

сцена

la scène
the stage

№3
(95)
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», №3 (95) 2015

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 15.06.2015

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.

На 1 и 4 стр. обложки:



► Автор обложки - художник
Виктор Никоненко

На 2 и 3 стр. обложки:



► «Мефисто». Оформление сцены.
2-ой акт. Худ. Мария Трезубова.
Фото Александр Иванишин.

▶ ДИАЛОГИ	3	Дмитрий Родионов. Адольф Шапиро. Об искусстве и актуальности вечных истин
▶ СПЕКТАКЛЬ	5	«Мефисто. История одной карьеры» Адольфа Шапиро
	5	Наталья Каминская. Заткнись, ты, артист!
	9	Дмитрий Родионов. Мария Трегубова. «Мефисто». Беседа после премьеры
	11	Алексей Кравченко. Наталья Каминская. Мы играем сегодняшний день
	13	Надежда Быханова. Наталья Каминская. Занавесы делали по старым мхатовским технологиям
	14	Нинель Исмаилова. Второе рождение
	16	Елизавета Ронгинская. Горькие уроки истории
	19	Анна Степанова. Бурятские веронцы
▶ ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЁР	21	Алексей Гончаренко. Из пункта «О» в пункт «К»
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	25	Елена Орлова. Не оформитель, а соавтор
▶ ПОБЕДА 70	27	Нина Дмитриева. Выдвиженка
▶ МЕЙЕРХОЛЬД 140	31	Беатрис Пикон-Валлен. Три подношения Мейерхольду
▶ ВЫСТАВКИ	35	Ирина Решетникова. Остановленное время
▶ ПРОЕКТЫ СТД	41	Александра Краско. Лабиринты фантазий
▶ ОБРАЗОВАНИЕ	43	Приметы времени и проблемы образования
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	49	Люба Стерликова. Сара Бернар
▶ НАСЛЕДИЕ	50	Андрей Галкин. Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной театральной работе М. И. Бочарова
	54	Юлия Большакова. К юбилею Анатолия Эфроса
▶ ТЕХНОЛОГИИ	56	Константин Лебедев. Елена Губайдуллина. Для каждого спектакля придумываем специальные механизмы
	59	Театральный Форум – пространство для бизнеса, образования, диалога профессионалов индустрии театра и шоу-представлений
▶ ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	61	Галина Фадеева. Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса
	62	Бахрушинские встречи на Алтае
	63	Александр Рубцов. Пора всем в театр!
	65	Юлия Литвинова. Театральный костюм на рубеже веков. 1990-2015
▶ ЭТЮДЫ	67	Сергей Бархин. Из записной книжки
▶ НОВЫЕ КНИГИ	69	Наталья Макерова. Художники Малого театра
	74	Надежда Хмелёва. Макеты Боровского
	76	Дмитрий Циликин. Шишуйтесь!
	78	Нинель Исмаилова. Литература о Додине
	80	Валерий Галендеев. Постскриптум. Вишневый сад
▶ НАШИ АВТОРЫ	87	
▶ АННОТАЦИИ	88	

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

ОБ ИСКУССТВЕ И АКТУАЛЬНОСТИ ВЕЧНЫХ ИСТИН

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ - АДЛЬФ ШАПИРО

ДР: Адольф Яковлевич, ваш спектакль «Мефисто в МХТ, по сути определил тему нашей беседы. Мои вопросы будут не только по спектаклю, но и в связи с ним - о проблемах этики в жизни и в искусстве, о миссионерской сфере творчества. Общественные коллизии с неумолимой временной периодичностью возвращаются к одним и тем же проблемам, которым, казалось, цивилизация дала историческую оценку, но по-прежнему новые поколения наступают на «старые грабли». Сегодня происходит обострение общественной дискуссии вокруг миссии художника: художник и власть, художник и совесть, художник и двойная мораль. Важнейший для культуры и общества разговор. Но прежде мне хочется, хотя бы коротко сказать о спектакле. «Мефисто» - работа значительная: в замысле, постановочном решении, художественно органичном соединении психологии с выразительной пластикой, покоряющей театральностью. Вы и постановщик, и автор пьесы по роману Клауса Манна. Вы приблизили главного героя к нерву наших дней, его образ - результат вашего анализа и личного опыта. Хендрик Хёфген делает свой выбор, возвращаясь в нацистскую Германию, чтобы стать руководителем государственного театра. Что им движет: карьерный расчёт или страсть к театру? Артист, художник, мастер, признанный коллегами, он вообразил, что искусство все-таки, что он, кумир публики, - самостоятельное явление общественной жизни. Когда он играл Мефистофеля, он верил,

что его послание залу современники понимают. Благодаря своей популярности и близости к власти, ему удавалось спасать коллег, вытащить друга из лагеря. И всё это поддерживало его веру в свои возможности. Проблема выбора, которая стоит перед человеком во всякий день его жизни, для художника усложняется осознанием миссии служения. В связи с этим...

Считаете ли вы Хендрика Хёфгена фигурой трагической?

АШ: Нет, не считаю. В его жизни рок не играет существенной роли. В том, что с ним случилось, не было фатальной предопределённости. У него была возможность противостоять злу, сохранив себя или, во всяком случае, добрую память о себе. Но он, хитровенец, вступил в игру с дьяволом, думая его переиграть. Кончилось тем, что заигрался и переиграл самого себя. Осознание своего поражения пришло слишком поздно. Как известно, коготок увяз - всей птичке пропасть.

Проблема выбора усложняется не осознанием миссии служения, а страхом перед жизнью. Чаще всего, пользуясь модным словом, реально сказать «нет» гораздо труднее, чем «да». В каждом из нас (не исключая меня, разумеется) живёт Хендрик Хёфген. Наша способность к самооправданию не знает предела. На какие только уловки не идём для оправдания своей душевной лени, стремления к душевному комфорту. Больной всегда ищет удобное положение, в котором боль меньше ощущается.

ДР: Но в начале спектакля позиция Хендрика, его отношение к зарождающемуся фашизму, обозначена вполне определенно: «Все нацисты подонки. Общаться с ними - всё равно, что вывалиться в грязь». Хотя университетами Хендрика был бродячий театр, он мечтал не развлекать публику, а играть Мефистофеля. В кабаре «Буревестник» выступал и после того, как стал артистом государственного театра; обращаясь к публике, говорил: «Я приехал к вам не на «мерседесе». Я ваш товарищ», исполнил «Левый марш». Алексей Кравченко в этих сценах вполне убедителен: ни двурушничества, ни хитрости в его поведении не было. Но постепенно в его жизнь вползает беда. Ему не хватило бдительности, прозорливости или просто он обманываться рад? Кравченко - артист сугубо русского народного обаяния и темперамента, ему свойственна эмоциональная безоглядность. Всё же хочется уточнить: Хендрик для вас сильная личность, потерпевшая крах в столкновении с тоталитарным государством, или человек без высоких целей, предавший самого себя и свой талант? Последняя фраза спектакля - «С ним время совладало», которую актер произносит как признание своего поражения, как итоговое откровение, очень важна. Иными словами...

Вы хотите, чтобы зритель осудил Хендрика суровее, чем его коллеги?

АШ: Я об этом не думал. Судить другого легче, чем самого себя. К тому же, ещё и доставляет удовольствие. Я хотел, чтобы зритель увидел картину, ►

в которой мог бы разглядеть и себя. На первом плане, на втором или на заднем, в толпе зевак. Остальное зависит от его, зрителя, прозорливости и умения моего, сценографа и актёров сфокусировать взгляд смотрящего.

Не стоит тратить силы на осуждение того, кто не мог вслед за известным героем воскликнуть – «служить бы рад, прислуживаться тошно». Он сделал выбор и сполна ответил за него потерей себя. Его, пожалуй, жаль. Безвыходных положений нет, есть ситуации, выход из которых мы не хотим видеть, выстраивая конструкции, оправдывающие конформизм. Мне хотелось напомнить зрителям, что возможность выбора есть всегда. Чем чёрт не шутит, – вдруг воспользуется?

Что до мучений совести, то я что-то не больно их замечал у тех, кто волей или неволей скурвился. Чаще всего они идут дальше и дальше вверх по лестнице, ведущей вниз.

ДР: На ваш взгляд, художник-власть – центральная проблема культуры? *Что значит для вас, как режиссёра и писателя, духовная независимость?*

АШ: По-моему, в различии самой природы власти и художника заложен конфликт. Любая власть стремится установить границы, в которых должны жить люди, находящиеся, прости-те каламбур, в её власти. А художник стремится выйти за границы возможного. Без этого стремления он хиреет, истончается. Художник стремится к безграничной свободе, чем и раздражает тех, кто охраняет границы. Выход? Умная власть расширяет пространство свободы, стараясь снять конфликт, а глупая, не уверенная в себе, – сужает. И в результате проигрывает.

Независимость художника – проблема его внутреннего самоощущения.

ДР: Историки, социологи, философы продолжают разрабатывать проблемы нравственного государства, но достижения их весьма скромны. Что касается опыта «Министерства правды», то благодаря Оруэллу, он нам знаком. Сегодняшняя дискуссия в российском обществе вокруг права художника на свободу выбора и свободу выражения свидетельствует об опасной, с моей точки зрения, тенденции к разделению художника и общества. Полемика порой принимает такие агрессивные формы, когда доводы логики, разума и нравственности теряют всяческий смысл.

Что определяет для вас уровень нравственности в обществе? В идеале и в реальности?

АШ: Нужда «разрабатывать» проблемы нравственности свидетельствует о её отсутствии. О духовном вакууме. Дискуссии на эту тему смахивают на рассуждения о пользе потребления хлеба при его крайнем дефиците. Нравственность нельзя внедрять, её нельзя преподавать. Можно преподавать литературу, живопись, учить понимать музыку. Настраивать слух и зрение людей. Для меня уровень нравственности общества заключён в его способности отличать правду от лжи.

ДР: В «Мефисто» вы избегаете публицистичности, хотя социологические схемы и всякого рода демагогия показана внятно. Считаете ли вы, что театр может быть асоциален? И какова дистанция между публицистическим политическим театром и допустим, вашим опытом постановки Брехта, вспоминается многократно описанный ваш спектакль в Рижском молодежном «Страх и отчаяние Третьей империи». Ваш любимый и весьма почитаемый драматург Бертольт Брехт считал, что все искусства служат искусству жить на земле. Как вы это понимаете?

Очищение человека искусством возможно? Вы верите в это? Можно ли рассматривать искусство как некую надгосударственную деятельность, создающую нравственные основы жизни общества?

АШ: Запас моих наблюдений, скопившийся на антресолях памяти, говорит о том, что очищение жизни искусством – прекраснотушнее. Но! Опыт и вера – совсем разные вещи. И я верю. Хочу верить. Не могу не верить. Иначе – как можно заниматься театром?

ДР: *Удержат традиции русского психологического театра нелегко. Вам это удастся, что для вас в этом плане главное в своей работе?*

АШ: Быть похожим на самого себя. Не суетиться. Избегать зависимости от быстро меняющейся моды. Насколько это возможно, дистанцироваться от влияния театральной тусовки. И ещё много всего, что не всегда удаётся.

ДР: Судьбе было угодно, чтобы вы увидели всю незащищённость искусства и испытали несправедливость на собственном опыте. Я имею в виду печально известную безобразную историю с Рижским Молодежным театром,

который вы за тридцать лет художественного руководства привели к мировому признанию и который у вас отобрали, призвав общественное мнение. Театральные люди читали вашу книгу «Как закрывался занавес» и даже знают, что спустя 20 лет Президент Латвии наградил вас орденом за вклад в культуру страны. Вы ставите спектакли и в Таллине и в Риге, но...

АШ: Не совсем точная информация. В Таллине я работаю, а в Риге после 1992 года я ничего не ставил, хотя получал приглашения от всех драматических театров и оперного. Не могу (да, наверное, и не надо) сбросить груз воспоминаний – и радостных, и печальных. Нет необходимой лёгкости, чтобы репетировать в городе, с которым слишком много связано. Из многих ответов на вопрос: почему он не едет в Ленинград? – у Иосифа Бродского был и такой: «Там теперь не те трамваи». Но в Риге остались дорогие мне люди, которые вместе со мной сочиняли театр. Недавно у вас в Бахрушинском музее состоялась прекрасная выставка Андриса Фрейбергса, выдающегося сценографа, бывшего раньше главным художником нашего театра. На открытие пришли лучшие московские сценографы, режиссёры, а саму выставку Андрис посвятил памяти Давида Боровского. Значит, не так уж мы беззащитны, если нас не могут разделить ни годы, ни депутаты.

ДР: Известно, что после того, как вы переехали в Москву, вам не один раз предлагали возглавить театр, но вы настойчиво отказывались. Почему? Как показывает ваш «Мефисто», ответственности художнику избежать не удастся ни при каких обстоятельствах. *Отвечать за себя легче, чем за театр? Не иллюзия ли это?*

АШ: Отвечать за себя, отвечать за театр... Разве это не одно и то же? Мне всегда казалось, что тут разделительный союз не уместен. И даже лучше без запятой. Вот так: отвечать за себя отвечать за театр.

Отчего отказывался от всяких предложений? Лет пять после закрытия рижского театра чувствовал, что буду делать новый театр по модели прежнего, а это бессмысленно в новом времени и пространстве.

Позже возникла идея, каким мог бы быть мой новый театр, однако... Мне предлагали перестраивать ста-

рые, а не строить новый. Перестраивать не хотелось. У меня накопился опыт потерь, и мне не хотелось, чтобы его множили те, с кем мне пришлось бы расстаться при перестройке старых театров. Не уверен, что я поступил правильно, но таково было моё самочувствие в девяностые годы.

От последующих предложений, близких к нынешнему времени, у меня хватило сил отказаться потому,

что осознал: не остаётся необходимого запаса лет для успешного строительства нового дела. Это марафонская дистанция, а я, как спринтер, ясно видел впереди финишную ленту, финишную черту. Так вот случилось, что довелось прожить две режиссёрские судьбы. Одну – тридцать лет со своим театром, другую – без постоянной прописки. Решил не перетасовывать, выпавшие карты.

ДР: В статусе свободного художника вы ставите в разных городах и странах, на ваш взгляд, потребность людей в театре в наши дни растёт или снижается, и чем это можно объяснить?

АШ: Боюсь обобщений, страдающих приблизительностью. Похоже, людям не наскучил театр. И что удивительно – мне тоже. ■

ЗАТКНИСЬ, ТЫ, АРТИСТ!

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Мефисто. История одной карьеры» по роману Клауса Манна. Автор инсценировки и режиссёр **Адольф Шапиро**. Художник **Мария Трегубова**. Художник по свету **Александр Сиваев**. Хореограф **Альберт Албертс**. МХТ им. А. П. Чехова. Премьера **28 апреля 2015**.

Не оглядываться на великую картину Иштвана Сабо и забываемую игру Клауса Марии Брандауэра в заглавной роли все же трудно, даже притом, что хорошо известно: Адольф Шапиро ставил не киносценарий, но сделал собственную инсценировку романа Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры». Трудно хотя бы потому, что и тема, и событийная канва, и герои на сцене практически те же, что и в фильме. А поскольку сравнения неизбежно приходят на ум, сразу назову главное и принципиальное различие между картиной и спектаклем: оно сосредоточено в самом Мефисто, в артисте Хендрике Хёфгене, каким его играет на сцене МХТ Алексей Кравченко. Именно решение заглавного героя в первую очередь обеспечивает старой истории сегодняшнее звучание.

Кинематографический Хёфген был по-своему аристократичен, в нем угадывались черты изысканной культурной богемы, а герой Кравченко – скорее, плебей. Первый был способен к рефлексии, второй – разве что к мимикрии. У первого читался недюжинный талант, поставив который на службу тоталитарному режиму, герой на глазах деградировал, и эта деградация не могла не вызывать острой жалости. Талант же Хёфгена-Кравченко под боль-

шим вопросом, здесь, скорее, поверхностное, бездумное ремесло. А раз так, то нет причин сожалеть об индивидууме. В связи с историей карьеры этого героя возникают совсем другие эмоции и мысли.

Спектакль Шапиро и сценографа Марии Трегубовой жестко делится на две части, визуально и интонационно не похожие друг на друга. Но об этом ниже, а пока – об актерско-режиссерском толковании главной фигуры этой

истории. Адольф Шапиро, думаю, сознательно выбрал на центральную роль именно Алексея Кравченко, талантливого артиста, сыгравшего интересные роли в серьезных спектаклях, но и снявшегося в ряде боевиков, где воплощал брутальных парней в камуфляжной форме. И намеренно предложил ему сыграть Хёфгена именно так, ибо, полагаю, артист при других исходных задачах мог бы сыграть его и иначе. Однако в спектакле МХТ перед

5



► Хендрик Хёфген - Алексей Кравченко. Фото Олег Черноус

нами история обыкновенного актера, который мечтает о славе, о реванше за бедность и берется за все подряд. Театр он, конечно, любит, ему нравится сам процесс выхода на сцену в любом варианте, будь то глупая оперетка, публицистический спектакль на рабочей окраине или по-имперски пышная классика. Он одинаково, как-то очень моторно и не вдохновенно лидирует в аляповатом музыкальном шоу «а ля рюс», в жестком зонге Эрнста Буша и в «Фаусте» Гете. Вот и история с мечтой сыграть Мефистофеля здесь принципиально отличается от той, что разворачивалась в картине Иштвана Сабо. Там герой, имея безусловный культурный багаж, тосковал по театру высокого классического образца. Он вроде бы сознательно, даже увлеченно шел на эксперименты, репетировал с друзьями новые, острые социальные тексты, но в душе чувствовал, что это занятие не может утолить его эстетический голод. Мефисто он играл блестяще, еще и поэтому его финальные упражнения с навязанным тогдашней германской идеологией помпезным «арийским» «Гамлетом» выглядели столь жалко и вместе с тем столь чудовищно.

Но сегодня в МХТ Хёфген читает монолог из Гете всего лишь как ловкий лицедей. Его многочисленные артистические выходы на любые подмостки практически неотличимы друг от друга: энергия, темп, сухой драйв, иллюзия личностного присутствия. Яркая оболочка, за которой пустота. И Мефистофель здесь возник потому, что это

считается почетным. А «Гамлет» – логическая финальная точка, вполне себе постыдная, но горечи не вызывающая.

Режиссер выстраивает сцены почти по Брехту, лапидарно, экспрессивно и жестко, не оставляя артистам места для мерехлюндий. В этой манере существуют не только Алексей Кравченко, но и Артем Быстров, играющий неистового националиста Отто Ульрихса, и Юлия Снигирь-жена Хёфгена, и Светлана Иванова-Сергеева (звезда буржуазного театра Дора Мартин), да, практически все исполнители, за исключением двух: Станислава Любшина и Николая Чиндяйкина. Первый играет старого немецкого интеллигента, попытавшегося пригласить Хёфгена на съемки в другую страну и тем самым вырвать его из цепких нацистских лап. Второй – фашистского генерала, покровителя искусства и нового идеолога, в чьи железные объятия наш герой бросается, в сущности, добровольно, без ненужной рефлексии. Эти двое тихо раздвигают рамки эпического театра и позволяют себе точно сыграть психологию. Из двух полярных миров Мефисто выбирает мир Генерала, вальяжного, мягкого и по-своему обаятельного. Про таких готовые радостно обманываться говорят: «А он, смотрите, культурный, понимающий, пекущийся о духовном здоровье нации». Весьма знакомое соображение. Впрочем, актуальность выбранного режиссером и театром материала очевидна, однако она гораздо глубже и шире, нежели ситуативные или текстуальные совпадения.

Разворачивая на сцене мир актерства и закулисы, по определению двуличный, меняющий вместе с переменной костюма не только облик и текст роли, но и психологию, Адольф Шапиро идет дальше: он выстраивает мир тотальной энтропии, проникшей во все поры общественного организма, и театр здесь только одна из форм отражения этого процесса. В первом акте художник Мария Трегубова открывает вглубь, один за другим целую анфиладу театральных занавесов. Эти драпировки необычайно красивы, окрашены в разные цвета, смотрятся богато, изысканно и как бы классично. Однако это «как бы» очень важно в спектакле. Мир все еще драпируется в ткани театра Шиллера и Гете (если хотите, Грибоедова, Пушкина, Островского), но именно что драпируется. Бархатистые волны и складки обрамляют обман, профанацию, железобетонный официоз, а то и попросту трэш. Помнится в «Вишневом саде», поставленном А.Шапиро вместе с Давидом Боровским на той же сцене МХТ, сам сад, прекраснее которого, по словам Лопухина, нет ничего на свете, уже превращался в символ. Сцена за знаменитым шехтелевским занавесом оказывалась совершенно пустой. А в финале подслеповатый Фирс утыкался на авансцене носом в знаменитую эмблему чайки, словно отыскивал что-то: то ли дверь в хозяйский дом, то ли или утраченный символ великой драматургии. Вот и в спектакле «Мефисто» тема профанации культуры звучит столь же явственно, как и тема тоталитарной идеологии, которая уничтожая одних, протискивает других. Во втором акте уже не надобны никакие драпировки, сцена пуста и обнажена, на черных стульях сидят артисты-человечки, одинаково одетые в темное. И целый «сад» жестких черных софитов опускается на них с колосников все ниже и ниже, делая пространство сжатым, душным и лишенным каких бы то ни было признаков артистизма.

«Заткнись, ты, артист», – отрывисто бросает Генерал Хёфгену, который слишком злоупотребляет его расположением. Но ведь этот Хёфген на самом деле никогда и не звучал по-настоящему. Ибо был идеальным инструментом в мире сплошных подмен, где жажда славы и достатка любой ценой выдается за творческие устремления, нацистская пропаганда за патриотизм, а идеологический треск за любовь к высоким классическим образцам. ■



► «Мефисто». Сцена из спектакля. Фото Олег Черноус





«Меписто». Сцены из спектакля. 2-й акт.
Фото Александр Иванишин

«МЕФИСТО». БЕСЕДА ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ - МАРИЯ ТРЕГУБОВА

ДР: Героем спектакля «Мефисто» мне представляется не только артист, но и сам театр, театр как среда обитания, как мир особый, подвижный, изменчивый. Режиссер Адольф Шапиро и Вы, Маша, создали образ театра в театре, это не так просто, особенно когда есть понимание роли театра в коллизиях современности. В первом акте у вас романтический театр, он манит зрителя своей красотой, загадочностью, он меняется, открывая занавесы - один, другой, третий; возникают новые планы безграничной сцены, где арьер, как в парижской Опере Шарля Гарнье. Ваш многослойный занавес, втягивающий действие в глубину неразрешимых проблем, - это какая-то счастливая находка! Как это родилось?

МТ: Вы знаете, я придумала идею с занавесами, еще не дочитав роман до конца. Показалось, что было бы здорово, театрально, представить некий бесконечно начинающийся спектакль, когда поднимается занавес. Я ведь детство провела в театре, выросла за кулисами. Мне хотелось, чтобы у зрителей, сидящих в зале, каждые пять минут захватывало дух. Хотелось, чтобы это не кончалось, будто там миллион занавесов, которые мы уже не увидим. Я даже хотела сделать в пять раз больше занавесов, чтобы это было доведено до абсурда - постоянный поток занавесов.

ДР: В каком-то интервью или статье вы говорили, что пластическая тема возникает из смысловой темы. В «Мефисто» это наглядно, особенно понятно, когда вдруг театральный вихрь красок исчезает и все становится черно. Во втором акте - голая коробка сцены, огромное пустое пространство, угрожа-

юще нависают театральные софиты, и актеры, уже не чувствуют себя уверенно, возникает предчувствие последнего мгновения театрального процесса, а может, и жизни вообще.

МТ: Театр, театр, театр и вот раз, и он закончился, на полуслове, непонятно почему. На самом деле, конечно, понятно. Он закончился в определенный момент, когда герой делал самый важный выбор, где остаться и с кем. И вдруг это неожиданно заканчивается. Это в принципе могло закончиться и раньше, в момент другого выбора. Но вот почему-то один из выборов является бесповоротным, пути назад нет.

Первые идеи всегда очень острые, и лишь постепенно они сглаживаются. Если первая часть спектакля - это пышный театр, костюмы, эмоции, танцы, музыка, оркестр, ажиотаж, то второй акт хотелось сделать в стиле репетиции, «читки» пьесы. Зашла однажды в момент репетиции в зал, там просто за столом сидели актеры, в своей обычной одежде и совершенно без выражения читали пьесу. И я поняла: «Вот! Нужно вот так сделать». Мы не хотели делать перерыва в спектакле, чтобы было резче. И даже сыграли первый прогон без перерыва, но поняли, что такое долгое время зрителю тяжело. Хотелось, чтобы актеры как будто бы закончили спектакль после занавеса: пошли, переоделись в свою одежду, взяли сумки и вышли на сцену прочитать второй акт. Абсолютная смена жанра: сидят на сцене все - кто умер, кто уехал, - и просто читают текст. Это как бы вообще не театр. Театр закончился, то есть что-то абсолютно другое и безвозвратное.

ДР: У Клауса Манна актёр, оказавшийся на перепутье исторических событий и в их эпицентре, должен сделать выбор, перед которым его поставило государство, коллеги, жизненные обстоятельства. Для Вас судьба главного героя, или точнее ситуация выбора соединяется с сегодняшним днём?

МТ: Может быть и странно, но я всегда, прежде всего, ищу ассоциации лично с собой. А потом уже к этому приплетается все остальное: родственники, друзья, знакомые, город, страна, мир, планета. Я сначала прочла роман, естественно, а потом Адольф Яковлевич работал над пьесой, присылал мне варианты, мы с ним оговаривали, даже что-то меняли по ходу работы. Роман написан скучно, 500 или 600 страниц, признаюсь, мне сложно читать подобное. В какой-то момент, когда читала первые 50 страниц, думала: нет, зритель нас не поймет. А в итоге я страшно увлеклась и читала, не отрываясь, днями и ночами, перечитывала отдельные эпизоды, и абсолютно вжилась, почувствовала, не придумала, а действительно почувствовала ассоциации лично с собой. Мне кажется, проблема выбора на самом деле касается каждого человека, не зависит от того, актер или политик, в какой стране живет человек, при каком режиме и какую должность занимает. Вообще эта вещь актуальна для сегодняшней ситуации, и многие воспринимают спектакль как некое театральное высказывание.

Вот, например, есть Пикассо, а есть художники, которые жили и работали с ним в одно время. Не имеет значения, когда написана та или иная

картина... Искусство – вне времени, или, как сказано лучше: на все времена. Я абсолютно уверена, почему меня и заинтересовало так, что тема «Мефисто» на все времена. Проблема выбора есть всегда: у меня есть, у вас есть, у всех. Автор просто обострил это невероятным образом.

ДР: В самом романе более жесткое отношение к конформизму. В вашем спектакле нет такой однозначной мотивации у героя: желания заработать денег, жажды славы или чего-нибудь подобного. Можно думать, что Хендрик возвращается в государственный театр не только ради карьеры, воплощения своих актёрских мечтаний, а и с другой человеческой задачей, например, помочь своим друзьям. «Белые одежды» все равно ощущаются в этом спектакле.

МТ: Конечно, неинтересно было бы рассказывать про плохого человека. «Вот, смотрите, какой он плохой! Потом стал хуже, хуже, плохо кончил». Есть люди с определенными генами, воспитанием, выросшие в определенной среде, у всех своя жизнь. Но вот этот момент выбора преследует каждого, является неотъемлемой частью формирования человека, кем бы он ни был: сиротой из детского дома, принцем или актером.

ДР: Вы правы, отношения со временем у нас у всех сложные. Герой и время. Герой и театр. Первый акт – надежда на театр. Во втором акте театра нет, все поступки совершены. Остается пережить все это, чтобы на пустом месте выросла трава, может быть, она

вырастет. В завершение нашей беседы хочу спросить, как вам работалось с Адольфом Яковлевичем Шапиро?

МТ: Удивительное дело, потому что у нас действительно большая разница в возрасте, мы представители совершенно разных поколений и у нас совершенно разный опыт, уровень. И я с некоторой робостью, конечно, взялась за это дело, но меня поразило, насколько Адольф Яковлевич на самом деле молодой внутренне человек. Насколько он открыт всему новому, свежему, неожиданному, насколько он готов доверять и экспериментировать. Очень было комфортно с ним работать. Вообще слово «комфортно» в работе не есть хорошо. Я считаю, что в работе не должно быть комфорта, нужно нервничать, страдать, мучиться, и тогда все будет хорошо. Но почему-то с А.Я. было действительно комфортно и спокойно.

ДР: Он вас пригласил лично на эту работу?

МТ: Просто позвонил. Это было очень смешно, потому что я должна была через месяц родить и не понимала, как моя жизнь пойдет дальше. И Адольф Яковлевич сказал: «Я знаю, что ты станешь мамой, поздравляю, не хочешь ли в следующем году поработать?» Мне казалось, что после родов все будет как раньше. Но «как раньше» уже не получилось. Оказалось, правда, мы с А.Я. живем буквально в трех минутах ходьбы друг от друга, и мы встречались по вечерам у него дома. Я укладывала ребенка спать около двенадцати ночи

и полностью в невменяемом состоянии шла к Адольфу Яковлевичу, который был так бодр в это время суток, будто ему 16 лет, а мне 90. Причем такая бодрость у него продолжалась еще часа два-три. Потом, несмотря на мороз, он в легкой курточке провожал меня домой. У меня было ощущение, что мы поменялись местами: он был таким молодым человеком, который на все готов и от всего хохочет, а я – старый циник, скептик и вообще скучный человек, который к тому же засыпает. На самом деле, А.Я. почти на все мои безумства согласился, придумал, как это сделать, и всех убедил, хотя это рискованная идея – с занавесами. Очень было здорово и интересно работать, несмотря на то, что это не совсем тот театр, к которому я привыкла. Мой театр – визуальный, аттракционный, ближе к «перформансу». Здесь совсем иная технология работы, для меня новая. Здесь я была художником, предлагающим решения пространства, сцен, выходов, выступала в более традиционном ключе. Это ни хорошо, ни плохо – это просто по-другому.

ДР: Мне кажется, очень важно работать в разных условиях. Здесь задача была сложной: не только передать дух театра, но и решить художественную проблему живописной эклектики. Вы успешно решили все задачи: точный подбор цвета и фактур тканей, гармоническое соотношение между цветом каждого занавеса и всеми другими. Это было сделано мастерски.

МТ: Спасибо. Очень хотелось создать некую идеальную палитру: от темных цветов к красным, череда синих, зеленых, которые переходят в розовый, а затем в белый цвета. А знаете, в спектакле есть момент, который, кажется, остался незамеченным. Главный герой очень часто одет в цвет занавеса, сливается с занавесом, как хамелеон. Артист переодевается ровно столько раз, сколько раз меняется занавес. Мне интересно, заметно это или нет, какое создает впечатление?

ДР: Заметно, конечно, потому что вам удалось добиться такого эффекта, который я бы назвал изобразительным подтекстом, и теперь мне понятны его истоки. Хотя во время спектакля буквально не соотнес фактуру и цвет занавесов и костюмов главного героя. Но это как раз тот случай, когда все элементы спектакля соединились в художественное целое. ■



► Хендрик Хёфген – Алексей Кравченко. Фото Олег Черноус

«МЫ ИГРАЕМ СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ»

АЛЕКСЕЙ КРАВЧЕНКО

ИНТЕРВЬЮ НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Алексей, знаю, что режиссер отталкивался от романа Клауса Манна. И все же знаменитый фильм, игру Клауса Марии Брандауэра невозможно сбросить со счетов. На вас повлияла эта картина?

Адольф Яковлевич сначала сказал посмотреть филь. Я смотрел его раза три. Конечно, мы с Брандауэром совершенно разные. К тому же Адольф Шапиро в спектакле так построил ряд сцен, что у меня это вызывает гораздо больше эмоций, нежели аналогичные сцены в фильме. Мне нравится, что в нашем спектакле очень большая палитра чувств. Благодаря стихам, диалогам, монологам, самому построению действия, его ритму. В конце концов, Шапиро сказал: забудьте про кино!

Вы русский артист и, по-моему, играете именно русского артиста.

Конечно, я играю русского артиста.

Режиссер говорил, что Вы должны играть сегодняшнего артиста, причем нашего, достаточно узнаваемого?

Говорил. Мы играем сегодняшний день. Иногда почти до мурашек понимаешь, что каждое слово точно попадает в наше время. Надо сказать, что режиссер репетировал со мной, как бы заходя с разных углов. То делал из меня неврастеника, от чего я буквально входил в штопор. То просил добавить жестов, говорил, что я как актер скуп на внешние эмоции. У меня ведь все предыдущие работы с режиссерами требовали не просто скупого, а гиперскупого существования: спектакль Марата Гацалова, еще в большей степени спектакль Константина Богомолова. Мы сначала игра-

ли «Мефисто» без антракта, почти три часа, в течение которых я практически не уходил со сцены. Был один прогон, когда я уже хотел убежать, чтобы хотя бы глотнуть воды, и мне вынесли воду прямо на сцену.

А что актер Алексей Кравченко думает об актере Хендрике Хефгене? Он очень талантливый или средний, обыкновенный?

Он, безусловно, талантлив.

Есть ли в нем рефлексия? Что главное для него: добиться успеха любой ценой, или все же присутствуют какие-то более высокие цели?

Добиться успеха, играть. У него нет рефлексии, но при этом в конце он

все же понимает, к какому страшному итогу пришел. Во время репетиций случались моменты, когда я как актер больше рефлексировал, чем это было нужно режиссеру, потому что меня глубоко затрагивало происходящее с героем. Режиссер говорил: убери это, лишнее.

То есть Вы больше включали свою личность в героя, чем этого хотел режиссер?

Да.

В этом смысле интонация спектакля действительно весьма современна: приветствуются те, которым много думать не надо.

Это так. К примеру, находится очень мало сильных и самостоятельных лич-

11



Хендрик Хефген - Алексей Кравченко. Фото Виктор Сенцов

ностей, которые не подписывают всякие бумажки.

А был ли между Вами и режиссером разговор о том, что ваш спектакль поднимет еще одну тему: тему падения качества театра, профанации великой культуры?

Скорее – о том, что театр это хороший манипулятор, что он способен вызывать сильные чувства, провоцировать на действия, самые разные. Вот в МХТ приходят всякие активисты, лезут на сцену, подкидывают к дверям свиные головы. Т.е. есть и такие люди, которые считают, что мы здесь все одержимы Сатаной.

В таком случае, что именно для героя, которого вы играете, означает монолог Мефистофеля? Какое личное стремление за этим стоит?

«Часть силы той, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». А мой герой по-настоящему хочет добра, но получается все наоборот. Знаете, когда встречаешься с большими чиновниками, они сначала ведут себя как друзья. Но проходит некоторое время, и они говорят: давай-ка, спой чего-нибудь. Я и сам знаю, что такое общаться с боль-

шими чинами, меня зовут и на охоту, на частные приемы. Но надо понимать, что за этим последует. Как мне назвать моего героя? Промокашкой? Смотрите, ему все время нужно одобрение женщин, он уже все про себя решил, но ему все равно необходимо, чтобы женщина сказала: я тебя поддержу, иди, ты все делаешь правильно. Он ведь, как занавесы в нашем спектакле: они меняют цвет, и такого же цвета становится его очередной костюм. Он хамелеон! Недаром он тут же сдает позиции. К примеру, вот фраза: а мне чего бояться я же не еврей? Не еврей, не социалист, не заговорщик, не либерал... Он вертится, как уж на сковороде.

Разве он не простодушен по-своему?

Скорее, малодушен.

В финале Ваш герой заставляет актеров репетировать чудовищно идеологического «Гамлета», а ведь еще недавно не мог и помыслить о такой дубовой концепции? Он делает это искренне?

В этот момент происходит облом. Он ведь всегда думал: я их обману. Так и пропустил тот момент, когда его уже окончательно обработали. Он, конечно, осознает, что ситуация совсем плоха,

уезжают и гибнут друзья, а тут еще этот «Гамлет». И все равно пытается себя убедить. То есть, думает, что обманул других, а на деле обманывает сам себя.

Трудно играть Мефисто?

Без антракта было проще, антракт расслабляет, начинаешь нервничать, а нервничать нельзя, надо быть точным и собранным. К тому же у меня еще музыкальные номера, на иностранных языках. Первая песня на идиш. Да один «Левый марш» чего стоит! Мой герой актер универсальный. На самом деле я считаю, в смысле профессии актер таким и должен быть. Надо сказать, меня очень поддерживает супруга, актриса Надежда Борисова, которая играет вместе со мной. Когда я заходил в тупик, она часто говорила мне: попробуй понять суть того, что подсказывает тебе режиссер. Я ей благодарен очень сильно, на каждом спектакле я вижу её глаза и чувствую её поддержку. И еще хочу сказать: для меня очень важен второй акт, когда ничего театрального на сцене уже нет, и идет только смысловая нагрузка. Это замечательно, когда я как актер могу донести главную мысль до зрителя. Это дорогого стоит. ■



Хендрик Хёфген - Алексей Кравченко. Професор - Станислав Любшин. Фото Виктор Сенцов

«ЗАНАВЕСЫ ДЕЛАЛИ ПО СТАРЫМ МХАТОВСКИМ ТЕХНОЛОГИЯМ»

НАДЕЖДА БЫХАНОВА, ЗАВЕДУЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНОЙ ЧАСТЬЮ МХТ ИМ. А.П. ЧЕХОВА
ИНТЕРВЬЮ НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Расскажите, как сделана в спектакле эта анфилада занавесов?

Это сделано с использованием традиционных мхатовских технологий. Был во МХАТе такой специалист Д. А. Ключников, который написал книгу по технологии драпировки. Получив от художника Маши Трегубовой в макете и эскизах идею серии занавесов, мы должны были осуществить её так, чтобы это можно было быстро преобразовать во время действия. Первоначально художник предполагала несколько другую технологию: два плана, один неподвижный, в форме арки, другой – штора, которая поднимается или раздвигается. Но в процессе работы мы решили делать то, что называется «итальянский занавес», это, когда тянешь за веревочку, и кажущееся плоским превращается в складки, объёмы, фигуры. Потом встал вопрос: где все это изготовить? В Москве, пожалуй, только в оперных театрах остались большие драпировочные цеха, но они заняты своими спектаклями. Мы делали занавесы в Петербурге. Там есть очень хороший технолог мягких декораций Наталья Козко, которая и осуществила то, что я придумала. Наш заказ выполняла частная мастерская, где делают и декорации, и костюмы, и драпировки. Задача была сложная. Одно дело драпировка обычных штор – есть для этого много магазинов, ателье. Другое дело, когда нужны «шторы» в размер огромной сцены, они у нас примерно 12 на 10 метров, а к ним еще специальные веревки и кольца для управления.

И кто же в театре тянет за эти

веревки и кольца, чтобы придать тканям нужные формы?

Это делается вручную рабочими сцены. У каждой веревке есть кольцо, которое опускается до пола, и к этому кольцу прикрепляется груз. Те картины спектакля, где дело происходит в театре, требуют, чтобы занавес открылся-закрылся. Здесь Маша Трегубова хотела, чтобы зритель видел «механику», все эти веревочки. Правда, спектакль идет в стремительном темпе, за полтора часа все занавесы раскрываются, и не знаю, успевает ли зритель что-нибудь заметить.

Сколько всего занавесов?

Могу ошибиться, по-моему, их одиннадцать. Но кроме того есть жесткая стена, есть афиша.

Из чего сделаны занавесы, это их натуральный цвет или он создается при помощи эффекта освещения?

Они все цветные, яркие. Проблема была найти насыщенный цветной бархат и плюш. Кроме того Маша выбирала по каталогам ткани, специально пропитанные, чтобы в процессе обработки не терялся их цвет. Ну и конечно, когда синий бархат подсвечивается еще синим светом, получается двойной эффект.

Зато во втором акте все черно-белое, и на героев сверху опускаются софиты.

Да, это фермы с софитами, наше обычное оборудование. Однако движение приборов управляется компьютером. Именно поэтому возможны их разнообразные визуальные конфигурации. Вручную менять положение со-

фитов и очертания общей конструкции немисливо, слишком много потребуются рук. В связи с этим мы можем везти данный спектакль на гастроли только в те театры, где имеется компьютерное управление световой аппаратурой.

Интересно, как технологические секреты корреспондируются с режиссерским замыслом. Герой в первом акте поглощен театром, и на сцене используются старые театральные технологии, все управляется вручную. Во втором герой остается ни с чем: нет ни искусства, ни воздуха. Между тем, Вы говорите, именно здесь вступает компьютерное управление. Это случайные совпадения?

Думаю, нет. Во втором акте убирается всё, что было мягким, рукотворным. Вначале Адольф Яковлевич хотел играть спектакль без антракта. Помните эпизод с кино, в котором снимался главный герой? Предполагалось, что как только это кино началось, театр исчез и вообще все исчезло. Антракт же дает передышку, чтобы затем погрузиться в совершенно другую среду. Долго решалось, цветной будет этот фильм или черно-белый. Алексей Шемятовский, художник, снимавший кино, проделал адскую работу по вписыванию живого артиста Кравченко в готовые кадры. Цветные съемки получились потрясающе красивыми! Но, в конце концов, режиссер настоял на черно-белом варианте, потому что все – пир закончился, дальше – ни эмоций, ни красок. ■



ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

14

Фёдор Абрамов **«Братья и сёстры»**. Сценическая дилогия.

Инсценировка **Лев Додин, Аркадий Кацман, Сергей Бехтерев**.

Постановка **Лев Додин**. Сценография **Эдуард Кочергин**. Премьера **26 апреля 2015**

Театральные шедевры рано или поздно уходят в легенду. Тридцать лет феноменальный срок для спектакля. Герои спектакля «Братья и сёстры» - ровесники актёрам стали их детьми. Правда, и на последнем представлении зритель готов был не замечать разницы в возрасте просто потому, что «через пятнадцать минут, по свидетельству английского критика, забывает об этом». Но настал час, и было принято решение: пекашинскую сагу повторить. Как: неповторимое – повторить?! Повторить в прямом смысле слова невозможно: век других скоростей, мыслей, забот и

тревог, нового опыта, знания жизни и людей, иных мотиваций. Но факт остается фактом: молодому поколению додинцев предстояло «поднять правду» или, говоря по-простому, «прыгнуть выше головы».

И они это сделали, сделали! Спектакль «Братья и сестры» остался в репертуаре мирового театра. Вся правда, вся Россия от Фёдора Абрамова – беспощадное откровение и величие духа, выросшее на несчастье. Это надо знать всем.

Конечно, они вошли в потрясающую художественную композицию, испытанную, отточенную, в прове-

ренные живописно выразительные мизансцены, их поддерживал язык театральной поэзии, которую только Лев Додин умеет извлекать из бытовых коллизий; их принуждала к строгой правдивости сценической жизни нестареющая лаконичная сценография Эдуарда Кочергина (что он сочинил из посережших бревен! Простая движущаяся конструкция, а на сцене и уют, и размах, и калитка, и крыша, и пристань...и деревня, и Русь!) Но молодые артисты, звёзды, если сказать по-нынешнему, и те, которые будут звёздами, должны были согреть всё это своим дыханием, вол-

нением и безоглядной смелостью. Будем помнить, что они, именно этот курс, выстрадали Гроссмана: готовя «Жизнь и судьбу», студенты побывали в Норильском ГУЛАГе и в Освенциме; читали книги, которые были дороги их отцам и матерям; смотрели «классиков-Братьев» много раз и знали едва ли не наизусть. И вот под ободряющими взглядами педагогов они шагнули на подмостки подлинной жизни. Они страдали, плакали, любили, они работали самоотверженно.

Как это принято в Театре Додина, работа продолжится, находки укоренятся, свобода и уверенность добавят художественного цемента: лихо схваченные образы Ганичева (Станислав Никольский) и Юры (Бекарий Цулукидзе) уплотнятся внутренне; прелестная Лизавета (Дарья Румянцева) станет чуточку смелее, ведь вся деревня любит её; Егорша (Евгений Серзин) и Житов (Артур Козин) моментами помягчают. А городская красавица Елизавета Боярская окончательно убедит и деревню и зал, что её Варвара, хрупкая и умная, счастливая и глубоко несчастная, не-

много другая, чем все, потому и зажгла так Мишку. По своему увидел своего героя и Олег Рязанцев: его Лукашин мягкий и порывистый, в нём нет неистовости, не характером берёт, а каким-то опережающим пониманием безысходности. Но вот, пожалуй, главное: Евгений Санников в Михаила Пряслина врос, сроднился! И ансамбль с участием Ирины Тычиной (Анфиса), Натальи Акимовой (Анна Пряслина) и Галины Филимоновой - незаменимой Марфой, в целом сложился, и зрители признали в нём Пекашино.

