадонны», получившему недавно новую сценическую редакцию.
Ключевые слова: Театр «Около дома Станиславского», Юрий Погребничко, Портрет Мадонны, Тенесси Уильямс, Козинцев, Смоктуновский.

DIALOGUES

Dmitry Rodionov-Yevgeny Pisarev "In a voluntary prison of artistic service". A conversation of the Chief Editor of The Stage magazine Dmitry Rodionov and Artistic Director of Pushkin Drama theatre Yevgeny Pisarev touches upon sharp issues of creativity: director's self-expression and his responsibility for texts' interpretation, traditions' continuity and updating the theatre means, autonomic phenomena and "shifters", parodies, remakes. How the contemporary theatre and, first of all, actor influences emotional memory of the audience? Why the emotions are old-fashioned, but rational approach to life is a sign of modern times?
Keywords: Meyerhold, Stanislavsky, Tairov, Dodin, Andrei Mironov, Efros, Bolshoi theatre, Swift, Koonen.

PERFORMANCE

Yevgeny Avraamenko «And Andrey sees a wonderful dream». A review on the performance at St. Petersburg Tovstogonov Drama Theatre (BDT) staged by Andriy Zholdak, «Zholdak dreams», after C. Goldoni's play «The Servant of Two Masters», presents and analyzes the director's unique fantasy inspired by the famous play. The author focuses on change in the director's creative writing over the years, as well as BDT actors who have mastered a new way of performing and disclosed creative abilities of their own.
Keywords: Zholdak dreams, Tovstogonov BDT, Andriy Zholdak, Goldoni's «Servant of Two Masters», Romeo Castellucci, Polina Dudkina, Sergey Stukalov Elena Kalinina, Dmitry Murashov.

Elizaveta Ronginskaya «The Seagull» Seven days from the man's life». A review on the production «Kostya Treplev. Love and Death», Takoy Teatr (Such a Theatre), St. Petersburg, staged by Veniamin Filshtinsky - analysis of a new interpretation of Chekhov's play «The Seagull», where the characters' psychological relationship and motivation are considered anew.
Keywords: «Kostya Treplev. Love and Death», Takoy Theatre, St. Petersburg, Veniamin Filshtinsky, Anna Aleksakhina, Anna Donchenko, Alexander Kudrenko, Valery Dyachenko.

«Pushkin's Tales» by Robert Wilson. Natalia Kaminskaya «Knocked the bottom and got out». In a review on the famous American director Robert Wilson's performance, «Pushkin's Tales», staged in the Theatre of Nations, the author analyzes the director's unique creative method, his vision of the Russian national poet's works; proposed way of actor's «existence» on stage, as well as the performance's main theme defined as the great poet's imagination.
Keywords: Theatre of Nations, Robert Wilson, Alexander Pushkin, Yevgeny Mironov, Darya Moroz, Seseg Hapsasova, Olga Lapshina, Alexander Stroyev, AJ Vassbard, Julia von Leliva, Manuella Halligan.

Irina Komissarova «How it was» Irina Komissarova, a young artist, who was present at the performance's rehearsals, writes about the work on the performance, Wilson's method, ways of constructing the artistic space and collaboration with Russian actors.
Keywords: Theatre of Nations, Robert Wilson, Alexander Pushkin, Yevgeny Mironov, Darya Moroz, Seseg Hapsasova, Olga Lapshina, Alexander Stroyev, AJ Vassbard, Julia von Leliva, Manuell a Halligan.

AD MEMORIAM

Alena Sidorina «Tiger-Lion: Remembering Valery Leventals». The author, a well-known set designer, a student of recently deceased

prominent theatre set designer Valery Levental, recalls the Master, his lessons, his method of working on the production and his unique style of educating students.

Keywords: Valery Levental, Moscow Art Theatre School, A. Mikhailova, O. Sheyntsits, D. Borovsky, Norstein, Hrzhanovsky, Harhalup, Lysikov, Nemtsov, Muratova. Occupation: artist

Vladimir Arefiev «A space is either comfortable for the action or provokes one».

Interview with Tanja Bodjansky. The renowned set designer talks about his latest premiere of the opera «Medea» by Luigi Cherubini in the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre, touching upon specifics of the set designer's work in music theatre.

Keywords: Luigi Cherubini, Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre, «Medea», «Results of the season», «The Love of Three Oranges» by Prokofiev.

Sofia Matveeva: «We must try to liberate the audience». The article given is an interview with a young artist, set designer, Sofia Matveeva. Sofia has nearly a ten-year theatre/ television experience as a production designer and costume designer. She shares her vision of the challenges the modern theatre is facing, speaks about her work in Russia and abroad.

Keywords: Samuel Beckett, Eduard Kochergin, Andrey Moguchy, Semen Serzin, Alain Maratrat, Mariinsky Theatre, Grigory Kozlov's Workshop, Yaroslavl Volkov Theatre, Sketch Theatre.

OVERVIEW

Nadezhda Khmeleva «The Petersburg scenographic season». The author presents a broad overview of the previous theatre season in St. Petersburg, considering the brightest premieres in terms of addressing the theatrical space and creating the production's image.

Keywords: Masquerade, Alexandrinsky Theatre, Semen Pastukh, Earth, Maxim Didenko, Galina Solodovnikova, Alexander Shishkin, Andrey Moguchy, «The drunken», What is to be done, Ivan Vyrypaev, Andriy Zholdak, Daniel Zholdak.

