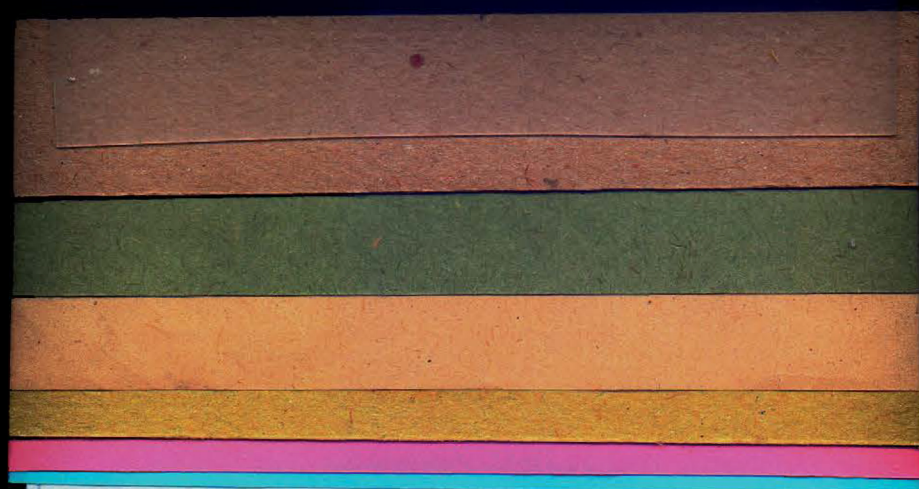


сцена



la scène
the stage

№3
(101)
2016

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

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

Издатель: НП «Культурная
инициатива Восток-Запад»

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №3 (101) 2016

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

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 20.06.2016

сцена

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

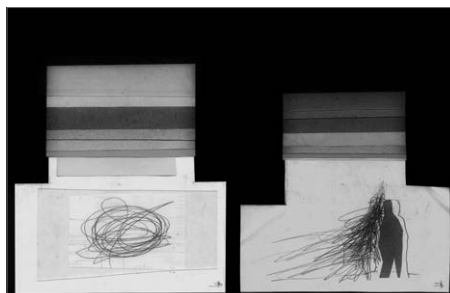
The Stage

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

La Scène

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

Издание номера осуществлено
при финансовой поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации



1 и 4 стр. обложки

► Автор обложки художник
Дмитрий Разумов

▶ ДИАЛОГИ	3	Дмитрий Родионов. Фарид Бикчантаев. Национальный театр в мировом контексте
▶ СПЕКТАКЛЬ	6	Наталья Макерова. «Что ни век, то век железный»
	8	Виктория Канафеева. Ради искусства стоит жить
	10	Елизавета Ронгинская. Сотрудничать с министерством пропаганды и остаться художником?
	12	Наталья Каминская. Зоны публичного одиночества
	14	Нинель Исмаилова. Кира и другие
	17	Наталья Каминская. Ковчег из эпохи застоя
	19	Дмитрий Родионов. Уходим завтра в море...
▶ ВЫСТАВКИ	22	Ирина Решетникова. Постоянство – не всегда добродетель
	29	Александра Краско. Мир где «каждый не одну играет роль»
	33	Андрей Золотов. Художники наши благородны
	37	Виктория Канафеева. Алгебра инженера и гармония художника
	40	Елена Алексеева. Об Акимове и не только
	43	Алексей Гончаренко. Ангелы и куклы
	44	Андрей Золотов – мл. Пять раз тонувшая Офелия
▶ ФЕСТИВАЛИ	46	Наталья Каминская. Важна среда обитания
	49	Галина Коваленко. Краски и слова
	51	Татьяна Бодянская. Фестивали искусств. Опыт планирования
▶ НА ПОЛЯХ 100 НОМЕРА	53	Галина Фадеева. 100 опытов одного издания
	55	Беатрис Пикон-Валлен, Сергей Бархин, Власта Смолакова, Надежда Хмельёва, Любовь Овэс, Алексей Кондратьев, Елена Эрикссен. Летучка №100
▶ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	58	Людмила Синицына. Владимир Серебровский: «Я жил, как хотел...»
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	62	Люба Стерликова. Искусство танца
▶ ПАМЯТЬ	65	Константин Учитель. Надежда Эверлинг. Знаки большого города
▶ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ	67	Галина Галаджева. Поэзия старинного кроя
▶ ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	73	Татьяна Мартынова. Наш девиз - любовь к миру и людям
	74	Юлия Литвинова. Это всё о них
	75	Екатерина Дмитрикова. В жанре сна
▶ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	77	Дмитрий Трубочкин. Итальянский театр XVIII века
▶ НАСЛЕДИЕ	80	Нина Дмитриева. Из дневников
▶ НОВЫЕ КНИГИ	83	Елена Алексеева. Что видится на расстоянии
	84	Беатрис Пикон-Валлен. Одетт Аслан, Режиссёры и сценографы XX века
	85	Мария Смирнова-Несвицкая. «Неевклидова геометрия» Достоевского в театре
	87	Эдите Тишхейзере. Следы на белом поле
	88	Нинель Исмаилова. Мысли об искусстве
▶ ТЕХНОЛОГИИ	90	Александра Краско. Театр света и движения
▶ ПРОЕКТЫ СТД	92	Театр: время перемен Александр Калягин. Зачем нужен театр современной России? Дмитрий Трубочкин. Художник и власть
▶ ЭТЮДЫ	94	Алексей Кондратьев. Коньяк после антракта
▶ НАШИ АВТОРЫ	96	
▶ АННОТАЦИИ	98	

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

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

Редакцией в 2016 году осуществляется:

- целевая рассылка журнала 75 региональным отделениям Союза театральных деятелей РФ и 17 театральным институтам и училищам по заказу СТД РФ (ВТО)
- целевая рассылка журнала библиотекам республики Хакасия по заказу ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ – ФАРИД БИКЧАНТАЕВ

ДР: Уважаемый Фарид Рафкатович, Ваш опыт руководителя крупнейшего национального театра страны – академического театра имени Галиаскара Камала и Ваш личный художественный опыт – режиссёрский, актерский, преподавательский, а также артистическая семья позволяют мне предложить для диалога трудную тему: верность национальным основам и служение общечеловеческим ценностям. История искусств богата примерами, когда глубоко национальный гений оказался родным многим народам - Шопен, Чайковский, Мольер, Станиславский... Если согласиться, что Казань находится на пересечении духовной жизни Востока и Запада, то возникает вопрос: как современный татарский театр, будучи суверенным институтом народной культуры, взаимодействует с мировым театром?