Народный, эпический, исторический, трагедийный, сюжет этот поселился в душах молодых артистов. Со спектаклем этим отныне они вместе будут взрослеть и постигать жизнь. В последующие сезоны, а их впереди без счёта, станут описывать и анализировать это новое слово нового поколения. А пока только первое впечатление от двух вечеров 9 и 10 мая.

Когда по Невскому текла людская река с портретами Бессмертного полка, спектакль в МДТ, посвященный 70-летию великой победы,



► Анфиса – Ирина Тычинина,
Варвара – Елизавета Боярская

начался с минуты молчания. Было единение с улицей, с общенародным праздником, который в Питере, как во всей России, со слезами на глазах. Не спросила артистов: труднее было в этот день или общее волнение помогало, но премьера была воспринята горячо. ■

Фото Виктор Васильев

15



► Семья Пекашиных. Анна – Наталья Акимова, Михаил – Евгений Санников, Лизавета – Дарья Румянцева

ГОРЬКИЕ УРОКИ ИСТОРИИ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Ночь Гельвера» Ингмара Вилквиста. Режиссёр **Александр Баргман**.
Художник **Анвар Гумаров**. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской. СПб

16

Спектакль «Ночь Гельвера» второй сезон в репертуаре театра (отмечен премией «Золотой софит» как лучший спектакль на малой сцене, а исполнители главных ролей как лучший актерский дуэт), и до сих пор держит премьерный интерес публики. А произведение, надо сказать, слишком далеко от развлекаемости, напротив настраивает на серьезные размышления, заставляет вспомнить горькие уроки истории. Режиссер Александр Баргман поставил спектакль о человеке, которым легко управлять.

В человеческой жизни наступает время подведения итогов, когда события подталкивают людей к тому, чтобы почувствовать истинную горечь собственных иллюзий, несбыточность желаний... Именно эти переживания открываются зрителям, пришедшим на спектакль «Ночь Гельвера» в Театр Комиссаржевской. Происходит это от потрясающей способности артистов раскрывать души своих персонажей. Искренний и настоящий дуэт Оксаны Базилевич (Карла) и Дениса Пянова (Гельвер) состоялся вследствие огромной внутренней работы актеров и их веры в необходимость рассказа о подобной судьбе человека, не потому, что он имеет какой-либо физический изъян, а потому, что не развит духовно, слаб и ведом по природе своей.

Мать и сын живут одними чувствами: каждый из них тоскует по тому, чего нет. Иллюзией является даже то, что он сын, ибо его возраст практически соответствует возрасту матери. Он приемный ребенок — тридцатилетний мужчина с задержкой развития — не муж и не сын, но тот, кто некогда просил о помощи. Этот добровольный крест героиня принимает потому, что чувствует свою вину. Когда-то давно она смалодушни-

чала и бросила собственного проблемного ребенка, после чего разрушилось её счастливое замужество. Теперь Карла хочет жить для этого мальчика не из-за большой любви к нему, а из-за того, что чувствует необходимость искупления грехов. Эта холодноватая осторожность, вымученная нежность, даже скорее терпение, нежели любовь, пронизывает все существо женщины. А Гельверу, несмотря на то, что он неполноценный человек (или, наоборот, благодаря этому - его труднее обмануть) хочется совершенно другого - настоящей искренности, доверия и тепла, заключающегося не в заботе о том, чтобы он был сыт, обут, весел, а в том, чтобы они понимали друг друга. В том, чтобы они «плакали и смеялись, смеялись и плакали» — то есть были по-настоящему счастливы.

Исторические события, нашедшие отражение в этом сюжете - еврейские погромы 1930-х годов в нацистской Германии. Спектакль начинается с возвращения мальчика домой с демонстрации. Он приходит, обновленный внешне — с флагом, в сапогах, держа за пазухой сборник с советами: как стать хорошим солдатом. Изменение, точнее привнесённое зло, прорывается наружу в выкриках лозунгов и команд: «смирно, вольно, ложись, подъем, смерть ублюдкам!» Денис Пянов не только точно отыгрывает все характерные отклонения больного человека — гипертвуждимость, отсутствие сдерживающих барьеров (не считая страха перед одиночеством), но и насыщает образ особенными чертами. Артист играет человека, в слабоумии которого обнаруживается естественное для любого желание спрятаться от проблем.

Мальчику, в первую очередь, страшно, а не весело от того воинственного настроения, бушующего насилия, заполонившего сердца жителей их го-

родка. Он повторяет, пытаясь обучить Карлу быстрому выполнению военных команд, «ты ничему не хочешь учиться!» Хотя на самом деле учиться не хочет он (и не может в силу своего умственного отклонения). Чувство страха втягивает его в это дело, причем чувство страха за себя и за свою мать. Поэтому он цепляется за выдуманных помощников-друзей, надеясь, что они помогут ему не оказаться жертвой террора. На самом деле именно «друг» приходит в конце уничтожить его семью. Эти упования можно было бы объяснить неразвитостью героя, но проблема представляется более глубокой. Все люди привыкли до последнего цепляться за грезы, не отпускать спасительные мысли (порой доходящие до абсурда), возлагать надежду на высшие силы.

Героиня Оксана Базилевич живет воспоминания прошлого, она не может справиться со своей целью - искупить вину путем страдания. Она ни во что не верит до конца. Оба они, и мать и сын, находятся в кругу заблуждений, выйти из которого помогает лишь смерть. Герои боялись оставаться наедине с правдой, всеми возможными способами отдаляли её от себя, и это неминуемо приближало их к трагическому концу.

Пространственное и художественное решение Анвара Гумарова лаконично и выразительно. В финальной сцене падает стена, зрители видят огромное количество обуви людей, погибших в погроме. И Карла ставит свою пару, понимая, что её участь предопределена.

...Упала стена, открылась темнота Итальянской улицы. За окнами - одноликая толпа, состоящая из холодных масок Гая Фокса, ставших символом протестного движения. Это напоминает зрителю о реальной опасности, которая всё ещё существует. ■

Фото Андрея Папенина, Александра Коптяева



► Карла - Оксана Базилевич, Гельвер - Денис Пьянов



► Карла - Оксана Базилевич



► Карла - Оксана Базилевич
▼ Гельвер - Денис Пьянов





БУРЯТСКИЕ ВЕРОНЦЫ

АННА СТЕПАНОВА

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Режиссёр **Сойжин Жамбалова**. Художник **Геннадий Скоморохов**. Художник по костюмам **Анастасия Шенталинская**. Художник по свету **Сергей Скорнецкий**. Бурятский театр драмы им. Х. Намсараева. Премьера **апрель 2015**

В сентябре прошлого года только вернувшаяся в Улан-Удэ с режиссёрским дипломом после окончания факультета музыкального театра ГИТИСа (Мастерская В. Мирзоева) Сойжин Жамбалова показала в репетиционном зале Бурятского театра драмы им. Х. Намсараева эскиз спектакля «Ромео и Джульетта». Через полгода в театре на большой сцене состоялась премьера.

Эскиз спектакля был совершенно графичным. На фоне белых стен репетиционного зала черноволосые молодые бурятские артисты в чёрном, источая волны ненависти, шли друг на друга в двух геометрически чётких колоннах – Монтекки против Капулетти. Потом колонны рассыпались, за длинным столом в мизансцене наподобие барельефа родители решали вопрос со сватовством Париса, а юная, маленькая, резкая Джульетта Ольги Ранжиловой, обнаружив мощнейший характер, вступала с ними в открытую борьбу. Сменяя друг друга, являлись четыре разнофактурных юных Ромео, и каждый из исполнителей играл лишь одну ипостась героя, тогда как Джульетта, пышущая горестной любовью, оставалась неизменной. Любовные диалоги юной пары были одновременно чувственными и невинными, порывистыми и медитативными. Разбитная развесёлая Кормилица в ярком рисунке молодой артистки Даримы Тулохоновой вносила в действие дель-артовскую лёгкость, брат Лоренцо Болота Динганорбоева – милую раздумчивость, а Парис Булата Самбилова был совершенно сражён любовью к Джульетте.

Сойжин Жамбалова, будучи дипломированным режиссёром музыкального театра, музыкой свой спектакль и насытила. Когда делался эскиз, перевода шекспировской трагедии на бурятский

язык ещё не существовало, и артисты играли по-русски. Но в каждом напряжённом кульминационном моменте действия артисты, казалось, забывали чужой язык и изливали свои чувства в бурятской народной песне. Венчание Ромео и Джульетты тоже было совсем бурятским, но отчасти и авангардным – отец Лоренцо и Кормилица по национальному обычаю связывали им руки разноцветными лентами, обвязывали им и микрофон на стойке, включённый в ритуал. По мере того, как разворачивался эскиз спектакля, всё более отчетливо он обнаруживал свою национальную природу, которая при всём том была совершенно не визуализирована.

В спектакле же, который появился на большой сцене, изменилось абсолютно всё, причем, кардинально трансформировалась и сама режиссёрская концепция. Влюбленные стали традиционной страдающей парой, на первый план вышла трагедия исыкающих

под воздействием неведомой вражды древних родов, рассыпались, утратили былую чёткость образы кланов Монтекки и Капулетти. Зазвучала напевная бурятская речь. Возникло волшебное пространство, словно отгороженное от чего-то неведомого полукруглым пергаментным пологом, за которым на просвет угадывались какие-то ритуальные знаки, а местами его испещряли легкие линии, украшали странные, похожие на лианы отростки. Сам сценический планшет часто бывал пуст, и режиссёр выстраивала на нём свои многофигурные композиции. Балкон Джульетты спускался сверху, он оказался круглой полупрозрачной плоскостью на длинных изогнутых жердях и очертанием был похож на перевернутую отверстием вниз юрту. Люди из клана Монтекки с их сплюснутыми и какими-то стеблями торчащими в разные стороны головными уборами противостояли сторонникам Монтекки, у которых головные

19



► Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта»



► Джульетта - Ольга Ранжилова

убранства антеннами были вытянуты вверх. В костюмах натуральные цвета и фактуры накладывались на сложные силуэты, причудливо соединявшие национальную архаику с экстравагантным современным кроєм.

Уникальный зрительный образ спектакля, сам принцип соединения этнических традиций с современностью – всё это стало безусловной удачей художников. О том, как рождался этот яркий и изысканный бурятско-веронский мир, они расскажут сами.

Анастасия Шенталинская

**Выпускница Школы-студии МХАТ,
курс Э. П. Маклаковой:**

Когда я получила предложение делать костюмы к бурятским «Ромео и Джульетте», было непонятно, как совместить Шекспира, Италию XV века, Бурятию и сегодняшнюю режиссуру. Я посмотрела много чёрно-белых этнографических фотографий конца XIX века, там как раз хорошо видны настоящие фактуры. Ведь сегодняшний бурятский костюм утратил ту аутентичность, ту сдержанность цветов. Они сейчас почему-то все шьют из монгольского шелка, как они это называют, но, к сожалению, к тому шелку эти ткани уже не имеют никакого отношения – это, как правило, жуткие цвета и жуткая синтетика. И я уцепилась за ощущение от старых фотографий, потому что именно сдержанный цвет, фактура – всё это дает ощущение достоверности.

Своеобразие традиционного бурятского костюма, по-моему, в том, что он космический, устремленный вверх

своими головными уборами-локаторами, которые ещё и в разные стороны топорщатся заколками, вставленными как дополнительные антенны. Очень велик был соблазн сделать костюмы чисто этнографическими, но не всякая сцена и не всякая современная постановка это выдержит. Так и пошло – от костюма этнографического, через костюм эпохи Возрождения к современному подиуму.

Со сценографом Геннадием Скомоуховым у нас сразу возникло взаимопонимание по цвету – всё землистое, охристое с добавлением красного. В этой гамме есть что-то настоящее, потому что когда ткани, даже ярко окрашенные, занавешиваются, застирываются, они приобретают именно такой вид и выглядят убедительно. Так рождалось ощущение древности и движения истории через слои веков.

Любимый костюм в этом спектакле – конечно, Кормилица с её грудями, потому что это единственный персонаж, с которым можно было немножко похулиганить, ведь это единственный комический персонаж в спектакле. Потом властный Капулетти, я его вместе со всем их кланом увела немножко в самурайскую историю. У них силуэт, расширяющийся к низу, они земные, должны крепко стоять на ногах. Единственная связь с предками, с космосом – это «антенны» на головах. А у Монтеки, наоборот, всё в ширину уходило в верхней части, у них такие локаторы на голове – вширь, они как раз и есть люди Возрождения, тогда как Капулетти, конечно, несут на себе отпечаток Средневековья. У них ещё и конфликт эпох.

Геннадий Скомоухов
**Студент 4 курса факультета
сценографии ГИТИСа
(мастерская В. Н. Архипова).**

Задача, которую поставила Сойжин, – перенести то, что есть в эскизе, на большую сцену. Но это другой масштаб, другой воздух. Нам с Асей Шенталинской хотелось как-то всё совместить – найти в бурятской культуре что-то, что нас трогает и что современно сейчас. И мы нашли эту космическую тему – головные уборы, дома, пространство, где эти дома стоят. Хотелось добавить в спектакль какого-то сумасшедшего космоса.

Удивило меня сочетание в культуре бурят шаманизма и буддизма. Когда придумывал сценографию, то показало вдруг, что за всеми персонажами кто-то наблюдает извне. Словно портал в другой мир находился за задником, окружающим сценический планшет. В процессе спектакля мне начали рассказывать разные люди, что у бурят есть поверье о том, как шаман улетает на бубне вверх, и у этого путешествия множество значений, то есть балкон Джульетты – ещё и шаманский бубен, который буряты сразу в спектакле прочитали, они его бубном и называли. Поиск фактур, который проделала Ася, нужно было поддержать, не перебить. Так как на Асю работал весь театр, то были очень трогательные моменты, когда монтировщики иголками пришивали к декорации все эти хвосты. У меня натянута кожа задника и юрта, и не только. Очень помог художник по свету Сергей Скорнецкий, он это как-то очень прочувствовал и сделал то, на что я рассчитывал, чтобы декорация в какие-то моменты была воздушно-прозрачной, пропускала через себя воздух. А в какие-то моменты она могла быть железной, непробиваемой конструкцией, непонятно из чего сделанной. Но в принципе это два мира, ведь за задником расположены пять-шесть родовых столбов, традиционных для бурят.

Сойжин задумывала спектакль о молодежи и о том, к чему ведёт неизвестно откуда взявшаяся вражда. Она действительно возникла неизвестно когда и почему, это мне кажется довольно актуальной сейчас тема. И мне хотелось с помощью странного и космического начала понять, как эта вражда появилась в юрте, уловить связь между мирами, связать всё это с бурятской действительностью и историей, чтобы решение мое было актуальным и современным. ■

ИЗ ПУНКТА «О» В ПУНКТ «К»

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Бывают разные сближения судеб состоявшихся режиссеров и театров с традициями. Они бывают и счастливые, и взаимно травматичные. Пути Бориса Константинова и Театра имени С. В. Образцова совпали в настоящем не случайно и с обоюдной пользой.

Константинов входил в Театр Образцова не торопясь, но уверенно. Сначала как приглашенный режиссер создал реплику собственной «Дюймовочки», потом камерный «Снеговик», который принёс театру впервые сразу две «Золотые Маски», следующий шаг режиссер сделал на большую сцену – появились спектакли-праздники «Все другие и собака» и «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

О двух десятилетиях театра Образцова после ухода его создателя сейчас вспоминать не будем, это тема для отдельного размышления. Все-таки путь этого коллектива из пункта «О» в пункт «К» был полон странных остановок и удивительных поворотов.

А Борис Константинов начал свой биографию в Улан-Удэ, прошел обучение в Санкт-Петербурге, познал тяготы и радости частного театра в Германии и неожиданно (по крайней мере, для меня) появился на пороге театра петербургского «Карлсон Хаус». «Меня зовут Сванте Свантенсен», – представился высокий обаятельный мужчина в возрасте за тридцать. Действительно, Константинову как нельзя впору пришлось образ выросшего Малыша из знаменитой сказки о Карлсоне. Он сидел на подушке среди зрителей и комментировал действие довольно неказистых кукол. Ему верили и дети, и родители, и критики.

Камерный театр, позаимствовавший имя у неугомонного героя Астрид Линдгрэн, возник благодаря усилиям трех режиссеров (добавим Алексея Шишова и Дениса Шадрина). Он оказался



► Сцена из спектакля «Снеговик». Худ. Е. Шахотько

первым театром, как теперь говорят, европейского типа, частным и камерным, интерактивным и поучительным. Не будь этого дома на Фонтанке, не появилась бы легендарная «Ленинградка», спектакль, ставший важным событием в театре кукол нулевых годов.

Живое общение со зрителями стало потом важным во многих спектаклях Константинова. И это не обязательно прямой вербальный контакт. Актеры в его постановках хотят чувствовать зал и часто с успехом это делают. Подмигивает публике Ирина Зимина, которая отвечает в спектакле «Волшебное пе-

рышко» Театра марионеток имени Демени за всю звуковую партитуру, вплоть до реплик героев. По-домашнему встречает и провожает гостей Андрей Нечаев в «Снеговике» ГАЦК. Раскованно выходят из зала чернобровые красавцы и красавицы в «Кармен» Вологодского театра кукол.

Константинов уважает площадное происхождение кукольного театра. Он возвращает в народную стихию страстного Мериме, разыгрывает в хлеву с помощью репетиции бродячей труппы «шампанского» Бомарше, начинает рассказывать восточную сказку о разбой-



► Сцена из спектакля «Ленинградка». Худ. В. Антонов

никах и пещере с воспоминаний в гри-мерке об уличном кукольнике.

Есть такое словесное клише: «за этим скрывается». Так вот, у Константинова за этим, напротив, открывается любовь к актерам. В разговоре об этом режиссере вообще приходится пояснять привычные слова, возвращаться к их изначальному не затертому смыслу. Театр детской радости в его исполнении не беспричинен и бездумен, а домашние удовольствия, разыгранные по стихам Левина и Мухи как игра дружной рыжей семейки, говорят не о любительском подходе к делу, но о продуманной, не самой легкой сегодня концепции постановки.

Он поддерживает ностальгию по восточному детству решившейся на

соло в «Али-Бабе» Екатерины Бабаевой. В финале спектакля-репетиции «Безумный день, или Женитьба Фигаро» немолодая актерская пара – Трагик (Бартоло) и Благородная мать (Марселина) – не присоединятся к уезжающей за горизонт бродячей труппе. Спектакль не состоится, во Франции – революция, поэтому в Испании драматург французского происхождения попадает под строгий запрет. Константинов ценит свободный выбор героев и право в свое время уйти из профессии.

Художники, работающие с Константиновым, рано или поздно получали театральные награды именно за его спектакли – Александр Алексеев, Виктор Антонов, Евгений Шахотько. Режиссер точно знает, кто необходим

и интересен ему как соавтор в воплощении того или иного материала. Ему нужны красота андерсоновской зимы (Евгения Шахотько), нескладность деревянных персонажей (Виктор Антонов), заключенный в мешковину, одновременно агрессивный и хрупкий мир «Палаты №9» (Валид Дакруб). Кстати, художник как персонаж тоже может появиться на сцене. Так, он в последнюю минуту доделывает реквизит в «Снеговике» и героев в «Фигаро». И в этом есть волшебная иллюзия импровизации, рождающегося на глазах чуда, ощущение не заготовки (хотя она не раз была проверена на прочность), а сиюминутности.

Константинов уважительно относится к литературному первоисточнику. В спектакле-репетиции по Бомарше герои то и дело сверяются с листочками: все по тексту! Но при этом даже в названии акцентирует свой режиссерский взгляд на классическое произведение: «Мой Карлссон», «Нам пора идти» («Синяя птица» в драматической версии), «По ту сторону Гоголя», «Палата №9».

Константинов время от времени возвращается к пройденному. Обычно повторение своих же спектаклей редко свидетельствует о творческой состоятельности. Наш герой и здесь разбивает стереотипы. Он не идет по многими проторенному пути тиражирования собственных постановок, он дает им новую жизнь. Вот и сейчас его легендарная «Ленинградка», военный спектакль, вновь рожденный уже на сцене ГАЦТК имени С. В. Образцова, зажил самостоятельной жизнью и стал новой ступенью в развитии театра со славной историей. ■



► Сцена из спектакля
«Безумный день, или Женитьба Фигаро»
Худ. В. Антонов, Е. Дворкина

► Сцена из спектакля
«Алибаба и сорок разбойников».
Худ. В. Платонов.

Сцена из спектакля
«Все друзья и собака».
▼ Худ. Е. Шахотько.





▲ Эскизы к спектаклю «Мольер». Худ. Е. Орлова



► Эскизы к спектаклю «Женитьба Фигаро». БДТ им. Г. А. Товстоногова. Худ. Е. Орлова



► Сцена из спектакля «Так поступают все» Театр «Зазеркалье» Худ. Е. Орлова

НЕ ОФОРМИТЕЛЬ, А СОАВТОР

ЕЛЕНА ОРЛОВА
ИНТЕРВЬЮ МАЙЯ КОРОЛЕВА

Санкт-Петербургский театральный художник и художник по костюмам Елена Орлова в 1985 году окончила постановочный факультет ЛГИТМиК (курс М. А. Смирнова). В настоящее время работает в театрах родного города, на её счету также декорации и костюмы, созданные в театрах Москвы, Самары, Воронежа, Риги, Вильнюса. Сотрудничает с режиссёрами Г. Дитятковским, М. Бычковым, Г. Тростянецким, А. Петровым, Г. Яновской. Елена Орлова - лауреат театральных премий «Чайка» и «Золотая маска», постоянный участник петербургских театральных выставок.

Как у Вас рождается сценографическое решение пьесы?

Стараешься её читать как обычный человек отстраненно, как будто ты и к театру не имеешь отношения. Бывает, категорически не нравится, так было с пьесой Л. Петрушевской «Три девушки в голубом». Прочитала и подумала: «Чего-то не понимаю...». Второй раз: «Это интересно». На пятый влюбилась в пьесу и с удовольствием стала её делать. Очень важно полюбить материал. И наоборот, если сразу понравился, стоит отстраниться, абстрагироваться от него. Часто режиссеры, предлагая пьесу, начинают о ней рассказывать. Я прошу этого не делать. Мне мешает. Сначала лучше свое что-то понять и почувствовать.

Как идея, посетившая художника, становится сценической реальностью?

Идея штука нематериальная и сначала едва уловимая. Но начинаешь рисовать, делаешь много попыток, хочешь простоты и ясности. Потихоньку кое-что начинает складываться. Часто первые нарисованные мысли оказываются самыми верными. Потом начинаешь вырезать из картонок объем, глядишь, уже и режиссеру показать не стыдно.

Расскажите об ощущениях от первого самостоятельно оформленного спектакля.

Это был «Вечер» В. Губарева в Мурманском драмтеатре. Я сделала чертежи, как нас учили в институте. В столярном цеху на меня посмотрели, как на сумасшедшую, сказали: «Мы ничего не понимаем. На бумажке нарисуй и проставь размеры». Естественно, все сделали не так: плюс – минус двадцать – тридцать сантиметров. Я попросила перенести конструкцию в декорацион-

ный зал, взяла у столяров инструменты, и все переделала и перекрасила. Хорошо, что не было сварочных работ, только деревяшки. Дело кончилось тем, что я для этого спектакля вышила льняные полотенчики крестиком. Мне казалось, что так и должен работать художник. До сих пор, закатываю рукава, иду в бутафорский цех и что-то там доделываю. Цеха любят, когда художник сам участвует в процессе. В сотрудничестве часто рождаются интересные вещи. Авторитарность в театре вообще очень плохая вещь. Надо прислушиваться к опытным мастерам, советоваться с ними. Когда я училась, у нас была практика в мастерских Мариинского театра. Мы почувствовали себя такими большими художниками, ходили с очень важным видом. Некоторые даже пытались давать советы опытным бутафорам и закройщикам. И получали щелчки по носу. Было обидно, но тогда я раз и навсегда научилась общению с мастерскими.

Сильно ли отличается работа, воплощенная в макете, от того, что мы видим на сцене?

Если это хорошо сделанный макет и нормальные мастерские – нет. Если в макете все проработано до подробностей и мелочей, работать потом легко. Сидишь на монтажке и, когда все собирается, радуешься: было один к двадцати, игрушка, а теперь внутри артисты ходят. Эскиз — вещь эмоциональная, макет — штука надежная, великое изобретение человечества. Многие театральные живописцы, например Бенуа, делали макеты. Из плотной бумаги вырезались планы декораций и расписывались. Получался объемный эскиз. Гениально абсолютно.

Что вы предпринимаете, когда работа не идет?

Откладываю, чтобы потом посмотреть с другой стороны. Пытаюсь перенести пьесу в близкую и понятную ситуацию, придумываю для себя манки. Затем встречаемся с режиссером, и бывает достаточно одного случайно сказанного им слова, чтобы все понеслось. Так в «Зазеркалье» делали «Золушку». Долго разговаривали с режиссером Александром Петровым, слушала музыку, рисовала, и все было не то. Вдруг он достает автограф партитуры Россини, весь перечеркнутый в композиторских правках... Это было так красиво! За один вечер мы сочинили спектакль. Когда понимаешь, что все детали нанизываются на идею, становится легко работать.

С тем же Петровым делали оперу Моцарта «Так поступают все». Как во многих либретто там искусственная, слегка фальшивая история. А он всегда любит что-то конкретное. И мы придумали: курорт, конец XIX—начало XX века, модерн, сра, воды, такая «Смерть в Венеции». стали вокруг этого сочинять и, получилось, по-моему, убедительно смешно и интересно.

Что для Вас означает «идеальная работа» с режиссером?

Когда режиссер дает свободу, не подавляет, доверяет художнику. Принимает твои идеи, подхватывает их. Когда нет разделения: это придумал и сделал я, а это ты. Ведь результат общий – спектакль. Для меня как раз такой режиссер Александр Васильевич Петров, главный режиссер Детского музыкального театра «Зазеркалье». Мы с ним похожи на детей, придумывающих игру. Слово за



► Сцена из спектакля «Золушка». Театр «Зазеркалье». Худ. Е. Орлова.

слово, неожиданные ассоциации и уже возникает свой язык и правила игры. Тогда рождается живое.

У меня есть еще два любимых режиссера. Это Яновская и Гинкас. Я воспринимаю их как целое единое явление. Но это и две разные галактики. Каждый спектакль с любым из них немного меняет меня, делает сильнее что ли, учит. С Камой важно настроиться на его волну, почувствовать, тогда даже одно сказанное им слово может стать ключом к новой идее.

С Гетой совсем по-другому. Сначала очень трудно. Сидим, читаем пьесу, изобретаем. Только забрезжила более или менее приличная идея, подвергаем её сомнению и отмечаем... Так может долго продолжаться, но зато, если нашли то единственное, что нравится обоим, как легко и радостно дальше работается. И спектакль получается такой, как будто сделан на одном дыхании.

Вы очень много работали в качестве художника по костюмам. Как рождается образ персонажа?

Образ отдельного персонажа не может возникнуть ниоткуда. Сначала идея и образ всего спектакля, потом общее костюмное решение, дальше можно разглядывать персонажей по - отдельности. Для меня в первую очередь важен силуэт. Он является отражением образа, характера. Цвет тоже немаловажная вещь, но его, к сожалению, можно уничтожить театральным светом. А силуэт нельзя. Рисуя эскиз, сразу представляю, из какого материала будет сделан костюм: вязанный или шелковый, из саржи

или прозрачной тряпки, как складки должны лежать. Кусочки ткани прикладываю к эскизу. Выбор материала всегда — колоссальная ответственность. Ведь покупаешь сразу метров двенадцать и если ошибешься, никто костюмы переделывать не станет.

Помогают ли Вам актеры?

Конечно. Помогает — на них смотреть. Разговаривать — не всегда, только если это очень умные артисты. Я смотрю репетиции и рисую, придумываю на ходу, очень многое зависит от того, кто исполнитель. Например, артист московского ТЮЗа Игорь Ясулович очень трепетно относится к созданию образа и костюму. Ему важно, насколько стоптаны тапочки, какой ниточкой сделана строчка на воротнике, на сколько сантиметров свисает на висок шнурок пенсне и какого он цвета. Когда мы с Григорием Дитятковским и Эмилем Капелюшем делали в БДТ «Отца» А. Стриндберга, где главную роль играл Сергей Дрейден, я учитывала его пожелания. Мы сотрудничали. Он советовался, просил найти что-то необычное, сам придумывал детали. Это умнейший артист и я готова была слушать все, что он предлагает. Иногда бывают парадоксальные ситуации. Режиссер попросит меня нарисовать эскизы, а потом по ним делает распределение.

Как Вы считаете, творчество каких театральных художников на Вас повлияло?

В детстве — художники «Мира искусства», в юности Акимов, Дмитриев. Потом Давид Боровский, Эдуард Кочергин, Марина Азиян. Мы с ней сделали

несколько спектаклей. Марина потрясающий художник, уникальный. Я многому у нее научилась в отношении к цвету, фактуре, в отношении к самому театру.

Что в сегодняшнем театре Вас как участника процесса огорчает?

К сожалению, появляются люди, не понимающие, что такое театральный костюм или театральная бутафория, и не пытающиеся понять. Немало и тех, которые не умеют читать эскиз. Линия кроя должна идти под одним углом, а они делают под другим и говорят: «Мы думали, это у тебя так просто для красоты нарисовано».

Многое в производстве зависит от завпоста. Сделали мы с гениальным макетчиком Мишей Николаевым макет для «Ромео и Джульетты» в Красnojарске, подробно, внимательно, с любовью. Стены в Вероне у нас должны были быть облупленными, что-то на них написано, начерчено, выбито. Сложная система сквозных отверстий, через которые играет свет. Приехала в театр и выяснила, что все размеры мимо, отверстий никаких нет. И покрашено все так, как у нас кафе оформляют. Ничего общего с тем, что было в макете! Завпост ходит довольный. С его точки зрения все «зашибись, как красиво и гораздо круче, чем у меня придумано». Очень жалко было его разочаровывать. Ведь человек хотел как лучше. В итоге, пришлось все переделывать.

Что Вам нравится делать помимо театра?

Интересует история с ветром. Деревянная механика. Двигающиеся фигурки. Только ветер подул, и они зашевелились. Все началось с того, что я купила в Будапеште за три копейки флюгер, смешного аиста и поставила его на улице на почтовый ящик. Аист, конечно, примитивный. Я стала смотреть, как он работает и решила: «Дайка, попробую, сделать что-нибудь подобное». Сначала было коряво. Злилась, бросала, снова начинала. А потом друг подарил микродрель, и дело пошло. Я поняла, что могу создавать не просто вертящиеся фигуры, но целые сюжеты. Например, людей с крыльями, разных персонажей, кто-то от кого-то убегает или догоняет, они взаимодействуют, получается смешно. Я начала делать сложные ветряки со своей системой, механикой, колесиками и рычажками.

Это можно использовать для какого-нибудь спектакля...

Да очень хочется, но пока не придумала где. Может, сделаю свой ветряной театр? ■

ВЫДВИЖЕНКА

НИНА ДМИТРИЕВА

Имя Нины Александровны Дмитриевой (1917—2003), автора собственной, не имеющей аналога ни в отечественной, ни в мировой литературе «Краткой истории искусств», а также книг о Пикассо, Врубеле, Ван Гоге, соединяющих тонкость интерпретации и «отчетливость и решительность видения, первопродходческую смелость обобщений» - в ряду таких видных ученых в области искусствознания второй половины XX века, как М. Алпатов, А. Чегодаев, Г. Недошивин, Д. Сарабьянов.

Дмитриева называла себя «литератором, пишущим об искусстве», полемизируя со сторонниками введения «точных методов» в гуманитарные науки, она вообще так и определяла профессию искусствоведа.

В своих исследованиях природы искусства она свободно и широко сопоставляет литературный и художественный материал, как в книге «Изображение и слово», или в неизданной монографии «Об интерпретации искусства», где прослеживается жизнь «Божественной комедии» Данте в образах мировой и отечественной культуры на протяжении пяти веков—от Боттичелли и Микеланджело до Мандельштама и Олеси.

Дмитриева занималась и чисто литературным творчеством. Она писала мемуары; автобиографическую прозу; рассказы, сказки; стихи; переводила прозу, поэзию, пьесы. Дописала «Тайну Эдвина Друдра» Диккенса. Практически всё это осталось неопубликованным и хранится в её архиве, как и её дневники, которые, по-видимому, следует считать его ядром.

Дневники Н. А. Дмитриевой охватывают около полувека. Первая из сохранившихся тетрадок с датированными записями относится к 1938–1939 годам, последняя – к 1980–1986гг. Как правило, записи делались нерегулярно, и лишь иногда более или менее подробно, как, например, в первые годы войны, когда Дмитриева с маленьким ребенком уехала к родственникам в Моршанск и преподавала там литературу, или во время её поездки летом 1945 года в Киев, где она собирала материалы для диссертации о Врубеле (заметим, «зарубленной»): «11/VIII-45г. Я здесь охотно веду этот подробнейший дневник, но зато очень мало говорю. Я все слушаю. Это мне больше нравится, чем говорить».

На основе киевских послевоенных записей написан рассказ «Выдвиженка», который мы предлагаем читателям. Рассказ публикуется впервые.

Светлана Членова

27

Летом 1945 года я поехала в Киев – смотреть Врубеля.

Крещатика не было: стояли оголенные скелеты домов, все видно насквозь, кое-где зацепились остатки прежнего жилья – стул, ширма, детская коляска. Но неугомонная жизнь уже шла: бабы на рынке торговали овощами, ряженкой, приговаривали: «Кушайте на здоровычко», деревья в парках росли роскошно, раскидисто, на песчаном берегу Днепра загорали купальщики. Музеи готовились к открытию. У меня не было знакомых в Киеве, и я прямо с поезда пошла в Русский музей. Меня встретили приветливо с некоторым недоумением. «Куда же бы вас устроить? Вот разве к Марье Захарьевне? хотя бы на первое время, а там посмотрим».

Я отправилась по адресу, который мне дали. Довольно большая комната, довольно грязная и была бы еще грязней, если бы было больше мебели и какие-нибудь вещи, – но вещей почти не было.

Окна выбиты, на столе немывтая посуда, а на кровати старуха. Я только успела поставить на пол свой чемодан, как она начала рассказывать мне свою жизнь. И этот рассказ продолжался потом весь месяц, что я у нее провела.

Марья Захарьевна была не старуха – всего пятидесяти четырех лет, темноволосая, без седины, быстроглазая. Мне она показалась старухой, во-первых, потому, что я сама была молодая, во-вторых, из-за её запавшего рта: зубы выпали от голода. Она страдала астмой и

во время приступов сидела на кровати неподвижно, а вообще была даже легка в движениях, очень темпераментна и говорила не иначе как с пафосом. В первый же вечер она поведала мне, что в молодости отличалась красотой и талантами. Когда-то училась петь («у меня был глубокий лирический контральто») и сейчас поет под гитару и романсы, и украинские песни, а больше всего любит цыганские и русские. «Люблю, – сказала она торжественно, – русское раздолье, русскую песню, русский могучий язык. Хотя сама украинка и прожила на Украине безвыездно всю жизнь, в Москве никогда не бывала».

Когда у нее пропал голос, она решила: «краска – та же музыка», и поступила в музей уборщицей. ►

Там она изо всех сил работала над собой, посещала лекции, слушала экскурсоводов, с большим рвением читала книжки о художниках. Ей тогда было уже за сорок. Когда к ней приходил её второй муж, моложе её на 10 лет, с которым она жила врозь, она говорила ему: «Юзек, уходи, ты мешаешь мне, я прорабатываю Федотов», или: «Мне сейчас некогда, я занята Левитаном». («И что же вы думаете? Как он увидел, что им так пренебрегаю, он стал ходить каждый день!»).

В те времена в моде были передвиженцы. Марью Захарьевну в уважение к её энтузиазму выдвинули в «лаборанты» и стали поручать вести экскурсии. Она очень этим гордилась и выписывала себе на память похвальные отзывы об её экскурсиях. Это был звездный час в её жизни.

При немцах ей пришлось более чем тяжело. Второй муж уехал в Самарканд, взрослый сын от первого мужа тоже эвакуировался куда-то со своей женой, с которой Марья Захарьевна не ладила. Она осталась одна. «Работать я не хотела на этих фашистских гуннов». Жила сначала, по её словам, в лесу, потом вернулась домой. Голодала. Ходила за водой на Днепр – водопровод не работал. От взрывов вылетели не только стекла, но и оконные рамы. Все последнее она продала. Четыре зимы провела в нетопленной квартире. Самая горькая для нее потеря – разорвала 50 своих стихотворений, «воспевающих Совету». Среди её талантов не последнее место занимал поэтический – она всегда что-нибудь воспевала. (И меня воспела, как представительницу русского народа).

После освобождения Киева её уже не взяли лаборантом и не сделали научным сотрудником, перевели на должность смотрителя зала со ставкой 150 рублей, а это все равно что уборщица. Ужасное разочарование и нравственный удар. Но уходить из музея она все-таки не хочет. Денег не хватает ни на что, кроме скудного обеда в столовой, на который уходит вся её служащая карточка, – ни на дрова, ни на уголь, не говоря уже о пром-

товарах. Одежда – только то тряпье, что на ней. Посуду она никогда не моет – не до того. В бане не была четыре года.

В таких невзгодах жила Марья Захарьевна, когда меня к ней подсадили. От меня была ей некоторая материальная польза, а главное – она получила слушателя. Говорила, говорила – ни минуты не проходило у нас в молчании. Однажды объяснила мне: она потому такая балабучая, что мать родила её как раз в день св. Владимира во время крестового хода и народного праздника и прямо под памятником Богдану Хмельницкому. Говорила же она все больше о красоте, декламировала и пела. Рассказывала о своих бывших женихах, читала мне вслух все письма, какие когда-либо получала, с такой неуклонностью, как будто я военная цензура. Все это чередовалось у нее с горькими жалобами на сотрудников музея (она их называла «научные») за то, что они её устроили и затерли. Она считала, что это из зависти к её успехам, и «если бы был жив Горький, он бы этого не допустил».

Обижали её действительно много – не «научные», а другие. При мне она взялась шить платье какой-то заказчице за 75 рублей (по тем временам гроши), трудилась над ним долго, но как-то не так скроила, та осталась недовольна и не только не заплатила ей ничего, но даже требовала с нее стоимость материала, что, впрочем, было неосуществимо, так как все имущество Марьи Захарьевны не имело никакой стоимости. Оно состояло из хромого стола, двух стульев и двух очень старых кроватей, – на одной спала она, на другой я. В старухиной кровати водились клопы, в моей почему-то нет, – наверно им казалось слишком далеко переползти через всю комнату.

При мне же вернулся в Киев «второй муж», Юзек. Марья Захарьевна узнала о том от соседей и каждый день ждала, что он придет, а он так и не пришел. Марья Захарьевна объясняла это тем, что она с ним перед его отъездом рассорилась, а он очень гордый, к тому же писатель – у него есть напечатанный где-то роман под названием «Депо».

Сама она, несмотря ни на что, продолжала свою научно-исследовательскую работу. Сообщила мне, что хочет написать монографию о художнике Костенко и собирает материалы. Кто-то ей сказал, что у некоего киевского детского врача есть картина Костенко, но фамилию врача не сказали, известно только, что его зовут Федор. И Марья Захарьевна стала обходить медицинские заведения и спрашивать, нет ли там доктора по имени Федор. Несколько Федоров нашлись, но не те; наконец она нашла нужного Федора, но, кажется, у него уже не было картины Костенко.

Эти поиски Федора велись еще до меня, а при мне она пошла однажды к старому художнику Ижакевичу, у которого надеялась получить «дополнительные сведения» о Костенко. Дополнительных сведений не принесла, зато принесла помидоры.

Кроме обиды на «научных» у нее была другая большая обида – не печатали её стихов. Она писала стихи о Ленине, Сталине, Джамбуле и о художниках. В первый же день прочла мне стихотворение о «Бурлаках» Репина и сказала со вздохом: «Вот – воспеваю великого художника и нигде не могу напечатать». Она была уверена, что не вышла в великие поэты только из-за отсутствия блата – некому было протолкнуть. Приводила примеры: Чехов остался бы в неизвестности, если бы его не протолкнул Короленко (почему-то именно Короленко? я с ней спорить не стала), Антокольский не стал бы знаменит, если бы ему не дала рекомендательного письма какая-то губернаторша. Жаловалась: ей из литературной консультации написали, что она слишком подражает Лермонтову. «Но Лермонтов же великий поэт, что же плохого, что я ему подражаю?». Из стихов Марьи Захарьевны я помню только одну строчку: «Там просветлеют наши взоры в экстазе нежной красоты».

Она сочиняла также поэмы и рассказы. Про грузинскую девушку Этери – как она влюбилась в пограничника, его убили и она сама стала пограничницей. Совершила подвиг, её ранили, представили к награде, и она, получая награду,

говорила, что впереди еще много трудностей и боев. «И здесь, – вдохновенно сказала Марья Захарьевна, – здесь я являюсь пророком: ведь это еще до войны с немцами было написано, а моя Этери уже предвидит эту войну».

Еще много она мне читала и пересказывала, например «морской рассказ», где матрос спасает своего капитана и весь корабль, потом ему изменяет его возлюбленная гречанка Траянда, и он теряет рассудок. Я, слушая, иногда смеялась, но Марья Захарьевна принимала это как знак одобрения. Она была добродушная и доверчивая. Трудно понять, почему она писала только о том, о чем не имела никакого представления – о грузинках, гречанках, матросах, пограничниках – и никогда о том, что знала по опыту, хотя бы о своей жизни при немецкой оккупации. Так нет же.

В её бедном мозгу гнезился тот исконный человеческий романтизм, который манит от «жизни лживой и известной» к неизвестному и небывалому. Это он побуждает строить воздушные замки будущего и мириться с берлогами настоящего. Недаром мечтатели всегда жили в убожестве. Мы в предвоенные годы пробавлялись раз навсегда предписанным воздушным замком и плохо сознавали, что происходит в действительности. Я в тридцатые годы была слишком молода, а глупа еще больше, чем положено по возрасту. Правда, идеалы коммунизма меня не воодушевляли – просто принимались как данность. Но у меня были свои романтические отдушины для собственного употребления. Я не сочиняла поэм, но меня больше занимала тайна исчезновения Эдвина Друда, чем тайна исчезновения моих современников. Что-то вроде прозрения началось во время войны. После войны «данность» грубо заставила с нею считаться.

То время, когда я, вернувшись из Моршанска в Москву, еще не поступила на службу, числилась в аспирантуре и провела месяц в Киве, было для меня как бы промежуточным. Я еще жила моршанскими настроениями и по наивности

думала, что их можно совместить с работой в журнале «Искусство». Моими мыслями владел Владимир Соловьев, каким-то непостижимым образом уживаясь с идеями М. А. Лифшица, а также Вивекананды, о котором я прочла у Ромена Роллана. Мне казалось, что все это в конечном счете сходится и нужно «все согласить». Врубель и был точкой схода, к тому же он пришел еще из подростковых романтических наваждений, им тоже отдавалась дань.

В разрушенном голодном Киве я «искала Фёдора» с усердием, достойным Марьи Захарьевны. В её логово возвращалась вечером, дни проводила в запасниках музея, в библиотеке, или выпытывала «дополнительные сведения» у людей, что-то знавших о Врубеле, а то и знавших его самого, – тогда такие еще жили на свете. Через посредство врагов Марьи Захарьевны, «научных», которые, надо сказать, были очень симпатичные, я получила аудиенцию у Н. А. Прахова, сына Адриана Прахова и той, кто была прообразом врубелевской Богоматери. Красивый представительный старик, живший в старой, подзапущенной, когда-то богатой квартире, рассказывал о Врубеле много и охотно. Очевидно, он тогда писал свои воспоминания, напечатанные гораздо позже, после его смерти.