EXHIBITIONS

Maria Smirnova-Nesvitskaya «Dialogue of Generations». The material is devoted to the exhibition of young St. Petersburg theatre set designers «Offseason 2015», where the leading St. Petersburg teaching artists present their students. The author analyzes the succession of schools and a unique characteristic of the new generation of set designers.

Keywords: Theatre Union of Russia (STD), Offseason – 2015, Elisey Shepelev Anton Batanov, Oksana Stolbinskaya, Konstantin Solovyov, Denis Husniyarov Alexei Levdansky.

Elena Shpartko «Artists in the context

of Andrei Platonov». The article is devoted to the exhibition project of the State Bakhrushin Theatre Museum at the International Platonov Festival of Arts in Voronezh. The exhibition presented a large-scale picture of the achievements of domestic set design, its 139 exhibits giving a volume impression of the multinational Soviet theatre's history.

Keywords: State Bakhrushin Museum, International Platonov Arts Festival, Gamrekeli, Kula, Blumbergs, Zemgal, Veidemanis, Moeller.

Rauza Sultanova «Nawruz». Word of Kazakh artists». The material is dedicated to the exhibition of artists from Kazakhstan, which was held at the International Theatre Festival of Turkic peoples «Nawruz» held in Kazan this summer.

Keywords: Kazan International Festival of Turkic peoples «Nawruz», Moscow Art Theatre School, Levental, Kurilko-Ryumin, Vasiliev, E. Tuyakov.

Dmitry Rodionov-Victor Sentsov «How can the theatre be photographed?»

A conversation between Dmitry Rodionov and a well-known theatre photographer Victor Sentsov is devoted to the specifics of the theatre photography, a secret of conveying the performance's atmosphere, the character's and performer's personality in a photo.

Keywords: Sentsov, Kama Ginkas, Pyotr Fomenko, Lev Dodin, Valery Fokin, Valery Semenov, Alexander Zaslavsky.

THEATRE POSTER

Luba Sterlikova «Casa Ricordi».

The author tells a story of the Italian theatre poster, associated with Giuliano Ricordi, who founded the House of Ricordi. Here were printed posters for Italian operas on the sketches of the best poster artists.

Keywords: Giuliano Ricordi, Adolf Hohenstein, Metlikovits, Alphonse Mukha, Jules Cheret.

OPINION

Elena Dobrovinskaya «The future of art workshops» hangs in the balance».

The article is about the alarming situation around the artists' studios which may be taken away from the Moscow Artists' Union by Moscow's authorities.

Keywords: Moscow Artists' Union, workshops, Moscow Department of Culture. Chronicles of the Bakhrushin Museum

Svetlana Chlenova «Remembering the past means making it the present».

The article is devoted to the State Bakhrushin Theatre Museum's activities commemorating the 90th anniversary of Anatoly Efros's birth: the exhibition «Anatoly Efros. A Space of Master Class», as well as workshops by leading filmmakers and critics.

Keywords: Anatoly Efros, State Bakhrushin Theatre Museum, Anatoly Efros. «The space

of the master class», E. Kamenkovich, R. Tuminas, D. Krymov, S. Zhenovach, I. Soloveva, A. Bartoshevich.

THEATRE COSTUME

Galina Galadzheva «Art of costume

technologist». The research is devoted to the works of costume designer and technologist Anatoly Rybaulin who artfully «dressed» the characters of classic works, belonging to various history eras.

Keywords: Anatoly Rybaulin, La Scala, Chichikov, Nikolay I, Nicholas Benoit, Benjamin Britten.

PROBLEMS AND RESEARCH

Valentina Chusovskaya «The Stadium Theatre of Andrey Borisov: aesthetic interpretation of a mystical ritual».

The author examines a tradition of the national epos «Olonkho» embodied by A. Borisov, the director, and G. Sotnikov, a set designer, on today's Yakut stage and in a specific entertainment form of «the stadium theatre.»

Keywords: Olonkho, Stadium Theatre, Andrey Borisov, Gennady Sotnikov, Mikhail Yegorov, toyuk.

HERITAGE

Polina Zvereva «Yuri Olesha's World

in Boris Matrunin's sets». The author researches the creation of the first Soviet ballet for children, staged in 1935 in the Bolshoi theatre - «The three Fat Men» by Yuri Olesha. The set in this ballet was created by set designer Boris Matrunin, K. Korovin's student.

Keywords: Boris Matrunin, K. Korovin, Moscow Art Theatre II, Yuri Olesha, Ruben Simonov, Three Fat Men, Tibul, Razdvatris.

Dmitry Rodionov: «Coppelia staged

by A. Gorsky and K. Walz». The article is dedicated to history of creating the ballet production «Coppelia», music by L. Delibes, in Bolshoi theatre. In particular, the author analyses the set design by K. Walz.

Keywords: K. Walz, A. Gorsky, Bolshoi theatre, V. Guryanov, F. Nordmark, L. Gayten, N. Klenovsky.

SKETCHES

Sergey Barkhin «From sketchbooks».

An outstanding set designer Sergey Barkhin continues a series of small stories of the artistic elite's world: artists, painters, architects.

Keywords: Architect's House, Igor Popov, Tatiana Barkhina, Khludovs, Alexei Remizov.

Nina Chugunova «The angel and a pupil».

This material is an essay on famous production by Yuri Pogrebnychko, «A portrait of Madonna» staged at the theatre «Near Stanislavsky's House», which has recently received a new stage version.

Keywords: Theatre «Near Stanislavsky's House», Yuri Pogrebnychko, Portrait of Madonna, Tennessee Williams, Kozintsev, Smoktunovsky.