Между прочим, Прахов сказал, что среди акварелей с цветами и орнаментами, хранившихся в музее как врубелевские, примерно половина сделана им – он в юности Врубелю подражал. Не знаю, насколько это верно. Меня эти акварели на клочках бумаги восхищали все без исключения.

В Кирилловскую церковь я поехала с одной из музейных сотрудниц, Ольгой Иудовной Гузун. Церковь – среди холмов, на территории психиатрической лечебницы и госпиталя, по парку бродили больные в халатах. Психиатрическая больница здесь помещалась издавна, еще при Врубеле; заболел, он просил: «отвезите куда-нибудь, только не в кирилловскую». Теперь в ней было мало пациентов – только новый состав, всех прежних

немцы убили. На двери церкви висел огромный замок, ключ хранился в сумасшедшем доме. Мы пошли туда, объяснили, кто мы такие и зачем. Храм нам отперли, сказали, что туда никто не ходит, но иногда проникают некоторые больные, то ли через окно, то ли через какой-нибудь лаз. «В случае чего – не бойтесь, они тихие».

Мы блуждали одни в покинутом древнем храме, сыром и гулком. Посмотрели врубелевский «надгробный плач» в нише, – краска масляная облупилась, висела чешуйками. Зашли в алтарь, поднялись на хоры, где Дух Святой нисходит на апостолов. Потом моя спутница собралась уходить, а мне не хотелось. Я еще долго в полном одиночестве разглядывала апостолов. Спустилась вниз. На свитке одного из древних ангелов разобрала надпись: «На тех, кто с нечистым сердцем входит в сей чистый дом Бога, обрушу меч свой» (приблизительно так). И вдруг в церкви начало неудержимо и быстро темнеть, почернели святые лики, померк малюнький загадочный, какого-то монгольского типа Христос над дверью.

Стало почти как ночью – и ударил гром. Гроза. Может быть, они хотят на меня обрушить меч свой? Тут уж я поскорее вышла и возвращалась домой под проливным дождем. А меч – меч потом обрушился трижды. Не сразу, через несколько месяцев.

Иногда мне думается: каждый получает то, что он заслужил, и даже то, чего бессознательно хотел, не понимая, какие при том будут побочные явления и последствия. Трагикомическая судьба Марьи Захарьевны, задвинутой выдвиженки, могла ли сложиться иначе? Если бы даже её никуда не выдвигали и если бы её не обездолила окончательно война, все равно её участь была задана ею же самой, роковыми ножницами между претензиями и возможностями, между романтическими порывами и невысоким потолком её натуры. Но это же и облегчало её крест. Она была так обольщена собой, своими поэтическими и прочими талантами, что это её поддерживало, помогало

сносить нищету и брошенность.

Я провела у нее целый месяц не только потому, что другого жилья не подвертывалось; жилье получше и почище найти можно было, если поискать, но мне чем-то нравилась моя странная хозяйка, несмотря на её «балакучесть» и все остальное. Как-то все подходило одно к одному: город, лежащий в развалинах, но живой, упорная Оранта – «нерушимая стена», мистические лики святых Врубеля и эта полудичавшая женщина в лохмотьях, поющая надтреснутым задыхающимся голосом:

Цыган без дома,
Цыган без хаты,
Цыган счастливый,
Цыган богатый.

Тогда, в этот мой киевский ме-

сяц, в газетах было опубликовано лаконичное, в несколько строк, сообщение об атомных бомбах, сброшенных на Хиросиму и Нагасаки. Особенного впечатления оно ни на кого не произвело. Ну, еще одна бомба, – киевлян бомбами не удивишь. Никто не почувствовал начала новой эры. Разве что высказывали удовлетворение: теперь и Япония выведена из строя, значит войне конец.

Вскоре я вернулась в Москву, а в ноябре получила от Марьи Захарьевны письмо, оно у меня сохранилось. Она писала: научные сотрудники по-прежнему хотят от нее избавиться и держат на положении уборщицы, она продолжает собирать материалы о Костенко, Юзек продолжает «дуться» и ни разу к ней

не заглянул. Сын не приехал, но она надеется – киевский завод послал ему вызов. «Наш музей I/ХП открывается, я буду слушать экскурсии, и как у меня от этого душа будет болеть... Письмо мое вышито мрачными узорами и на грустной канве... Но я еще воспрянула бы духом, если бы вернулась любимая мне работа».

А в конце: «Я с удовольствием прочитала, что у вас идет ремонт Кремлевских звезд, что будут они теперь еще лучше, чем рубиновые... Воображаю, какая это красота! Сказочный Кремль снова чарует глаз, волнует крылатую душу поэта».

Больше я о ней ничего не слышала. А диссертацию о Врубеле к защите не приняли – и хорошо сделали: уж очень она была в духе Марьи Захарьевны. ■

ТРИ ПОДНОШЕНИЯ МЕЙЕРХОЛЬДУ

БЕАТРИС ПИКОН-ВАЛЛЕН

В Александринском театре Санкт-Петербурга в течение 2014 года проводилось интереснейшее «археологическое приключение». Работая над спектаклем «Воспоминания будущего» режиссёр Валерий Фокин со своим коллективом погрузился в изучение богатого архивного материала постановки Вс. Мейерхольда «Маскарад» - предметов, костюмов, падуг, кулис, занавесов, документальных записей, фотографий, музыки... Фокин шел по стопам Мейерхольда, который сам основательно изучил сохранившиеся, начиная с 1864 года, материалы предыдущих постановок «Маскарада», и решил для своего спектакля 1917 года собрать и показать на сцене главного императорского театра маски разного происхождения и, в частности, маски комедии дель арте - исключительный случай в истории театра.

Такой опыт, в котором изучение традиций усиливает современную режиссуру, важен, по В. Фокину, в меняющемся мире, где мы живём. Он не стремится воссоздать мифический спектакль. Для диалога с великой эпохой театрального «традиционализма» Мейерхольда, художника, всегда чрезвычайно интересного Фокину, он сосредотачивается на четырех картинах пьесы и «сценического текста» Мейерхольда - 3, 8, 9 и 10. Пространственное решение и знаменитые занавесы Александра Головина, его же костюмы и аксессуары; партитура Александра Глазунова; записи спектакля, чертежи переходов и мизансцен, фотографии, фонограммы, запечатлевшие ритм и интонации Юрия Юрьева в роли Арбенина – всё это проанализировано не с целью повтора, а для осознания движения театральной мысли.

Таким образом, художник Семён Пастух даёт современную трактовку великого творения Головина, воспроизводит принцип великолепных занавесов и панелей, которые структурировали пространство на различных планах, фокусируя, как камера, внимание зрителя на той или иной точке пространства сцены. Но действие сегодняшнего спектакля получает опору в виде наклонной площадки, состоящей из квадратов стекла, окрашиваемых светом снизу. Создаётся как будто шахматная доска судьбы, по которой на различных планах и расстояниях от зрителя персонажи двигаются и в определённых местах останавливаются, как бы «притовждённые»

светом. Что касается музыки Глазунова, она была проанализирована Александром Бакши, композитором, постоянно сотрудничающим с Фокиным. Партитура «Воспоминаний будущего» вдохновляется тревожной инструментальной тканью симфонической музыки Глазунова, включившего мелодии Глинки в музыкальное решение спектакля Мейерхольда. Костюмы для современных актёров сделаны по музейным эскизам и одеждам Головина, но в новых тканях.

Итак, зритель увидел новую версию мейерхольдовского «Маскарада». В Прологе под музыку, в которой вздыхает и бьётся Время, в стеклянном полу открываются люки и появляются персонажи комедии дель арте, заключённые в витрины, похожие на музейные. Один за другим они оживают. Появляется ещё одна витрина, в ней жёлтый домашний халат Арбенина. Лакей облачает в него Петра Семака¹ (актёра театра Льва Додина, приглашённого на роль Арбенина в этом интенсивном театральном эксперименте). Мёртвое и живое, безжизненное и ожившее соприкасаются, взаимодействуют в этой экзистенциальной драме ревности. Широкая палитра тембров голоса Семака – от низкого до пронзительно резкого – напоминает чрезвычайно богатую неожиданными интонациями речь Юрьева. Стихи Лермонтова читаются медленно и музыкально, спектакль насыщен музыкой.

Редкий случай – большой государственный театр имеет отвагу обратиться к своему легендарному прошлому со сложной исследовательской «экспедицией» и создать радикальный спектакль, наполненный призраками, присутствие которых делает ошутимее видеопозаказ в глубине сцены. В финале без пафоса воскрешается трагическая смерть Мейерхольда: актёр, играющий Неизвестного, меняет свою маску-bautu на белую маску лица Мейерхольда, и раздаются три смертельных выстрела. Хоры в сцене похорон Нины звучат как реквием невинным жертвам: героине спектакля, отравленной Арбениным, и Мастеру Мейерхольду, расстрелянному Сталиным.

«Воспоминания будущего» это художественное подношение Валерия Фокина и возглавляемого им большого театрального коллектива «своему» режиссёру, ведь именно на подмостках Александринки Мейерхольд поставил свой «Маскарад». Это театральное со-

бытие волнующе связано с тем, что в предыдущее десятилетие были обнаружены костюмы и аксессуары мейерхольдовского спектакля. Долгое время считалось, что всё погибло при бомбёжке во время второй мировой войны. На самом деле их надёжно спрятали в глубине складов Александринки, чтобы уберечь от уничтожения, как имеющие отношение к «врагу народа». Сделаем ещё одно дополнение. На новой сцене Александринского театра, предназначенной для спектаклей с использованием современных технологий, 10 февраля 2015 года в день рождения Мейерхольда была открыта выставка фрагментов мозаики, найденных историком театра А. Чепуровым, постоянным соратником Фокина. Эта мозаика предназначалась для фойе «тотального театра», планы которого были разработаны Мейерхольдом с двумя молодыми архитекторами в начале 1930 годов, но, как известно, они не были осуществлены. После выставки мозаичные фрагменты станут частью интерьера Александринского театра.

Во Франции знак почтения к Мастеру идёт от другого полюса творческих идей Мейерхольда – столь любимого им «балагана». Маурицио Селедон, чилийский актёр и режиссёр, руководит сейчас во Франции Театро дель Силенцио. Потрясённый судьбой великого русского Мастера, он захотел воздать должное Мейерхольду как экспериментатору, художнику-изобретателю, опылённому свободой творчества. Театро дель Силенцио – это уличный театр (возник в Сантьяго де Чили в 1989 г. и работал там до 1999 г.). В нём участвуют актёры, танцоры, акробаты, музыканты и художники, мастера пластических форм. Их спектакль «Доктор Дапертутто» (гоффмановский псевдоним Мастера в десятые годы) - уличный, состоящий из передвижной и стационарной части, которая играется в металлическом сооружении, где цирковые снаряды возносятся гимнастов к небу.

«Доктор Дапертутто» предлагает совершенно другое путешествие в мир Мейерхольда: через освоение городского пространства, пантомиму, цирк, музыку в фольклорной обработке и адаптации революционных песен и произведений композиторов, близких Мейерхольду. Спектакль строится свободно на материале разных эпизодов жизни Мастера, событий русской и советской истории, с использованием театральных персо-

31

нажей его великих постановок. Один из них старый клоун из «Акробатов» (пьеса Ф. фон Шентана), роль которого исполнил Мейерхольд в 1903 году; сохранилась одна чарующая фотография, свидетельствующая о владении им сценическим рисунком; в спектакле этот странный клоун, одетый в чёрный балахон, умножается и существует в нескольких экземплярах. Здесь можно узнать Стеллу из «Великодушного рогоносца», и её Бруно, там - Анну Андреевну с веером, из седьмой картины «Ревизора», Нину из «Маскарада» и сестру Беатрисы символического периода; здесь можно узнать и таких исторических персонажей, как Сталин, Ленин, Троцкий. Играют убийство Зинаиды Райх, где центральная фигура окружена актёрами, играющими биомеханический этюд «Кинжал»; воссоздают на ярмарочных подмостках судебное дело Мейерхольда и его убийство - под облаком кроваво-красных конфетти. Иногда несколько слов, сказанных громко, крики в мегафоне или написанных большими буквами. Но для актёров прежде всего важны физические действия, и чтобы познакомить их с биомеханикой, во Францию был приглашен актёр Алексей Левинский.

По городу, где выступает Театро дель Силенцио, движется толпа народа, за ней или перед ней - двадцатиметровый состав из пяти зарешённых повозок. Это серая толпа с некоторыми вкраплениями красных пятен, толпа конца 30-х годов, и в клетках-повозках - заключённые Гулага. Театральная процессия окружена полицейскими, толпа пытается противостоять властям; из снеговой пушки всех заносит снегом. В стратегических точках города (площади, перекрестки) драматические сцены играют с ожесточённой и решительной энергией: бьют людей, падают, умирают. К двадцати артистам присоединяются три десятка рекрутируемых в каждом городе, где даются представления. В окружении толпы, где смешиваются актёры, любители (которые три дня интенсивно тренировались с труппой), и зрители, уличный театр продвигается, увлекает людей, не знакомых с темой передвижного спектакля. Узнав о судьбе Мейерхольда в таком живом окружении, эти зрители позднее захотят познакомиться с жизнью и творчеством великого художника.

В программе «Доктора Дапертутто» приводится кредо молодого Мейерхольда, которое полностью разделяют артисты Театро дель Силенцио. Это фрагмент письма А. Чехову от 18 апреля 1901 года, в котором Мейерхольд написал: «Мне хочется пламенеть духом своего

времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии... Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!...»

Эти два подношения, столь отличные одно от другого, - научное, опирающееся на глубокое изучение архивов, и импрессионистическое, основанное на впечатлениях от книг, переводов Мейерхольда, французских исследований и поездок в Москву. Одно наполнено обрядовой красотой, другое выстроено на монтаже и гротеске «балагана»; одно поражает своей эстетической силой, другое - силой эмоциональной. Оба они составляют два современных взаимодополняющих подхода, можно даже сказать, два манифеста во имя того, чтобы имя и творчество Мейерхольда снова заняли центральное место в сегодняшнем театре.

В этом ряду и «Ревизор» по Гоголю (перевод А. Марковица) Тода Виа Театро, показанный в парижском театре Тампет. Адаптировала и поставила пьесу Паула Гиусты, режиссёр аргентинского происхождения. Она несколько лет работала в Театре дю Солей, сыграла несколько ролей в предпоследнем спектакле «Потерпевшие крах в Безумной Надежде». Можно заметить, что М. Селедон тоже работал в Театре дю Солей во времена его больших исторических эпопей («Страшная, но неоконченная история Народома Сианука, короля Камбоджи» и «Индиада»).

«Ревизор» Тода Виа Театро - странное явление, в начале 2015 года тоже может быть рассмотрено как своеобразное подношение Мейерхольду, хотя в данном случае скрытое. Ни один французский критик, писавший об этом спектакле, не заметил этой связи... В спектакле заняты восемь актёров и марионетка в человеческий рост. Из-за ограниченного бюджета режиссёр сократила пьесу до 2-х часов, убрала некоторых действующих лиц, например, Добчинского.

Переработка сюжета (Россия - Аргентина), сокращённые сцены с юмором резюмируются на двух экранах; актёры разворачивают ширмы на колёсиках и они становятся элементами декорации (стеклянные двери). В этом не перегруженном пространстве первостепенное значение приобретает игра актёров. Однако несмотря на физическую виртуозность всех актёров, накладные носы и парики снижают иногда сложную и тонкую гротескную игру (столь трудную для французских актёров) до карикатуры. Городничего, низкорослое рыжее создание, играет актриса, а Бобчинский, лишённый своего приспеш-

ника, походит на очкастого подростка, весёлого дурачка.

Но во 2-ом акте происходит театральное чудо. Паула Гиусты, читавшая французские переводы Мейерхольда, знает, как глубоко Мастер изучал куклы и марионетки, как использовал их для знаменитой финальной сцены молчания в своём «Ревизоре», и как на протяжении всего спектакля в игре актёров присутствовал намек на финал с марионетками. Паула Гиусты превращает Осипа в ярмарочного артиста-петрушечника: в гостиничном номере под лестницей мы видим, как он заканчивает красить большую куклу. При появлении городничего Осип хватается за куклу и ловко с помощью ручки на её спине приводит в движение. Эту куклу в человеческий рост в одежде и обуви, это чудо гибкости, податливости и жизни сделала кукольница Паскаль Блезон. Лицо куклы напоминает Эраста Гарина, игравшего Хлестакова в спектакле Мейерхольда.

Выбор куклы - не хитроумный приём для того, чтобы с успехом сыграть пьесу, столь сложную для французов. Например, Луи Жуве, поставив в 1927 году «Ревизора» в театре Комеди на Елисейских Полях, совсем не сумел заставить парижан оценить её. Кукла Хлестакова - это здесь поэтический образ, «реализация метафоры», так как именно страх чиновников заставляет принять за важного Ревизора молодого человечка, фитюльку, карточного игрока и шулера. В гостинице городничего кукла переходит от одного к другому, двигается вперед и назад, прыгает и падает на диване, протягивает руки, ласкает, скользит, поднимается над всеми, улетает, исчезает. Говорит за него Осип, здоровяк, играющий сдержанно, но уверенно. Кажется, что кукла руководит реакциями жителей города, но на самом деле это они все вместе манипулируют ею. Это они сами, на сцене, буквально создают свои фантазмы.

Матерчатый Хлестаков, среди прочего, танцует с матерью и дочерью аргентинское танго, сцена редкой театральной поэтичности, более волнующая и живая, чем любая «живая жизнь». Музыка царит в спектакле с начала до конца, музыкант на сцене сидит сбоку и сопровождает игру актёров. Мейерхольд любил повторять, что марионетка может многому научить актёров, и что она владеет секретами, не известными людям драматического театра... Образ, похожий на Гарина, наглядно подтверждает это убеждение... ■

Перевод Нины Вик

¹ Эту роль также исполняет актёр Александринки Д. Лысенков.



► «Воспоминания будущего»
Сцены из спектакля



ОСТАНОВЛЕННОЕ ВРЕМЯ

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

«Итоги сезона №51». Выставка московских театральных художников. Союз театральных деятелей России. Российская академия художеств. Вернисаж **24 апреля 2015**



В этом году итоговая выставка московских сценографов проходила в Галерее искусств Зураба Церетели, чей парадный пафос на грани то ли выгодно оттенял её принципиальную скромность и лапидарность, то ли, наоборот, чуть ли не отменял своим фоном, своей патетикой театральность экспозиции. Выставочный нарратив на новом месте оказался заметно скорректирован, сдвинут скорее в сторону этики, в зону невольных сравнений, чем в сферу эстетики.

Итак, «Итоги сезона» № 51 благополучно разменяв половинку века и двинувшись дальше, предъявили семьдесят имен и более ста спектаклей. Картина исчерпывающая, хотя номинально экспозиция занимает всего лишь два зала. Сто спектаклей представленных в формате одного сезона дают возможность для выводов и обобщений.

И работами, и на словах художники констатируют – единого тренда и общей моды в их работе нет. Перед нами на равных представлены и минимализм, и историческая аутентичность, и алогичная образность, и постмодерн, и академизм. Акценты принципиально не расставлены или сознательно приглушены. В цехе уверены, что разноректорность художественного процесса для такого синтетического искусства, как театр, – это и есть самая здоровая обстановка для творчества, а заодно и для экспозиции, где нет победителей.

Среди участников выставки: Борис Мессерер, Сергей Бархин, Станислав Бенедиктов, Владимир Арефьев,

Борис Бланк и другие признанные мастера театрального искусства. По традиции экспозиция собирает на одной площадке макеты декораций и эскизы, инсталляции и артефакты, фотографии и театральные костюмы к спектаклям минувшего сезона, в очередной раз удивляя зрителя многообразием театральных идей и форм. Причем, не только в московских постановках – столичные художники востребованы по всему миру.

«Школа жен» (Театр «Новая Опера», Москва, 2014; реж. Ю. Любимов, И. Ушаков), опера по сюжету Мольера на музыку Владимира Мартынова – последний спектакль Юрия Любимова, наверное, этот факт все-таки нуждался в каком-нибудь траурном акценте, но макет художника подан без него, лучами лестницы, идущими от сцены вверх. Перед нами технический антураж эпохи Людовика, единственная броская деталь в вышине на заднике – король-солнце в окружении лучей светила. Оформлял постановку Борис Мессерер. Из его интервью мы узнаем, что в процессе работы режиссер и художник ездили в Париж – работали в музее «Комеди Франсез». «Я имел в виду, в первую очередь, желание постановщика спектакля – Юрия Петровича – иметь правильные выходы для актеров. Вот эти двери выполнены в стиле Малого Трианона. И каждый актер имеет свою артистическую уборную, свой выход на сцену. Так было в театре Мольера.» (жаль, что этот комментарий на самой выставке рядовым зрителям не был слышен).

Работая над спектаклем «ЛИР-король» (Театр «Эрмитаж», Москва. 2014; реж. М. Левитин) и создавая вневременное пространство, Сергей Бархин вспоминал свое пребывание на шотландском острове Лисмор. И вот – профиль шотландских замков, руин, заросших зеленью. Нам явлен скорее взгляд архитектора Бархина, который любит контуром, но в работе зашифровывает свою ностальгию в такой экзотический парафраз печали и изыска. А вот макет его же декорации к лермонтовскому «Маскараду» (Малый театр России, Москва. 2014; реж. А. Житинкин), эти шеренги колонн, расположенные напротив друг друга напоминают скорее проект русского ресторана, чем бальный зал танцующих масок. Эта ассоциация вполне корреспондировалась с купеческой пышностью самой галереи Церетели.

Но не все макеты были скорректированы по восприятию, например, Так «Нюрнберг» по Э. Манну (РАМТ, Москва, 2014; реж. А. Бородин) являет суд как суть преступлений Третьего рейха. Чтобы подчеркнуть грандиозность поставленных в спектакле вопросов, художник Станислав Бенедиктов максимально раздвинул сценическое пространство глубину, до стены, на переднем же плане – углом в зал – поместил игровую площадку прямо в партере. Этот агрессивный угол делает публику сопричастным зрелищу. С одной стороны мы в зале суда, с другой внутри пивного ресторана, где – подумалось – начинался мюнхенский путч, не так ли? ►

Но мастер ставит свою собственную финальную ремарку: «Этот спектакль строится через прошедшее время, когда все эти люди, которые были осуждены, стали уже хозяевами этой жизни. То есть зал, где проходил процесс, в нашем спектакле – это уже ресторан».... что ж, идея цены, уплаченной и за счет в ресторане и по счетам истории подана с удивительным «максимализмом минимализма».

Две работы, пожалуй, стали эмоциональным центром экспозиции, это сценография Владимира Арефьева и Юрия Харикова. Арефьев показал масштабную сюиту к спектаклю «Любовь к трем апельсинам» (Латвийская национальная опера, Рига. 2013; реж. А. Титель). Эффектная мозаика невероятных сочетаний в духе абсурдной любви к триаде шаров: паровоз, океан, снегопад, вокзал, дым, вентилятор, каток для асфальта, оружие, и, конечно же, апельсины, планеты, орбиты, сгибы и складки пространства, рисунок и модель, небеса и макет пулемета. А как хорош оранжевый колорит! И как не хватает звука этим нарочито громким, оглушающим предметам, этой визуальной атаке! Так и просятся в экспозицию элементарные монитор и наушники, чтобы публика смогла воочию увидеть спектакль.

Увы, провинциальность подачи становится удручающей нормой «Итогов». На память невольно приходит недавний экспозиционный дизайн выставки «Андрис Фрейбергс. Сценография» (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина), вот уж образчик подачи! Замечательный вид на сценографа с разных точек прочтения: фрагменты реальных работ, инсталляции, видео, интервью с героем, записи постановок – космос души.

Еще больше страдает от избранного выставкой стиля отчета-реестра работа Юрия Харикова, посвященная шумной премьере сезона: речь об открывшемся «Электротеатре Станиславский», где Борис Юхананов поставил трилогию «Синяя Птица» по пьесе М. Метерлинка и воспоминаниям А. Константиновой и В. Коренева. Чего стоит хотя бы Боинг, стоящий на сцене первой части спектакля, какофония звуков, цепеллин, космический спутник и прочая «громкость», включенная в театре на полную мощность! Ни одного рукотворного графического эскиза, лишь фотографии – это поведение стен-

да чуть отдает пренебрежением к идее экспозиции. и, наконец, пропитано каким-то отчаянием демонстративного жеста.

Огорчает подача сценографии и другой, еще более оглушительной сенсации сезона, а именно скандальной постановки «Тангейзер» (Новосибирский театр оперы и балета; реж. Т. Кулябин). Там взрыв, скандал, шок, протест церкви, а здесь в Москве лишь парочка этюдов, лишь две нежных фигуры, нарисованных художником спектакля Галиной Солодовниковой. Эта демонстрация целомудрия (эскизы костюмов, 2014) досадна.

Вариация забора в макете декорации Николая Симонова к спектаклю Н. Ключарева «Деревня дураков» (МХТ им. А. П. Чехова, Малая сцена, 2014; реж. М. Брусникина, пристально тотальный объект, завораживает и пугает в слепящем белом свете, рождая ощущение пепла и саж, растворенных в атмосфере. Жаль, что художник не представил на выставку свою самую сильную вещь в сезоне, эскизы к спектаклю по пьесе Анатолия Королева «Формалин» (Театр на Малой Бронной, 2014; реж. С. Голомазов) – таинственный аквариум голубой магмы, в толще которой отпечатались судьбы героев, опиум памяти, совершенно магическое зрелище.

К сожалению, работа Алексея Трегубова оказалась доступна театралному зрителю только здесь на выставке, – речь о спектакле «Луизиана» по пьесе Натальи Антоновой (МХТ им. А. П. Чехова, реж. Г. Черепанов), который был показан всего несколько раз. Загадочный черный рукотворный объект, нужно хотя бы раз обойти и рассмотреть, чтобы проникнуть в замысел – это же утонувшее судно, накрытое саваном бездны.

Неожиданно блеснули макеты декорации, сделанные для Театра Луны, каковой чаще находится на периферии внимания, в первую очередь это работа Константина Розанова к спектаклю А. Володина «Ящерица» (реж. Е. Оленина; 2014), таинственная конструкция, нечто производное от мира земноводных, с блеском раковины и змеиной пластикой выражения. Сценография чуть манерная, но манящая и эротически заряженная.

Как всегда на «Итогах сезона» чисто сценографические работы соседствуют с работами, которые идут скорее по разряду живописи. Замечательные

по колориту эскизы декорации Бориса Бланка к спектаклю по Л. Зорину «Римская комедия (Дион)» (Театр им. Моссовета, 2014; реж. П. Хомский). Отличная графика Марины Утробино к спектаклю по И. Бунину «Солнечный удар» (Александринский театр, Санкт-Петербург. 2014; реж. И. Керученко – перед нами поэтическая сюита линий и грации, игра рисовальных штрихов, танец нажимов). Хороши эскизы декорации и костюмов Екатерины Галактионовой к «Доходному месту» А. Островского (Свердловский театр драмы, реж. В. Мирзоев, худож. -пост. А. Бугаева; 2014). Лаконичны и цветоемки макеты декорации Юлии Пичугиной для Малой сцены РАМТа («Затейник», реж. А. Баркар и «В дороге», реж. М. Егоров), забавны сказочные персонажи Евгении Шахотко к спектаклю по Р. Киплингу «Кошка, которая гуляла сама по себе» (Ханты-Мансийский театр кукол, 2014; реж. Н. Лебедева). Сценография В. Пушкина к дюрренматтовскому «Ромулу Великому» (Вологодский театр для детей и молодежи, 2014; реж. Б. Гранатов) демонстрирует отменную живопись маслом и хорошее чувство цвета. Отлично смотрятся на подиуме белоснежные костюмы персонажей от Елены Басовой («Фиксики: путешествие во времени!», реж. В. Дружинин, 2014). И, конечно же, притягивают живописные фрески Юрия Устинова к «Черевичкам» П. И. Чайковского (Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского, Москва; реж. О. Иванова).

Что в итоге? Сценографы «метафористы», те, кто ищет образ и живет в согласии с традицией, закономерно увенчаны лаврами и чаще побеждают, чем проигрывают. Но и те, кто склонен шокировать и делает акценты на новациях тоже остаются в энергетике давно взятого старта. Что же, все-таки тревожит в этой идиллической картине? Пожалуй, два момента: равнодушное сосуществование отрицающих эстетик, и некая монотонность побед, как традиции, так и новаторства. Новации словно бы не достаточно новы, традициям же не достает необходимой эпохальности. Пожелаем же успеха всем направлениям.

А заканчивать приходится все на той же на ноющей ноте: устаревший способ подачи материала должен быть отставлен, давно уже пора бежать из выставочной манеры 1960-х годов и осваивать новые, современные экспозиционные методы. ■



► Борис Мессерер. «Школа жён». Макет. Театр «Новая Опера». Реж. Ю. Любимов, И. Ушаков. Москва. 2014.



► Сергей Бархин. «ЛИР король». Макет. Театр «Эрмитаж». Реж. М. Левитин. Москва. 2014



► Станислав Бенедиктов. «Нюрнберг». Сцена из спектакля. Фото. РАМТ. Реж. А. Бородин. Москва. 2014



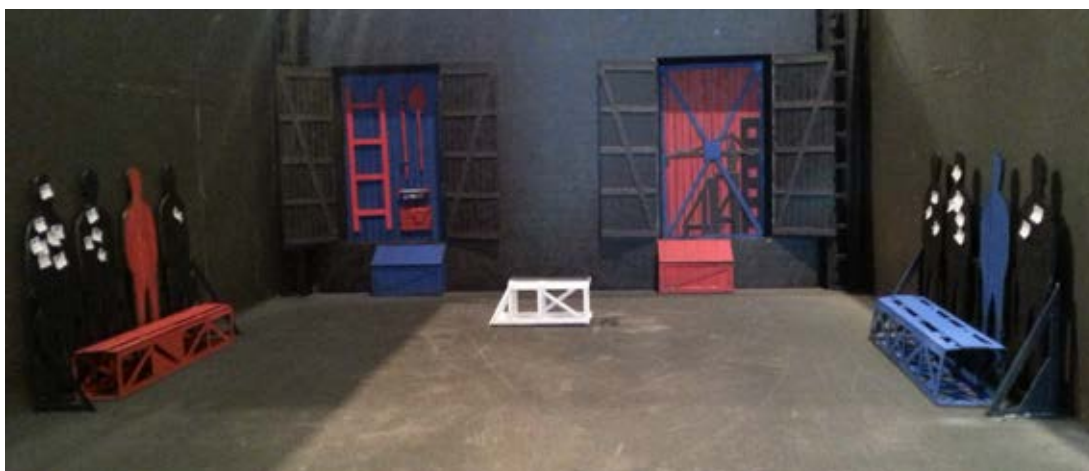
► Владимир Арефьев. «Любовь к трем апельсинам». Эскиз. Латвийская национальная опера. Реж. А. Титель. Рига. 2013



► Юрий Хариков. «Синяя Птица». Сцена из спектакля. Фото. «Электротheater Станиславский». Реж. Борис Юхананов. Москва. 2015



► Галина Солодовникова. «Тангейзер». Эскизы костюмов. Новосибирский театр оперы и балета. Реж. Т. Кулябин. Новосибирск. 2014



► Юлия Пичугина. «Затейник». Макет. РАМТ. Малая сцена. Реж. А. Баркар. Москва. 2014



► Евгения Шахотько. «Кошка, которая гуляла сама по себе». Эскиз. Ханты-Мансийский театр кукол. Реж. Н. Лебедева. 2014.



► Елена Басова. «Фиксики: путешествие во времени!». Крокус Сити Холл. Сцена из спектакля. Фото. Реж. В. Дружинин. Москва. 2014



► Юрий Устинов. «Черевички». Фреска. Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского. Реж. О. Иванова. Москва.



► Алексей Трегубов. «Луизиана». Макет. МХТ им. А. П. Чехова. Реж. Г. Черепанов. Москва. 2015



► Николай Симонов. «Деревя дураков». Макет. МХТ им. А. П. Чехова. Малая сцена. Реж. М. Брускикина. Москва. 2014



► Константин Розанов. «Ящерица». Макет. Театр Луны. Реж. Е. Оленина. Москва. 2014



► Борис Бланк. «Римская комедия (Дион)». Эскиз. Театр им. Моссовета. Реж. П. Хомский. Москва. 2014.



► Мария Утробина. «Солнечный удар». Эскиз. Александринский театр. Реж. И. Керученко. Санкт-Петербург. 2014



► Екатерина Галактионова. «Доходное место». Эскизы костюмов. Свердловский театр драмы. Реж. В. Мирзоев. Худ.-пост. А. Бугаева. Екатеринбург. 2014



ТВОЙ ШАНС

► Елизавета Великеева. Проект театра Подиум. МГХПА им. Строганова



► Марфа Гудкова. Марсианские хроники. Р.Брэдбери. Макет Школа-студия МХАТ



▲ Марфа Гудкова. Марсианские хроники. Р.Брэдбери. Эскизы Школа-студия МХАТ ▲



▲ Ютта Роттэ. Гроза. Островский. Эскизы. ГИТИС ▼



ЛАБИРИНТЫ ФАНТАЗИЙ

АЛЕКСАНДРА КРАСКО

В рамках XI московского международного театрального фестиваля студенческих и постдипломных спектаклей «Твой шанс» по традиции прошла выставка молодых сценографов. Экспозиция, вместившая около 70 работ, расположилась в Боярских палатах.

Выставка молодых художников представляла макеты и эскизы не только студентов и недавних выпускников ГИТИСа, Школы-студии МХАТ, ВГИКа, но также учащихся Колледжа музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской, Московского художественного училища памяти 1905 года, Строгановской и Суриковской школ. А одна студентка Строгановской академии даже продемонстрировала собственный дизайнерский проект театра «Подиум».

Среди представленного на выставке многообразия школ и направлений легко можно было потеряться. Но, в конечном счёте, критерий отбора прост: представляет ли данное произведение художественную ценность? Или это просто проба пера начинающего и ещё несформировавшегося художника? Есть ли в макете, эскизе определённое видение пьесы, художественного образа будущего спектакля? Наконец, есть ли в произведении некая современная театральная идея? Современный театр, как мне кажется, требует пространства, где есть какая-то изюминка, головоломка, к которой можно возвращаться снова и снова.

Перед входом на выставку нас встречает макет и эскизы к «Марсианским хроникам» Рэя Бредбери студентки 3 курса сценографического факультета Школы-студии МХАТ

(Мастерская Станислава Бенедиктова) Марфы Гудковой.

Тусклое, серое пространство, ограниченное с трёх сторон стенами из картона, как будто сжимает стоящего в нём одинокого, безликого человека. На эскизах мы видим того же человека, надевшего на лицо шляпу и окончательно утратившего индивидуальность. Как всё это похоже на фантастическое марсианское пространство Рэя Бредбери!

Но чтобы стать частью его космоса, лучше присмотреться к работе Греты Исагуловой, тоже ученицы Станислава Бенедиктова. Здесь человек существует среди валунов разного размера и формы, раскрашенных, словно марсианскими красками, в оранжево-красные тона. Группа людей, стоящих на шатких валунах, словно общается через расстояние с одиноким, маленьким человеком. Создается интересный сюжет, предметы и люди оживают.

На эскизах, тем временем, можно лучше рассмотреть марсианскую почву, уловить некие завихрения в воздухе, проследить по рисункам линии этих завихрений. Здесь есть идея, есть фантазия.

Совсем рядом с марсианскими хрониками существует макет и эскизы к «Грозе» Островского, выполненными также студенткой 3 курса Школы-Студии Дарьей Комаровой.

Действие перенесено художником в 30-е годы XX века. На макете запечатлён момент перед отъездом Бориса, персонажи помещены в высокое пространство с белыми колоннами, когда-то здесь был храм, а теперь – прибежище одиноких людей, некая коммуналка. Повсюду раскиданы деревянные лавки, под потолком подвешены разные корни, корзины, здесь у каждого свой угол и своё несчастье.

А вот выпускница ГИТИСа Ютта Роттэ (Мастерская Станислава Морозова) посмотрела на ту же трагедию Островского как на безумный вихрь страстей. На её эскизах зритель как будто вместе с Катериной чувствует дыхание смерти. На первом эскизе – предгрозовое небо, уже нависшие тучи. Пространство обнесено дощатым забором, Катерина с узелком одиноко стоит в стороне. На втором виден силуэт Катерины на фоне потемневшей Волги, грозные тучи написаны крупными мазками, вот-вот случится трагедия. Далее мы видим на сером, грозовом фоне изогнутые белые линии, закручивающиеся в спирали и образующие вихрь, смерч. Белые люди стоят на берегу, пытаются что-то разглядеть в этой непроглядной тьме, двое согнулись, видимо, над бездыханной Катериной. И завершают серию эскизов к «Грозе» широкие волжские волны, вздымающиеся в беспросветной мгле. Макет

Анны Абрамовой (школа-студия МХАТ, Мастерская А. В. Кондратьева и В. И. Шилькрота) к спектаклю «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини представляет собой прекрасное японское поместье, стоящее на высоком зелёном холме. Мы будто видим, как Баттерфляй прогуливается по деревянному мостику и выходит на балкон, тоскующим взором оглядывая свои владения и ожидая приезда возлюбленного. Если спуститься с холмов вниз, то взору откроется пространство досок-помостов, по которым только и можно передвигаться - эти доски окольцовывают купальню. В любой момент Баттерфляй со своего «капитанского мостика» может сбежать к воде, балансируя на деревянных мостках.

Красные, зелёные цвета поместья свидетельствуют о том, что здесь часто бывает жарко, контраст ярких красок создает тревожное, полное трагических предчувствий пространство.

Обращают на себя внимание на выставке макет и эскизы к «Заговору» Даниила Гранина, представленные студенткой 4 курса мастерской Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова (ГИТИС) Анной Аматауни. Мы видим коробку сцены, чёрный прямоугольный в сечении куб без крыши, с множеством дверей по бокам.

Сверху свисает лампочка, освещающая это ограниченное пространство, в центре которого стоит магнитофон, воспроизводящий текст Гранина. У зрителя, находящегося в этом пространстве, ограничено время пребывания. Но он может

распоряжаться данным временем по своему усмотрению. В чём-то это идея напоминает променад-театр, своеобразный перформанс.

Зрителю предоставлена свобода действий, свобода выбора, он может стоять на месте и всматриваться в странное пространство, может заглядывать в многочисленные двери. А можно и выйти в так называемую белую комнату, на балкон, каждый раз оказываясь в новом месте и с новым настроением. «Бонусом» к интересному макету служит запись интервью Даниила Гранина. Надев большие наушники, можно услышать его голос, его размеренную речь, ценные слова о том, как важно сохранять тишину в сердце и не поддаваться суете шумного мира.

Выпускница ГИТИСа Ася Скорик предложила посмотреть на лермонтовский «Маскарад» через призму зеркал. Создавая зеркальное пространство, художник расширяет зрительский угол зрения зрителя: можно одновременно увидеть несколько ракурсов действия. На первом плане мы видим гостиную в доме Арбениных, Нину и Евгения. А если заглянуть в зеркала, можно увидеть уже другое действие, в отражении видны фигуры гостей, отражается в зеркалах и сама Нина. В этих лабиринтах отражений и существуют герои «Маскарада», раздваиваясь в загадочном пространстве светотеней, зеркал, дробясь на осколки.

Трансформация пространства, наверное, одна из ведущих тем выставки в этом году. Так Елизавета Великеева, студентка МГПХА им.

Строганова, представила эскизный проект театра «Подийум», театральной платформы. В центре композиции – зрительный зал в форме красного куба, в котором проходит театральная жизнь.

Зал окружен сценой-подиумом, которая может трансформироваться и изменяться в зависимости от происходящего на сцене действия.

Идеи, предложенные художником, во многом свойственны современному театру, который пытается создавать не ограниченные коробкой сцены пространства.

Анатолий Васильев в свое время говорил, что сценографию нужно воспринимать как незнакомый город, тайну движения которого следует разгадать. Первый шаг к разгадке, думаю, художниками был сделан. Смелая игра с пространством, с цветом и светом стали, наверное, главными особенностями нынешней выставки молодых художников.

По сложившейся уже традиции на церемонии закрытия фестиваля «Твой шанс» был объявлен художник, чья работа, по мнению экспертов, признана лучшей и удостоена приза в размере 1000 долларов. Этот приз в свое время придумал выдающийся российский сценограф Олег Шейнцис, и с тех пор награда носит его имя. Лучшую работу в нынешнем году выбрал режиссёр Марк Захаров. Знаменитый режиссёр остановил свой выбор на макете Анны Абрамовой к спектаклю «Мадам Баттерфляй». ■

ПРИМЕТЫ ВРЕМЕНИ И ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ИТОГАМ 2013 – 2014 УЧЕБНОГО ГОДА «МЕТОДИКА И ПРАКТИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА В МОСКОВСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ, ТЕАТРАЛЬНЫХ, КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ВУЗАХ»

В заседании приняли участие:

академик-секретарь Отделения ТКДИ, народный художник РФ **Б. А. Мессерер**, вице-президент Академии Художеств, засл. деятель искусств РФ **А. А. Золотов**, народный художник РФ, член-корреспондент Академии Художеств, профессор кафедры технологии художественного оформления спектакля Школы – студии МХАТ, народный художник РФ **С. Б. Бенедиктов**, декан факультета сценографии и театральной технологии Школы-студии МХАТ **В. И. Шилькрот**, преподаватель кафедры технологии художественного оформления спектакля Школы – студии МХАТ, заслуженный художник РФ **А. В. Кондратьев**, профессор факультета живописи МГАХИ им. В. И. Сурикова **Н. Н. Меркушев**, доцент факультета сценографии РУТИ-ГИТИС, заслуженный художник РФ **В. Н. Архипов**, заслуженный художник РФ, преподаватель художественного факультета ГИТР **В. А. Солдатов**, профессор факультета сценографии РУТИ - ГИТИС, руководитель мастерской, главный художник театра «У Никитских ворот» **С. Ф. Морозов**, декан художественного факультета ВГИКа, профессор **В. В. Архипов**, кандидат искусствоведения, преподаватель МГУ **И. Л. Решетникова**.

В Москве в Белом зале Российской Академии художеств 17 декабря состоялся обстоятельный разговор о методике и практике преподавания декорационного искусства в театральных и художественных вузах Москвы. Круглые столы по вопросам образования Отделение театрально - и кино-декорационного искусства проводит уже третий год. Собираются мастера декорационного искусства, педагоги, выпускники, студенты. Руководители мастерских Школы-студии МХАТ, МГАХИ им. В. И. Сурикова, РУТИ-ГИТИСА, познакомили коллег с лучшими дипломными работами своих учеников, показывая работы в электронной версии. Всегда интересно и полезно познакомиться с тем, что делается у коллег, поделиться опытом, порадоваться успехам друг друга, обсудить общие проблемы. Вел заседание Б. А. Мессерер.

Б. А. Мессерер: Наш разговор постепенно входит в традицию. Два года назад мы встречались в так называемых «Красных палатках» при СТД - там КЛИН показывал работы молодых художников. В прошлом году мы собирались здесь же. И вот снова. Как сказал товарищ Черномырдин: «Никогда такого не было, и вот опять». Я в это дело включился с прошлого года, потому что меня попросили поучаствовать в работе экзаменационной комиссии в Школе

– студии МХАТ. Проблемы, которые там возникали, были неожиданными для меня, с некоторыми я столкнулся впервые. Видимо, чтобы преподавать, надо иметь и терпение, и снисходительность, никакой резкости не может быть. По существу я был самый нетерпимый.

Сегодня мы познакомимся с дипломными работами факультетов Школы-студии МХАТ, Суриковского института, ГИТИСа, ВГИКа.

А. А. Золотов: Мне кажется особо острой проблемой сегодня неразрывность чистого творчества в работе большого художника и поколения, которое решило себя посвятить этому делу. Конечно, разрыв в опыте очень большой, разрыв во взглядах большой, разрыв в степени образованности. Иногда педагог не знает, на каком языке со студентом разговаривать, потому что выясняется, что студент не знает и того, и того, и

43



► Защита дипломов по сценографии в Школе-студии МХАТ. 2014

того. У меня есть опыт уже 15 - летнего преподавания актерам в театральном училище имени Щепкина, и я наблюдаю, как уровень студентов активно снижается. На зачете я спросил у одного студента, почему он не на всех лекциях присутствовал, а на зачет пришел. Он сказал: «Видите ли, выспаться надо утром перед хорошей репетицией». Элемент такой легкой наглости. Но надо же задуматься: как методику и практику соединить, чтобы дать именно импульс к чистому творчеству. Это крайне важно. Потому что по новому Федеральному закону учредителями наших ВУЗов становится не Академия Художеств, а Министерство культуры. С большим трудом договорились с господином Министром и его окружением, что в названии институтов все-таки останется «при Российской Академии Художеств». И конечно крайне важно, чтобы студенты становились большими специалистами. Мы уже привыкли, что у нас сплошь и рядом художник, делающий спектакль, практически становится его режиссером. Хорошо, если режиссер умело это использует, часто и этого не делает. В общем, жизнь разнообразна, частенько капризна, а то, что можем сделать мы и конкретно, никто другой не может и не делает. Дай Бог, чтобы за этим круглым столом было высказано все чисто и откровенно, серьезно и, по возможности, созидательно. Мне однажды Святослав Теофилович Рихтер сказал, что выбрал себе такой принцип: «Если я встречаю в какую-нибудь историю, в которой понимаю, что она мне не по душе, я ставлю вопрос себе так: на что у меня уйдет больше сил - на то, чтобы из этой истории выпутываться или на то, чтобы её доиграть, коль скоро я в ней оказался». Думаю, у нас путь один: раз уж мы в этой истории оказались, нужно её не просто доигрывать, а как-то распутать. Искусство внутри сегодняшней действительности необходимо сохранить в его высоком назначении.

С. Б. Бенедиктов: Я очень рад, что такие собрания происходят, потому что без ложной патетики искренне говорю, что здесь собираются люди, которые неравнодушны к процессу образования. Это такая романтическая возвышенная идея, которая легла на наши плечи. Внимание к проблемам художественного образования Министерства культуры, только нашу жизнь усложняют. Кон-

кретно: стали копировать западный образец образования, ввели двухступенчатую систему - бакалавриат и магистратуру. Это сразу усложнило нашу работу, особенно на отделении художников - технологов, т. е. необходимо пересматривать программу: надо выпустить за 4 года (вместо 5) художника-технолога с дипломом бакалавра, удастся ли ему продолжить занятия в магистратуре ещё 2 года весьма проблематично. А ведь от художника-технолога во многом зависит и прочность, и безопасность декораций. Это как раз та профессия, которая чрезвычайно востребована, потому что всегда нужна Большому театру, театру Станиславского и Немировича-Данченко, всем московским театрам, я уже не говорю о периферийных, где просто нет никаких художников - технологов. Но это, видимо, наше руководство особенно не волнует. Главное - сократить, главное - сэкономить, и уже в этом году у нас вместо восьми бюджетных мест по специальности художник-технолог только шесть. И мы, благодаря В. Г. Урину ходим в Министерство экономики доказывать, что это нужная профессия.

С другой стороны, есть художественное Училище Памяти 1905 Года с огромными традициями, с потрясающими педагогами, замечательными выпускниками, которые, фактически, по диплому, выпускаются художниками-исполнителями. Теперь театр лишен художников-исполнителей за редким исключением. К счастью, в Большом театре, и крупных театрах это еще существует. Вообще художников-исполнителей нет. На этом фоне руководство художественного училища говорит, что не требуется набор, не зная, что есть востребованность. Получается знакомая картина: в государстве говорят о взаимозаменяемости продукции, и тут же оказывается, что её некому производить. И мы, художники-практики, сталкиваемся ежедневно с тем, что своими руками должны расписывать, прописывать. Это просто нерациональное использование труда. Очень серьезная проблема, в целом глобальная - снижение профессионализма, о чем А. А. Золотов сказал. Если падает уровень режиссуры, это волей - неволей переносится и на художников. То, что когда-то Мейерхольд внедрил современные костюмы в классические спектакли, стало абсолютной тиражированной модой, которая

уже сильно истрепалась. Наши студенты, наши ученики видят, что это поддерживается, что это модно, поэтому они проходят мимо огромных пластов вообще материальной культуры, важных этапов развития, которые художники обогащают. Такова повседневная практика. К счастью, все мастера, которые здесь присутствуют - театральные мастера, они приводят своих студентов в театры. И наш конкретный институт, который имеет базу, и театр Станиславского и Немировича-Данченко, где В. А. Арефьев - главный художник и преподает, и Ленком, где Кондратьев - главный художник и преподает, это и мой театр. Мы стараемся воспитывать студентов в хороших театрах, где они находятся внутри репетиционного процесса, производственного процесса, чтобы вот так ненавязчиво, недекларативно прививать серьезное отношение к делу и какие-то зачатки культуры, которые мы получили от своих учителей.

В. И. Шилькрот: Продолжу о нашей мхатовской школе: на сегодняшний день у нас три мастерские сценографов-художников театра: Станислава Бенедиктова, Владимира Арефьева и наша с Алексеем Кондратьевым, которую мы набирали после предварительных просмотров и вступительных экзаменов в 2014 году. До июня у нас еще было 3 выпуска, один из которых набирал Олег Шейнис. Сейчас в мастерской 5 сценографов и 5 художников-технологов. Когда мы проводим экзамены, на каждую работу приглашаем рецензентов, которые здесь присутствуют. Случается, что те работы, которые в недрах мастерской шли в лидерах, на защитах не вызывают восторга у публики, и наоборот. Как правило, студенты сами выбирают тему, идет подробная технологическая разработка всей сценографии, чертежа, а мы стараемся выбирать лучшие образцы.

А. В. Кондратьев: Хочу добавить, что главная особенность нашего института заключается в том, что художники - авторы, художники-конструкторы и художники - технологи учатся в одном классе, в одной комнате. В этом особенность, на мой взгляд, позитивная, потому что работы мастеров выставляются рядом с курсовыми работами студентов - технологов и они, таким образом, вынуждены равняться на эти работы, вникать в «кухню», наблюдать, изучать, как создавались макеты Боров-

ского, Левенталья. А рядом, на защите, нужно представить свой макет, и это уже ответственно. Думаю, работы наших студентов всех выпусков проникаются духом некоторого конструктивного театра, театра действенного, связанного с необходимостью конструирования и художественного, и технологического. Приятно, когда выпускаются студенты, похожие на педагогов, были даже такие прозвища: «бархинята», «левинтонята». Но в этом году мы отказались от этой тщеславной радости, изо всех сил старались, чтобы ученики были разными, имели собственное лицо. Может быть, есть какие-то из-за этого провалы, проигрыши, но нам, кажется, многие имеют узнаваемую личную художественную позицию.

Н. Н. Меркушев: Я неравнодушно отнесся к тому, что сказал Станислав Бенедиктович по поводу Училища Памяти 1905 года. Я там учился и работал 17 лет. Это трагедия вообще, что закрываются средние специальные учебные заведения. Это вообще большая проблема. В высшую школу приходят без специального образования и с ними всегда сложно. Хотя, специфика нашего Института в том, что мы занимаемся с первого курса и у нас 6 лет образования, но есть свои плюсы и минусы, потому что мы находимся при живописном факультете и это, конечно, накладывает определенный отпечаток – нужно быть в общем русле станкового искусства. В дипломе указаны две специальности: театрально - декорационная живопись, квалификация художник-живописец. В этом году у нас три дипломника, они делают диплом шестой год весь целиком, минимум 2 темы: музыкальный спектакль и драматический. Богатов Антон - «Дон Карлос», Крещенский Евгений - «Сказки Гофмана», «Тиль Уленшпигель», Маркина Света - «Нос» Шостаковича, «Жизнь Галилея» Брехта. Некоторые эскизы будут выставлены в нашей Академии.

В. Н. Архипов: Нас всех беспокоит основное направление, которое сейчас наблюдаем - уничтожить бюджетное обучение. У нас уже в этом году только 4 бюджетных места, было 6, вынуждены 2 отдать Крымову, потому что там не дали ни одного бюджетного места вообще. Такого у нас не было никогда. И нам открыто говорят: бюджетные места - это 4 человека, вот вам 4 места – и все. На всю Москву было 8 или 10 бюджетных мест. На будущий год будет еще меньше.

Вопрос с места: «Какая цена коммерческая?»

Примерно 220-250 тысяч рублей. Учитывая эту ситуацию, мы не представляем, какой набор будет на будущий год. В процессе обучения у нас так все устроено, что мы не диктуем студенту свое видение, а стараемся найти в его предложениях какие-то интересные красивые моменты, которые может быть он пока не видит. Всё постепенно набирается за время обучения: 4 года они учатся на кафедре, 3 года - классика русская и зарубежная, 4-ый курс - балет и опера и 5-ый курс - практика в театрах Москвы и России, где помогают художникам выпускать спектакли, проходят все процессы от цехов до монтировки на сцене и до премьеры, и вторые полгода - диплом. До этого они делают преддипломную небольшую работу. В этом году у нас был выпуск, но, к сожалению, мы можем показать только работы 5-ти дипломников, потому что остальные работы уже были разобраны и увезены. Был год Вагнера, многие работали надего операми, слушали музыку, прониклись её величием, мы постоянно об этом говорили, - графика получилась очень театральная, связанная, так или иначе, с оркестровым звучанием Вагнера.

В. А. Солдатов: Наш институт полностью платный. У нас предлагалось одно место на курс, но естественно это место занимали бы люди, которые меньше всего имеют на это право, поэтому ректор отказался вообще от бесплатных бюджетных мест. У нас такая практика: мы принимаем всех, кто приходит. У нас есть так называемые сертификатные, но совершенно несводимые образовательные программы Министерства, которыми мы замучены ужасно. Второй год пытаемся соответствовать этим программам, идут бесконечные проверки, но учить по ним нереально. Мы пытаемся бороться со всеми этими безумными программами, написанными неизвестно кем. Там есть терминологически совершенно вульгарные вещи, я сомневаюсь, что человек, составлявший эту программу, читал об этом предмете когда-нибудь. Но если мы не будем следовать этим программам, фактически нам не дадут право выдавать дипломы.

Телевидение - очень дорогостоящее производство. Кто потребляет продукт художников телевидения? Большинство населения. Наша вся технология влияет и на компьютер-

ные программы и на то, как организован и выглядит сайт. Представляете, какая ответственность. Но, при этом, у людей, которые этим занимаются, отсутствует базовая часть, которая дается в театральных вузах, они вообще не ориентируются, как это устроено. Не мне вам говорить, сейчас в театре, происходит какое-то смешение самодеятельного телевидения с полусамодельным театром. Я пытался понять, почему так происходит. Во-первых, у наших студентов нет доступа в театры. Если мы, будучи студентами, постоянно сидели во МХАТе, монтировщиками работали, вообще наблюдали и изучали процесс подготовки спектакля, то в нашем институте конкретно отсутствует всякий доступ к живому театру. Поэтому я обращаюсь с просьбой пускать в театры меня и моих студентов, чтобы мы подружились к профессиональному театральному процессу.

С. Ф. Морозов: Теперь мы можем перейти к нашим работам и показать чему мы учим. Мы представляем серию по Маркесу «Любовь во время чумы»: довольно графичные работы, немного подкрашенные; интересные стилизация, замечательные композиции, передающие характеристику героев Маркеса. Помню, Николай Николаевич Якушев на первом курсе объяснял, как сделать Вампилова только на деталях, найти те детали, которые характерны для конкретного произведения. Мне кажется, что это произведение при всей скупости технических средств, очень точно попадает в Маркеса.

Прекрасный диплом Жени Комаровой по Трифонову «Другая жизнь»: замечательные стилизованные фигуры, потрясающее настроение. А мастерская художников-постановщиков по костюмам представляет работу Тани Ростовцевой «Граф Монте-Кристо». Наши выпускники обычно делают и экспликацию к произведению, чтобы можно было шире и глубже увидеть, создают отдельные костюмы. К спектаклю «Принц и Нищий» Марк Твена сочинили много эскизов. Студенты отделения костюма сделали «нарезки» костюмов. Отдельно идет моделирование и пошив одежды. Какой-то из костюмов могут сделать под просмотр на манекенах. Костюмы делают и прямо из бумаги. Материалы готовы к производству, рабочие эскизы для пошива. Есть совершенно другое решение «Дон Кихота», также более графическое. ►

Как правило, студенты делают 15-20 эскизов для защиты дипломов, как художники-постановщики, художники по костюму и художники-мультипликаторы. Мастерская мультипликационного фильма показала интересную работу «Витязь в тигровой шкуре». Часто выпускники находят интересное, комплексное решение, попадают точно в драматургию произведения, но не всегда это получается на экране. Потому что одно дело найти точный образ, другое – договориться с режиссером, возможны разные оценки, разные уровни подхода. Были ситуации, когда режиссер начинает объяснять то, что сам особенно не понимает. Все-таки здесь человек учится 10-13 лет, он хорошо знает материал, и его художественные права надо как-то отстаивать.

В. В. Архипов: В этом году ВГИКу исполнилось 95 лет, и в честь этого события была предпринята экспедиция: на поезде Москва-Владивосток мы проехали через 15 городов за 30 суток. В основном были программы, мастер-классы режиссеров, актеров; небольшие выставки привезли в Великий Новгород и в Москву. Это были наши золотые дипломы, всем вам известные педагоги В. И. Юшин и А. Т. Борисов, собрали лучшие 120 дипломов и показывали. Нам давали помещения, театры, лучшие площадки. Поезд был весь разрисован, каждый вагон дизайнерский. РЖД и Министерство были продюсерами. Многие люди увидели, многое узнали... В интернете есть программа «100 фильмов, рекомендованных для просмотра». Так вот, 96 из них сняты выпускниками ВГИКа. Вот что значит ВГИК – теперь мы наглядно убедили в этом всех.

В. Н. Архипов: Вернусь к проблеме с Училищем 1905 Года. Было сказано много хороших слов, и мне хочется чуть-чуть раскрыть ситуацию. В течение нескольких лет в училище все время меняется руководство, так что помимо того, что мы учим студентов, нам приходится учить еще и наших директоров. Это очень утомительно, мучительно, трагично. Многие педагоги уходят, уже ушли, приходят новые, абсолютно непонимающие традиций, даже не знают историю училища. Конфронтация внутри мешает учебному процессу. В училище преподавали многие ведущие художники, которые в свое время создавали лицо отечественной сценографии.

С. Б. Бенедиктов, Н. Н. Меркушев – выпускники училища, и они из тех, кто определил лицо школы, настоящей московской школы. Накоплен большой опыт педагогики и вот теперь вдруг он отодвигается в сторону, говорится, что это не подходит к нынешним обстоятельствам. Когда я обратился к нашему директору, он сказал: «Проведите мониторинг среди институтов, театров, нужна ли такая профессия в данный момент, профессия художника-декоратора?»

Б. А. Мессерер: Прошу вас сформулировать всё на бумаге. Мы найдем способ содействовать.

И. Л. Решетникова: Как искусствовед я на все это смотрю посторонним профессиональным взглядом. То, что мы сегодня увидели, и услышали, свидетельствует о замечательно налаженном поприще, видно, куда идет наша отечественная сценография, хотя есть много проблем. Любопытный материал у МХАТа. Если говорить о технологах Школы-студии МХАТ, которые помогали Сергею Михайловичу Бархину в «Силе судьбы», то, конечно же, это очень интересные и любопытные работы. На сцене театра Станиславского и Немировича-Данченко были видны огрехи: все эти фантастические горы, сталактиты, были безумно красивы, но гасили звук и мешали актерам. Очень интересна «Жизнь Галилея» (Суриковский институт), она с одной стороны традиционна, с другой стороны видна тенденция некоторой цитатности изображения и коллажное видение. Эта тенденция на последних выставках очень заметна. А ГИТИС всегда отличался своим свободным видением в отличие от шикарного академизма МХАТа. Очень любопытно наблюдать работы студентов, например, в «Гибели Богов», в «Грозе», «Летучем Голландце». Как-то меня попросили оценить, выбрать лучшие из студенческих работ МХАТа, ГИТИСа и ВГИКа, и это было очень сложно, потому что все работы были блестящие, но, к сожалению, не были представлены макеты, которые давали бы абсолютно полное впечатление о спектакле. Поэтому я выбрала МХАТ, который всегда проявляется наиболее ярко. И на сегодняшнем показе видно, как они хорошо используют временной синтез современной и реалистической школы, русский авангард Малевича. Это замечательное анимационное решение. По поводу училища 1905 года. Я несколько лет наблюдала за студентами и отно-

шусь к той категории специалистов, которые любят нетривиальные решения. Это говорит о мышлении студента, который через несколько лет станет действительно первоклассным специалистом – художником. В целом, все абсолютно школы держат свою марку, работы совершенно замечательные, и хочется пожелать, чтобы все это сохранилось.

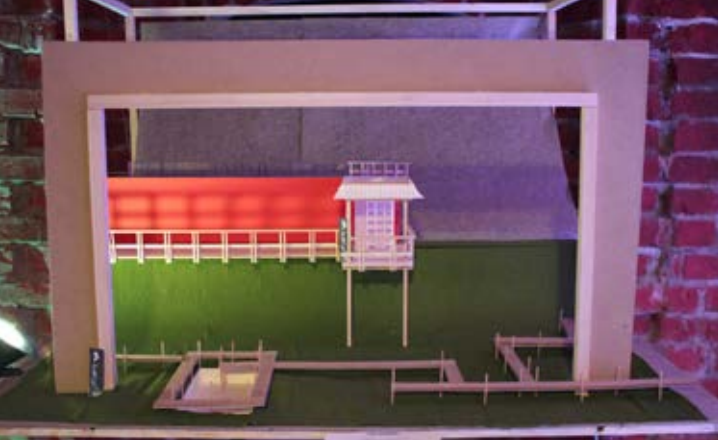
Б. А. Мессерер: Завершая наш разговор, могу сказать, что ощутил разницу в направлениях этих четырех школ, что хорошо, и говорит о том, что каждая имеет свое лицо. Общее ощущение от происходящего: интересно, значительно и перспективно.

Материал подготовлен Наталией Катоновой

Представленные на Круглом столе дипломные работы студентов-сценографов впечатляют разнообразием художественных идей и технологических решений, увлеченностью сюжетом выбранного к оформлению спектакля, очевидной зрелостью. В эскизах выпускников сложно «разглядеть» руку определенного мастера, но в каждом случае явственно принадлежит к школе, богатой традициями и живым творчеством Учителей, работающих рядом.

Примечательно, что, предвзято показ работ студентов, каждый из мастеров говорил именно о своей школе, не только с гордостью рассказывая о её достижениях, юбилейных событиях и удостоенных премий спектаклях, оформленных недавними дипломниками, но, акцентируя внимание коллег на все более сужающемся жизненном и творческом пространстве, в котором все труднее представить органичное развитие вуза, факультета, мастерской, каждого студента. Внедрение Болонских образовательных стандартов, и, как следствие, сокращение общего количества лет профессионального становления; сокращение количества бюджетных мест для художников – сценографов, художников – технологов; секвестирование авторских спецкурсов и профильных дисциплин... Эти тревожные приметы времени и общие для всего художественного образования реалии участники Круглого стола определили как проблемы в высшем образовании специалистов – сценографов, которые требуют безотлагательного вмешательства Академии художеств. ■

Наталия Катанова



▲ Анна Абрамова. Опера Мадам Баттерфляй. Дж.Пуччини. Макет. Школа-студия МХАТ ▲



▲ Анна Аматауни. Заговор. Д. Гранин. Макет ГИТИС ▲



► Ася Скорик. Маскарад. Лермонтов. Макет. ГИТИС



► Грета Исагулова. Марсианские хроники. Р. Брэдбери. Макет. МХАТ

▼ Дарья Комарова Гроза. Островский. Макет и эскиз. Школа-студия МХАТ ▼





▶ Альфонс Муха, Hamlet, 1899

▶ Альфонс Муха, Lorenzaccio 1896



▶ Альфонс Муха, La Dame aux Camélias, 1896

▶ Альфонс Муха, Mélé, 1898



▶ Альфонс Муха, Gismonda, 1894

▶ Альфонс Муха, Sarah Bernhardt, Fairwell American Tour 1905-1906



САРА БЕРНАР

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Её называли 'Божественная Сара'. Её карьера, начавшаяся в 1870-е гг., продолжалась с успехом в течение шести десятилетий. Её образ запечатлён художниками и фотографиями, для неё писали пьесы, о ней написаны книги. Гениальная актриса, она также обладала талантом художника и писателя.

Выступая как импресарио, Сара Бернар (Sarah Bernhardt) прекрасно понимала роль рекламы, и задолго до Голливуда создала образ суперзвезды.

Она широко использовала популярную форму плаката не только для рекламы своих театральных постановок, но и выступала как лицо многих коммерческих товаров, что делало её узнаваемой для более широкой публики.

Одной из знаковых ролей Бернар была Жанна д'Арк в одноимённой пьесе Анри-Огюста Барбье (Henri Auguste Barbier). Созданный ею образ очень символичен. Это не грубая крестьянка, а хрупкое существо, ведомое божественным духом. Такой она запечатлена Эженом Грассе (Eugène Grasset) на плакате, напоминающем витраж. Её взор устремлён к силам небесным, и кажется, что держать развивающееся на ветру тяжелое знамя ей помогают невидимые ангелы. Имена героини и актрисы, равнозначно написанные на плакате стилизованным готическим шрифтом, как бы уравнивают эти два женских символа Франции.

Шестилетний контракт связывал Сару Бернар с чешским художником Альфонсом Мухой (Alphonse Mucha), оказавшимся в нужное время в нужном месте, а именно в парижской типографии, где срочно требовалось напечатать плакат к постановке 'Жисмонды' (Gismonda) в театре Ренессанс (Théâtre de la Renaissance). Двухметровый плакат появился на улицах Парижа 1 января 1895 г. и произвёл ошеломляющее впечатление. Успех был настолько велик, что впоследствии Сара Бернар заказала напечатать еще 4 тысячи копий для коллекционеров.

Плакат не только способствовал успеху актрисы и принес славу художнику, но и явился эпохальным явлением в развитии стиля ар-нуво, который даже стали называть стилем Мухи.

Сара Бернар изображена в полный рост в изысканных одеждах с декоративным цветочным мотивом, с венком на голове и ветвью в руках. Полукруг с именем Бернар над её головой напоминает нимб. Названия пьесы и театра элегантно выведены на верхней и нижней панелях, что придаёт изображению некоторую монументальность. Мягкие пастельные тона добавляют чувственность.

Формат плаката 'Жисмонды' был использован для остальных работ, созданных Альфонсом Мухой для актрисы.

Одной из основных драматических ролей Сары Бернар была Маргарита Готье в пьесе Александра Дюма-сына (Alexandre Dumas, fils) 'Дама с камелиями' ('La Dame aux Camélias'). Плакат, изображающий хрупкую фигуру героини в обрамлении нежных камелий, с которыми контрастируют раздирающие сердце шипы роз, передаёт основной смысл пьесы - жертвенность ради любви.

Позднее этот дизайн Альфонс Муха взял за основу плаката, рекламирующего гастроль Бернар в Америке в 1905-1906 гг. Это знаменательно, так как во время первых гастроль актрисы консервативная публика американской провинции не сразу приняла 'скандальную' пьесу.

Хотя Сара Бернар считалась наиболее женственной из актрис, она также получила признание как исполнитель мужских ролей, которые, по её признанию, были даже интереснее, чем женские. На плакатах Мухи для 'Гамлета' (Hamlet) и 'Лорензаччо' (Lorenzaccio) Бернар предстала в виде романтично трагических юношей. Муха, известный тщательной подготовкой эскизов для плакатов, в частности, очень детально работал над костюмом Гамлета.

Плакат к спектаклю 'Медея' (Médée) передаёт страшную трагедию совершенного героиней преступления. Напряженная поза Бернар в темно-коричневом одеянии, широко раскрытые глаза, ужас во взгляде вместе создают драматический эффект.

Достоин внимания браслет в виде змеи, который был задуман Мухой во время работы над плакатом и так понравился Бернар, что она заказала ювелиру сделать такой же для спектакля.

Сотрудничество актрисы и художника было очень успешным, и включало не только плакаты к семи пьесам, но и декорации её постановок, костюмы и украшения.

Слава Сары Бернар вышла далеко за пределы Франции, она с успехом гастролировала во многих странах, включая Россию, а плакаты, запечатлевшие 'Божественную Сару', вошли в сокровищницу плакатного искусства. ■



► Эжен Грассе, Jeanne d'Arc, 1894

ТРИ ВЗГЛЯДА НА «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО».

ОБ ОДНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РАБОТЕ

М. И. БОЧАРОВА

АНДРЕЙ ГАЛКИН

В 2015 г. исполняется сто двадцать лет петербургской постановке М. И. Петипа и Л. И. Иванова. Выдающееся значение хореографии Петипа и Иванова общепризнанно и общеизвестно – именно они открыли для сцены первую балетную партитуру Чайковского, без этого рисковавшую остаться забытой или, в лучшем случае, переведенной в разряд симфонических, а не театральных произведений. О вкладе художника в успех спектакля обычно не говорится: между тем, для своего времени декорации М. И. Бочарова явились не меньшим достижением, чем работа балетмейстеров.

50

В отличие от двух других балетов Чайковского – «Спящей красавицы» (1890) и «Щелкунчика» (1892) – «Лебединое озеро» в пору своего появления не получило достойного хореографического решения. Спектакль Вацлава Рейзингера (премьера – 20 февраля 1877), для которого композитор писал музыку, был единодушно признан неудачным. С частными переделками он удерживался в репертуаре до 1883¹, но к середине 1890-х гг. оказался прочно забыт и на последующие версии никак не повлиял. Не стала значимым событием в череде хореографических интерпретаций «Лебединого озера» и отдельная постановка второго акта, предпринятая в 1888 в Праге Августом Бергером. Несмотря на выдающийся успех (хореографией был доволен и сам Чайковский, записавший в дневнике по поводу увиденного сценического воплощения своей музыки «Минута абсолютного счастья!»), почин Бергера остался «разовой» акцией, рассчитанной на несколько представлений и после них канувшей в вечность.

Совершенно иначе складывалась история «Лебединого озера» в Петербурге.

Работа над новой редакцией балета началась еще при жизни композитора, при его участии. Перелом в её ход внесла внезапная смерть Чайковского 25 октября 1893 (за год до предполагавшейся премьеры). Вторая картина «Лебединого озера» была включена в программу концерта памяти композитора, проведенного в Мариинском театре

17 февраля 1894 Хореографию сочинил Л. И. Иванов (Петипа в это время болел и не мог участвовать в постановке), новую музыкальную редакцию подготовил капельмейстер балета Р. Е. Дриго; декорацию написал М. И. Бочаров.

Меньше года спустя состоялась запланированная полная постановка, осуществленная совместно выздоровевшим Петипа (он ставил первую и третью картины) и Л. И. Ивановым (ему, помимо показанной годом ранее второй картины, принадлежала хореография четвертой и двух номеров третьей картины балета).

Редактурой музыкальной части по-прежнему занимался Дриго.

Основным художником остался Бочаров (ему принадлежали все пейзажи – три из четырех картин), наряду с ним в оформлении принял участие Г. Левот (он написал декорацию третьей картины – «Готический зал»).

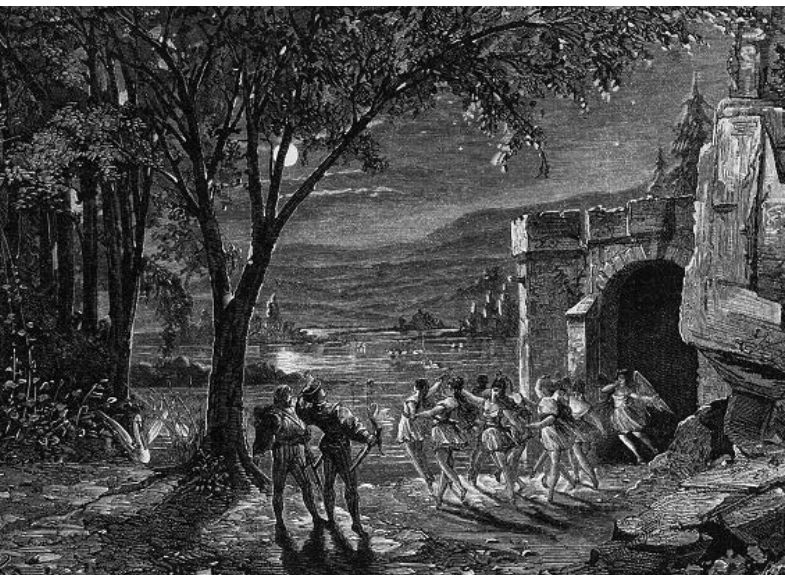
В московском Большом театре декорации к «лебединым» картинам писал Карл Фёдорович Вальц. Феерическое начало довело в его работе. Это соответствовало пожеланиям Чайковского, который, по воспоминаниям Вальца, уделял много внимания решению эпизода «бури» в последнем акте. По-видимому, «кудесник сцены» не обманул чаяний композитора. Рецензенты премьеры, в целом критически воспринявшие постановку, упоминали бурю в числе безусловно удавшихся фрагментов, а корреспондент «Всемирной иллюстрации» оставил «покадровое» её

описание: «Над головами принца и Одетты пролетает сова. Раздаются раскаты грома, сверкает молния; озеро выходит из берегов и покрывает собою “влюбленных”... среди расвирепевших волн, на обломке дерева, “барахтаются” Одетта и Зигфрид, погубивший её своею ветреностью.... Затем, расвирепевшие стихии утихают, из-за туч выплывает луна, и на едва зыблющихся волнах озера появляется стадо лебедей».

В московском спектакле вторая и четвертая картины шли в одной и той же декорации (таково было указание либретто). Сама декорация также являлась инсценировкой соответствующей ремарки сценариста. Слева (от сцены) на верхнем плане располагался фрагмент стены средневековой постройки с воротами («полуразвалившееся здание, нечто вроде часовни»); ниже – массивная скала («гористая, дикая местность»). Правый край сцены заполняли деревья («со всех сторон лес»), разросшаяся крона одного из них, стоявшего отдельно, обрамляла весь пейзаж сверху. «В глубине» открывался вид на озеро с островами и горами на противоположном берегу. На ночном небе светили луна и звезды. В последнем акте эта же декорация служила фоном для последней встречи героев и описанной выше феерической бури.

В Петербурге оформление «лебединых» сцен было поручено Бочарову.

Бочаров проявил себя талантливым пейзажистом еще в годы об-



► К. Ф. Вальц. Сцена из I явления II картины балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Съёмка: 1877. Большой театр. Москва. Постановщик: Рейзингер Ю. Премьера: 20.02.1877. Бумага, картон, репродукция ч/б, типографская печать. 20,0 x 27,0. Вырезка из «Всемирной иллюстрации» №434. Рисовал Ф. Гаанен, гравировал Ю. Барановский. Музей театрального и музыкального искусства. СПб. ГИК 4610/60a



► К. Ф. Вальц. Декорации IV акта балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Съёмка: 1877. Большой театр. Москва. Постановщик: Рейзингер Ю. Премьера: 20.02.1877. Картон, бумага, репродукция ч/б, типографская печать. 22,2 x 26,6. Вырезка из «Всемирной иллюстрации». Рисовал Ф.Гаанен, гравировал Ю. Барановский. Музей театрального и музыкального искусства. СПб. ГИК 4610/60б



► И. П. Андреев. По рис. М. И. Бочарова. 1-я картина, I-е действие. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.



► М. И. Бочаров. Декорация апофеоза. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

учения в Академии художеств (1852 – 1858 гг.). За свои ученические работы он получил четыре академические медали: малую серебряную (24 сентября 1853, за картину «Вид с Воробьевых гор, в Москве»), большую серебряную (30 сентября 1855, за картину «Вид на острове Коневце»); малую золотую (14 марта 1857, за картину «Вид в окрестностях Москвы») и большую золотую (3 апреля 1858, за картину «Ай-Петри, на южном берегу Крыма, близ Алупки»). После окончания Академии Бочаров четыре года (1859 – 1863) за счет казны совершенствовался за границей. Он посетил Швейцарию, Германию, Францию и Италию, повсюду изучая ландшафты и представленные в галереях шедевры живописи, посещая занятия выдающихся европейских пейзажистов. По возвращении из зарубежной поездки Бочаров получил звание «Академика по живописи пейзажной». В мае 1864 по собственному прошению он был принят на службу в Императорские театры в качестве художника-декоратора.

Его деятельность на этом поприще носила подлинно новаторский для своего времени характер. Сочетание выработанной академической техники с глубоким знанием европейской и русской натуры позволило Бочарову значительно повысить культуру ландшафтной декорации. Как отмечает исследователь сценографии русского балета XIX в. К. А. Кропотова, «в театральном творчестве Бочарова соединились черты романтической живописи с традициями русского пейзажа 1860-70-х. Его живописный дар и поэтическое видение пейзажа как нельзя лучше соответствовали балетным спектаклям...»

Декорации к «Лебединому озеру» стали одной из последних страниц в творческой биографии художника. К моменту их создания он служил на казенной сцене тридцатый год; огромный опыт, приобретенный за десятилетия службы, безусловно, сказался в его работе. Бочаров показал себя мастером, прекрасно чувствующим природу произведения, умеющим находить адекватные его содержанию живописные образы, оставаясь в то же время в рамках принятой «кулисно-арочной» системы оформления балетного спектакля.

Успеху бочаровских декораций способствовал принятый в Петербурге подход к решению «лебединых» сцен, принципиально отли-

чавшийся от московского. Согласно новому сценарию, действие второй и четвертой картин разворачивалось в разных местах. Перемена, с точки зрения сюжета скорее нелогичная (естественно предположить, что в последнем акте Зигфрид разыскивает Одетту там же, где встретил её впервые), открывала большой простор для творчества художника. Он получал возможность варьировать пейзаж в зависимости от разыгрывавшихся на его фоне событий – т. е. создать сквозную живописную драматургию спектакля.

Этой возможностью не преминул воспользоваться Бочаров, предложивший два «взгляда» на лебединое озеро.

Декорация второй картины («Дикая местность на берегу озера») носила романтический характер, отвечавший содержанию действия (встреча принца Зигфрида и его друзей с заколдованными девушками-лебедями). Известный эскиз Бочарова, многократно публиковавшийся в исследованиях по истории балета, в точности соответствовал описанию либретто («озеро; направо, на берегу, развалины часовни»), но исполненная декорация, как явствует из сохранившейся фотографии сцены, отличалась от эскиза. Место развалин в ней занял пригорок (пратикабль в виде лестницы, по ступенькам которой спускались артистки). Исчезли предусмотренные эскизом деревья у берега (очевидно, это связано с тем, что зритель должен был видеть проплывавших по озеру бутафорских лебедей). Иначе выглядели деревья по краям сцены: причудливый, несколько гротесковый узор переплетающихся ветвей придавал всей обстановке сказочный характер, вполне подходящий для сцены встречи героя с заколдованной принцессой, плененной злым волшебником. Атмосферу жутковатой таинственности разряжал лирический пейзаж на дальнем плане сцены: каменистый берег с камышами, водная гладь и очертания гор на противоположном берегу.

Резкий контраст оформлению второй картины составляла декорация четвертой («Пустынная местность близ Лебединого озера»). Открывавшийся перед зрителем вид действительно был «пустынным». Скалы, высящиеся справа и слева, переходили в прибрежные утесы. Вдали, на гористом правом берегу, в соответствии с описанием либреттиста, виднелись «волшебные

развалины», чей свет отражался в водах озера. Растущие среди скал деревья едва-едва «дотягивались» друг до друга ветвями наверху. Огромное пространство ночного неба с одиноко горящими звездами довершало настроение трагической безысходности, как нельзя лучше отвечавшее развязке драмы. По сравнению со второй картиной, вся декорация носила более реальный характер – фантастический антураж уже не требовался истории, выходявшей под конец в сферу высокой трагедии. На этом фоне разворачивался скорбный танец белых и черных лебедей, предчувствовавших приближающийся финал, прощальный дуэт героев и, наконец, эпизод их смерти.

Помимо двух «озерных» сцен, Бочаров оформил также первую картину спектакля («Парк перед замком»). Для нее художником был сделан рисунок; декорацию исполнил И. П. Андреев. Однако жестковатый схематизм планировки и подчеркнутая геометричность в расположении деталей, свойственные театральным работам Андреева, совершенно не проявились в этой декорации. Она сохранила типично бочаровский мягкий лиризм. При поднятии занавеса зритель видел парк, поросший кустарниками и деревьями. Среди них стояли на постаментах бюсты, вазы и статуя. Стволы деревьев изгибались в этой декорации. Кроны разрастались и сливались наверху и по бокам, образуя пышную листовую арку. Замок, также окруженный деревьями и кустарниками, виднелся в глубине сцены. Правее замка открывался вид на далекий озерный пейзаж: мир грядущих сказочных событий как бы ненароком «вторгался» в реальность, в которой жил пока еще не знающий своего будущего герой. Это был третий «взгляд» на лебединое озеро на протяжении спектакля, осуществленный уже не по указанию либретто, а по собственной воле декоратора, решившего сразу же ввести в оформление ключевой визуальный образ.

Вся обстановка первой картины не несла в себе чего-то специфически «средневекового», скорее она оставляла впечатление пейзажа XIX в. со старинным зданием. Это лишний раз свидетельствует о чуткости Бочарова к природе произведения: «дух средневековья» отсутствовал в музыке Чайковского, основанной на танцевальных фор-

мулах XIX в., в частности, вальса и полонеза. Не было средневекового колорита также в постановке Пети-типа, состоявшей из пасторальных пейзажных танцев и мимических сцен, построенных на приемах условной жестикуляции.

По меркам сегодняшнего дня, бочаровские декорации «Лебединого озера» могут показаться традиционными и даже шаблонными. Бочаров, действительно, оставался в рамках традиций своего времени, не посягая на глубокую реформу сложившейся системы живописных приемов. Эта система, однако, несколько не сковывала его, а, напротив, являлась естественным полем для его работы, в пределах которого он творил свободно и вдохновенно. Художник не только сумел создать пейзажи, соответствующие содержанию и настроению разыгрывавшихся в них эпизодов, но и обнаружил понимание драматургии балета и способность поддержать её живописными средствами. Так, типичная деталь академических декораций – арка ветвей, обрамлявших сцену по бокам и сверху (позднее она вызовет ироническую реплику К. С. Станиславского, сравнившего изображающие ветви падуго с развешенными для просушки полотенцами), у Бочарова получала различную живописную интерпретацию в соответствии с характером происходящих событий. Во всех трех картинах присутствовало в разных ракурсах «лебединое озеро».

Работа Бочарова над балетом Чайковского высоко оценивалась современниками. Например, рецензент «Русской музыкальной газеты» отметил в статье о премьере балета: «особенно выдаются декорации 2-ой картины 1-го акта и 3-го акта...». Но, еще важнее то, что позже она стала восприниматься как неотъемлемая часть классической постановки Пети-типа и Иванова. В начале 1930-х гг., когда оригинальный спектакль обветшал

и на повестку дня встал вопрос о его обновлении, историк балета Л. Д. Блок писала, убеждая сохранить первоначальное оформление: «Бочаров сам и не гениален и не вдохновенен, но он современник, он простодушно делал, что было нужно в данный момент. Особенно ценно в наше время его явно подчиненное, явно служебное положение по отношению к танцу; тем не менее его оформление следует признать в конце концов чрезвычайно талантливым, так как с годами оно слилось в одно целое с прочими элементами гениального спектакля; в нашем восприятии, в восприятии исполнителей слово “Лебединое” вызывает одновременно представление и о музыкальной теме лебедей, и о ветках в лунном свете, и о белых перышках балерины, и об арабесках кордебалета».

Доводы Л. Д. Блок не возымели действия: новая редакция спектакля, осуществленная в 1933 А. Я. Вагановой, получила новые декорации В. И. Дмитриева. Однако «тень» бочаровских пейзажей незримо присутствовала в них. Соблюдения прежней пространственной схемы требовала сохранявшаяся хореография Л. И. Иванова. Объединяло работы художников и присущее им обоим тонкое ощущение лирической стихии музыки Чайковского. Общую планировку и романтический лиризм бочаровских картин воспроизводили по-своему авторы оформления последующих редакций балета на ленинградской сцене, не являясь исключением в этом плане и декорации современного театрального художника И. А. Иванова, в которых «Лебединое озеро» идет в Мариинском театре сегодня.

Список использованных материалов:

1. Международный фестиваль балета «Мариинский». – СПб.: Мариинский театр, 2008.

2. Блок Л. Д. По поводу воз-

обновления «Лебединого озера». // Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В. М. Гаевского. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.: ил., [28] л. ил. – (Русская мысль о балете). – С. 434 – 440.

3. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 37, № 73 (КП 63659).

4. Е. Ж. «Лебединое озеро», балет в 4-х действиях, соч. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского. (Декорации г. Вальца). // Всемирная иллюстрация, 1877, № 434. – С. 334 – 335.

5. Ежегодник императорских театров. Сезон 1893 – 1894 гг. (четвертый год издания). / Ред. А. Е. Молчанов. – СПб: Типография императорских театров, 1895.

6. Ежегодник императорских театров. Сезон 1894 – 1895 гг. (пятый год издания). / Ред. А. Е. Молчанов. – СПб: Типография императорских театров, 1896.

7. Кропотова К. А. Русская балетная сценография XIX века. (1830 – 1890-е гг). Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. / К. А. Кропотова. – М., 2008.

8. П. Лебединое озеро – балет П. И. Чайковского. // Русская музыкальная газета, 1895, № 2. – С. 154 – 156.

9. Пономарев Е. П. Памяти Михаила Ильича Бочарова, академика пейзажной живописи и декоратора Императорских театров. // ЕИТ 1984/95. – С. 388 – 396.

10. Ю. И. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени. / Под ред. Д. В. Житомирского. – М.: Музгиз, 1956.

11. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9-ти т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. / Предисл. О. Н. Ефремова; Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. И. Н. Соловьевой. – М.: Искусство, 1988. – 622 с., [32] л. ил. – В надзаг.: МХАТ СССР им. М. Горького. Науч.-исслед. Сектор Школы-студии (ВУЗа) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. ■

¹ Ю. И. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени. / Под ред. Д. В. Житомирского. – М.: Музгиз, 1956. – С. 117 – 125.

К ЮБИЛЕЮ АНАТОЛИЯ ЭФРОСА

НОВЫЕ АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПЕРИОДА ОБУЧЕНИЯ В ГИТИСЕ

ЮЛИЯ БОЛЬШАКОВА

От редакции: Эти уникальные сведения о студенческих годах А. В. Эфроса публикуются впервые. В редакции журнала статья появилась именно в дни проведения выставки «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса».

54

С. С. Мокульский, став в 1943 году директором ГИТИСа, сумел привлечь к преподавательской деятельности плеяду талантливых творцов. Одним из них был режиссер Николай Петров - ученик Вл. Немировича-Данченко, режиссер с большой и сложной судьбой, возглавлявший в сороковые годы Центральный театр транспорта в Москве. На режиссерском курсе, которым непосредственно сам Н. Петров руководил, он несколько поменял порядок освоения учебного материала в соответствии со своим пониманием, как обучать режиссеров, что не могло не вызвать со стороны коллег пристального внимания к тем результатам, которые показывали его студенты на экзаменах по специальности.

В РГАЛИ в фонде ГИТИСа сохранились протоколы обсуждений экзамена по режиссуре и актерскому мастерству на третьем курсе режиссерского факультета, которым руководил Н. В. Петров. Просмотры состоялись 2 и 3 июня 1947 года. Особое внимание и споры преподавателей на этом обсуждении привлекла неординарная личность студента Анатолия Эфроса. Именно на обсуждении этих показов решалась дальнейшая судьба пребывания и обучения А. Эфроса в ГИТИСе на режиссерском факультете. Данные архивные документы, ранее не публиковавшиеся, позволяют ввести новые материалы, относящиеся к

периоду обучения великого режиссера. Кроме того, архивные материалы позволяют увидеть те лучшие традиции, на которых почти полтора столетия строится обучение в ГИТИСе, когда самой важной дефиницией (не стоит забывать, что это сложнейшие во многих смыслах 40-е годы) по отношению к оцениванию студента является определение потенциала его способностей и наличие одаренности. Путь студента прослеживался буквально шаг за шагом. Ключевые слова об отношениях к творчеству и личности студента Эфроса со стороны педагогов: «Я много думал...» (Лесли). Конкретные выступления и реплики преподавателей приводятся без сокращений.

«Златогоров: Эфрос несомненно интересное явление. Только очень нервный парень»¹.

«П. В. Лесли: Когда я смотрю на Эфроса («Нашествие»), то всегда удивляюсь – откуда в нём живёт такое странное представление о мире. «Зигель-зигель», - как говорил Сахновский, во всём, даже в выгородке. Я чувствую, что он даровитый, но иногда он невыносим. Я вчера с ним говорил, и сегодня он попытался себя убрать и был проще. Я много думаю – откуда у него всё это взялось? Думаю, что это произошло от того, что он пришел на мало даровитый в актерском отношении курс, уже готовым актером

и был премьером. А теперь Бортко его забил совершенно. Людвигова сделала свою работу грамотно, и в частности это сказалось в том, что она и Эфроса немного сдержала»².

«Н. В. Петров: Есть ряд товарищей, которые для меня очень сомнительны. Это – Арсеньев, Никольская, Фрейман, Щеглов. Раньше был Эфрос на волоске.

Мотылевская В. М.: С моей точки зрения - Ратновский и Эфрос

Все: Эфрос – противный, сложный, но очень одаренный человек.

П. С. Златогоров: У меня нет сомнений, что он очень одаренный человек. Он дважды показался в Фёдорове. И сегодня был гораздо лучше. Он за один день сумел значительно перестроиться после разговора с П. В. (Лесли). Я уверен, что из него выйдет толк, если его взять в руки. Бросаться им было бы неверно. Ратновский очень серый материал. По моему, из него профессионального режиссер не выйдет. Но Эфроса я беру под защиту.

Д. В. Тункель: Я его знаю два года. Я до сих пор помню его «Восточную сказку», но он сразу попал в положение премьера и это его выпустило. Вот Ратновский очень правильный весь, и жаль, что у него нет вывихов. А Эфрос – человек индивидуальный. Я думаю, что он вырастет в режиссера своеобразного, со своей точкой зрения, со своей убежденностью.

Лесли: Эфрос имеет за плечами студию Завадского³. Но ему 22 года. Он мальчишка, он любит актера Мартинсона и думает, что это идеал. Я ему сказал, что на него смотреть противно, и если он не перестроится, нечего думать о современном советском театре. Нельзя работать в манере «Вово» из «Плодов просвещения», компрометировать советских людей. Но несмотря на все эти жёсткие слова – я его не сменяю на этих других, у которых дело обстоит и весьма благополучно.

Петров: Я очень рад, что вы все защищаете Эфроса. Он очень одарён. И мне расстаться с ним, было бы жаль. Ратновский у нас принудительный ассортимент. Мы его предупреждали, но он в первом полугодии вдруг удачно показался.

Мотылевская: Я совершенно согласна с Вами, когда речь идет о Никольской, Щеглове, Арсеньеве, Ратновском. Плохо только, что отчислять их приходится при переходе на четвертый курс. Я не сомневаюсь в том, что Эфрос способный.

Но через год-полтора мы ему должны будем поручить труппу. Ведь П. В. не будет за ним ходить всю жизнь и объяснять ему, что он ведет себя несоответственно тому, как полагается. А он ведет себя просто как хулиган.

Петров: Это мальчишество.

Мотылевская: Если бы он был актер в труппе – тогда другое дело. А мы такого хозяина в театр пошлем. Я не уверена, что он при всех своих

способностях, будет нужным режиссером. У него нет вкуса. Ошибки могут делать и Бортко, и Сушко, но это всё другое. Мне очень дорого ваше мнение, но я очень боюсь, что придётся сделать грустный вывод.

Тункель: Вам он не понравился в «Платоне Кречете», но там он просто выполнял точное режиссерское задание.

Мотылевская: Он руки из карманов не вытаскивает. У него вечно скушающая отвисшая губа.

Тункель: За Эфроса надо подражаться. 21 один год – есть двадцать один год! Тут еще и вопрос возраста. В прошлом году мы сами его хвалили и портили.

Златогоров: Вы говорите, что он потерял чувство гражданственности. Я думаю, что это неверно. Он, наверное, очень много об этом думал.

Тункель: Я уверен в этом⁴.

Мотылевская: Я думаю, он пошел от слова «шут», а Фёдор сложен. Конечно, я имею больше впечатлений о нём. Он был отвратителен на теоретических зачётах.

Все: В последнем отрывке «Нашествия» он был хорош.

Мотылевская: Я его оправдывала перед самим собой, но я ему простить всего не могу. Я не хочу оказывать на вас давления, но боюсь последствий.

Петров: Мы его предупредим.

Тункель: Вы напрасно думаете, что актеры – кролики, которые позволяют Эфросу портить – они сами его ещё научат.

Секретарь кафедры Н. И. Горбунова⁵.

Свой дипломный спектакль А. Эфрос выпустил весной 1950 г. в Москве на сцене ЦДКЖ. Во всех его биографиях выпуск спектакля датируется 1951 годом. Но архивные документы вносят необходимые исправления в датировку. В РГАЛИ, в Фонде 650, Оп. 2, Ед. хр. 1689. ГИТИС. Учебная часть на трех листах сохранились следующие материалы, под общим заглавием: «Эфрос А. И. Программа, акт приема дипломного спектакля «Прага остается моей», поставленном в Театре драмы ЦДКЖ и выписка из приказа по этому театру»⁶. Акт приемки подписан 13 мая 1950 г. без замечаний, с резолюцией «разрешить» подписан за представителя реперткома Шахбазовой⁷. Выписка из приказа ЦДКЖ №37/я 29 мая 1950 г.: «...принят с хорошей оценкой Главреперткома Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР объявляю благодарность А. И. Эфросу - режиссеру. Начальник ЦДКЖ Ситник»⁸. На третьем листе - программа спектакля, где указано: пьеса Ю. Буряковского, постановщик А. И. Эфрос. Главный режиссер Театра драмы ЦДКЖ М. О. Кнебель. Среди актеров-участников этого спектакля в программе во второстепенной роли солдата значится Е. Г. Евстигнеев.

Материалы к публикации подготовлены Ю. Б. Большаковой при поддержке РГАЛИ и лично Д. Неустроева. ■

¹ РГАЛИ. Ф. 650, Оп. 2, Ед. хр. 549, Л. 12

² Там же, Л. 15.

³ В 1944 г. в Перми в эвакуации учился в актерской студии Ю. Завадского

⁴ Там же, Л. 1, 16-17

⁵ Там же, Л. 18

⁶ РГАЛИ, Ф. 650, ОП. 2, ЕД. хр. 1689, Л. 1.

⁷ Там же.

⁸ Там же, Л. 2.

ДЛЯ КАЖДОГО СПЕКТАКЛЯ ПРИДУМЫВАЕМ СПЕЦИАЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ

КОНСТАНТИН ЛЕБЕДЕВ

ИНТЕРВЬЮ ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

Долгое время «Мастерская П. Фоменко» играла в тесном пространстве бывшего кинотеатра «Киев». В 2008-м, оставив за собой старое помещение, получили новое здание с большими возможностями. О том, как менялся постановочный стиль «Мастерской П. Фоменко» и о технологических подробностях некоторых спектаклей рассказал бесменный заведующий постановочной частью театра Константин Лебедев.

56

Константин Владиславович, что самое сложное в работе завпоста?

Когда в театре есть взаимопонимание, работать не трудно. Я избалован двадцатилетней работой с Петром Наумовичем Фоменко и художником Владимиром Максимовым. Степень доверия друг к другу была огромная. Мы делали выгородку, Петр Наумович репетировал, пробовал, проверял, делались другие выгородки, снова репетировали. Мы с Володи́ей Максимовым работали в непосредственном контакте, все обсуждали, и когда сдавали чертежи, макеты в мастерские, уже было ясно, как и из чего делать. Сейчас изменилось время, ритмы стали жестче - мы должны утвердить эскизы, макет, сделать декорации, выпустить спектакль в кратчайший срок. С одной стороны, просто, если есть эскиз, разработаны чертежи и по ним сделаны декорации. Но начинаются репетиции, и возникает масса сложностей. И артистов к декорации нужно адаптировать, и декорации к артистам, а вносить изменения уже проблематично. Поиск отнимал и время, и силы, но мы

Фоменко принимал все предложения художника?

Нет. К примеру, «Войну и мир» ставили шесть лет. И все это время

Владимир Максимов делал зарисовки, приносил Фоменко, показывал. Эскизы складывались в папку. Наконец, когда вышли на выпускной период и весь театр мобилизовался, перешел на казарменное положение, у Володи́и возникла идея, что действие происходит в мастерской, у художника или в театре. Появились стремянки, большие пюпитры, мольберты, картины недорисованные, недоделанные или полуразрушенные конструкции. И старинная географическая карта. Он принес Фоменко эскиз, положил на стол. Петру Наумовичу достаточно было одного взгляда. Посмотрел, отодвинул эскиз и сказал – «Запускайтесь». Без обсуждений.

Декорации Владимира Максимова не предполагали много перемен?

Стилистика работы Фоменко, его основной принцип был в том, что самое интересное на сцене – актеры. Декорации должны создавать атмосферу, но прежде всего, помогать артисту. Поэтому у нас, можно сказать, было аскетичное оформление. Но оно глубоко символично. Чего стоит только одна карта в спектакле «Война и мир».

А как она сделана?

Мы нашли подлинную карту 1805 года в Ленинской библиотеке,

нам позволили сделать с нее копию. Замечательные мастера живописного цеха театра Российской Армии с огромным удовольствием нарисовали на ткани эту карту. Было это довольно давно, в тяжелые времена, но нам удалось приобрести бесшовную ткань. Особый толстый холст, который нашли в Германии. Карта работает на просвет, конечно, швы там ни к чему.

Какой спектакль Фоменко с точки зрения декораций самый парадоксальный?

Наверное, «Триптих», который Петр Наумович поставил в Малом зале основного здания. В театральном фойе нового здания, спроектированного Сергеем Гнедовским, есть намеки на классическую театральную архитектуру, порталы, колонны. И мы осваивали это пространство. Сложно, долго придумывали площадки, лестницы. У Максимова была масса вариантов, как сделать порталы, лестницы, чтобы артисты поднимались вверх.

А в спектакле они кажутся стационарными.

Совершенно верно, как будто родные. Но это декорации, специальные лестницы к этому спектаклю. Они поворачиваются, парапеты превращаются в решетку. Многофунк

циональные элементы. Основная же сложность была с акустикой. В фойе огромная кубатура, за решетчатым потолком двухметровое пространство крыши, со звуком здесь, конечно, очень сложно. Он уходит, пропадает, пришлось использовать радиомикрофоны, чего Петр Наумович не любил. Он их использовал только если ему нужен был эффект звуковой реверберации. Самым главным для него было слово, естественная речь актеров. Мы с Володей Максимовым нашли точки, в которых можно работать без микрофонов. Показали их, в этих точках потом и строились мизансцены. Петр Наумович всегда боролся с изначальными условиями. Наверное, борьба, преодоление для него много значили.

Он боролся, а пространство сопротивлялось?

Конечно. Володя Максимов помогал Петру Наумовичу. Придумывались неожиданные вещи, очень выигрышные впоследствии. Например, подъемно-опускные площадки. На них формируются интерьеры в первой части «Триптиха». А потом они поднимаются, превращаясь в акустические щиты. Потолок большой, и поверхности не просто отражающие, но и разбивающие звук, очень выигрышные. Получился акустический козырек над авансценой.

А «Театральный роман» как создавался?

Это наш театральный роман. Театральный роман «Мастерской Фоменко». На вечерах проб и ошибок, задуманных Петром Наумовичем, Кирилл Пирогов показывал отрывки из «Театрального романа». Всем так понравилось, в том числе Петру Наумовичу, что он предложил Кириллу сделать спектакль. Сначала хотели ставить в старом здании, где и проходили показы. Но директор настаивал на большой сцене. Не мог же он запереть таких великолепных артистов в малом зале с небольшим количеством зрителей! Володя Максимов придумал оформление, основываясь на интерьерах зеленого зала. К началу репетиций поставили пять колонн. Но не простых, а со вторым этажом, с лестницами и задними стенками, двигавшихся на фурах. Декорации мы сделали довольно быстро, но спектакль не складывался. Надо было играть иначе, чем в ста-

ром здании, но хотелось сохранить и перенести на большую сцену то, что было хорошо в малой форме. Не получалось. Потерялась интимность, камерность. Петр Наумович посмотрел, сказал, что все плохо - и игра, и оформление, и литературная композиция. Отправил «Театральный роман» обратно в зеленый зал старого здания. И оказалось, что в малой форме актерам уже тесно. Работали и мучились. В конце концов, Фоменко сам взялся за этот спектакль. Первое, что сделал - разрешил пространство, из пяти колонн оставил только одну. На нее велел поставить прекрасного коня, мы срочно его сделали. Фуры использовали, лестницы для разных уровней пространства. Фоменко придумал центральный выход Максудова, как будто из небытия. Поставил порталные стенки, где сидят секретарши. Организовал разбор с основоположниками. А выезд Ивана Васильевича из-под сцены придумал Кирилл Пирогов. В оркестровой яме сделали специальную подъемно-опускную площадку.

Наверное, условия сцены в новом здании и в старом, бывшем кинотеатре «Киев» - небо и земля?

В старом помещении все приходилось делать вручную с помощью лестницы, туры и других приспособлений. А довольно мощная сценическая машинерия в новом здании, естественно, помогает. Но все равно для каждого спектакля мы придумываем специальные механизмы.

На большой сцене «Мастерской П. Фоменко» интересный планшет.

Директор театра Андрей Воробьев, Володя Максимов и я - активно участвовали в проектировании нового здания, все обсуждали с архитектором Сергеем Гнедовским, он прислушался к нашим пожеланиям. Мы отказались от поворотного круга, современные технологии позволяют сделать накладной круг. За двадцать лет существования театра нам круг пока не понадобился. Правда, в спектакле «Рыжий» используется «карусель». Но на круге не декорация стоит, а трибуны для зрителей. Вращаем их внутри павильона и показываем разные эпизоды с разных сторон зала. Планшет основной сцены состоит из съемных щитов по одному квадратному метру. Мы можем их снять, поставить вниз подъемно-

опускной механизм, лестницу, организовать выход или люк-провал. В спектакле «Алиса» снимаем квадрат 8 на 8 метров, застилаем прозрачным стеклом, делаем подсветку снизу. Получается зеркало воды. Бегущие волны рисует лазер, направленный под углом, на самый край авансцены (чтобы не ослепить никого из зрителей), проецируя на несколько слоев тюля. Возможность сделать подсветку снизу - подспорье для художника по свету Владислава Фролова. Эффектный прием для создания атмосферы. А в «Гигантах горы» подсветка включается под прозрачным шестиметровым кругом на полу сцены.

В спектакле по Пиранделло есть и другие необычные приспособления?

К сожалению, у нас есть серьезная проблема. Из-за требований жильцов соседнего домов высоту здания пришлось ограничить. До колосников у нас всего лишь 12 метров, это очень мало. Для полноценной перемены декораций требуется как минимум две высоты зеркала сцены. Приходится использовать старые и новые театральные разработки, технологии. Мы вынуждены либо уменьшать высоту портала, либо что-то придумывать, чтобы мягкую декорацию (о жесткой и речи не может быть) как-то убирать, прятать за падугу. Пока справляемся. В «Гигантах горы» использована полиспастная система. Пять планов костюмов спрятаны за падугами, их не видно, а в нужный момент они опускаются почти до пола. Придумали и сделали особый механизм для того, чтобы все работало. Сотни метров тросов, обводные блоки, полиспасты. Только для этого спектакля.

Из зала кажется, что эффектные, зрелищные спектакли технологически очень сложные. Особенно впечатляет «Алиса в Зазеркалье».

В «Алисе» разные элементы, разные техники используются, потому она такая яркая и получилась. Иван Поповски смог все свести, поставил правильные задачи. Искали долго. Собирали все, что у нас есть в театре. Показывали Фоменко на подборе, в костюмах и декорациях из других спектаклей. Есть уникальные фотографии того показа. Например, как Юрий Буторин играет черепаху Квази. Залез в скамейку из «Египетских ночей», а эта скамейка - на тележке

для перевозки декорации. Получилось выразительно, смешно. Потом по этой модели сделали красивый панцирь на колесиках.

В этой постановке Вы принимали участие еще и как художник.

«Алиса» рождалась в сотворчестве. Собралась хорошая, теплая компания – Союз художников, как прозвал нас Фоменко. Я разрабатывал в основном большие формы – задники, полы. Мультипликаторы Юлия Михеева и Вадим Воля занимались видеорядом, Ольга Тумакова и Володя Максимов придумывали образы деревьев, стен, объемные декорации. В «Алисе» много элементов, больших, выразительных, ярких, но каждый сам по себе. Картинка, картинка, еще картинка. Спектакль комбинированный, но я бы не сказал, что он сложный в техническом воплощении. Сложнее, когда в постановке несколько превращений завязано в один узел. Особенно в малой форме. Когда в небольшой коробочке 6 на 6 метров сконцентрировано несколько фокусов и они взаимосвязаны, приходится поломать голову. В «Фантазиях Фарятева» – павильон. Но не статичный, а трансформирующийся (по замыслу художника Марии Трегубовой и режиссера Веры Камышниковой).

Как это происходит?

Благодаря сложному подъемно-опускному механизму поднимается пол. Плечо пятиметровой длины,

монтируемое под павильон, выдерживает большие нагрузки, поднимется на высоту до трех метров в верхней точке. Огромная конструкция с мощной лебедкой – впечатляющее произведение инженерного мастерства. Когда мы разрабатывали её в мастерской Владимира Ежакова, проверяли все стыки, соединения, каждый узел, каждую деталь. Важна технологическая цепочка сборки, чтобы ничто не помешало собрать, а потом разобрать внушительный механизм на габаритные детали, удобные для складирования. Масса нюансов. Размещаю декорации и механику в ограниченном пространстве старого здания, все высчитывали буквально до миллиметра. Я всегда думаю и о том, как будет жить спектакль, что с ним будет после премьеры. Декорации надо собирать, разбирать, складировать, перевозить. Предстоит мощная амортизация, и надо выбирать долговечные, стойкие материалы.

В последней премьере, в «Современной идиллии» на сцене лед, вода. Это сложно?

Евгений Каменькович давно, еще в спектакле «Самое важное» хотел поставить артистов на коньки. Но в той постановке оказалось гораздо эффективнее кататься на войлочных музейных тапочках. А в «Современной идиллии» Евгений Борисович воплотил свою идею. Тем более что Миша Крылов, играющий главную

роль, кандидат в мастера спорта по фигурному катанию. Используем искусственный лед (пластик). Сложнее с водой. Сложно и опасно. Сцена напичкана электричеством, а у нас три тонны воды... Спектакль готовим так – на планшеты кладем искусственный лед, на него – резиновую мембрану, наливаем воду. В антракте обратное действие – сливаем воду, собираем мембрану, вывешиваем сзади на штанкет для просушки. А лед уже открыт, и на льду катаются.

Как можно быстро избавиться от такого огромного потока воды?

В определенном месте планшета снят щит, под сценой установлена приемная воронка с гофротрубой 100 мм. По ней вода направляется вниз, в трюм, в приямок с насосом. А то, как наверху машинисты огромными, двухметровыми щетками сгоняют эту воду в воронку, похоже на зрелищное шоу. Боремся со временем, чтобы антракт был как можно короче.

Есть у вас спектакль заветный, в который вложено больше всего сил?

Невозможно работать вполсилы. Каждый спектакль разный, когда мы выпускаем премьеру, подолгу пропадаем в цехах, отслеживаем весь процесс изготовления декораций. А мастерские Владимира Ежакова, Леонида Керпека, с которыми мы сотрудничаем, к каждому оформлению подходят индивидуально. ■

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФОРУМ – ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ БИЗНЕСА, ОБРАЗОВАНИЯ, ДИАЛОГА ПРОФЕССИОНАЛОВ ИНДУСТРИИ ТЕАТРА И ШОУ-ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

С 10 по 12 сентября 2015 года в КВЦ «Сокольники» (Москва) руководителей театров, технических специалистов, художников, декораторов и бутафоров ждет Театральный Форум – единственная в России бизнес-площадка для театральной индустрии. Форум предоставит уникальную возможность ознакомиться с новинками театрального и сценического оборудования, технологий, материалов и реквизита от ведущих международных и российских производителей и дистрибьютеров; обсудить в рамках одного мероприятия потребности, проблемы и тенденции развития современного театра; расширить деловые контакты, найти единомышленников и спонсоров.

Театральный Форум – специальное мероприятие, которое впервые было представлено в сентябре 2014 года в рамках Международной выставки сценического и студийного оборудования, инсталляций, технологий и услуг для проведения мероприятий Prolight + Sound NAMM. Проведение выставки в 2012 и 2013 выявило острую потребность в создании всероссийской платформы театральных технологий и оборудования для театральных площадок, как для демонстрации новейшего оборудования и оборудования, для оценки тенденций развития театрального бизнеса, так и образовательных мероприятий для технических специалистов. В прошлом году за три дня работы в Театральном Форуме приняли участие более 400 специалистов из разных регионов России. Участники и посетители Форума высоко оценили об-

разовательную программу, в рамках которой проводились семинары и мастер-классы авторитетных специалистов Большого театра, Мариинского театра, кафедры сценического костюма школы-студии МХАТ. Ведущие компании продемонстрировали новинки театральных технологий. В рамках мероприятия было организовано экскурсия для технических директоров в производственные, декоративные мастерские и складной комплекс Большого Театра. У посетителей большой интерес вызвала экспозиция, представленная Театральным музеем имени А.А. Бахрушина.

В 2015 году посетителей Театрального Форума ждет выставка современного светового, звукового и сценического оборудования и новейших театральных технологий, компьютерного обеспечения, систем безопасности, декорации, бутафории, специализированной мебели от ведущих российских и международных компаний. В рамках Театрального Форума будут организованы мероприятия для руководителей театров и всех категорий технических специалистов, художников по костюмам, художников по декорациям. Так, Дамир Исмаилов – главный художник по свету Большого Театра, заслуженный деятель искусств России, проведет мастер-класс на тему «Современные технологии художественно-светового оформления спектакля». Мастер-классы, круглые столы, конференции, подиумные дискуссии и еще много интересных событий готовят организаторы Театрального Форума для гостей и участников.

Театральный Форум получил в 2015 году официальную поддержку Комитета Государственной Думы РФ по культуре, Министерства Культуры Российской Федерации, Департамента Культуры города Москвы, а также Гильдии Театральных менеджеров и Союза театральных деятелей России. Активное участие в организации принимают Государственный Академический Большой Театр России, Театральный музей имени А.А. Бахрушина, Союз архитекторов России и ряд других учреждений и профильных организаций.

Организаторы и участники Театрального Форума ставят перед собой большие задачи в по внедрению современных театральных технологий в театрах России и стран СНГ, проведении обучающих семинаров для технических специалистов театров, налаживании деловых и творческих контактов между российским и международным театральным сообществами.

Приглашаем руководителей и технических специалистов театров принять участие в работе Театрального форума с 10 по 12 сентября в КВЦ «Сокольники», Москва

Посещение экспозиции и участие во всех мероприятиях рамочной программы для специалистов бесплатное по предварительной регистрации на сайте www.prolight-namm.ru.

Следите за обновлениями на официальном сайте и на страничках в Facebook и ВКонтакте.

Контакт по вопросам участия и партнерства: Екатерина Соболева, Тел.: 8 (495) 649-87-75, доб. 137, Email: marketing@muzexpo.ru

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ ДЕЛОВОЙ ПРОГРАММЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ФОРУМА

Тема: «Совмещение художественного света и новейших технологий шоу-бизнеса в процессе создания светового оформления спектакля»

Докладчик: Александр Сиваев - художник по свету Большого театра, номинант Национальной театральной премии «Золотая маска»

1) Обзор современных шоу-технологий, применимых в театральных постановках

Двигателем эволюции сценического оборудования и эффектов всегда является индустрия массовых мероприятий, так называемый шоу-бизнес. В театр современные технологии попадают с большим опозданием. Это связано с тем, что современные технологии очень дорогостоящие и с тем, что технологии в чистом виде не являются приоритетом для театров во время создания спектаклей. И так сложилось, что театральные специалисты более консервативны, чем их коллеги из среды шоу бизнеса. Поэтому крайне важно правильно оценивать актуальные тенденции в шоу бизнесе, чтобы в перспективе находить правильное применение новым инструментам в театре. И не с точки зрения результата, а именно с точки зрения метода и процесса, так как в разных жанрах задачи разные, а методы одни и те же.

2) Описание некоторых методов использования мультимедийных инструментов в театре

Хорошая осведомленность о современных и актуальных сценических технологиях, будь то свет или видео, позволяет находить новые решения для привычных задач. Это касается всех деятелей театра: режиссеров, художников, директоров. К сожалению, очень часто нарушает-

ся процесс введения новых технологий в театр. Задача для художников или технического персонала ставится на основе увиденного результата в другом шоу или спектакле, без учета процесса создания или особенностей первоначальной задумки своего. Иногда результат при использовании какой-то технологии зависит от Идеи, для которой она использовалась. И это не транспонируемо другому спектаклю в чистом виде. Поэтому, нужно копить в своем «багаже» конструктор, из которого собирается понравившийся результат и использовать эти детали для создания своего уникального продукта.

3) Программы визуализации как мост к освоению современных технологий в театре

Любое обучение требует времени и практики. Не всегда у театральных организаций есть на это время и средства. В репертуарном театре это большая редкость, когда новую технологию пробуют на сцене задолго до выпускного периода, оставляя себе время на ошибки. Часто как раз наоборот. На короткой дистанции изучения предмета мы не успеваем полностью раскрыть возможности нового оборудования, и на премьерном спектакле остается то, что успели изучить, а не тот результат, к которому стремились. Программы визуализации это тоже новая технология, которая требует время для обучения и практики. Но именно она помогают во многих случаях проверить что-то заранее и оставить время для ошибок. Дает важную возможность увидеть условную модель идеи и внести коррективы до её реализации на сцене.

Тема: «Театрально-техническое образование: запросы времени»

Докладчик: Евгений Ганзбург - заслуженный работник культуры, Член Российской академии художников по свету

1) Современный театр невозможен без квалифицированных кадров, обеспечивающих художественно-технологический процесс. Необходима систематическая подготовка и повышение квалификации кадров такого рода на всех уровнях – от высших руководителей (технических директоров) до технических исполнителей.

2) Проблема кадровой «текучки» в театрах. Вопросы оплаты труда, престижа профессии. Способы решения проблемы. Создание единой базы данных специалистов отрасли.

3) Существенные различия подготовки кадров в Москве, Санкт-Петербурге и в провинции. Технические характеристики театров обновляются быстрее кадров.

4) Необходимо перенимать европейский опыт подготовки соответствующих специалистов – профессиональные программы должны включать в себя гуманитарные и общепрофессиональные компоненты. Это способствует формированию широкого кругозора и пониманию общих театральных задач.

5) Государственно-частное партнерство в области театрального образования. Возможность взаимодействия вузов и бизнес-структур в сетевой форме реализации образовательных программ. Формы взаимодействия – основные образовательные программы (бакалавриат, магистратура), дополнительные профессиональные программы (программы повышения квалификации, программы профессиональной переподготовки).

6) Проектирование и осуществление индивидуальных образовательных программ по заказу театров, в том числе выездных программ. Опыт проведения подобных программ в 2014-2015 учебном году в Санкт-Петербурге. ■

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

«АНАТОЛИЙ ЭФРОС. ПРОСТРАНСТВО МАСТЕР-КЛАССА»

ГАЛИНА ФАДЕЕВА

Так Театральный музей им. А. А. Бахрушина и Московский культурный центр АРТ МИФ назвали совместный проект, посвящённый 90-летию А. В. Эфроса и 85-летию Н. А. Крымовой. Настоящий театральный праздник длился около трёх недель. Он начался с открытия уникальной выставки и продолжился мастер-классами - встречами с лидерами сегодняшнего отечественного театра. Вернисаж символично совпал с Международным днем музеев. 18 мая 2015 года в новом просторном выставочном зале Бахрушинского музея – бывшем Каретном сарае собралась буквально вся театральная Москва: и те, кто знал и помнит Анатолия Эфроса, его удивительные спектакли, и совсем молодые, для которых имя Эфроса - театральная легенда. Они с равным интересом рассматривали развешенные на стенах фотографии Анатолия Васильевича, ироничного, задумчивого, увлечённого, очень разного.

На громадном белом столе, во всю длину Каретного сарая, расположились десятки планшетов, наушники, обрывки плёнки, и очки, как в 3D кинотеатре. Стоило приложить плёнку к экрану, и начиналось движение – видео-фрагменты спектаклей, репетиций, записи самого Эфроса. Художники выставки Валентина Останькович и Филипп Виноградов отдали предпочтение живому слову Мастера. В планше-

тах представлены редкие видеозаписи репетиций Анатолия Эфроса во время работы в США, Японии и Финляндии, уникальные аудиозаписи его мастер-классов, отрывки выступлений и интервью, написанные его рукой тексты, фотографии из личного архива. Сквозь куски плёнки мелькают тени прошлого, словно осколки другого времени. Всё это вызвало восторг гостей.

«У меня было чувство, что делать выставку помогал нам сам Анатолий Васильевич, незримо присутствуя во всём, что мы задумывали, с самого начала, - сказал, приветствуя гостей, Генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Дмитрий Родионов. - Мы очень хотели, чтобы его юбилейный день рождения получился тёплым, чтобы были подарки, и что-то нам удалось сделать».

Подарки – это прежде всего изданная к юбилею Мастера Театральным музеем им. А. А. Бахрушина и Московским культурным центром АРТ МИФ очередная книга творческого наследия режиссёра «Анатолий Эфрос. „Месяц в деревне“, её составитель – многолетний друг и помощник А. В. Эфроса, его бессменный завлит Нонна Skeгина. Это подробное исследование постановки, кардинально изменившей сценическую жизнь тургеневской пьесы. В книгу вошли дневники, записи репетиций (октябрь 1976– апрель 1977), иконографический материал,

хроника сценической жизни спектакля, другие документы.

Ещё одна только что появившаяся редкость - комплект дисков с записями теле – и радиопередач, созданных выдающимся театральным критиком и просветителем, женой А. В. Эфроса Натальей Крымовой. Тонкий ум, глубокое знание театра, наконец, дружба с выдающимися людьми культуры были слагаемыми успеха её просветительских программ.

Микрофон был установлен на фоне красно-кирпичной стены, на которой резким белым факсимильным росчерком надпись «Анатолий Эфрос». И каждый из выступавших, конечно же, признавался в любви Анатолию Васильевичу.

Анатолий Смелянский: Эта выставка – чудо техническое, возникает поразительный эффект возвращения Анатолия Васильевича! В книге «Анатолий Эфрос. „Месяц в деревне“ – его живой голос. Вообще, если хочешь понять Эфроса, надо прочесть эту книгу. Здесь его душа...

Александр Калягин: Я мечтал работать с Анатолием Васильевичем. Когда Ефремов пригласил Эфроса, моя жизнь во многом повернулась по-другому. Это было прекрасно. Поздравляю Бахрушинский музей. И, конечно, сподвижника, разведчика, Санчо Панса – Нонну Skeгину, которая не успокоится, пока не опубликует, не напечатает всё, что она знает об Эфросе.

Леонид Хейфец: Первое, что я остро понял, было время Эфроса. Я из этого времени. И многие из вас, кого я сейчас вижу, из времени Эфроса. Второе – тоже из того времени, сейчас исчезает, нет завлитов. Где завлиты? Нонна Скегина – завлит Эфроса. Какая отчаянная сила через столько лет! Это жёны посвящают всю свою оставшуюся жизнь мужьям, а здесь завлит. Целая история.

Евгений Стеблов: Анатолий Васильевич — мой первый главный режиссёр. Я проработал с ним меньше года, но я считаю его своим учителем на всю жизнь. Я в театре никогда не был так счастлив, как с ним.

Дмитрий Крымов: Несколько месяцев назад Юрий Метёлкин, автор проекта «Старое радио», позволил нам и сказал, что у него больше ста записей лабораторий папы в бывшем ВТО. Он их оцифровал, их можно услышать в этих наушниках. Я узнаю голос. Тридцать лет прошло, как его нет, но всё настолько электрически. Инна с помощниками сделали сайт. Вся цепочка, от QR-кода до реального сайта введена в действие. Если бы папа увидел, ему бы очень понравилось.

Нонна Скегина: Оказалось большим счастьем, что остались молодые

– Дима и Инна Крымовы, которые приняли эстафету, вместе со мной и другими стали собирать архив, делать книги. Многие молодые люди поверили в то, что был такой режиссёр Анатолий Эфрос, полюбили его. Это дало возможность нам сегодня сделать выставку, выпустить книгу.

Куратор проекта, старший научный сотрудник Бахрушинского музея Мария Чернова не видела ни одного спектакля, поставленного А. В. Эфросом, она просто еще не родилась в то время, когда они шли на сцене. «Так сложилось, что над выставкой и над сайтом работали, в основном, те, кто не видел спектаклей Эфроса, - сказала она. - Но самая прекрасная книга о театре, которую я читала, «Репетиция – любовь моя». Книга начинается словами: «Я люблю. Я люблю каждое утро приходить в театр к актёрам, с которыми я работаю». Мы не можем увидеть спектакли Эфроса, но мы можем принять это ощущение удивительной влюблённости в свою профессию. Архив Анатолия Васильевича и Натальи Анатольевны передан в Бахрушинский музей, за что мы очень благодарны Инне и Дмитрию Крымовым. Мы работаем над архивом вместе и то, что делает

музей, даёт надежду, что эти юбилейные дни – не конец истории, а её продолжение. И это самое главное на сегодня».

В эти «эфросовские» дни в Бахрушинском музее мы стали свидетелями прямого действия закона сохранения энергии. Вслед за открытием выставки на протяжении трёх недель в музее прошли встречи с руководителями театров Алексеем Бородиным, Юрием Бутусовым, Римасом Туминасом, Сергеем Женовачом, Евгением Каменьковичем, Дмитрием Крымовым, а также театроведами Инной Соловьёвой и Алексеем Бартошевичем. Вряд ли, когда эти встречи задумывались, кто-то реально представлял себе, какой необыкновенный они вызовут резонанс и отклик. На каждый мастер-класс приходили сотни человек, благо пространство бывшего Каретного сарая даёт такую возможность, это были студенты, актёры, театральные критики и театроведы. О тонкостях и таинствах профессии, о вызовах времени, о театре Эфроса и его значении для современного сценического искусства шла речь на мастер-классах, подробная запись которых будет опубликована в журнале. ■

БАХРУШИНСКИЕ ВСТРЕЧИ НА АЛТАЕ

Знаменательный день 18 мая - Международный день музеев - мы, школьники-бахрушинцы села Воеводское и села Победа Алтайского края, отметили вместе. Это вторая встреча за время нашего сотрудничества, только первый раз мы были хозяева, а теперь мы - гости, хотя, конечно, в театральном представлении участвовали все.

Встреча началась с «экскурсии» по залам родного нам Бахрушинского дома и с приветственных слов письма Генерального директора музея Дмитрия Викторовича Родионова: «Мы как настоящие друзья, хотя и разделены тысячами километров, вместе отмечаем День музеев...»

Вместе нам интересно и весело.

Все мы участвовали в конкурсе «Экспурсвод и экспонат». Нужно было выбрать экспонат и представить его. У некоторых получилось здорово!

Затем познавательная программа «Театральный калейдоскоп «Прекрасное рождает доброе» перешла, можно сказать, непосредственно в театральную форму. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне вспоминали писателей и поэтов, прошедших трудными фронтовыми дорогами, а кульминацией стала постановка А. Гуркова «По дорогам памяти» (по мотивам рассказа Я. Стельмаха «Спроси когда-нибудь у трав»). В исполнении актёров из Победы сцена о страданиях детей в застенках фашистских па-

лачей потрясла всех, мы не могли сдерживать слёз. Одна девочка потом написала: «Как я счастлива, что родилась в мирное время!» И мы на военную тему подготовили юмористическую сценку «Разговор с корреспондентом», которая вызвала улыбку, мальчики смогли поднять настроение.

А уж потом наши, бахрушинцы из Воеводской школы, пригласили участников погрузиться в мир творчества А. С. Пушкина. Чередой прошли герои произведений, написанных поэтом в Болдине: персонажи «Барышни-крестьянки», «Пиковой дамы», трагедии «Моцарт и Сальери». Отдельные сценки получились у нас неплохо, ведь мы старались.

Потом ребята из Побединской школы показали эпизод из повести «Калина красная». Словом, получилось «и жизнь, и слёзы, и любовь».

Завершающий аккорд: конкурсы, викторины, посвящённые Международному дню театра. Мы работали в творческих группах, много импровизировали, попробовали себя в роли театральных художников – рисовали костюмы литературных героев. Никому не хотелось думать о расставании, но стрелки часов неумолимо отсчитывали последние минуты встречи. Ребята из Победы предложили спеть песню «Верные друзья». Это было в точку. Мы все благодарны Алексею Александровичу Бахрушину за его труд и за то, что он всех нас объединил. И мы рады, что отметили День музеев вместе со всеми бахрушинцами страны.

В Дневнике Бахрушинского кружка мы опишем все подробно.

Александр Орликов, Данил Кравченко, Анастасия Александрова, Денис Брем, Ирина Конопленникова, Виктория Тадыш, Михаил Череповский, Михаил Курмакаев, Павел Кравченко, Кирилл Пушкарёв, Юлия Бирюкова, Дарья Терехова, Иван Фонеништил, Данил Мартенс (с. Воеводское).

«Наша встреча проходила в необычный день - День музеев. Она проводилась в моей родной деревне. Как было приятно увидеться с теми, кого я знаю, и познакомиться с настоящими талантами. Мне кажется, что на этом вечере удалось все, что планировали побединские и воеводские ребята». *Иван Колесников, 9 класс (с. Победа)*



► Бахрушинцы 18.05.2015. Фотография на память

«Мне кажется, что больше всего удался театральный экспромт, в котором приняли участие все ребята. И запомнилась постановка ребят из Воеводской школы «Разговор с корреспондентом». *Яна Куприс, 8 класс (с. Победа)*

«Я считаю, что лучше всего удался театральный экспромт. Это был не только самый веселый, но и самый интересный конкурс». *Ирина Николаева, 8 класс (с. Чесноково)*

«Вечер был замечательным! Из виртуальной экскурсии по музею и из викторины я много узнала об Алексее Александровиче Бахрушине». *Виктория Фролова, 9 класс (с. Чесноково)*

«После того, как наши друзья уехали домой, в мою голову пришла мысль, что нам необходимо встречаться намного чаще, хотя бы 4 раза в год, а может, и больше! К сожалению, у меня не будет возможности посещать наши замеча-

тельные литературно-театральные встречи, так как я заканчиваю 11 класс и могу уехать далеко учиться. Но я надеюсь и там найти бахрушинский кружок и участвовать в нём» *Тимофей Стрючков, 11 класс (с. Победа)*

«Мне вообще все очень понравилось. Жаль, что такое мероприятие для меня было последним. Я ухожу из школы и, наверное, уже больше не получу такого душевного тепла и удовольствия» *Виктор Каханов, 11 класс (с. Чесноково)*

«Мы уходим из школы и, наверное, больше не будем собираться на таких вечерах, но хочется сказать, что такие мероприятия нужны и необходимы» *Дмитрий Власов, 11 класс (с. Победа)*

Материал подготовлен при участии руководителей Бахрушинских кружков Нины Васильевны Троян (село Воеводское) и Елены Валерьевны Бойко (село Победа). ■

ПОРА ВСЕМ В ТЕАТР!

АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

Бахрушинский фестиваль Театральный музей совместно с Благотворительным Фондом возрождения культуры и традиций малых городов Руси и Администрацией Зарайского района проводит 12 лет, традиционно в Москве и Зарайске – родине купцов Бахрушиных. В разные годы в фестивальных программах принимали участие

академические музыкальные коллективы, фольклорные ансамбли, народные артисты России и студенты театральных вузов - сорок тысяч зрителей рукоплескали им. Бахрушиных знают, любят, фестиваль ждут, и с каждым годом поклонников искусства всё больше.

В программе нынешнего фестиваля – гости из Белоруссии. Мин-

ский молодежный театр играл в Москве и в Зарайске драматический моноспектакль о любви «Словно звёзды встают пророчества...», который стал красивым подношением к 150-летию юбилею Алексея Александровича Бахрушина и буквально очаровал публику.

Главная чародейка в нём актриса Анна Лаухина, но лёгкое из-

яжное сценическое действие сплелось из многих усилий: с глубоким чувством поэзии отобранны и переплетены стихи поэтов Серебряного века; сцена – почти эстрада, лишь небольшие намеки-детали бытовых предметов; режиссерский язык лаконичен, легкий штрих создает образ; пианистка на сцене – второй персонаж, звуки музыки летят за словами актрисы, улавливают её меняющееся настроение. Монопьеса написана по канве книги Ирины Одоевцевой, её и представляет с любовью и изяществом Анна Лаухина. Вот она обращается в зал, так просто, естественно: «Я вспоминаю не о себе, это не моя биография, я вспоминаю Гумилёва, Ахматову, Мандельштама, Блока... Я только глаза, видевшие их, только уши, слышавшие их, я только живая память о них. Стоит мне закрыть глаза и представить... – я сразу вижу их лица».

С первой минуты актриса вызывает доверие. Иногда она будет рассказывать и о себе, мимоходом, невзначай: «Стихи я тогда писала каждый день. По совету, вернее, даже по требованию Гумилёва. Он говорил: День без новых стихов пропащий день». Изящно пластически, тонко, деликатно и артистично сделана сцена их занятий: непременно ямбом, о сирени, не более трёх строф. «Даю вам пять минут» Поэтическая строка и танец с веером... В чем тут фокус, почему это так действует? Фокус вполне художественный: актрисе удастся передать сердечную силу воспоминания.

Гумилёв был монархист, революцию не принял и не скрывал этого. Гражданского мужества у Гумилёва было больше, чем требуется. И его главной и единственной любовью была Ахматова. И я думаю, – говорит Одоевцева-Лаухина, что Гумилёв до самой смерти (несмотря на свои многочисленные увлечения) не разлюбил её. И подтверждает это стихами.

...Поздняя осень 1920 года. Одоевцева стала членом Дома Литераторов, и там состоялась её встреча с Мандельштамом. «Большинство его стихов я часто повторяю про себя: За радость легкую дышать и жить. Кого, скажите мне, благодарить?»

Встречи с Мандельштамом были всегда не похожи на встречи с другими поэтами. И сам он ни на кого не походил. Слушая его, глядя на его закинутое мучительно-вдохновенное лицо с закрытыми глазами, испытываешь что-то похожее на священный страх. Пауза. Затем Гумилёв веско заявляет — не говорит, а именно заявляет: Прекрасные стихи. Поздравляю с ними тебя и русскую поэзию. И тут же исчерпывающе и последовательно объясняет, почему эти стихи прекрасны и чем обогащают русскую поэзию.

Стихи, известные и мало знакомые аудитории, соединённые с биографией поэта, оживают, обретают магию исповедальности.

...Блок и Гумилёв. Антиподы – в стихах, во вкусах, мировоззрении, политических взглядах, наружности – решительно во всём. Туманное

сияние поэзии Блока, – и точность, ясность, выверенное совершенство Гумилёва. «Левый эсер» Блок, прославивший в «Двенадцати» Октябрь: «мы на горе всем буржуйам – мировой пожар раздуем» – и «белогвардеец», «монархист» Гумилёв. Блок, относящийся с отвращением к войне, и Гумилёв, пошедший воевать добровольцем. Блок, мечтавший всю жизнь о революции, как о «прекрасной неизбежности», – Гумилёв, считавший её синонимом зла и варварства.

Актриса вспоминает и пересказывает то Гумилёва, то Блока, стараясь передать их настроение, свой восторг мешая с иронией над собой. «На заглавном листе «Ночных Часов» крупным, чётким, красивым почерком Блок написал: Николаю Гумилёву, Стихи которого я читаю не только днём, когда не понимаю, но и ночью, когда понимаю».

Гумилёв часто читал Блока, «Незнакомку», строфа за строфой. Читает явно для себя самого, а не для меня. Может быть, — это ведь часто случается и со мной, — даже не сознаешь, что произносишь вслух... В моей груди лежит сокровище /И ключ поручен только мне.

Спектакль шёл не больше часа, но было впечатление, что мы вернулись откуда-то издалека, наполненные звуками, образами, чувствами. Пора сказать, что успех Анны Лаухиной по праву должны разделить режиссёр Анна Дубровская, автор композиции Анна Бруссер, художник Ольга Мацкевич и пианистка Ирина Харевич. ■



ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ. 1990-2015

ЮЛИЯ ЛИТВИНОВА

«Удивительная, грандиозная, потрясающая...» — отзывы первых посетителей на странице музея в Facebook. «Выставка уже признана невероятным событием, — отметил в эфире программы «Новости культуры» телеканала Культура ведущий Владислав Флярковский, — для неё понадобились две церемонии открытия».

На первый вернисаж 15 июня 2015 приехали кураторы и участники из Болгарии, США, Тайваня и Японии. К ним присоединились российские художники, участники выставки Ирина Акимова и Юрий Устинов, Татьяна Спасоломская и Ксения Шимановская, Евгений Никоноров и Анатолий Чечик, Мария Фёдорова и Андрей Бартенев.

Второй вернисаж 29 июня 2015 стал поистине международным. Два дня сотрудники музея встречали в аэропортах Москвы кураторов и участников выставки, прибывающих на церемонию после «Праздской Квадриеннале 2015». Представители 31 страны; многие из кураторов и участников приехали вместе с родственниками, друзьями, коллегами, детьми, чтобы запечатлеть в общей памяти это неординарное событие.

«Наше стремление собрать художников-современников в пространстве старейшего театрального музея, — сказал, открывая выставку, руководитель и куратор проекта,

генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Дмитрий Родионов, — и показать максимально широкий срез современного театрального дизайна в области костюма привело нас не только к масштабному выставочному проекту, но и определило его широкое гуманистическое значение. В процессе подготовки мы поняли, сколь велика потребность художников в творческом общении через границы и расстояния».

Все главные залы музея фантазией художника Василины Овчинниковой соединены своеобразной лентой Мёбиуса, наглядно подтверждающей, что земные расстояния между нами — понятие условное, и чтобы попасть с одного континента на другой, надо сделать всего пару шагов.

Страны-участники политкорректно представлены по алфавиту, от А до Я, от А до V. Они встречаются в одном, общем для всех театральном коридоре-лабиринте, по которому посетитель может путешествовать бесконечно, время от времени устраиваясь в мягких и удобных креслах на отдых и просмотр видео.

Идея выставки, — подчеркнул главный куратор проекта Игорь Руссанофф, — состоит в том, чтобы предоставить возможность рассмотреть и оценить дизайн костюмов в мировом масштабе конца XX — начала XXI веков без предубеждений и

дискриминации в отношении пола, расы, политических и экономических условий, в которых художник живёт и работает. Экспозиция интересна прежде всего тем, что представляет разнообразие направлений и тенденций в области театрального дизайна и технологий, показывает неожиданные интерпретации символов и новаторские формы».

Приветственные слова Министра культуры РФ Владимира Мединского организаторам и участникам выставки передал директор Департамента культурного наследия МК РФ Михаил Брызгалов.

«Эта выставка — важная веха в жизни музея в сезон 120-летия со дня его основания и 150-летия со дня рождения Алексея Александровича Бахрушина, которое мы отмечали в феврале. Сегодня я не узнал родной, знакомый до боли музей, так здесь всё преобразилось и заиграло новыми красками. Я вас с этим поздравляю. Браво!»

Куратор выставки по Японии, театральная художница Казу Хатано отметила, что она и её коллеги готовились к выставке четыре года и этот период творческого общения был для них одним из самых счастливых: «Проект охватывает интереснейший период истории в театрах и истории театра в целом, XX век и начало XXI. Я надеюсь, посетители выставки оценят её по достоинству».

65



Куратор выставки по Болгарии, театральный художник Марина Райчинова была взволнована: «Я счастлива быть сегодня здесь, в музее мирового значения. Экспозиция получилась замечательная. Мне очень хочется поблагодарить организаторов, прежде всего, руководителя музея и проекта Дмитрия Родионова за прекрасную инициативу, и своего коллегу Игоря Руссанофф за фантастическую работу и усилия для того, чтобы выставка состоялась».

Куратор выставки по Дании и Норвегии Лиз Клиттен высказалась от лица скандинавских художников: «Мы особенно горды тем, что можем взять костюмы из контекста, из самого спектакля, и представить их Вашему вниманию на выставке. Мы очень рады быть частью культурного развития мира».

Куратор выставки по Польше Павел Добржицки начал своё выступление на английском языке, но внезапно для всех, словно следуя велению сердца, твёрдо сказал: «Эти слова нужно говорить на красивом русском языке. Работа музея просто

потрясающая. Спасибо всем людям, кто это сделал. И я должен сказать кое-что очень важное. Художники мира, объединяйтесь!»

Церемонии открытия сопровождалась концертными программами. На первом вернисаже саксофонист Сергей Летов вместе с коллегой Юрием Яремчуком радовал публику музыкальными импровизациями. На втором Сергей неожиданно объединился с куратором выставки по Испании и Венесуэле Мариейеленой Роке и аккомпанировал ей, когда она представляла зрителям авторский перформанс. Бразильская труппа Companhia Nova de Teatro в составе Ленерсона Полонини, Карины Касучелли и Росы Фрейтас поразила гостей вернисажа световым перформансом «Доктор Фауст зажигает огни».

Взгляды гостей вернисажа и объективы телекамер были прикованы к болгарской части экспозиции, к костюму дизайнера Нури Димитровой «Екатерина II Великая» 4 метра высотой, 6 метров в диаметре и весом более 100 кг. Платье импе-

ратрицы – точная копия наряда, вытканного в 1745. Над его созданием трудилась целая бригада мастеров, которой потребовалось более 150 метров ткани. Работа Нури Димитровой находится в Каретном сарае, в зале, который устроители выставки назвали Кураторским. В нём представлены дары зарубежных художников, сделанные ими в период работы над выставкой, и часть работ российских художников, переданных в дар музею в последние два десятилетия.

Материалы выставки будут описаны и изучены. Помощь в этом, несомненно, окажет красивый подробный каталог на русском и английском языках. На страницах журнала «Сцена» искусствоведы и художники поделятся своими впечатлениями.

А завершить первые заметки о проекте хочется словами Сьюзен Тсу, сокуратора выставки по США и Мексике: «Мы живём в таком мире, где люди видят только различия и это причиняет боль. Как прекрасно – быть здесь всем вместе»

Фото Леонид Бурмистров



► Кураторы выставки «Театральный костюм на рубеже веков. 1990—2015» в кабинете А. А. Бахрушина

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

СЕРГЕЙ БАРХИН

КАК Я ГОВОРИЛ С МЕЙЕРХОЛЬДОМ ПО ТЕЛЕФОНУ

Уже лет двадцать тому назад, этак году в восемьдесят седьмом Театр юного зрителя выпустил «Собачье сердце». Спектакль этот имел успех и в Москве, и в других странах. Это был действительно первый успешливый спектакль, в котором я участвовал. Мы показали нового Булгакова раньше других. Еще не было понятно, как дальнейшая жизнь повернется. И все-таки были и восторженные зрители, которым нравилось, как Булгаков, Червинский, Яновская и даже я, дали прикурить и пролетарской революции, и советской власти. Но были и встревоженные и испуганные. Иногда меня даже просили достать места, и мне это было не так легко, иногда я и сам хотел кого-то пригласить. Надеюсь на изменение отношения ко мне, я позвал на премьеру главного сценографического критика и распределителя по гамбургскому счету Милицу Николавну Пожарскую, которая сыграла определяющую роль в моих тяжелых отношениях с Ефремовым, «Современником», и вообще с Москвой. Я ждал отзыва, но она, выходя после спектакля, правда уважительно, но осторожно и очень строго произнесла: «Мне кажется, это спектакль все же больше антисоветский, чем советский!»

Но жизнь пошла другим путем. Меня даже выпустили за границу...

Дома я, как всегда, валялся на диване и вдруг – звонок по телефону. Телефон я недолюбливал даже тогда, потому, что он никогда, почти никогда не сообщает что-нибудь хорошее, он даже таит в себе угрозу, неприятное известие, новый заказ или сплетню.

Решительный низкий голос – Сергей Михайлович! Это Мейерхольд говорит! Не могли бы Вы пригласить меня на Ваш булгаковский спектакль! Я опешил. У меня не возникло впечатление, что это розыгрыш, так строг был голос Мейерхольда. Какая-то мистика. Но не было и мысли, что я схожу с ума. Я уже, было, произнес – Но Вас же убили! Как это практически возможно? И все же нашел в себе силы и тихо выдавил – хорошо, я попробую достать место, или Вам – два, вспомнив про Зинаиду Николаевну. Да, лучше – два! Баритоном произнес Мейерхольд. Я тоже вешаю трубку и долго сижу в оцепенении.

Сейчас я даже не вспомню, достал ли я тогда билеты.

Тогда же кто-то мне объяснил, что это звонила внучка Всеволода Эмильевича Мария Алексеевна Валентей-Мейерхольд. Это была почетная просьба. Правда, с билетами мне было трудно, и возможно я просто передал это Яновской. Мейерхольду даже Гета не могла отказать. Потом мы подружились с внучкой мастера и директором его музея-квартиры. Я часто бывал у нее на вечерах. Узнав, что я не только сын одного из авторов проекта театра Мейерхольда, но и внучатый племянник Алексея Михайловича Ремизова, так влиявшего в молодости на самого мастера и эстетически, и политически, она даже попросила помочь ей сделать вечер «Мейерхольд и Ремизов». На вечер я притащил Лору и Тонино Гуэрру.

КАК Я БЫЛ НЕСКОЛЬКО СЕКУНД К. С. СТАНИСЛАВСКИМ

С Евгением Вахтанговым я был знаком очень давно. С самого детства. Наши отцы были архитекторы, дружили и проектировали театр самому Всеволоду Эмильевичу.

Как-то мы с Женей встретились в Музее-квартире Мейерхольда. На вечере памяти Марии Алексеевны Валентей – внучки Мастера. И при её жизни обычно на собраниях в музее участвовал и её двоюродный брат, Петр Васильевич Меркурьев, тоже внук Мейерхольда, сын знаменитого Актера и известный музыковед. И он даже вел этот вечер памяти. Высокий, худощавый господин, как две капли похожий на знаменитого деда, в конце собра

ния вышел на лестничную площадку покурить. Туда же пробрались и мы с Женей. С Меркурьевым разговаривала какая-то очень важная и осведомленная немолодая дама, и мы, затаившись, ждали, когда он освободится. Я хотел познакомить внуков Великих. Вдруг Петр Васильевич, замечая меня, обрывает свою беседу и, видя, что мы ждем его, с приветливой вопросительной улыбкой поворачивается к нам. Хочу познакомить Вас с Евгением Вахтанговым - торжественно произношу я. Дама в этот момент тоже поворачивается к нам и несколько высокомерно, так как восприняла мои слова, как грубую шутку: «Ну, а вы, очевидно, Константин Станиславский?». Из всеобщего смущения вывел нас Меркурьев, бросившийся объяснять, что я совсем не Станиславский, а Бархин, но тоже очень известный и хороший, может быть самый лучший художник театра. Мой сюрприз затерялся в словах, но зато секунду на лестнице снова стояли Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов.

ТЕЛЕГРАММА УЧИТЕЛЮ

Молодому архитектору было грустно. Служба и для людей (свободных, без статьи) тоже была подобна работе в «шарашке». Я не понимал, как жить. Друзей же в этом Моспроекте было много. Все они ощущали себя рабами социализма навсегда.

6-го октября 1963 года, позвав для поддержки друга Виталия Скобелева, я отправляюсь на соседнюю почту (этот Моспроект –2 находился в старом псевдоготическом особняке на пересечении Садовой и будущего нового Арбата). С собой мы несем заранее приготовленный текст поздравительной телеграммы Мастеру с семидесятилетием, которого мы с почтением называем Учителем. На советской почте, не удивившись, (железный занавес; переписка с границей невозможна) нам небрежно предлагают написать весь русский текст латинскими буквами. Кое-как, вспоминая английский, мы это делаем. Адрес мы, надеясь на уважение и находчивость французов, списываем с фотографии мастерской еще тридцатых годов, кажется на улице Севр. Несмотря на все нелепости, советские почтовые молодые работницы принимают, даже не прочитав текст и мы довольные, но вспотевшие возвращаемся в наши разные мастерские. Он к главному Посохину и Мдоянцу, а я – к своему новатору Павлову. Думаю, это была единственная попытка поздравить Ле Корбюзье с юбилеем, предпринятая из Советского Союза. И мы не можем быть вполне уверены, что телеграмма дошла, и, главное, мог ли Шарль Эдуардович (так мы уважительно и шутливо называли великого архитектора), что-нибудь понять в этом русском, написанном латынью. И все же мы были вполне удовлетворены. Это была наша единственная переписка с границей.

68

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ – ДЕДУШКА

Два года спустя, в 1965 году, Ле Корбюзье утонул в Средиземном море. Во всей советской прессе было всего одно очень маленькое, в две-три строчки узенькой газетной полосы, сообщение о его гибели. Я его вырезал и положил в чехол паспорта, где все мои данные и фотография.

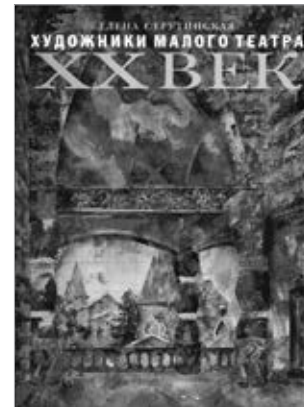
Как-то я перебежал Бородинский мост поперек, к нашей Ростовской набережной в месте, где переход невозможен. Коварный милиционер, поджидая нарушителя, жестко требует у меня паспорт. В нем он и видит ту вырезку из газеты о смерти Корбюзье. Еще строго спрашивает: «Что это такое?» Объяснить о роли Корбюзье я не могу, стоя посередине движущего потока машин. Я, потупив глаза отвечаю, что это мой дедушка. Он уже сочувственно: «Ну ладно иди».

Без всяких назиданий. Таково почтение было у всех к газетной продукции. Может быть и у него недавно умер дедушка (Шерлок Холмс?). Так меня французский Учитель спас от задержания. ■

ХУДОЖНИКИ МАЛОГО ТЕАТРА

НАТАЛЬЯ МАКЕРОВА

Елена Струтинская. **Художники Малого театра. XX век.** М. 2014. Вступительное слово: Народный артист СССР, художественный руководитель Малого театра Ю. М. Соломин. Художник и автор макета А. А. Рюмин. Составитель справочного аппарата О. В. Мичасова.



Монументальное исследование Елены Струтинской, посвященное ушедшему XX веку, запечатлело искусство Малого театра в произведениях театральных художников, работавших на его сцене. Оно и по форме, и по исследовательскому охвату, под стать самому явлению в отечественном искусстве - «Малый театр». Огромный тяжелый, солидный том. Обложка, обе стороны которой, это эскизы абсолютно разных по художественной вере В. Рождественского и А. Герасимова, созданные к спектаклям главного драматурга Малого театра А. Н. Островского, скреплены общим синим с белым добротным переплетом с золотым шрифтом. Уже внешний образ книги, созданный художником и автором макета А. Рюминым, соединившем противоположных по стилю авторов единым корешком в тон основных цветов зрительского фойе и коридоров Малого театра, не только вводит читателя-зрителя в атмосферу старейшего театра, но создает пластическую формулу своеобразия существования декорационного искусства на его сцене.

Обычно подобные исследования создаются коллективом авторов. Представленный труд можно с полным правом назвать сценографической энциклопедией – столь подробно, с глубоким и всесторон-

ним знанием предмета здесь изложены сведения обо всех, сколько-нибудь значимых работах театральных художников на сцене Малого театра за сто лет. Однако перед нами работа, созданная одним автором – Еленой Ивановной Струтинской – исследователем, признанным экспертом в области театрально-декорационного искусства, знатоком истории Малого театра, который знаком ей с детства. Наверное, именно поэтому, колоссальное по объему строго научное аналитическое изложение, и глубокое понимание происходивших непростых процессов взаимоотношений сценографов с «актерским театром», окрасило книгу личностным равнодушием.

Систематизирован огромный комплекс печатных материалов: рецензий в газетах и журналах, монографий и другой научной литературы. (Удобно, что ссылки на источники расположены тут же на странице). Освоен визуальный массив эскизов декораций, костюмов, фотографий сцен из спектаклей из уникального собрания музея Малого театра, содержащего свыше 7000 единиц хранения, а также произведения из фондов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Третьяковской галереи и личных коллекций художников С. М. Бархина и Э. С. Кочергина. Многие из них, а в книгу вошло

более 500 цветных, отменного качества репродукций, публикуются впервые. Работа, сделанная Е. Струтинской, гораздо глубже, нежели бесстрастная информационная форма энциклопедии – это монография, выстроенная по всем законам жанра.

Хронологический принцип исследования при создании широкой исторической ретроспективы дает возможность обстоятельно и последовательно разобраться в причинах, определявших преобладающую стилистику в оформлении спектаклей каждого из периодов, которые точно сформулированы уже в названиях глав. Итак, книга содержит четкую структуру, разделена на пять глав, охватывающих историю развития декорационного искусства Малого театра от 1900г. до 2000 г.

1. 1900-1916. – Малый театр в начале XX века.
2. 1917-1925. – Semper eadem – «Всегда тот же»
3. 1926-1940. – В поисках стиля эпохи
4. 1941-1956. – Трудные годы
5. 1957-1988. – Иллюзия свободы
6. 1989-2000. – Территория классики

Подобная периодизация глубоко обоснована и убедительно подтверждена анализом художественных процессов, происходивших внутри Малого театра, соотношенных с общими направлениями в искусстве сценографии в целом.

«История отношений Малого театра с художниками составляет целый сюжет, довольно драматический, полный побед и поражений и главная интрига в нем – выбор между академическим сохранением традиций и изменчивостью визуального решения спектаклей, подчиненного стиливым доминантам времени».

Каждая глава – это захватывающие истории противоборства или единения консервативно настроенной части труппы и дирекции с яркими личностями, приносившими новые, прогрессивные идеи на сцену старейшего театра России. Так, например, в книге заново переосмыслена недооцененная до сих пор реформаторская деятельность А. П. Ленского. Собственно, с его постановки «Снегурочки» 1900 г. начинается отсчет искусства Малого театра в XX веке. На заре становления режиссерской профессии, Ленский сам будучи режиссером и художником, осознает особую роль визуального образа спектакля. В рамках бюрократической системы, отстаивая право на самостоятельность перед Дирекцией императорских театров – «режиссер – один хозяин постановок пьесы» – Ленский добивается внедрения и самого передового по тем временам театрального оборудования. Именно благодаря ему в Малом театре уже в 1900 году впервые в России установили поворотный круг, движущийся панорамный вал, а в сезоне 1908/09 – грандиозный по высоте новый панорамный ход, было применено «освещение без рампы». После ремонта на открытии сезона 07/08 зрители вошли не только в обновленные интерьеры зала, но увидели и новую сцену – исчезла оркестровая яма и раковина суфлерской будки. В стремлении сделать оформление не фоном, а живым компонентом художественного образа, Ленский привлекает к работе в Малом театре Константина Коровина. В его выдающихся шекспировских постановках «Кориолана» (1902) и «Бури» (1905) впервые появилась единая сценическая установка на поворотном кругу: прежде смена

декораций при его помощи маскировалась промежуточным занавесом или затемнениями, а здесь разные места таинственного острова возникали на глазах у зрителей. Коровин отказался от пресловутого «павильона» и кулисно-арочной системы, ввел станки, разновысотность планшета давала новые возможности и художнику, и режиссеру, позволяла динамизировать действие, задавая разные ритмы движению актеров.

Благодаря установке новой системы осветительного оборудования в спектаклях стал использоваться направленный точечный свет, мощным лучом выхватывающий фигуру актера из общего затемненного сценического пространства, что не только создавало «крупный план», но и придавало драматизм действию.

После премьеры в 1907 году «Много шума из ничего» У. Шекспира, оформленным В. Колендой по макету Ленского, на афишах имя режиссера-постановщика указывается как и автора макета. В этом спектакле благодаря сценографическому приему «двойной сцены» – разделения игрового пространства на постоянное (архитектурное) на авансцене и сменные декорации в глубине, за специальным занавесом, – стало возможным разворачивать динамичные мизансцены параллельно на двух планах и играть в стремительном темпе. Именно в этом спектакле Малый театр впервые отказался от основного занавеса.

С реформаторской деятельности А. П. Ленского начинался XX век в Малом театре. Но когда в 1908 году Ленского не стало, на смену ему в должности управляющего труппой на целых двадцать лет пришел А. И. Южин-Сумбатов, придерживавшийся консервативных традиций. И таких поворотов на протяжении всей истории существования театра немало.

Особой заслугой Е. И. Струтинской является и то, что в своем исследовании наряду с именами крупнейших известных художников, таких как Арапов и Волков, Кардовский и Юон, Пименов и Рындин, Стенберг, Куманьков,

Сумбаташвили, каждый из которых составил эпоху жизни Малого театра разных периодов, автор извлекает незаслуженно забытые имена Браиловского и Клодта, Внукова и Висконти, Федотова и Каплуновского, Гуняшева и Гейкблума и ряд других, чье творчество также немало послужило славе Малого театра. Автор не обходит своим вниманием автор сценографов, чей опыт сотрудничества ограничивался одной или несколькими постановками, но оставил заметный след в истории отечественной сценографии: Акимов, Нивинский, Добужинский, Рождественский, Ульянов, Веснин, Тышлер, Шифрин, Кустодиев, Дмитриев, Стенберг, Васильев, Левенталь, Бархин, Давид Боровский. Можно смело утверждать, что на сцене старейшего театра России «отметились» почти все ведущие художники XX века.

Работа Е. И. Струтинской – это исследование истории русской сценографии XX века через творчество художников Малого театра.

Бесценным дополнением к тексту служит солидный научно-справочный аппарат, подготовленный О. Мичасовой. В алфавитном указателе содержится биографическая и творческая информация о каждом из 188 художников, с полным указанием фамилии-имени-отчества, дат жизни, а также всех спектаклей, когда-либо оформленных ими в Малом; «выходные данные» спектакля приведены с точной датировкой премьеры, автора, названия, режиссера, постановщика, композитора.

В соответствии с авторской структурой текста, художником А. Рюминым разработан и макет книги: каждая глава открывается на разворот эскизом декорации какого-либо значимого, этапного спектакля данного периода, причем левая сторона воспроизведена в цвете, а правая в «сепии». После текстовой части – альбом, даже только листая который, видишь и общие стиливые направления периода, и индивидуальный почерк каждого художника. Черно-белые фотографии сцен из спектаклей, макетов, эскизов декораций и ко-



► Б.И. Волков «Власть тьмы» Л.Н.Толстого. 1956. Эскиз декорации 4 действия «Двор. Ночь».



► И.И. Нивинский «Доходное место» А.Н.Островского. 1926. Эскиз декорации 4 действия. ГЦТМ.



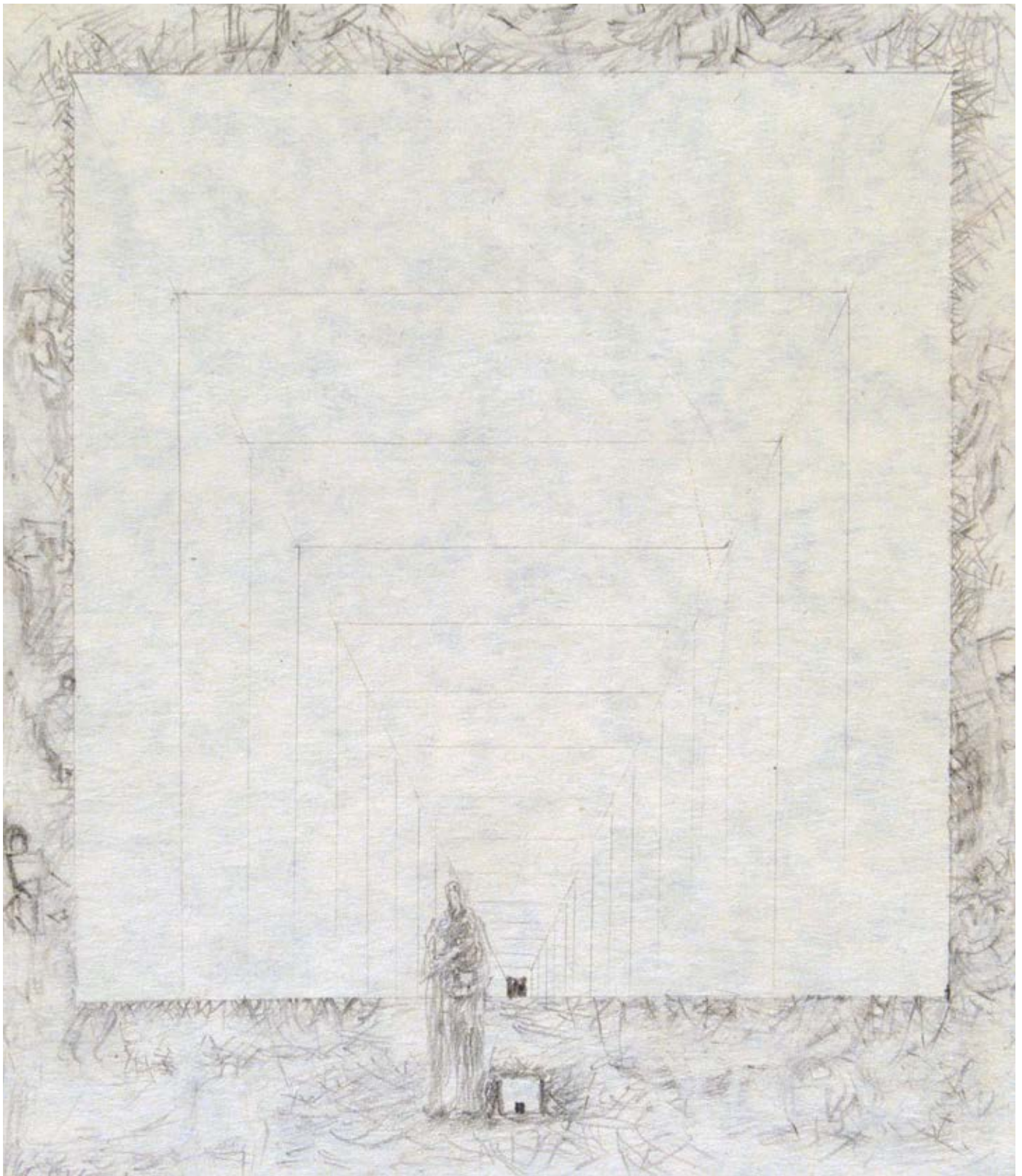
► А.А. Веснин «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше. 1920. Эскиз декорации 3 действия.



► Н.Е. Айзенберг. «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера. 1930. Эскиз костюма служанки Николь.



► Куманьков Е.И. «Господа Головлевы». Инсценировка Е.Я. Весника романа М.Е. Салтыкова-Щедрина. 1976. Эскиз занавеса.



► Д.Д. Лидер. «Король Лир» У. Шекспира. Премьера 5 мая 1979.
Эскиз декорации. Малый театр. ГЦТМ. КП 316948/6
Бумага, карандаш. 15,9х13,6.

стюмов также тонированы в технике «сепия». Этот эффект «состаренности» создает некий аромат эпохи. Внушительный формат альбома, почти факсимильная печать иллюстраций, высокое качество бумаги – солидный том, достойный великой истории Малого театра России.

Обобщающих исследований, посвященных истории и теории отечественной сценографии крайне мало: это, в первую очередь, книги М. В. Давыдовой «Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII - начала XX в», Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной «Русское театрально-декорационное искусство»; отдельным периодам – русской сценографии конца XIX – начала XX века и феномену Дягилевских сезонов посвящены монографии и альбомы М. Н. Пожарской; впервые теоретическое осмысле-

ние искусство театральных художников получило в аналитических трудах А. А. Михайловой «Образ спектакля», «Сценография: теория и опыт». Но эти базовые исследования выходили в 60-80-х годах XX века. С тех пор изданий, обобщающих опыт сотрудничества театральных художников с режиссурой, до обидного мало. Назову книгу-альбом под редакцией А. А. Михайловой «Мейерхольд и художники» (1995 г.), Л. С. Овэс «Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского Государственного академического театра оперы и балеты им. М. П. Мусоргского» (2004 г.), Н. П. Хмелевой «Художники БДТ. 1919 -2006» (2006 г.). И только в конце 2014 года один за другим выходят два монументальных труда: Каталог-резоне из собрания Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина «Камерный те-

атр и его художники», изданный к 100-летию основания театра, и книга-альбом «Художники Малого театра. XX век». В обоих изданиях – Е. И. Струтинская автор-исследователь, развивающая высокие традиции научной школы предшественников. Собственно, публикация этих книг открывает перспективу для продолжения аналогичных исследований. До сих пор нет столь же серьезных монографических работ, посвященных художникам, работавшим на сценах Александринского и Мариинского, Большого и Вахтанговского, Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, театра Армии и других академических театров, где имеются музеи, коллекции которых позволяют в ретроспекции дать полноценную картину истории развития сценографии этих ведущих театров. ■

▼ Л.М. Брашловский
«Самоуправцы» Писемский А.Ф. Реж. И. С. Платон.
Эскиз мужского костюма. Кадушкин. Первый акт.
Москва, Императорский Малый театр. 1915.
Картон, карандаш, акварель. 40,8x31,8. ГЦТМ. КП 60649



▼ Л.М. Брашловский
«Самоуправцы» Писемский А.Ф. Реж. И. С. Платон.
Эскиз мужского костюма. Кадушкин. Первый акт.
Москва, Императорский Малый театр. 1915. Картон,
карандаш, акварель, белила. 40,4x21,8. ГЦТМ. КП 63028



МАКЕТЫ БОРОВСКОГО

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

«Давид Боровский. МАКЕТЫ». Альбом. Составитель и автор макета Александр Боровский. Текст Сергея Бархина. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 2015



74

Вышел второй том грандиозной трилогии, посвященной сценографии Давида Боровского – «Макеты». В огромном альбоме (451 страница!) показаны 48 макетов от «Оптимистической трагедии» 1961 года до оперы «Евгений Онегин», осуществленной уже после смерти великого сценографа. До второй половины XX века невозможно и представить альбом театрального художника, посвященный исключительно макетам. Разве возможен альбом макетов Головина или Дмитриева? Как известно, долгое время макет носил, скорее, технический характер и был необходим для работы режиссёра и мастеров. Художник образное решение декорации традиционно оставлял эскизам к спектаклю. Макет стал произведением искусства, когда его вызволили из плена коробки, а освобождённое пространство и форма стали главным инструментарием театрального художника. И именно в это время перемен Боровский начинает работать в театре, правда, точкой отсчета для него стали ещё очень традиционные – коробочные, но поразившие молодого художника макеты В. Симова в музее МХАТ. Разумеется, Боровский выбирает свой путь и именно его макеты стали совершенно новой формой представления сценографии, их отточенная форма и содержательная значитель-

ность уже не позволяли сомневаться в их мощном художественном потенциале.

Не стоит, однако, пренебрегать тем, что макет фиксирует только одно положение декорации и идеален для единой установки. А у Боровского, как известно, декорация полна динамических перевоплощений, неожиданных пластических метафор, какой-то мистической энергии. Как могут показать это неподвижные макеты? Должна признаться, изначальная идея деления наследия Боровского на костюмы, макеты и рисунки казалась мне чересчур рациональной, так как членила целое, разрывала связи. Конечно, замечательно сделать эскизы костюмов в альбоме в натуральную величину, ну, как объяснить, например, что герои «Вишневого сада» это те же побеленные вишневые деревья декорации? Поэтому перед просмотром альбома «Макеты» было опасение недосказанности, конечно, потрясающего, но одинокого, не наполненного аурой спектакля, макета. К счастью, так не произошло. Макеты в альбоме окружены набросками, мыслями художника, головами героев пьес, ассоциациями, мизансценами и крупными планами, предметным миром, фактурами тканей, зарисовками композиций Давида и Ван Гога, да всего и

не перечислить. Показано движение к спектаклю, его трудное, а иногда и мучительное становление. Это, своего рода, интимные тайны художника, которые не видит зритель в зале, но увидит зритель книги. Так, например, в поиске образа озера в «Чайке» художнику помогает «Чёрный квадрат» К. Малевича, в «Короле Лире» – фантомы современности – «Распад королевства СССР. Делёж МХАТа, Делёж Таганки», в «Дяде Ване» – «запах скошенной травы. Кому повезло лечь на лугу после сенокоса, смотреть на высокое, высокое голубое небо с белыми облаками».

Важнейшим дополнением к макетам в альбоме являются планировки. Ведь только они могут подсказать изменения положения занавеса в «Гамлете» и пространственные метаморфозы в опере «Леди Макбет Мценского уезда». Именно через рисунки к «Владимиру Высоцкому» можно увидеть соответствие ракурсов конструкции кресел песням, стихам поэта и его Гамлету. «Сотни колонн снаружи – сотни внутри» в опере «Евгений Онегин» выстраиваются белой геометрией Петербурга, мягко склоняются деревьями, чернеют и трагически накрываются в многочисленных рисунках к спектаклю. Можно сказать, благодаря этим планировкам и рисункам макеты выходят из со-

стояния идеальной пластической формулы и приобретают динамизм сценической жизни.

Поражает, с какой артистичной вольностью относится художник к коробке сцены в макете, ведь в реальном театре она никуда не делась. В макетах «А зори здесь тихие», «Эшелон», «Чайка» есть только планшет сцены и из него вырастает хрупкий, но стойкий человеческий мир, окруженный огромным пространством. В театре такая свобода пространства невозможна. И эти макеты – прорыв к такой свободе. Иногда Боровский графическим силуэтом намекает на присутствие сценической коробки – это «Пристегните ремни», «Владимир Высоцкий», опера «Игрок». Нередко из планшета вырастают стены и отгораживают интимный мир спектакля от внешнего мира. Но всегда есть только планшет сцены и более никаких ограничительных барьеров. В записках о постановке «Дяди Вани» Боровский пишет: «Кто автор формулы, что театр, это всего-навсего, артист на коврике?» Но ведь это и его, Боровского формула.

Многokrатно сказано и написано, с какой любовью относился Боровский к натуральным фактурам, как выбирал не только для

макета, но и декорации пожившие материалы (любимое выражение Аллы Александровны Михайловой). Только взгляд из сегодняшнего времени – эпохи гладких компьютерных поверхностей – фактуры Боровского задевают сильнее, поражает уже не только сама живая, дышащая материя, но её предназначение заглянуть в глубь человека. От гладкой поверхности все отскочит, а фактура бесстрашно поведёт в глубину. Но главный вопрос – как удалось Боровскому соединить пространственную мощь декорации и интимный шепот её фактур? Ответ в макетах. Смотрите и размышляйте,

Дизайн альбома был сделан сыном Давида Львовича – Александром. Не каждый театральный художник может быть дизайнером, разные всё-таки профессии. Но вспоминая интерьеры Студии театрального искусства, дизайн выставки, посвященной 150-летию А. П. Чехова в музее политической истории, книгу «Давид Боровский. Костюмы», дизайнерские возможности Александра Боровского не вызывают ни малейшего сомнения. Всё равно удивил. Открываешь книгу и на первой макетной полосе неожиданно и необъяснимо на огромном белом поле справа

резко вырастает какая-то мощная вертикаль. Что это? Макет Боровского к «Оптимистической трагедии» и вертикально он вздыблен, если держать альбом обычным образом. Книгу нужно повернуть и тогда макет встанет на своё место. И, таким образом, все макеты в альбоме идут «против течения», но только они – весь остальной материал расположен традиционно. Такое невероятное расположение макетов даёт каждому из них простор пустого листа над ним, это блестящий перевод пространственной идеи Боровского в книжную плоскость. А на следующей странице – оборотная сторона макета. Их не публиковали, на выставках они были придвинуты к стенкам, а они очень интересны и неожиданны. Например, задняя стенка «Дяди Вани» – черная стена и одинокая дверь справа с таким же одиноким в ней человеком. Александр Давидович, спасибо за книгу!

Поблагодарить следует и Бахрушинский музей за инициативный труд.

Р. С. Одного я не смогла понять, почему авторы книги решили скрыть от читателей-зрителей места хранения макетов. Ведь творчество Боровского исследовали, исследуют и будут исследовать. ■

ШИШУЙТЕСЬ!

ДМИТРИЙ ЦИЛИКИН

Эдуард Кочергин «Завирухи Шишова переулка».
Рисунки автора. ВИТА НОВА, СПб, 2015



76

Ну и что, что трюизм — а зато как верно замечено! Да, талантливый человек — во всем талантлив.

Много-много лет знаем мы замечательного художника Эдуарда Кочергина. Товстоноговский БДТ в 60—70-е был важной частью духовного опыта современников, его спектакли помогали людям сохранять человеческое достоинство в недостойном обществе. Актеры Большого драматического воспринимались десятками тысяч ленинградцев как члены семьи. Но ведь среда, в которой действовали эти актеры, попросту — то, что мы видели на сцене — дело рук, порождение фантазии и мастерства Кочергина.

И то, что мы видели и видим до сих пор на сцене Малого драматического театра — Театра Европы, в легендарных «Братьях и сестрах» и других выдающихся спектаклях Льва Додина, — опять-таки Кочергин. И в спектаклях других крупнейших режиссеров XX века — он же.

Эдуард Степанович давно начал преподавать, и несколько поколений его учеников составляют славу российской сценографии. А когда начали публиковаться его рассказы, потом, тоже давненько, в 2003-м, вышла первая книга «Ангелова кукла» — обнаружилось, что и писатель он изрядный: со своим донельзя своеобразным, но притом органичным языком, с превосходным чувством композиции

и ритма, главное — с сильным самостоятельным видением мира, основанном на редкостно доброкачественной человеческой природе и невероятном жизненном опыте. Его, который Кочергин облакает, в... я бы так сказал, в изысканно-простодушную литературную форму. Сам он говорит — в ответ на вопрос о разнице между рисованием и писательством: «Абсолютно то же самое. Только в другом материале. Это разные повороты одного и того же. Понятие ритма одинаково у художников, и в режиссуре, в актерском деле, и музыке, и в писательстве. И пластики — пластичен ваш язык или нет, пластична ли ваша линия, упруга — или она вялая. Категории общие».

Последняя из его уже нескольких книг — «Завирухи Шишова переулка» — только что вышла в петербургском издательстве «Вита Нова». Это новый извод все той же поразительной кочергинской натуры.

В «Ангеловой кукле» узнали мы мир послевоенного Васильевского острова — и погрузились в него: мир дикий, страшноватый, часто абсурдный, но и трогательный, и благородный по-своему. Мир инвалидов, обожженных и порубленных войной, малолетних воров и прочей шантрапы, прожженных проституток, которые одновременно — истово любящие матери. Мы, что уж греха таить, прикипели к

этой, как выражается автор, житухе. Потому что самые дорогие человеческие проявления — там, где остаться человеком труднее всего. А еще потому, что мир этот нарисован бесконечно обаятельными красками (кстати, ведь и подзаголовок книги — «рассказы рисовального человека»).

«Завирухи» — тот же мир, только с другой стороны реальности. Буквально: потусторонний. Переулок — на самом деле Днепровский, все там же, на Васильевском, загогулина между 7-й линией и Академическим переулком, двести пятьдесят один метр длиной и семь шириной (согласно хищному глазомеру Эдуарда Степановича, с технических характеристик маршрута книга начинается). «Соседские же обитатели издавна прозывали переулок Шишовым и уверяли всех, что живут на нем шиши и кто к ним зачем-то придет, тот шиш там найдет и с шишом уйдет». Шиши — домовые, *genii loci* всего острова, но особенно густо локализованные как раз в Шишовом переулке.

Лукавый Кочергин уверяет, что все приведенные им сведения о шишах точно соответствуют классической демонологии. Хотите — верьте, хотите — нет. Уж не знаю, предполагает ли демонология антропоцентричность, но кочергинские шиши очень смахивают на людей, и внешне, и характером, да-

ром что лишены глаз и ушей, пола и возраста (поскольку бессмертны), и вообще они — объекты сугубо нематериальные. Хотя повидать их теперь все-таки можно: автор, будучи сторонником комплексного обслуживания читателя, шишей не только описал, но и нарисовал. И передне-задневыпуклых, и двояковогнутых, и даже задне-передневогнутых, бородатых, с жесткой шевелюрой вокруг лысины, вместо глаз, носа и рта — закорюка, контуром смахивающая на лопату (что не мешает одному из шишей необычайно походить на Достоевского). Этими веселыми быстрыми (в смысле — сделанными очень быстрым штрихом) рисунками книга одобрена в изобилии. И, кстати сказать, вообще она сработана на славу. Для мастера нет мелочей: точное расположение текстов на странице, колонтитулы, желтоватый цвет отличной плотной бумаги, старинная карта соответствующей части острова и Невы на форзаце, а на обложке — неопишемого цвета картина Бориса Заборова, будто проступающая в памяти, даже ляссе имеется — раритетная нынче ленточка-закладка. Этот перфекционизм выглядит полемическим ответом торжествующему в книгоиздании (да и повсюду) принципу «и так сойдет».

Так вот, нематериальность шишей вкупе с их человекообразностью позволили в главе «Шишовые полюбки» рассказать гомерически смешную историю про то, как беспольные шиши закосили под смазливых шишовок, и эти тетеньки отправились на Андреевский рынок «шабашить блудным делом». Там они так гарцевали перед «черноброво-усатыми людьми гор и песков», что те, заплатив шишовым сутенерам, «давай припадать к ним да руками шуровать и щупаться с надеждой словить быстрее осязательный момент. Ан нет, оказалось, что кроме воображения да пустоты в их волосатые, нетерпеливые пальчищи-ручищи ничего не дается».

Людва (словцо Кочергина) ворует, распутничает, дерется и всячески безобразничает — вот и шиши тоже. Как собака делается похожа

на хозяина, так, судя по «Завирухам», и домовый. Но он не подражает человеку, а как бы индицирует его: человек к окружающим зол — и домовый страдает, вянет и даже «уходит в отсутствие». Зато добрый — и к домовому благожелателен, угостит его киселем, а то и водочки нальет. Есть прямо-таки душераздирающий рассказ «Графский шиш»: несчастный одинокий старик Кондратий, ветеран органов, тихо спивается в комнатухе в коммуналке — и Корчегин выписывает его смешной и трогательный пьяный диалог с домовым Шишкой. Шишко разговор поддерживает: «Фуц, куц, муц, гуц. Ух, куц тух, пух».

Как тут не согласиться призывом, который венчает вступительную главу «Кто есть шиши»: «Люди, берегите своих невидимых братьев — шишей. Они, маленькие, помогают нам с вами жить на этом свете. Ёлы-палы, бодалы, пропадалы».

Речь о домовых — и само собой, дом — важнейший герой книги. Дом — и колдовской Васильевский остров, на морской оконечности которого, когда «берега были свободны от нынешних застроек» в день июньского солнцестояния удалые шиши устраивали грандиозный умопомрачительный Праздник Мыльных Пузырей, пуская оные пузыри в небо в сторону Финского залива, — «от преданного усердия и напряжения внутренних атмосфер некоторые, самые рьяные, лопались, разлетаясь в пух и прах. Строй фалангистов смыкался. На места лопнувших героев вставляли следующие». Дом — и весь Петербург, про который автор, кажется, не понимает, где кончается город и начинается он сам, отсюда его ярость и презрение: «Людва... разломала-разнесла три замечательных дома в конце переулочка и вместо хорошо нарисованных, теплых, ласковых построек XVIII—XIX веков... возвела огромный спичечный короб бездарной, безвкусной, тупой архитектуры, спроектированной каким-то вшивым залеткой». И собственный свой дом описал Эдуард Степанович — он живет в Царском селе в квартире, где когда-то жил Иннокентий Анненский, от которого

нынешним владельцам достался по наследству недоученный царскосельский шиш Кешка.

У Кочергина чисто художническое умение показать целое через часть. Это целое — Россия.

Книга «Крещенные крестами» — переворачивающая душу одиссея мальчика — сына врагов народа, его путь в эвакуацию на Восток, а потом многолетнее возвращение из Сибири в Ленинград к мамке. В «Ангеловой кукле» этот малец подрос, и мы переживаем его полууголовное отрочество на воровском-бандитском Васильевском, а потом на том же острове — его учение в бывшей Императорской академии художеств. В Шишовом переулке заправляют, само собой, шиши, а в Днепровском обитали натурщики Академии. В которой Кочергин давно уже сам — академик. Когда пытаешься обнять мыслью эту необыкновенную жизнь — вот что становится очевидным. Он знает, что в России государство непременно человеконенавистническое. Принимает это как данность, просто констатирует злодеяния, которые происходят потому, что не могут не происходить. Ведь так к этому относится и народ: начальство надо терпеть и все от него сносить. Если русский народ и христианский — то в этом горестном смысле: он всегда будет подставлять левую щеку и отдавать кесарю кесарево. Потому что есть иное — невидимое глазу, дающее человеческому бытию другое измерение. Эта мудрость не только в книгах Эдуарда Кочергина, она и во многих его сценнографических работах (в тех же «Братях и сестрах», например).

И второе, что, по Кочергину, дает бытию другое измерение, — искусство. Культура. Дух.

Впрочем лаконичная рецензия на книгу содержится в ней самой. В - в главе про Умнеца-шишписца, чья «диссертация о шишовых душах стала настольной книгой всех смекалистых шишей острова». Вот цитата из этого научного труда: «Чего бы душа ни коснулась, всё живет и расцветает, а что она покидает — увядает и умирает». Конечно, «Завирух» она коснулась. ■

ЛИТЕРАТУРА О ДОДИНЕ

НИНЕЛЬ ИСАМИЛОВА

Мария Шевцова **«Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля».**

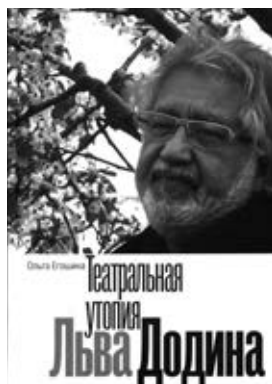
Перевод с английского Галины Коваленко. С-Пб «Балтийские сезоны». 2014

Ольга Егошина **«Театральная утопия Льва Додина».**

М. «Новое Литературное Обозрение». 2014

Валерий Галендеев **«ЛЕВ ДОДИН Метод. Школа. Творческая философия».** С-Пб.

Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2014



78

Если издать аннотированный библиографический словарь всего написанного и напечатанного за десятилетия творческих успехов Театра Додина о нем, станет ясно, как пристально и пристрастно следит театральная критика за каждым шагом Мастера. И все же эти три книги трёх замечательных авторов, по-разному привлекательных для читателя, следует назвать первым научным освоением художественного мира Льва Додина. А если добавить уже снискавшую признание профессионалов серию «Путешествие без конца» - записи репетиций, мастер-классы Додина, его интервью и выступления – предпринятую «Балтийскими сезонами», можно с уверенностью сказать, что литература о Додине существует и что она фундаментальна.

Книга профессора кафедры драмы и театрального искусства Лондонского университета Марии Шевцовой «Лев Додин и Малый драматический театр» вышла в Англии в 2004 году, а изучению и дружбе с театром отданы десятилетия. Автор поставила перед собой нелегкую задачу - показать, проследить на всех этапах рождение спектакля. И лучшие страницы – это непосредственные наблюдения, из которых вырастают суждения и выводы. «Репетируя, актеры делают сотни этюдов,- пишет М. Шевцова. - Обычно они начинают с придумывания собственного диалога, который может иметь косвенное отношение к пьесе или роману, подкрепляя его физическими действиями... Этюд может выливаться во множество форм, но

в его основе должно быть чувство, лично испытанное актером... Этюд включает память, подсознание, предчувствие, страх, желание... он может быть помещен в исторический контекст или базироваться на настоящем». Описывая этюдный метод работы Додина, автор замечает, что этот метод использовал и Станиславский для стимулирования творчества актера, но размышления её ведут читателя дальше - к пониманию «соавторства в Малом драматическом театре». И это очень важно, потому что параллельно она рассказывает и о принципах додинской педагогики.

Мария Шевцова внимательна к подробностям, к деталям, её отличает тщательность, научная вьедливость – будь это проза, перенесенная на сцену (чему посвяще-

на специальная глава), Чехов или опера. Если приводится запись репетиции, то возникает живая картина того, как это происходило. Она беседует с актерами, polemизирует с критиками, создавая впечатление достоверности текста и добиваясь доверия читателя.

В книге три части: «Малый драматический в контексте времени», «Главные спектакли» и «Додин в опере». Надо признать, мало кто из русских читателей Шевцовой видел зарубежные оперные постановки Додина, поэтому здесь интересно всё. А глава «Анатомия «Пиковой дамы» от репетиций к спектаклю» вообще уникальный материал, ибо автору удалось не только полностью раскрыть замысел режиссера, но и внятно показать художественную убедительность спектакля.

Известный театральный критик и историк театра Ольга Егошина назвала свою книгу «Театральная утопия Льва Додина», а написала, самую что ни на есть, реальную историю жизни лучшего театра страны, и не просто правдивую, а именно что откровенную, с переживаниями, болезнями, потерями. За тридцать лет, которые Егошина описала, действительно всякое было. И грандиозный успех (многократно!), и покорение лучших театральных сцен мира, признание критики и публики, и тяжелые паузы и сомнения. Тут надо было найти тон, я бы сказала, объективность любящего человека и меру, при которой правда не на потребу любопытства. Всё выдержано. А утопия, наверное, в том смысле, что по Додину театр – место, где есть шанс достигнуть невозможного, и что без идеала театру не жить.

Практически в хронологии возникновения все спектакли Льва Додина – от легендарного «Братья и сестры» до «Врага народа» – нашли место на страницах книги: описание, анализ, жизненный контекст. Платонов и Гроссман, Чехов и Шекспир покоряли мир, открывая новые возможности театрального языка. «Жизнь и судьба» по стилистике и структуре не похожа

на пекашинскую сагу, а «Чевенгур» на «Повелителя мух», хотя всё это сценические воплощения прозаических произведений, ключ для каждого спектакля свой. Автору удалось «объяснить» и секрет долгожительства спектаклей Додина: «каждая новая работа своим появлением заставляет меняться уже существующие спектакли» – таков принцип существования МДТ.

Известно, что все всегда отмечают редкую силу ансамбля додинской труппы (об этом много говорится и в книгах, которые предлагаем читателям), но есть маленькое «но»: слава актерская оказалась тоже как бы ансамблевой, а ведь ансамбль так хорош, потому что состоит из уникальных актерских индивидуальностей. Это сознают внутри театра, но и зрителю надо понимать. Егошина с большой любовью пишет о ведущих артистах – это Петр Семак, Татьяна Шестакова, Игорь Иванов, Сергей Власов, Сергей Курышев... и звезды нового поколения Ксения Раппопорт, Лиза Боярская, Данила Козловский... – вместе они и есть узнаваемый образ театра. Несколько поколений стали одной семьей благодаря гению Додина, режиссера и учителя.

Театр Додина у Егошиной существует не в вакууме, он вставлен в художественный контекст, окружен соратниками и антагонистами, он живет в определенном времени и потому повествование получается живым и стремительным.

Валерий Галендеев, профессор СПбГАТИ и с 1980 года ближайший помощник, участник и свидетель почти всех работ Додина, по сути, исполнил свой долг, взяв в руки перо, чтобы зафиксировать становление метода Додина, показать, в чем сердцевина его беспокойного драматического искусства. Название книги «Лев Додин Метод. Школа. Творческая философия» в прямом смысле отражает её содержание. Самое интересное и недоступное для читателя-зрителя понять, как рождается мощная простота спектаклей Додина. Эта книга открывает тайны. Этические воззрения и эстетическая вера Льва Додина

известны автору, как цвет его глаз, а наблюдательность – свойство научно-творческой натуры Галендеева-педагога и режиссера. Поэтому книгу читаешь с душевным волнением как какой-нибудь вольнослушатель мастер-класса.

Всё начинается с персонального словаря Додина (цитирую): вместо «замысел» – сговор, вместо «репетиция» – проба, а «прогон» – сквозная проба; нет «перерывов и антрактов» – всегда паузы. «Пауза – содержательный структурный момент, когда накапливаются новые мысли, представления, «видения», по додинской терминологии – внутренние тексты». Додин не любит академических терминов – «большинство театральных слов «запресневели»... И вот максима двадцатилетней давности, которую приводит Галендеев, – «вне одухотворенной этики не рождается одухотворенная эстетика». И ещё: «Чтобы понять эстетическое додинское кредо, надо знать, что у него форма – производное от волнения, но никак не наоборот».

Валерий Галендеев предметно, конкретно описал метод и школу Додина, как творчество обусловленное энергией действенной мысли. Пересказывать все его положения невозможно, а цитировать хочется целиком страницу за страницей. Думаю, умные актеры и режиссеры могут использовать эту книгу, как своего рода самоучитель. А общий вывод и наставление звучит так: «Театр – форма объединения людей, на сцене и в зале, перед грозящей человеку опасностью».

Театр Додина – уникальное явление русской культуры и мирового театра. Его будут изучать практики и теоретики театра, и значение первых исследовательских работ будет расти, потому что это взгляд с близкого расстояния требовательных и любящих друзей.

PS. Все три книги вышли до премьеры «Вишневого сада». В нашем журнале были публикации об этом спектакле, но мы предлагаем читателям поистине эксклюзивный материал Валерия Галендеева – главу, «не успевшую» в книгу. ■

ПОСТСКРИПТУМ. ВИШНЕВЫЙ САД.

ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ

80

Так и тянет сказать, что в своей шестой чеховской постановке (напомню, первой был «Вишневый сад» в 1994 году) Додин порывает со многим, что было для него важным и само собой разумеющимся. Но это было бы поспешным суждением.

Он не столько порывает с чем-то, сколько во что-то прорывается. Прорваться – один из наиболее употребляемых глаголов в речи Додина – режисера и педагога. Прорваться – цель каждой пробы, каждой постановочной затеи, каждого спектакля «текущего репертуара». Удалось или не удалось прорваться – главный критерий успешности.

В «Вишневом саде», родившемся в марте 2014 года, прорваться удалось. Это стало мощным, ошеломляющим, во всех отношениях неожиданным прорывом. Кто бы мог ожидать, что Додин с Александром Боровским уйдут из пространства сцены-коробки в зрительный зал, освобожденный от первых рядов партера, уступивших место гаевскому бильярдному столу, в перекрестья проходов между рядами и на просцениум, то есть узкую полосу авансцены перед занавесом, о котором позже.

Глубину сцены, привычной и абсолютно пустой, зритель видит лишь в самом начале. Единственный, кому дана возможность пройти с несколькими чеховскими репликами по этой пустой сцене – Фирс. То ли театральный персонаж в ливрее и валенках, с длинной сусанинской бородой и с прической, как у героев русских исторических опер, то ли фантом

драмы, обитающий в глубинах заповедного когда-то сценического мира.

Впервые в спектаклях Додина сцена перестала быть, так сказать, действующим лицом, но обрела новую, прежде неведомую функцию. Зато полноправным субъектом спектакля стал наполненный зрителями зал – преобразившийся, с приспущенной и укутанной светлой тканью люстрой, с лестницей-стремлянкой, с помощью которой эту самую люстру упаковывали. Стремянка настолько огромна, что в её разное нашла убежище почти никому не видимая и оттого как-то загадочно слышимая Шарлотта Ивановна. Пространство зала укомплектовано креслами, одетыми в дачно-помещичьи чехлы и скудной мебелью, тоже зачехленной, а вернее просто накрытой простынями. Среди мебели дорогой многоуважаемый шкаф. Обстановка явно эвакуационная. Немного похоже на «Жизнь и судьбу». Но там – сцена и газеты, здесь – зал, чехлы из холщовой ткани и простыни. Бывало, что Додин делал зал или предсценой или как бы её продолжением («Дом», «Братья и сестры», «Бесплодные усилия любви», «Три сестры»). Но чтобы сцена полностью передоверила свои права залу, оставив за собой некую полумистическую (а какую же еще?) роль – это у Додина впервые. О метафизике пространства «Вишнего сада»-2014 мы еще поговорим. Она напрямую связана с сутью спектакля, философией времени, пониманием человеческой природы, также не во всем совпадающим

с тем, что было в предшествующих работах.

Итак, первая неожиданность – пространство. Вторая производит не меньшее впечатление. Анализируя додинскую постановку «Трех сестер», я обмолвился, что Чехов – едва ли не единственный автор, по отношению к которому Додин не может почувствовать «равновеликость». Не уверен, что я вправду так думать после «Вишнего сада». Оставим в стороне масштаб гениальности. Речь о другом. На самом пике работы с последней чеховской пьесой Додина настигла болезнь в самом кьеркегоровском смысле, поставив его в безусловно пограничную ситуацию. И это, как ничто другое, сблизило Додина с Чеховым, задумывавшим и создававшим свой последний театральный шедевр.

Если бы не великий дар птербургского кардиохирурга Михаила Гордеева, можно было бы лишь предаваться воспоминаниям о том, как начиналась работа над вторым «Вишневым садом». Но высшие силы вложили хирургический инструмент в гениальные руки, и уже через несколько дней после операции сложности ультра-си возвращающийся к жизни пациент атаковал врачей вопросами, когда он, наконец, сможет вернуться к своему «Вишневому саду». Стоит сказать, что о том же самом он твердил и перед операцией, когда никто из специалистов не отваживался на оптимистический прогноз. Его лихорадочную тягу к репетициям дружно относили на счет болезни. А ему, по-видимому,

уже открывалось что-то существенно углубляющее первоначальный замысел.

Именно после пережитой в январе-феврале четырнадцатого года кардиокатастрофы, может быть, в реабилитационном санатории «Черная речка» (не пушкинский – другой) и сложилось то, что теперь является не только сценическим текстом спектакля, но и зафиксировано в режиссерском экземпляре. Титульный его лист выглядит так:

А. П. Чехов
Вишневый сад
Сценическая композиция
Льва Додина

С первой же страницы видно, как сильно построение спектакля расходится с конструкцией пьесы. Я, разумеется, не буду здесь фиксировать «расхождения» между Чеховым и Додиным. Елизавета Ронгинская в компетентной и добросовестной работе описала их скрупулезно, хотя, конечно, не исчерпывающе: тема тянет, пожалуй, на диссертацию. Однако по прочтении этой в высшей степени полезной статьи не возникает ясное понимание: создавал ли режиссер свою версию текста пьесы, ее, что ли, сценическую редакцию или же он стремился к чему-то иному.

В действительности Додин не переписывал Чехова. Он творил свою суверенную композицию по аналогии с композицией музыкальной или шахматной. В этом произведении он, безусловно, вдохновлялся чеховским мировидением, мыслями, образами, словами, чувствами, наконец. Но упорно и решительно создавал при этом нечто свое, право на которое он выстрадал всем творчеством и смертельно опасной болезнью, подоспевшей как раз к «Вишневому саду».

Спектакль, как и некоторые другие додинские, начинается при освещенном зале, открытой пустой сцене, которую по направлению от арьера к авансцене эдаким зигзагом преодолевает Фирс, начиная «Вишневый сад» репликой из середины первого чеховского действия: «Позавчера...»

Ну, конечно же, это радикальное начало. Отчего «позавчера»? Старческое слабоумие? «Семантически опу-

стошенная реплика» (А. П. Чудаков)? Бормочущее одиночество, ничуть ни меньше, чем у треплевской Мировой Души? И то и другое и третье. Но наиболее важно то, что само по себе это слово своего рода плюсквамперфектум – прошлое до прошлого. Фирс продолжает: «Нездоровится... Полежать бы... Что-то ослабел я. Жизнь-то прошла, словно и не жил. Эх ты... недотепа!»

Из-за пределов зала раздаются чьи-то голоса. Постепенно обнаруживается, что мы слышим Раневскую, Аню, Шарлотту и Яшу, причем двое последних несут несуразицу по-французски. Вскоре голоса материализуются, и мы видим этих персонажей такими, какими они описаны в многочисленных откликах на спектакль.

Но удивительно – никто из восхищающихся спектаклем и вообще что-то о нем пишущих не задумывался, почему же он начинается с финального текста Фирса, который будет повторен также и в финале. А между тем, появление Фирса в качестве Пролога задает единственно верный код к пониманию сценической композиции Додина. Все, что после Пролога-Фирса – жизнь, которая уже прошла, как будто и не жили.

Такой не склонный к сентиментам критик как Е. Соколинский записал: «почему, когда Раневская, Аня и Шарлотта шествуют по центральному проходу, мне перехватывает дыхание?» Наверное, потому и перехватывает (а и вправду перехватывает), что где-то в подкорке возникает ощущение – вот персонажи жизни, которая прошла, будто и не жили. Пришли из уже прошедшего времени (позавчера) в вообще Не время, безвременщину, не прошлое, не настоящее и не будущее. В эвакуационное время. Только эвакуируется не имение и не Театр, как предположила Т. Москвина, эвакуируется цивилизация. Место назначения – неизвестно.

Это ощущение передается всей полифонией художественных средств. Сценографией Александра Боровского, светом Дамира Исмагилова, глазами, поступью, бегом, дыханием, звуками речи Ксении

Раппопорт, Игоря Черневича, Татьяны Шестаковой, Александра Завьялова, Сергея Курышева, Екатерины Тарасовой, Елизаветы Боярской, Полины Приходько, Станислава Никольского. Начало спектакля включает нас в особый, уникальный счет времени, в причудливые законы его хода, бега, замирания, коллапса. Не одному мне кажется, что в вынужденной непривычной подвижности зрителя (персонажи буквально окружают его, сидящего в зачехленном кресле, иногда подают какие-то странные звуковые сигналы, может быть, напоминающие импульсы «черных ящиков» под водой), ему мерещится взгляд Додина то справа, то слева... Хотя, на самом деле его в зале нет.

За время нашего многолетнего знакомства я не раз спрашивал Льва, отчего он не ставит Пиранделло, такого, как мне думается, близкого ему автора. В первую очередь, конечно, «Генрих IV» и «Шестеро персонажей в поисках автора». В ответ регулярно получал ответ – да, замечательные пьесы, и это означало конец диалога. Теперь вижу – читал. И весьма обдумывал и прочувствовал. Несколько персонажей Чехова-Додина осваивают пространство зала (и поначалу сцены) с той же мучительной растерянной неприкаянностью, что и герои итальянского гения. Иногда даже кажется, что это маски, позабывшие, где вход, где выход, где можно присесть, покурить, выпить кофе. Раневская-Раппопорт с затруднением переключается с французского. Яша-Никольский не без ужаса оглядывает дом, куда ему, скорее всего, в прежние времена и ходу не было. Даже Аня смотрит на все прекрасными испуганными глазами Екатерины Тарасовой так, как смотрят на пулковско-шереметьевскую реальность те, кто впервые провел время в «другом мире». Лишь резко будничная, подчеркнутая бытовая и даже затрапезная Варя Елизаветы Боярской производит впечатление чего-то укорененного в этой как бы утратившей ясные контуры реальности. Но это на первый взгляд. Чуть позже мы поймем, что и она «в поисках автора». ■

Так же, как чеховские персонажи, могли бы появляться и герои «Поэмы без героя» Ахматовой. Да и любой жизни, которая прошла, как будто и не жила. Искусство XX века много сделало для того, чтобы на втором десятилетии века XXI театр мог оперировать сильно измененными категориями времени, пространства, сознания. Жан-Луи Барро в «Размышлениях о театре» убежденно доказывал, что «Вишневый сад» Чехова – пьеса, в которой как ни в какой другой в мировом репертуаре ощущается реальность настоящего времени, данного момента. Он называл «Вишневый сад» «пьесой присутствия». У Додина «Вишневый сад» колышется в каком угодно времени, но не в настоящем. Но спорить со взглядом Барро не получится – Додин не настаивает на том, что «так у Чехова». Так у Додина.

Бог весть откуда (слышали от Фирса – вроде бы из Парижа) возникшие существа бродят между нами, вокруг нас, иногда присаживаются в тот же ряд, на соседний стул. Но нас они не замечают, не видят, не учитывают нашего присутствия. Понятно. Они попали в цветаевскую «без нас – страну». И право, по которому мы здесь находимся, нам не совсем ясно. Вспоминаешь, что заплатил деньги за билеты, достать которые было трудно – вот и право, возможно, единственное. Так и остаемся мы незамеченными и, пожалуй, лишними в этом додинско-чеховско-пиранделловском наваждении до самой середины спектакля, когда Лопахин – Данила Козловский яростно рвется к нам с ревом: «Не надо надо мной смеяться! Не надо надо мной смеяться!» Это после того, как он упоенно пародировал Раппопорт из начала спектакля, но меняя ударения: «Шкафик мой! Столик мой!» И чмокал мебель, теперь принадлежащую ему, хотя и совершенно ему не нужную.

Возвращаемся к началу. Начал для меня – все до пробуждения Лопахина, закутавшегося в плед на эвакушеточке в самой середке некогда второго ряда партера. Теперь там спят. Вскрикивает он именно с тем текстом, с которого начинается пьеса Чехова «Вишневый сад». И

вся-то история пробуждения Лопахина не занимает даже одной страницы режиссерского экземпляра. А мы уже во что-то вовлечены, чем-то заворожены, пытаемся разгадать какие-то загадки. Поначалу может показаться, что с появлением в пространстве Вишневого сада этого молодого, бодрого, напористого мужчины очарование вневременности и внепространственности вот-вот рассеется. И впрямь Лопахин совершает решительные действия, отличающиеся от его привычной по другим постановкам риторики первого акта. Он заготовил сюрприз. С помощью дурака Евстигнея, Вари, Епиходова, Дуняши и даже преодолевающего классовую неприязнь Гаева, он поднимает большущий, во все зеркало сцены экран – белый, в черном обрамлении размером 8,4 на 4,7 м. Далее в режиссерском экземпляре он именуется занавес.

Додинская «Чайка» завершалась падающим из-под небес белым занавесом из парашютного шелка. В теперешнем «Вишневом саду» в самом начале белый занавес-экран навсегда отсекает от нас пространство сцены, по которому сколько-то минут назад расхаживал монументальный Фирс Александра Завьялова. После сцену в этом спектакле мы уже не видим. Тем не менее она будет жить своей таинственной жизнью, посылая нам время от времени тревожные сигналы.

Многим писавшим о спектакле, в особенности тем, кто видел самые первые представления («пробы») Лопахин Данилы Козловского показался воплощением практицизма, деловой хватки и вообще тех хищнических качеств, о которых во втором действии рассуждает Петя Трофимов. «Типичный современный бизнесмен», «вариация нового русского», «циничный делец». Может быть и типичный. Но с этим, как и всегда в спектаклях Додина, не все просто.

Экран Лопахин вешает не только ради наглядной агитации за рубку вишневого сада и межевание дачных участков. С Лопахиным вместе в этот достаточно иллюзорный мир входит Великая иллюзия – Иллюзион. На фоне

экранных фантомов как бы наливаются плотью те, кто только что сам казался нам чуть ли не призраком, человеком Нигде. Иллюзорный мир взволнован экранной иллюзией красоты, мира, покоя и благополучия. Тут недалеко и до романтической иронии. Алишер Хамидходжаев безукоризненно стилизовал съемки в вишневом саду подле Гамбурга и на ялтинской даче Чехова под любительское кино начала века, чеховского то есть времени. Кто и при каких обстоятельствах снимал это в имении Гаевых, мы не узнаем. Но остаемся с ощущением, что автор всего этого хэппенинга с ностальгическими нотками, прагматичной компьютерной графикой, веселым закадровым текстом и лихим таперским аккомпанементом – Ермолай Алексеевич Лопахин, в воплощении Данилы Козловского молодой, почти юный артистичный человек с преимущественно светскими манерами, отлично пошитой одеждой – безусловно, к лицу, и с загадочными намерениями. Во всяком случае, в истории, сочиненной Львом Додиным, его планы, каковы бы они ни были, следует рассматривать в категории Большой иллюзии. Разумеется, Додину, как и всем нам, о судьбе Великого проекта, поглотившего сотни и тысячи Лопахиных, известно больше, чем автору «Вишневого сада». Но кто знает, о чем догадывался Чехов.

Александр Кургатников в великолепном эссе о «Вишневом саду» Додина, которое он снова не пожелал публиковать, верно и глубоко заметил, что протагонистами спектакля Додин сделал Лопахина и Фирса. Конечно, это две центральные фигуры сценической композиции. Рабы. Один рабом родился и не пожелал расстаться с рабством. Так сказать, ультраконсервативный раб. Второй рвется из рабов с энергией «молодого ягуара» (по выражению Татьяны Москвиной). Собственно, все его мотивы – попытки расстаться с рабством полностью, освободиться. Отсюда беспощадная (?) самоирония, трезвое видение себя глазами тех, кто в рабстве не был, но кому (уж он-то знает) оно маячит в близкой

перспективе. Тем не менее, все и в Фирсе, и в Лопяхине, определяется рабством. Но их полярные отношения к рабскому прошлому делает одного фигурой, я бы сказал, тупо эпической, другого растерянно трагической.

Разумеется, Лопяхин наиболее близкий сердцу Чехова персонаж. Оба (с разным успехом) по капле выдавливали из себя раба. Именно поэтому Чехов так хотел, чтобы Лопяхина играл Станиславский и никто другой. Не потому, что из купцов, а потому, что артист с неистраченным трагическим потенциалом. А Станиславский считал трагиком Леонидова, а себя артистом-барином. Поэтому играл Гаева, как свидетельствуют видеовидеи, замечательно. Его Гаев был вершиной спектакля МХТ. Чехова же, по вторю, больше волновал Лопяхин.

Полярность Лопяхина и Фирса (при родстве корней) выражена наряду с прочим и пространственно. Божий раб Фирс – единственный, кто виден в пространстве сценической коробки. Ненадолго, лишь в самом начале. Божий раб Ермолай своим занавесом-экраном отсекает это пространство как некую неприступную зону, куда есть заветные лазы, по которым уходят в зазеркалье и возвращаются оттуда то одни, то другие участники истории. Занавес при этом кажется вязкой движущейся субстанцией, готовой то поглотить человека, то вернуть его к повседневной жизни.

Первым решительно и резко нарушает границу миров Петя Трофимов – Олег Рязанцев. Его долго не пускали в дом, приказали ждать до утра, но он не выдержал и рванулся через какой-то потайной ход под занавесом-экраном. Только что цвел бескрайний вишневый сад, молоденькая Раневская играла в нем с девчужкой Аней, комнаты белая и фиолетовая были такими же, как и теперь. Лопяхин, сочиняя это кино, монтируя, не стал включать в него покойного Гришу, утонувшего в реке младшего брата Ани и Вари. И вот из-под ностальгически-сентиментальной фильмы, образы которой еще не остыли на белом экране, выныривает учитель погибшего мальчика. В душе Раневской снимается какой-

то блок, запрещающий помнить и эту реку, и эту детскую со всеми её обитателями, и то горе, которое прогнало её когда-то из родового гнезда в прокуранный неуютный, неласковый к беженцам Париж. Ксения Раппопорт медленно поднимается по ступенькам, соединяющим зал и просцениум, проводит рукой по лицу Олега Рязанцева, словно желая убедиться, что он не из лопяхинского кинопроектора, а затем сильным и резким, таким неожиданным для её грациозной расслабленной фигуры движением ныряет под гладь занавеса. Слышен из-за экрана её хриплый изменившийся голос, которым она отчаянно зовет навек замолкшего сына: «Гриша! Гриша!!!»

Для тех, кто по эту сторону экрана, приоткрывается смысл её загадочно-скользящего существования в первых сценах, приглушенного голоса, странных и неуместных здесь французских фраз. Это её сознание, истомленное чужбиной, неверностью французского ампі, долгой дорогой боролось с подкоркой, где набухало и набухало то, что она все эти годы пыталась забыть и о чем напомнил, возникнув из-под магического занавеса-экрана, облезлый барин, а в недавнем прошлом милый студентик Петя Трофимов. Таким образом занавес становится границей двух реальностей – условно сегодняшней и – да – мира теней, средоточием некоего инобытия. Заэкрание. Зазеркалье. Забвение. Собственно, таково предназначение всякого занавеса или экрана. Но об этом, думается, стоит размышлять в масштабе, сходном с тем, в каком вспоминается занавес Давида Боровского в «Гамлете» Театра на Таганке.

Смотревшие первые мартовско-апрельские спектакли 2014 года и те, кто попал на «Вишневый сад» в следующем сезоне, видят, разумеется, ту же сценографию, тот же мизансценический рисунок и слышат ту же музыку. Но персонажи постепенно изменяются. Работа над ролями продолжается и приводит иногда к существенным метаморфозам. Это, например, коснется Пети Трофимова – Олега Рязанцева. Поначалу он и в самом

деле был «недотепа-буревестник» (лучше не скажешь). Позже стали проявляться черты скитальца-стоика, русского варианта странствующего рыцаря.

Видение Дон Кихота, вообще, преследует Додина в последние годы. Игорь Иванов в роли Дона Армадо из шекспировской комедии, мощный, опять-таки прорывной вход Сергея Курышева в роль отца Луизы Миллер, старого учителя музыки. Теперь вот молодой с виду, но душевно взрослеющий от спектакля к спектаклю русский идальго Олега Рязанцева. С таким Петей Трофимовым и Любовью Андреев娜 чувствует себя несколько по-другому, и Аня. Упрекая Петю в неприкаянности, Раневская-Раппопорт словно выговаривает то, что следовало бы адресовать себе самой: «Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно». Ну точно о себе. Все мы мастера раздавать упреки, которые следовало бы адресовать зеркалу.

К углублению роли стремится каждый в этом уникальном ансамбле. Но наибольшее динамическое развитие, рост внутреннего смысла роли демонстрирует, пожалуй, Данила Козловский – Лопяхин. Основные векторы чеховской «ролевой программы» были вняты в его игре уже с самого начала. Но тогда это уловили не все, иногда даже самые чуткие. Р. Должанскому, например, показалось, что Лопяхин-Козловский – «единственный, для кого этот сад ничего, кроме коммерческой площади не значит». Это не так.

На самом деле сад для Лопяхина-Козловского имеет огромную символическую, психологическую, даже генетическую значимость. Может быть бо́льшую и более личную, чем для тех, кто этим садом владел, родился в нем, вырос и состарился.

После ставшего знаменитым кинотрюка с экранными двадцатипятирублевками и домиками и слов «Поздравляю, вы спасены. Местоположение чудесное, река глубокая...» Додин дает Козловскому огромную паузу, во время которой артист выходит из зрительного зала, огибает его снаружи и, появ-

ляясь из левой (декорационной) двери, продолжает: «только, конечно, надо поубрать, почистить, например, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад».

Возможно, Козловскому не сразу удалось добиться той тяжести взгляда на дом, который уже никуда не годится, и той мрачной глухоты в голосе, которым он произносит «вырубить старый вишневый сад». Возможно, они появились немного позже. Но и на первых порах жизни спектакля его внезапный выход из зала, полная неподвижность оставшихся, появление Лопахина не тем весельчаком, который только что что-то рекламировал под разудалую таперскую польку, заставляло соотносить это якобы «коммерческое» решение с воспоминанием о детском стыде, пережитом в этом старом доме, о пьяном отце, разбившем ребенку лицо в кровь, о предках, которые были рабами у предков Гаева (а для Гаева он так и остался хамом, мужиком, быдлом) и словами «но вы, собственно вы сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную».

Да ничего он не забыл! И этот дом, и этот сад – место его родового позора и проклятья, – мучительное напоминание о его рабской природе. Врожденный ум, дар не только предпринимательский, известная образованность заставили его взглянуть на имя, «прекраснее которого ничего нет на свете», глазами не только коммерсанта, но и мстителя за свое прошлое, за свой род. Лопахин не перестает видеть себя глазами людей «высших» по праву рождения и воспитания. Он не исповедуется и не добродушно самоиронизирует, а как бы «разворачивает» собственный портрет, нарисованный в уме бывших (и – навеки) господ: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, я такой же болван и идиот». Средство, им примененное, настолько действенно, что Раневская немедленно предлагает ему отдаленно породниться. Но это никак не за-

гасит пожара, полыхающего в «расточливой коммерсантской душе». Ему все или ничего. А хозяева считают, что с раба хватит и рабской подачки.

Сто десять лет пьесу Чехова понимали и понимают донныне как драму прекрасных обреченных и разгул «человекоподобного» (выражение Т. Москвиной из уже цитировавшейся статьи). Додин с помощью Даниила Козловского, а до того – превосходно репетировавшего роль Лопахина Сергея Власова – пошатнул это представление. Они особо прислушались к монологу, которым Чехов наделил Петю Трофимова, потрясаящему «метерлинковскому» монологу. Прошу прощения, я его частично напомним. Монолог обращен к Ане: «...ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому... Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом»...

Этот монолог заключает в себе зерно истины. Именно поэтому Додин императивно настаивает на том, чтобы в игре Рязанцева все сильнее проступали философско-стоические, а не этузиастические нотки.

Но Лопахин, между прочим, и есть одна из живых душ, которой владели (а, в общем, и продолжают владеть). Он – одно из тех человеческих существ, что глядят с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола. Он-то как раз и рвется жить в настоящем. Как умеет, понимает, чувствует. У него-то и есть отношение к прошлому, более определенное, чем у кого-либо, за исключением Фирса, но с противоположным знаком. Детские воспоминания приходят к Раневской и Гаеву лишь после свершившейся катастрофы, когда нужно покинуть родовой дом навсегда.

В то же время, Лопахин, в сущности, начинает свою сценическую жизнь с детских воспоминаний. Но, в отличие от гаевских, они безрадостны. Лопахин не философствует, не жалуется на тоску, не пьет водку и не играет на бильярде. Он искупает свое прошлое. В кульминационный момент роли (и спектакля) – необычайным страданием. Козловский это играет вполне доказательно. Он играет одиночество Лопахина, к которому тот как бы приговорен. Отсюда тупиковые отношения с великолепной Варей Елизаветы Боярской, одновременно и постницей, и веселой страстной натурой. С ней Лопахину будет сочинен заход в сад блаженства – за экран-занавес. И вот возвращение оттуда врозь: его ожесточенно одинокого, и её сказочно расцветшей пусть на мгновение. Боярская в этой сцене напоминает героиню Бунина – солнечным ударом, мгновением, которого теперь у нее никто не отнимет, поймавшая счастье forever. Одиночество Лопахина пробуждает в нем теплые нотки всякий раз, когда он заговаривает с Шарлоттой Ивановной – Татьяной Шестаковой, которая и сама-то ступок какого-то звериного одиночества. Но отклика в Шарлотте его теплота не находит.

Для Додина и Козловского Лопахин не красивый хищник и тем более не новый русский, готовый все вырубить ради прибыли. Для них он неслучившийся человек неслучившегося нового времени. Самая русская ситуация из всех возможных. Мысль Додина о значимости фигуры Лопахина выражена пластически. В конце додинского первого действия за пару минут до антракта после объятий с Варварой и перед репликой «помяни меня в своих святых молитвах» (ведь все-таки не водевиль цитирует!) Данила поднимается на прощении и скользя руками по шелковистой поверхности занавеса, сначала спиной, а затем лицом к залу принимает позу (вернее, одну из двух поз) с знаменитого рисунка Леонардо да Винчи, который принято называть Витрувианский человек. Это один из наиболее известных шедевров Леонардо. Руки и ноги Козловского-Лопахина раз-

ведены в стороны, а экран становится почти небесным фоном для фигуры, символизирующей канонические пропорции человеческого тела. На протяжении веков рисунок Витрувианского человека принято понимать как некий символ внутренней симметрии человеческого тела, а иногда и Вселенной в целом. В XX веке Ле Корбюзье, исходя из Витрувианского человека, составил свою школу архитектурного пропорционирования – Модульор, повлиявшую на эстетику XX века. Есть также теория о том, что на рисунке Витрувианского человека Леонардо изобразил Христа, т. е. божественные пропорции человека, поместив его в центр мироздания. В этот момент Лопахин Козловского отбрасывает последние сомнения о покупке вишневого сада.

Кто может забыть слова, к коим советская школа обычно сводила все прощальное творение Чехова: «Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!» Додин обходится без этой реплики. Но эти слова зарядили, тем не менее, всю визуально-пластическую, ритмическую, чувственную жизнь второго действия «Вишневого сада» в МДТ. Занавес-экран с блеском играет роль рубежа времен, границ двух жизней: старой и новой, разумеется, без оценок, какая лучше, какая страшнее.

За экраном спрятан еврейский оркестр, и проносятся танцующие тени. Временами они материализуются, приобретают облик то Раневской, то Шарлотты, то Вари, то Ани, то Пети Трофимова. Вынырнув из-под экрана, они смотрят в новую жизнь, кто с любопытством, кто с отчаянием.

Тем временем в центральном проходе появляется Лопахин, одетый, как джентльмен: пальто, шляпа, штиблеты: все от лучших лондонских поставщиков. Никем не замеченный, он включает проектор и – один – долго под звуки еврейской музыки смотрит и смотрит на первый, не смонтированный для спецзрителя вариант неигровой драмы «Вишневый сад». Без дурацких двадцатипятирублевых и «дачных домиков». С живым, неотрывно смотрящим с высоких мостков на воды реки времени

мальчиком Гришей. И вишни, вишни, вишни... И кто там смотрит с каждого дерева, ветки, листка? Этого Раневской он показывать не стал. Пощадил чувства? Велел вырезать то, что могло помешать мысли о продаже имения? Но это наверняка не то, чем мог бы любоваться новый хозяин, только что совершивший успешную сделку. На что ему чужие утонувшие дети?

Просмотр прерывает страшный вопль Шарлотты: «Л-о-п-а-х-и-н ПРИЕХАЛ!!!!» Так кричат только про пожар или вдруг обвалившийся дом. Так кричат мусульманские женщины, когда хоронят погибших детей. На крик сбежались. Вопросы Раневской: «Где Леонид?.. Ради Бога, продан вишневый сад?» Еле слышимый ответ Лопахина: «Продан». И еще раз шепотом, глядя куда-то ввысь: «Я купил». Пальто, шляпа, ботинки от Баленсиаги. Голос принца из сказки.

На протяжении следующих четырнадцати минут разворачивается одна из самых вдохновенных сцен, поставленных Додиныным с одним исполнителем в центре. Такого не было со времен монолога Евдокии Великомученицы в «Доме» и гибели Платонова в «Пьесе без названия». Из этого же ряда, конечно, и самоубийство Кириллова, но там практически на равных двое.

Еще раз назову замечательным эссе А. Кургатникова «Недогтепы и буревестники». Он пишет о Лопахине – новом помещике, новом хозяине вишневого сада: «Пир его победы разработан Л. Додиныным и сыгран Д. Козловским, как вакханалия зла в человеке, как ликование бесов, с которых снят запрет и узда» (с. 4). Дальше следует великолепное описание сцены «торжества Лопахина». Не всем удалось и не все захотели столь пристально рассмотреть эту, безусловно, кульминационную сцену, но, по сути, её воспринимают близко к тому, что рассмотрел А. Кургатников на одном из премьерных спектаклей.

Мне же суть сцены представляется иной. Не ликование бесов в человеческой душе (бесов-победителей), а дикую помесь торжества с отчаянием играет Козловский в этой, собственно, уже исторической для театра сцене. Да, он дважды пускается в пляс. Это не

бытовой танец, а пляска в нищенском духе. её сочиняли Додин с Козловским (на первом этапе – с Власовым). Когда я вижу этот отчаянный пляс, почему-то вспоминаю кадры переплясов у Белого дома в Москве августа 1991 года, когда казалось, что враг демократической России раздавлен навек. Мы в Петербурге видели это, конечно, по телевизору, и помню, как одна умная женщина, глядя на экран, сказала: «Пропляшут. Все пропляшут и пропоют». Лопахин тоже не только пляшет, но и поет «My Way», обработанную Ф. Синатрой французскую песню. Возникает пучок множественных ассоциаций (по Мандельштаму).

Кульминация этой кульминации у Козловского, несомненно, приходится на реплику «Если бы мой отец и мой дед встали из гробов и посмотрели, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, как этот самый Ермолай купил имение, прекраснее которого нет ничего на свете». Данила прошел определенную эволюцию в насыщении собственным смыслом этой реплики (ведь авторского смысла, к тому же, увы, не доступного никому, кроме самого автора, мало, у театра должен быть свой, конкретный для каждого данного случая). Поначалу она звучала почти насмешливо, ернически даже. Но теперь Козловский выговаривает это, как нечто сокровенное. Он купил прекрасное, чтобы его уничтожить. Поэтому следующая реплика повторяется иногда дважды, а иногда и трижды: «Я купил имение, где мой отец и дед были рабами, где их не пускали даже на кухню». Реплики звучат crescendo, в непрерывном, бешеном, эмоциональном нарастании. Но артист успевает добиться в повторных репликах впечатляющих градаций смысла. От безудержной агрессии до едва ли не раскаяния в том, что дал ход накопившемуся надрыву. (Здесь соглашусь с М. Токаревой, что Козловский играет эту сцену по Достоевски).

Долго этот надрыв продолжать не может. К третьему повтору Лопахин жалок. Музыка и лопахинский стон в проходе: «Скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастная жизнь». С каждым спек-

таклем эта реплика звучит у Козловского все горше. Заканчивается третий чеховский акт пением «My Way» и звучащим с усилением стуком бильярдных шаров, переходящих в наш восприятие в стук топоров по деревьям сада, а то и во множественные частые выстрелы. Пучок ассоциаций. На этот раз звуковых.

Выстрелы не случайны. В финале спектакля запертый Лопахиным с трех сторон партера Фирс спокойно ковыляет к своему заповедному пространству – Сцене, скрытой экраном-занавесом. Он пытается, как это делали другие персонажи, отодвинуть белую гладь экрана, видимо, чтобы поднырнуть под нее и уйти в блаженное зазеркалье, но натывается на что-то твердое. Простукивает ладонями гладь экрана – слышен глухой звук ударов. Выбившись из сил, Фирс хватается пальцами за белую ткань, чтобы удержаться на ногах – больше зацепиться не за что. За-

навес из белой экранной ткани обрывается и падает, накрывая рухнувшего на просцениум старика.

За упавшим занавесом открывается другой – сшитый из досок во всю высоту сцены. Это, вероятно, заколотили дом до весны, чтобы никто в него не пробрался. И не выбрался. Здесь впервые без участия Лопахина включается кинопроектор, и уже не на матерчатом, а на деревянном занавесе-экране, непроницаемом и непреодолимом, возникает процессия людей, одетых в белые одежды. В таком исподнем в России выводят на расстрел. Первой с гордо поднятой головой идет Дуняша, которую не зря воспитывали в барском доме, как барышню. В этом доме она познала страстную любовь к незадачливому любителю всего французского Яше, замыкающему шеренгу. Ну а между ними все участники этой истории: поникшая Шарлотта Ивановна, так и не узнавшая кто она такая и сколько ей лет, гигант Эпи-

ходов смиренно любящий Дуняшу и чтящий философию Г. Бокля, Аня, Петя Трофимов и Варя, теперь неразлучные навек, Любовь Андреевна и Леонид Андреевич, хозяйка вишневого сада, покинувшие пространство зрительного зала с бобинами и с томом Энциклопедического словаря подмышкой. Да и сам неслучившийся автор неслучившегося Большого Проекта.

Вся процессия движется мимо замершего на полу в красной ливрее и серых валенках Фирса. И эти белые силуэты напоминают деревца, которые издали можно принять за женские и мужские фигуры. Загоревшийся на портале свет растворяет эти светлые фантомы, а из боковой двери партера выходят в том же порядке, что и на деревянном экране вереница артистов, которым стало суждено вместе с Львом Додиным, Александром Боровским и всей творческой группой сотворить этот спектакль планетарного звучания. ■



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

Контакты: barkhin@yandex.ru

Большакова Юлия Борисовна, театральный критик и социолог, доцент РУТИ, обозреватель российских журналов и газет.

Контакты: lidova@mail.ru

Галендеев Валерий Николаевич, театральный педагог, режиссер, профессор, зав. кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской Академии театрального искусства, автор книг и статей о театре и театральной педагогике.

Контакты: dinadodina@bk.ru

Галкин Андрей Сергеевич, балетный критик, аспирант Московской государственной академии хореографии.

Контакты: An_g_asp@bk.ru

Гончаренко Алексей Николаевич, театровед, сотрудник Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ, кандидат искусствоведения

Контакты: padu@rambler.ru

Губайдуллина Елена Рашидовна, театровед, театральный критик, автор статей о театре в российской периодической печати и научных сборниках, кандидат искусствоведения.

Контакты: rondo4428@mail.ru

Исмаилова Нинель Хасбулатовна, кино и театральный критик, редактор-составитель журнала «Сцена», заведующий Музеем-мастерской Давида Боровского, автор книг, документальных фильмов и статей в периодической печати.

Контакты: ninelismsilova@mail.ru

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

Контакты: 4irivili@mail.ru

Катанова Наталия Юрьевна, заместитель генерального директора по научной работе, исполнительный директор Фонда развития ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, кандидат искусствоведения.

Контакты: n.katonova@gctm.ru

Королева Майя радио ведущая, журналист. Студентка 1-го курса магистратуры театроведческого факультета СПбГАТИ, специализация «исследование сценографии».

Контакты: mayapavlova@mail.ru

Краско Александра студентка IV курса театроведческого факультета РУТИ-ГИТИС.

Контакты: aleksandra_kraskmail.ru

Литвинова Юлия Игоревна, заместитель генерального директора ГЦТМ им. А. А. Бахрушина по связям с общественностью.

Контакты: litvinova@gctm.ru

Макурова Наталья Федоровна, искусствовед, заведующая Музеем-квартирой В. Э. Мейерхольда, кандидат искусствоведения.

Контакты: vmakerkhold@yandex.ru

Орлова Елена, российский сценограф, художника по костюмам, лауреат театральных премий «Чайка» и «Золотая Маска».

Контакты: orlova@gmail.com

Пикон-Валлен Беатрис, французский театровед, специалист по русскому театру, профессор Консерватории, руководитель отдела Лаборатории по исследованию зрелищных искусств. Автор книг по истории европейской и русской режиссуры и актерского искусства.

Контакты: Beatrice.Picon-Vallin@cnrs.fr

Решетникова Ирина Леонидовна, искусствовед, критик, автор статей о живописи, сценографии, театре в научных сборниках и российской периодической печати, кандидат искусствоведения.

Контакты: motronenko@rambler.ru

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

Контакты: chief_director@gctm.ru

Ронгинская Елизавета театральный критик, кандидат филологических наук.

Контакты: zorra4@yandex.ru

Рубцов Александр Михайлович, заместитель генерального директора по научно-просветительской работе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Контакты: a.rubtsov@bk.ru

Степанова Анна Анатольевна, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории театра России ГИТИС.

Контакты: admin@gitis.net

Стерликова Люба, Люба Стерликова, кандидат исторических наук, художник, член Московского Союза художников; читает лекции по истории плаката.

Контакты: luba@rcn.com

Фадеева Галина Леонидовна, журналист, сотрудник научно-просветительского отдела ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Контакты: gctm@gctm.ru

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

Циликин Дмитрий, журналист, театральный критик, автор статей о театре в периодической печати и книг о театре.

Контакты: dmitry.tsilikin@mail.ru

Членова Светлана Федоровна, филолог, лингвист, специализирующийся по восточно-индонезийским языкам.

Контакты: Svetlana.chlenova@gmail.com

Шапиро Адольф Яковлевич, латвийский и российский режиссер, театральный педагог, профессор.

Контакты: adshapiro007@mail.ru

Barkhin Sergey, Russian set designer, visual artist, book illustrator, architect; People's Artist of Russian Federation, laureate of the State Prizes of the Russian Federation.

Contact: barkhin@yandex.ru

Bolshakova Yulia, theatre critic and sociologist, Docent at Russian University of Theatre Arts, journalist for Russian magazines and newspapers.

Contact: lidova@mail.ru

Galendeev Valery, theatre lecturer, director, Professor, Head of Elocution Chair, St. Petersburg Academy of Theatre Arts, author of books and articles on theatre and theatre education.

Contact: dinadodina@bk.ru

Galkin Andrey, ballet critic, postgraduate researcher at the Moscow State Academy of Choreography.

Contact: An_g_asp@bk.ru

Goncharenko Alexey, theatre expert, employee of the Children's and Puppet Theatre Office, the Theatre Union of Russia, Ph.D.

Contact: padu@rambler.ru

Gubaidullina Elena, theatre expert and critic, author of articles on theatre in Russian periodicals and scientific publications, Ph.D.

Contact: rondo4428@mail.ru

Ismailova Ninel, film and theatre critic; Editor, The Stage magazine, Head of David Borovsky Workshop Museum, author of books, documentary films and articles in periodic press.

Contact: ninelismsilova@mail.ru

Kaminskaya Natalia, theatre researcher, theatre critic, Editor, The Stage magazine, author of articles on theatre in Russian and international periodic press, author of books on theatre art.

Contact: 4irivili@mail.ru

Katonova Natalia, deputy Director for scientific work, managing Director, Bakhrushin State Central Theatre Museum Development Foundation; PhD.
Contact: n.katonova@gctm.ru

Koroleva Maya, radio moderator, journalist. First year Master Theatre research student at St. Petersburg State Theatre Academy, specialization: set design research.
Contact: mayapavlova@mail.ru

Krasko Alexandra, 4th year Theatre research student, Russian University of Theatre Arts (GITIS).
Contact: aleksandra_krask@mail.ru

Makerova Natalia, art researcher, Head of the Vsevolod Meyerhold's Apartment Museum, PhD.
Contact: vmakerhold@yandex.ru

Litvinova Julia, Deputy General Director Bakhrushin State Theatre Museum on public relations.
Contacts: litvinova@gctm.ru

Orlova Elena, Russian set designer, costume designer, winner of the theatre awards «the Seagull» and «the gold Mask».
Contacts: orlova@gmail.com

Picon-Vallin Beatrice, French theatre researcher, Russian theatre expert, Conservatory professor; Head of department, Performing Arts Research

Laboratory. Author of books on European and Russian directing and acting.
Contact: Beatrice.Picon-Vallin@cnrs.fr

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

Rodionov Dmitry, theatre researcher, Chief Editor, The Stage magazine, 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

Rubtsov Alexander, Deputy General Director for scientific and educational work, Bakhrushin State Theatre Museum.
Contact: a.rubtsov@bk.ru

Stepanova Anna, theater expert and critic, Ph.D., professor of Russian theatre history, the Russian University of Theatre Arts (GITIS).
Contact: admin@gitis.net

Sterlikova Luba, PhD, artist and educator, member of the Moscow Artists' Union; gives lectures on history of the posterart.
Contact: luba@rcn.com

Tsilikin Dmitry, journalist, theatre critic and author of articles on theatre in periodicals and books about the theatre.
Contacts: dmitry.tsilikin@mail.ru

Fadeeva Galina, journalist, researcher of the Science and Education Department, the Bakhrushin State Theatre Museum.
Contact: gctm@gctm.ru

Khmeleva Nadezhda, art expert, Associate Professor of set design and stage costume of the St. Petersburg Academy of Performing 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

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

Shapiro Adolf, Latvian and Russian film director, theatre lecturer, professor.
Contacts: adshapiro007@mail.ru

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов-Адольф Шапиро: «Об искусстве и актуальности вечных истин». Беседа главного редактора журнала «Сцена» с известным режиссером касается премьеры спектакля МХТ им. А. П. Чехова «Мефисто» в его постановке. Речь идет о спектакле, в основе которого лежат известный роман Клауса Манна и знаменитая картина Иштвана Сабо с Клаусом Марией Брандауэром в заглавной роли. Беседа посвящена новому современному звучанию тем и проблем, поставленных в романе, сегодняшнему пониманию сути конформизма, цели творчества, сути взаимоотношений художника и власти.
Ключевые слова: Мефисто, Клаус Манн, МХТ им. А. П. Чехова, Мария Трегубова, Хендрик Хевген, Алексей Кравченко, Николай Чиндяйкин.

СПЕКТАКЛЬ

Наталья Каминская: «Заткнись ты, артист!». Рецензия посвящена спектаклю «Мефисто», в ней рассматривается современное прочтение режиссером Адольфом Шапиро истории, написанной Клаусом Манном о взаимоотношении человека искусства и тоталитарной власти. Автор анализирует то, как актер Алексей Кравченко трактует заглавную роль, как он воплощает тип сегодняшнего деятеля искусства, перед которым вновь стоит непростой нравственный выбор.
Ключевые слова: Мефисто, Клаус Манн, МХТ им. А. П. Чехова, Адольф Шапиро,

Мария Трегубова, Хендрик Хевген, Алексей Кравченко, Николай Чиндяйкин. Иштван Сабо, Клаус Мария Брандауэр.

Дмитрий Родионов-Мария Трегубова: «Мефисто». Беседа после премьеры». Беседа главного редактора журнала «Сцена» с художником спектакля Марией Трегубовой посвящена сценографическому воплощению замысла. Речь идет об образной системе занавесей, символизирующей вечный театр, тему актерства и мимикрии, о том, как взаимодействовали опытный режиссер старшего поколения и молодой художник.

Ключевые слова: Мефисто, Клаус Манн, МХТ им. А. П. Чехова, Адольф Шапиро, Алексей Кравченко, Николай Чиндяйкин.

Алексей Кравченко «Мы играем сегодняшний день». Интервью Наталья Каминская. Исполнитель заглавной роли в спектакле «Мефисто» актер Алексей Кравченко рассказывает о процессе работы над ролью, о своем видении героя. Размышляет о нравственных критериях современного артиста.
Ключевые слова: Мефисто, Клаус Манн, МХТ им. А. П. Чехова, Адольф Шапиро, Хендрик Хевген, Клаус Мария Брандауэр, Надежда Борисова.

Надежда Быханова: «Занавесы делали по старым мхатовским технологиям». Интервью Наталья Каминская. Заведую-

щая постановочной частью, МХТ им. А. П. Чехова Надежда Быханова рассказывает о процессе технического воплощения замысла художника спектакля Марии Трегубовой. О том, какой тип занавесей, в какой технологии изготовления и сценического применения был использован и как был создан фильм, фрагменты которого показаны в спектакле.
Ключевые слова: Мефисто, МХТ им. А. П. Чехова, Мария Трегубова, Адольф Шапиро, Д. А. Ключников, Наталья Козко, Алексей Шемятовский.

Нинель Исмаилова «Второе рождение». Автор рассказывает о премьере спектакля МДТ-Театра Европы «Братья и сестры» в постановке Льва Додина, спектакле-легенде, тридцать лет не сходявшем со сцены при неизменных аншлагах, а теперь получившем свое второе рождение с новыми исполнителями.
Ключевые слова: «Братья и сестры», Федор Абрамов, Лев Додин, МДТ-Театр Европы, Олег Рязанцев, Галина Филимонова, Наталья Акимова, Пряслины, Станислав Никольский, Елизавета Боярская, Евгений Серзин.

Елизавета Ронгинская «Горькие уроки истории». Рецензия на спектакль Санкт-Петербургского театра им. В. Ф. Комиссаржевской «Ночь Гельвера» И. Вилквиста в постановке Александра Баргмана. Автор рассматривает жесткую, остротенную

пьесу об агрессии, разлитой в мире, в интерпретации Баргмана, который потребовал от актеров предельной концентрации чувств и приблизил события пьесы к сегодняшнему дню.

Ключевые слова: спектакль Санкт-Петербургский театр им. В. Ф. Комиссаржевской, «Ночь Гельвера» И. Вилквист, Александр Баргман, Оксана Базилевич, Денис Пьянов, Анвар Гумаров.

Анна Степанова «Бурятские веронцы». Автор рассказывает о премьере спектакля «Ромео и Джульетта» в Бурятском театре драмы им. Х. Намсараева. Спектакль поставлен молодым режиссером Сойжин Жамбаловой в соавторстве с молодыми сценографами Анастасией Шенталинской и Геннадием Скомороховым. В спектакле шекспировский сюжет и его общечеловеческое звучание соединяются с этнографическими бурятскими мотивами, бурятский режиссер и русские художники талантливо взаимодействуют, обогащая друг друга.

Ключевые слова: «Ромео и Джульетта», Бурятский театр драмы им. Х. Намсараева, Сойжин Жамбалова, Анастасия Шенталинская, Геннадий Скоморохов, Булат Самбилов, Ольга Ранжилова.

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР

Алексей Гончаренко «Из пункта «О» в пункт «К». Автор предлагает литературный портрет известного режиссера-кукольника Бориса Константинова, ныне возглавляющего ГАЦТК им. С. В. Образцова. В материале дается краткий анализ творческого метода режиссера, рецензируется ряд его спектаклей.

Ключевые слова: Борис Константинов, ГАЦТК им. С. В. Образцова, «Снеговик», «Все другие и собака», «Ленинградка», «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Елена Орлова «Не оформитель, а соавтор». Интервью Майя Королева. В интервью с петербургским сценографом и художником по костюмам Еленой Орловой говорится о трудностях работы молодого художника в театрах провинции, о необходимом взаимодействии постановщика с мастерами цехов, о секретах работы с макетом и фактурой материалов, о тайнах рождения замысла при встрече с крупным режиссером.

Ключевые слова: Кама Гинкас, Генриетта Яновская, театр «Зазеркалье», Александр Петров, Григорий Дятковский, Эмиль Капелюш, «Золушка», «Мольер».

ПОБЕДА 70

Нина Дмитриева, Светлана Членов «Выдвиженка». Около полувека (1938-1986) известный искусствовед и художественный критик Н. А. Дмитриева вела дневники. Несколько из зафиксированных в дневниках историй стали основой её литературных сочинений. Рассказ «Выдвиженка» написан на основе дневниковых записей, запечатлевших Киев послевоенного лета 1945 года. Публикуется впервые.

Ключевые слова: Нина Дмитриева, Марья Захарьевна, Киев, Врубель, Ольга Гузун, Адриан Прахов.

МЕЙЕРХОЛЬД 140

Беатрис Пикон-Валлен «Три подношения Мейерхольду». Исследователь творчества Мейерхольда, французский искусствовед рассказывает о трех современных театральных постановках, ведущих диалог с мейерхольдовским наследием: «Воспоминания будущего» В. Фокина, «Доктор Дапертутто» М. Селдона и «Ревизор» Тома Виа.

Ключевые слова: Вс. Мейерхольд, В. Фокин, Александринский театр, «Доктор Дапертутто», М. Селдон, «Ревизор», Тод Виа.

ВЫСТАВКИ

Ирина Решетникова «Остановленное время». Статья посвящена ежегодной выставке работ театральных художников «Итоги сезона», которая на этот раз проходила в Академии искусств. Автор анализирует работы мастеров и молодых сценографов, а также манеру организации самой экспозиции. Отмечает разнообразие стилей и манер, отмечает мирное сосуществование классических традиций и радикальных поисков. Однако, сам способ подачи экспозиционного материала, на взгляд автора, нуждается в обновлении.

Ключевые слова: «Итоги сезона», Академия искусств, Сергей Бархин, Станислав Бенедиктов, Юрий Хариков, Борис Бланк, Владимир Арефьев, Олег Головкин, Екатерина Галактионова, Алексей Трегубов, Константин Розанов.

ПРОЕКТЫ СТД

Александр Краско «Лабиринты фантазий». Автор представляет обзор крупной выставки молодых сценографов, проходившей в рамках Международного фестиваля дипломных и постдипломных спектаклей «Твой шанс». Остановившись на ряде представленных работ, автор анализирует современное видение классических пьес молодыми художниками.

Ключевые слова: «Твой шанс», «Боярские палаты», СТД РФ, Анна Абрамова, Марк Захаров, Олег Шейнцис, Грета Исагулова, Ютта Роттэ, Елизавета Великеева, Марфа Гудкова, ГИТИС, Школа-студия МХАТ, ВГИК, Станислав Бенедиктов, Алексей Кондратьев, Виктор Шилькрот.

ОБРАЗОВАНИЕ

Наталья Катанова. «Приметы времени и проблемы обучения». Материалы круглого стола по итогам 2013-2014 учебного года, прошедшего в Академии искусств. Тема обсуждения: методика и практика преподавания декорационного искусства в московских художественных, театральных, кинематографических вузах. Автор представляет в изложении творческое обсуждение проблем художественного образования при участии мастеров декорационного искусства, педагогов и студентов.

Ключевые слова: Академия искусств, Борис Мессерер, Михаил Курилко-Рюмин, Школа-студия МХАТ, ГИТИС, Станислав Бенедиктов, Алексей Кондратьев, Борис Мессерер, Андрей Золотов, Виктор Шилькрот.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Сара Бернар». Статья посвящена афишам и плакатам, сопровождавшим выступления великой

актрисы Сары Бернар, творчеству чешского художника Альфонса Мухи, с которым актрису связывал шестилетний контракт на всю, связанную с её работой рекламную продукцию.

Ключевые слова: Сара Бернар, Альфонс Муха, Жанна Д'Арк, Анри-Огюст Барбье, Эжен Грассе, «Лоренчаччо», «Дама с камелиями», Дюма-Сын.

НАСЛЕДИЕ

Андрей Галкин «Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной театральной работе М. И. Бочарова». Автор рассматривает историю создания легендарной петербургской постановки балета П. И. Чайковского в редакции

М. И. Петипа и Л. И. Иванова, который в этом году исполнилось 125 лет. Акцент сделан на декорации М. И. Бочарова.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Лебединое озеро», М. И. Петипа, Л. И. Иванов, К. Ф. Вальц, М. И. Бочаров, Р. Е. Дриго.

Юлия Большакова: «К юбилею Анатолия Эфроса. Новые архивные материалы периода обучения в ГИТИСе». Статья раскрывает любопытные факты периода обучения А. Эфроса на режиссерском факультете. В частности, приводятся отзывы о студенте Эфросе руководителя курса Н. В. Петрова и других педагогов.

Ключевые слова: ГИТИС, Эфрос, С. Мокульский, Н. В. Петров, Д. В. Тункель, П. В. Лесли, П. С. Златогоров, Бортко, Сушко, Мотылевская, Бураковский, РГАЛИ.

ТЕХНОЛОГИИ

Константин Лебедев: «Для каждого спектакля придумываем специальные механизмы». Интервью Елена Губайдулина. Заведующий постановочной частью театра «Мастерская Петра Фоменко» рассказывает о том, какие технологии применялись в изготовлении и функционировании декораций, когда спектакли шли в маленьком помещении, и как возросли возможности, а также технологические трудности при освоении театром нового здания, больших сценических пространств, новой современной техники.

Ключевые слова: «Мастерская Петра Фоменко», Петр Фоменко, Владимир Максимов, «Триптих», Сергей Гнедовский, «Война и мир», «Театральный роман», Кирилл Пирогов, «Алиса», «Гиганты горы», Владислав Фролов, Андрей Воробьев.

«Театральный форум. Пространство для бизнеса, образования, диалога профессионалов индустрии театра и шоу-представлений».

Материал представляет собой расширенную информацию, адресованную художникам, технологам, декораторам и бутафорам. Для них в сентябре 2015 года в КВЦ «Сокольники» состоится Театральный форум – единственная в России бизнес-площадка для театральной индустрии.

Ключевые слова: КВЦ «Сокольники», Театральный форум, Большой театр, Мариинский театр, Школа-студия МХАТ, Министерство культуры РФ, Департамент культуры города Москвы.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ**Галина Фадеева «Анатолий Эфрос».**

Пространство мастер-классов. Материал адресован совместному проекту ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и Московского культурного центра АРТ МИФ, посвященному 90-летию со дня рождения Анатолия Эфроса и 85-летию со дня рождения Натальи Крымовой. Автор рассказывает об уникальной выставке, раскрывающей этапы их жизни и творчества, а также о серии мастер-классов, проведенных ведущими режиссерами и театроведами.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Московский культурный центр АРТ МИФ, А. В. Эфрос, Н. А. Крымова, И. Соловьева, А. Бартошевич, А. Смелянский, Д. Родионов, Е. Каменькович, Ю. Бутусов, С. Женовач, Д. Крымов, А. Калягин, Р. Туминас, А. Бородин.

«Бахрушинские встречи на Алтае».

Статья написана членами Бахрушинских кружков далеких алтайских сел Воеводское и Победа и рассказывает о том, как участники кружков и сельские жители отметили Международный день музеев.

Ключевые слова: Воеводское, Победа, А. А. Бахрушин, Дмитрий Родионов, «Барышня-крестьянка».

Александр Рубцов «Пора всем в театр!».

Статья посвящена Бахрушинскому фестивалю, который Театральный музей совместно с Благотворительным Фондом возрождения культуры и традиций малых городов Руси и Администрацией Зарайского района проводит 12 лет, традиционно в Москве и Зарайске – родине купцов Бахрушиных. На этот раз гостями фестиваля стал Минский молодежный театр, который играл в Москве и в Зарайске драматический моноспектакль о любви «Словно звёзды встают пророчества...» по произведениям поэтов Серебряного века.

Ключевые слова: Анна Лаухина, Ирина Одоевцева, Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Анна Бруссер, Ольга Мацкевич, Ирина Харевич.

Юлия Литвинова «Театральный костюм на рубеже веков. 1990–2015».

Статья рассказывает об одноименной выставке, проходящей в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Эта грандиозная выставка собрала именно театральные костюмы в оригиналах и эскизах со всех континентов, художники из Болгарии и Тайваня, США и Польши, Германии и Аргентины, Японии, Латвии, многих других стран и, конечно, России. В статье содержатся сведения об участниках и первые впечатления посетителей.

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Анатолий Чечик, Татьяна Спасоломская, Ксения Шимановская, Юрий Устинов, Ирина Акимов, Игорь Русанов, Дмитрий Родионов, Карлос Деймек, Хосе Игнасио Карбахаль.

ЭТЮДЫ

Сергей Бархин. Из записной книжки. «Как я говорил с Мейерхольдом по телефону», «Как я был несколько секунд К. С. Станиславским», «Телеграмма учителю», «Ле Корбюзье-дедушка».

Знаменитый театральный художник вспоминает случаи своей обширной театральной практики, часто эти истории носят курьезный характер, но вместе с тем ярко характеризуют художественную жизнь прошлых лет и её прославленных действующих лиц.

Ключевые слова: Мейерхольд, Ефремов, Милица Пожарская, Мария Валентей, Яновская, Евгений Вахтангов, Меркурьев, Бородинский мост.

НОВЫЕ КНИГИ**Наталья Макерова «Художники Малого театра».**

Статья рассказывает о новой книге Елены Струтинской «Художники Малого театра. XX век». Анализируя издание, автор сравнивает его по фундаментальности исследования и охвату материала с самим явлением «Малый театр», ибо в книге отслежены все этапные постановки театра, осмыслены их смысловые и образные особенности.

Ключевые слова: А. Герасимов, В. Рождественский, А. Н. Островский, С. Бархин, Э. Кочергин, А. П. Ленский, К. Коровин, Нивинский, Добужинский, Тышлер, Шифрин, Кустодиев, Дмитриев, Стенберг, Давид Боровский, Куманьков, Рындин, Сумбаташвили.

Надежда Хмелева «Макеты Боровского».

Статья посвящена выходу второго тома книжной трилогии «Макеты», посвященной сценографии Давида Боровского. Автор рассказывает об уникальном материале, собранном на страницах альбома, посвященного творчеству выдающегося российского сценографа. Здесь можно увидеть макеты самых громких спектаклей мастера, и менее известных, но в полном объеме раскрывающих талант мастера.

Ключевые слова: Оптимистическая трагедия, Головин, Дмитриев, Символ, «Эшелон», «Чайка», «А зори здесь тихие», Любимов, Алла Михайлова, Малевич, Александр Боровский.

Дмитрий Циликин «Шишуйтесь!».

Статья посвящена новой книге знаменитого театрального художника Эдуарда Кочергина «Завирухи Шишова переулка», раскрывает особенности литературного дара Кочергина и связанные с книгами факты его биографии.

Ключевые слова: Эдуард Кочергин, Завирухи Шишова переулочка, БДТ, Товстоногов, «Ангелова кукла».

Нинель Исмаилова «Литература о Додине».

Статья посвящена трем новым книгам о творчестве выдающегося режиссера: «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля» Марии Шевцовой, «Театральная утопия Льва Додина» Ольги Егорошиной и «Лев Додин. Метод. Школа. Творческая философия» Валерия Галендеева. Каждый из авторов видит свой ракурс темы, вместе же книги составляют уникальную летопись жизни и творчества мастера.

Ключевые слова: Лев Додин, МДТ-Театр Европы, «Путешествие без конца», Платонов, «Балтийские сезоны», Гроссман. Чехов, Шекспир, Татьяна Шестакова, Игорь Иванов, Сергей Власов, Сергей Курышев.

Валерий Галендеев. «Вишневый сад».

Вдогонку к своей книге о режиссере Льве Додине его соратник, режиссер и педагог Валерий Галендеев написал статью о последней премьере мастера, «Вишневом саде» Чехова. Автор анализирует тот прорыв, который совершили режиссер и его актерская команда в этом спектакле, найдя новые смыслы в итоговой чеховской пьесе, по-новому раскрыв характеры и мотивы поступков хрестоматийных героев.

Ключевые слова: Лев Додин, Александр Боровский, МДТ-Театр Европы, Данила Козловский, Ксения Раппопорт, Елизавета Боярская, Дамир Исмаилов, Сергей Курышев.

DIALOGUES**Dmitry Rodionov, Adolf Shapiro, «On art and relevance of the eternal truths»**

A conversation between Chief Editor of the Stage magazine and the famous director touches upon the premiere at Moscow Art Theatre, Anton Chekhov's «Mephisto», staged by the latter. This is a play based on the famous novel by Klaus Mann and the famous film by Istvan Szabo starred by Klaus Maria Brandauer. The conversation is devoted to a new interpretation and the problems presented in the novel, today's understanding of the essence of conformism, art objectives, the essence of relationship between the artist and authorities.

Keywords: Mephisto, Klaus Mann, Moscow Art Theatre, Anton Chekhov, Maria Tregubova, Hendrik Hevgen, Alexey Kravchenko, Nikolay Chindyaikin.

PERFORMANCE**Natalia Kaminskaya: «Shut up you, actor!»**

The review is devoted to the performance of «Mephisto» considered Adolf Shapiro's modern interpretation of the story written by Klaus Mann about the relationship between human art and totalitarian power. The author analyzes how the actor Alexey Kravchenko interprets the title role; he embodies a type of today's artist facing a difficult moral choice again.

Keywords: Mephisto, Klaus Mann, Moscow Art Theatre, Anton Chekhov, Adolf Shapiro, Maria Tregubova, Hendrik Hevgen, Alexey Kravchenko, Nikolay Chindyaikin. Istvan Szabo, Klaus Maria Brandauer.

Dmitry Rodionov- Maria Tregubova:

«Mephisto» - A conversation after the premiere. A conversation between Chief Editor of the Stage magazine Dmitry Rodionov and the set designer, Maria Tregubova, devoted to set design embodiment. The conversation touches upon imagery curtains symbolizing the eternal theatre, acting and mimicry topics as well as interaction between the experienced director and the young set designer.

Keywords: Mephisto, Klaus Mann, Moscow Art Theatre, Anton Chekhov, Adolf Shapiro, Alex Kravchenko, Nikolay Chindyaikin.

Alexey Kravchenko «We perform the

today» An interview by Natalia Kaminskaya. The starring actor in the performance «Mephisto», Alexey Kravchenko, talks about the process of work on his part, his vision

of the character as well as moral criteria of the modern artist.

Keywords: Mephisto, Klaus Mann, Moscow Art Theatre, Anton Chekhov, Adolf Shapiro, Hendrik Hevgen, Klaus Maria Brandauer, Nadezhda Borisova..

Nadezhda Bykhanova: «The curtains were made according to old Moscow Art Theatre technologies» An interview by Natalia Kaminskaya. Head of the Staging of Moscow Chekhov Art Theatre, Nadezhda Bykhanova talks about the process of technical implementation of the artist Maria Tregubova's performance design. She also talks about the curtains used, their manufacturing techniques and staging application, how the film was created, with its fragments shown in the performance.
Keywords: Mephisto, Moscow Art Theatre, Anton Chekhov, Maria Tregubova, Adolf Shapiro, D. A. Klyuchnikov, Natalia Kozko, Alexey Shemyatovsky.

Ninel Ismailova «The rebirth» The author writes about the premiere of MDT Theatre of Europe «Brothers and Sisters» directed by Lev Dodin, a genuinely epic play, which has been on for thirty years, with constantly full house, and now "reborn" with its new performers.
Keywords: «Brothers and sisters» Fyodor Abramov, Lev Dodin, MDT Theater of Europe, Oleg Ryazantsev, Galina Filimonova, Natalia Akimova, Pryasliny, Stanislav Nikolsky, Elizaveta Boyarskaya, Evgeny Serzin.

Elizaveta Ronginskaya «Bitter lessons of history». A review of the performance of St. Petersburg Komissarzhevskaya Theatre «Helter's Night» by I. Vilkvist, directed by Alexander Bargman. The author examines a tough, detached play about aggression spilled in the world, interpreted by Bargman who demanded the maximum concentration of the actors' feelings and brought the play to date.
Keywords: play of St. Petersburg, Komissarzhevskaya Theatre, "Helter's Night", I. Vilkvist, Alexander Bargman, Oxana Bazilevich Denis Pyanov, Anvar Gumarov.

Anna Stepanova «The Buryat Veronese». The author talks about the premiere of «Romeo and Juliet» in the Buryat Drama Namsaraev Theatre. The play is staged by the young director, Soyzhin Zhambalova, in collaboration with the young set designers Anastasia Shentalinskaya and Gennady Skomorokhov. In the play, the Shakespeare's story and its universality are connected with ethnographic Buryat motifs, the Buryat director and gifted Russian set designers interact, enriching each other.
Keywords: «Romeo and Juliet», Buryat Drama Namsaraev Theatre, Anastasia Shentalinskaya, Gennady Skomorokhov, Bulat Sambilov, Olga Ranzhilova

PROFESSION: DIRECTOR
Alexey Goncharenko «From the point» O «to the point» K. The author offers a literary portrait of the famous director-puppeteer Boris Konstantinov, Artistic director of the Obraztsov State Puppet Theatre. The article provides a brief analysis of the director's creative method, reviewing a number of his performances.
Keywords: Boris Konstantinov, GATsTK

(the Obraztsov State Puppet Theatre), «Snowman», «All of the other and the dog», «Leningradka», «The Mad Day, or The Marriage of Figaro».

PROFESSION: ARTIST
Elena Orlova «Not designer but co-author». An interview by Maya Koroleva. This interview with the famous St. Petersburg set and costume designer Elena Orlova tells about the difficulties faced by young artists of provincial theatres, about the need for interaction between staging directors and workshop craftsmen, about the secrets of working with the layout and texture of materials, about the mysteries of the concept birth in a collaboration with established director.
Keywords: Kama Ginkas, Henrietta Yanovskaya, Zazerkalye theatre («Through the Looking Glass»), Alexander Petrov, Grigory Dityatkovsky, Emil Kapelyush, «Cinderella», «Moliere»

VICTORY 70
Nina Dmitrieva, Svetlana Chlenova: Vydvizhenka, (A Promoted Worker). For about half a century (1938-1986) a famous art critic, N. Dmitrieva, was keeping diaries. Several stories recorded in the diaries became a basis of her literary works. The story "Vydvizhenka" is based on a diary depicting the postwar Kiev, summer - 1945. Published for the first time.
Keywords: Nina Dmitrieva, Maria Zaharyevna, Kiev, Vruble, Olga Guzun, Adrian Prakhov.

MEYERHOLD - 140
Beatrice Picon-Vallin «Three offerings to Meyerhold» A French art critic, researcher of Meyerhold's works, talks about the three modern theatre productions keeping a dialogue with the legacy of Meyerhold «Reminiscences of the future» by Valery Fokin, «Dr. d'Apertutto» by M. Seldon and «The Government Inspector» by Tod Via.
Keywords: Vs. Meyerhold, Valery Fokin, Alexandrinsky Theatre, «Dr. Dapertutto», M. Seldon, «The Government Inspector», Tod Via

EXHIBITIONS
Irina Reshetnikova «The time stopped». The article is devoted to the annual exhibition of works of theatre designers «Results of the season», now held in the Academy of Arts. The author analyzes the work of young artists and set designers, as well as the way the exhibition is organized. The author also notes a variety of styles and manners, peaceful coexistence of the classical tradition and radical experiments. However, the very way of presenting the material, in the author's opinion, needs updating.
Keywords: «Results of the season», the Academy of Arts, Sergey Barkhin, Stanislav Benediktov, Yuriy Harikov, Boris Blank, Vladimir Arefiev, Oleg Golovko, Ekaterina Galaktionova, Alexey Tregubov Konstantin Rozanov.

THEATRE UNION OF RUSSIA'S PROJECTS
Alexandra Krasko «Labyrinth of fantasy» The author presents an overview of a major exhibition of young set designers, held at the International Festival of graduate and postgraduate performances «Your chance».

Turning to some of the works presented, the author analyzes the modern vision of classic plays by young artists.
Keywords: «Your Chance», «Boyar chambers», Theatre Union of Russia, Anna Abramova, Mark Zakharov, Oleg Sheyntsis, Greta Isagulova, Yutta Rotte, Elizaveta Velikeeva, Marta Gudkova, GITIS, Moscow Art Theatre School, VGIK, Stanislav Benediktov, Alexey Kondratiev, Victor Shilkrot.

EDUCATION
Natalia Katonova: The marks of time and the problems of teaching. A round-table discussion at the end of 2013-2014 academic year, held at the Academy of Fine Arts. Topic of discussion: methodology and practice of teaching decorative arts at Moscow art, theatre and cinema higher-education institutions. The author presents a discussion of the creative art education problems with the participation of decorative arts masters, teachers and students.
Keywords: Academy of Arts, Boris Messerer, Mikhail Kurilko-Ryumin, Moscow Art Theatre School, GITIS, Stanislav Benediktov, Alexei Kondratyev, Boris Messerer, Andrei Zolotov, Victor Shilkrot.

THEATRE POSTER
Luba Sterlikova «Sarah Bernhardt». The article is devoted to billboards and posters that accompanied the great actress Sarah Bernhardt's performances. In particular, the work of Czech artist Alphonse Mucha, with whom the actress was tied with the entire six-year contract for all advertising products related to her work.
Keywords: Sarah Bernhardt, Alphonse Mucha, Jeanne D'Arc, Henri Auguste Barbier, Eugène Grasset, «Lorenzaccio», «Lady of the Camellias» Dumas - Son.

HERITAGEVIC
Andrei Galkin «Three views on the Swan Lake». On a theatre work by M. I. Bocharov. «The author examines a history of the legendary St. Petersburg staging of Tchaikovsky's ballet as amended by M. I. Petipa and L. I. Ivanov, celebrating its 125th anniversary this year. The set design by M. I. Bocharov is emphasized.
Keywords: Tchaikovsky, «Swan Lake», M. I. Petipa, L. I. Ivanov, K. F. Waltz, M. I. Bocharov, R. E. Drigo.

Yulia Bolshakova: «On the anniversary of Anatoly Efros». New archive materials relating to the period of studies at GITIS. «The article reveals interesting facts from Efros's training period at the directing department. In particular, it provides feedback about Efros as a student of N. V. Petrov, head of the course, and other lecturers.
Keywords: GITIS, Efros, S. Mokulsaky, N. V. Petrov, D. V. Tunkel, P. V. Lesli, P. S. Zlatogorov, Bortko, Sushko, Motylevskaya, Buryakovsky, RGALI

TECHNOLOGY
Konstantin Lebedev: «For each performance we come up with specific mechanisms» Interview by Elena Gubaidulina. Head of the Staging of the theatre «Pyotr Fomenko Workshop» tells about technologies used in manufacturing and operating the set

when the performances were held in a small room, how the opportunities have risen, and technological difficulties when developing a new theatre building, a large stage area, or up-to-date machinery.

Keywords: «Pyotr Fomenko Workshop», Pyotr Fomenko, Vladimir Maximov, «Triptych», Sergey Gnedyovskiy, «War and Peace», «Theatre Novel», Kirill Pirogov, «Alice», «Giants of the mountain», Vladislav Frolov, Andrei Vorobyov.

«Theatre Forum. Space for business, education, dialogue of theatre and show industry professionals». The material is

expanded information addressed to artists, technologists, set designers and other professionals. The Theatre Forum will be held for them in September 2015, in the «Sokolniki» Exhibition Center. The forum is Russia's only business platform for the theatrical industry.

Keywords: «Sokolniki», Theatre Forum, the Bolshoi Theatre, the Mariinsky Theatre, Moscow Art Theatre School, Ministry of Culture, the Department of Culture of Moscow.

CHRONICLES OF THE BAKHRUSHIN MUSEUM

Galina Fadeeva «Anatoly Efras. A space of the master class». The material is addressed to a joint project of the Bakhrushin Museum and ART MIF, a cultural center of Moscow, devoted to the 90th anniversary of Anatoly Efras's birth and the 85th anniversary of Natalia Krymova's birth. The author tells of a unique exhibition, revealing the stages of their lives and work, as well as a series of master classes held by leading directors and theatre critics.

Keywords: Bakhrushin Museum, Moscow Cultural Center ART MIF, A. V. Efras., N. A. Krymova, I. Solovieva, A. Bartoshevich, A. Smelyansky, D. Rodionov, E. Kamenkovich, Yu. Butusov, S. Zhenovach, D. Krymov, A. Kalyagin, R. Tuminas, A. Borodin.

«Bakhrushin meetings in Altai».

The article is written by the members of «Bakhrushin circles» from distant Altai villages Voevodskoye and Pobeda and tells how the circles' participants and local residents have celebrated the International museums day.

Keywords: Voevodskoye, Pobeda, A. Bakhrushin, Dmitry Rodionov, «Lady-peasant».

Alexander Rubtsov «It's time for everyone to go to the theatre!» The article is devoted to the Bakhrushin festival, which

has been held by the Theatre Museum together with the Foundation of reviving Russian small towns' culture and traditions and the Administration of Zaraysk district, Moscow Region, for 12 years, in Moscow and traditionally in Zaraysk - the Bakhrushin merchants' hometown. This time the festival hosted the Minsk Youth Theatre performing, in Moscow and Zaraysk, a dramatic solo performance about love «As if the stars prophecy arise...» based on the Silver Age poetry.

Keywords: Anna Laukhina, Irina Odoevtseva, Gumilev, Akhmatova, Mandelstam, Anna Brusser, Olga Matskevich, Irina Kharevich.

Julia Litvinova «Theatre costume at the turn of the century. 1990-2015».

The article is devoted to the exhibition at the Bakhrushin State Central Theatre Museum. This grand exhibition presents theatre costumes as originals and sketches from all the continents: Bulgaria, Taiwan, USA, Poland, Germany, Argentina, Japan, Latvia, other countries and of course Russia. The article includes information about the participants and first impressions of the visitors.

Keywords: Bakhrushin State Central Theatre Museum, Anatoly Chechik, Tatiana Spasolomskaya, Kseniya Shimanovskaya, Yuriy Ustinov, Irina Akimova, Igor Rusanoff, Dmitry Rodionov, Carlos Deymek, Jose Ignacio, Carbajal.

SKETCHES

Sergey Barkhin. From the notebook.

«How I talked to Meyerhold on the phone»

«How I was with Stanislavsky for a few seconds» «A telegram to the teacher», «Le Corbusier-grandfather» The famous set designer recalls cases of his extensive theatrical practice, often funny, yet clearly characterizing the art life of the past and its famous personalities.

Keywords: Meyerhold, Efremov, Milica Pozharskaya, Maria Valentey, Yanovska, Yevgeny Vakhtangov, Merkuriev, Borodino Bridge.

NEW BOOKS

Natalia Makerova «Set designers of the Maly Theatre» The article tells about a new book of Elena Strutinskaya «Set designers of the Maly Theatre. The twentieth century. «Analyzing the publication, the author compares it, considering the basic research and material outreach, with the very phenomenon of «Maly Theatre», for all milestone theatre productions are traced in the book, their meaning and figurative features interpreted.

Keywords: A. Gerasimov, V. Rozhdestvensky, Ostrovsky, S. Barkhin, E. Kochergin, A. P. Lensky, K. Korovin, Nivinsky,

Dobuzhinsky, Tyshler, Shifrin, Kustodieva, Dmitriev, Stenberg, David Borovsky, Kumankov, Ryndin, Sumbatashvili.

Nadezhda Khmeleva «Borovsky's Models».

The article is devoted to the publication of the second volume of the trilogy, «Models», referring to David Borovsky's set design. The author tells about the unique material collected on the pages of the album devoted to the work of the outstanding Russian set designer. Here you can see models of the set designer's most celebrated performances, and the lesser-known one, yet fully revealing the Borovsky's talent.

Keywords: «Optimistic Tragedy», Golovin, Dmitriev, Simov, «Echelon» «The Seagull» «The Dawns Here Are Quiet», Lyubimov, Alla Mikhailova, Malevich, Alexander Borovsky.

Dmitry Tsilikin «Shishuytes!» The article is devoted to the new book by renowned set designer Eduard Kochergin «Zavirukhi» of Shishov side street». The article describes Kochergin's literature talent and his biography facts connected to the new book. **Keywords:** Eduard Kochergin, «Zavirukhi» of Shishov side street», BDT, Tovstonogov, «Angel's doll».

Ninel Ismailova «Literature on Dodin»

The article is devoted to three new books on the great director's works, «Lev Dodin and the Maly Drama Theatre. The birth of the performance» by Maria Shevtsova, «Theatre Utopia of Lev Dodin» by Olga Egoshina and «Lev Dodin. Method. School. Creative philosophy» by Valery Galendeev. Each author presents own perspective of the subject, the books create a unique chronicle of the director's life and work.

Keywords: Lev Dodin, MDT Theatre of Europe «Journey without end» Platonov, Grossman, Chekhov, Shakespeare, Tatyana Shestakova, Igor Ivanov, Sergei Vlasov, Sergey Kuryshv

Valery Galendeev: The Cherry Orchard.

Right after his book about the director Lev Dodin, his colleague, director and teacher Valery Galendeev wrote an article on the latest premiere of the master, «The Cherry Orchard» by Chekhov. The author analyzes the breakthrough that has been made by the director and his team performing in this production, finding new meanings in the last Chekhov's play, a new way to reveal the nature and motives of play's characters.

Keywords: Lev Dodin, Alexander Borovsky, MDT-Theatre of Europe, Danila Kozlovsky, Kseniya Rappoport, Elizaveta Boyarskaya, Damir Ismagilov. Sergey Kuryshv.

ОТ РЕДАКЦИИ

В иллюстрация к статье Наталии Ясулович о выставке Андрииса Фрейберга («Сцена» №2 (94), 2015) была допущена ошибка в фамилии художника по костюмам спектакля «Лючия де Ламмермур». Правильно - художник по костюмам Елена Степанова. Приносим свои извинения.