ФБ: Надо сразу сказать, что это пересечение востока и запада случилось в конце 19 - начале 20 века, когда произошел прорыв, выход из гетто и религиозная реформа, коснувшаяся и образования, и экономики, и всего-всего. Ведь до этого татары жили в некоторой изоляции. Я имею в виду джадизм - реформистский ислам, интеллектуальная сила которого и общественно-политическое значение задали светский вектор развития культур мусульманских наро-

дов России. И, естественно, это не могло не коснуться нашего народа, его литературы, искусства, богословской мысли, которая к началу 20 века была представлена такими именами, как Шигабетдин Марджани, Муса Бигиев, Ризаитдин Фахретдин. Молодое поколение литераторов во главе с Тукаем сказало своё слово, и тогда же, в 1906 году, как апогей этих процессов возникло профессиональное театральное искусство. С самого начала в репертуаре первой татарской труппы «Сайяр», правопреемником которой является наш театр, появились не только первые татарские комедии, турецкие пьесы, но и переводы Мольера, Островского, Чехова. Думаю, пересечение, о котором мы говорим, состоялось на заре нашего театра и поэтому сегодня я не вижу каких-либо препятствий для взаимодействия с мировой культурой. Собственно, вся история татарского театра – это диалог культур. Мы как-то очень органично вплетаемся во всё, что происходит в мире театра, участвуем и в российских, и в европейских фестивалях, в Казани проводим международный фестиваль. Если иметь в виду новейшую историю, то уже с 1996 года, когда театр впервые выехал на фестиваль в Германию, в университетский город Аугсбург, возникли такие активные творческие связи, что их можно называть дружескими, комплементар-

ными. Любопытно наблюдать за реакцией публики, когда мы приезжаем на гастроли в новый город, и все ожидают увидеть закрытый мусульманский театр, а мы играем произведения Йона Фоссе, Чехова, Камала, Зульфата Хакима, поднимаем вопросы, которые интересуют всех, – возникает удивление. При этом форма и театральные язык современны, что и приводит, надо думать, театр к успеху. Поэтому Ваш вопрос неожиданный, но закономерный. Когда говорят «татарский театр», у многих, кто с нами не знаком, возникает образ закрытого мусульманского театра, но это не так, потому что наши прадеды уже давно проложили дорожку действительно светской культуре.

ДР: Казань – университетский город, один из признанных центров науки и культуры, какова для Вас роль национального театра, Театра Камала, в художественной жизни города и страны?

ФБ: У истоков татарского театра стояли студенты новометодных, реформистских медресе, шакирды, но и сегодня театр востребован в молодежной, студенческой среде. И это важно. Самое страшное, если бы мы замкнулись на традиционном зрителе. От этого еще выдающийся режиссер и педагог Марсель Салимжанов предостерегал, говорил, чтобы мы не ограничивались только национальной драматургией. Я уверен, что татарский театр

не мог бы выполнить свою просветительскую функцию в обществе, если бы не имел такой связи с гуманитарной и технической интеллигенцией, с университетской профессурой. А молодежи всегда было важно, о чем говорит наш театр. Поэтому мы стараемся отвечать новым веяниям, которые рождаются в университетской среде, это наш плюс, наша питательная интеллектуальная почва. Но мы с уверенностью адресуем свое искусство широкой аудитории.

ДР: Ваши классические постановки, принесшие славу театру, связаны с национальной литературой: драматургией и прозой. Что в Вашей культурной программе, где главной задачей стоит сохранение и актуализация национального наследия, работает на расширение репертуарной политики?

ФБ: О репертуарной политике театра можно судить по афише, которая крайне разнообразна и учитывает вкусы различных страт. Я могу смело сказать, что наш репертуар определяется только творческими интересами. Например, «Голубая шаль» идет с 1926 года, не считая перерыва, когда драматург Карим Тинчурин был репрессирован. Об этом спектакле говорят, что это «визитная карточка» театра. И тут не поспоришь. Дело в том, что там музыка, обряды, я не говорю ритуалы, но обряды национальные, быт, и сама история не только в тексте, не только в драматургических коллизиях и перипетиях, но в самом сценическом действии заражает зрителя некоей витальной силой. Это было всегда...

Так сложилось, что театр всегда был неким местом, куда подтягиваются все творческие силы нашего народа. Это компас, магнит. В настоящее время у нас активно заработал малый зал, туда молодые ребята приходят и хотят именно у нас в театре на малой сцене сыграть, что-то сделать, реализоваться. Не всегда это спектакли в традиционном представлении, это могут быть некие музыкальные мероприятия клуба «Калей» (Душа, дух), перформансы, поэтические композиции. Площадка театра Камала, если можно так выразиться, стартовая площадка, своего рода

Мекка для начинающих, торящих свой путь в искусстве, все хотят в первый раз себя попробовать именно здесь. Конечно же, я говорю о молодежи татарской, они работают в эстрадных жанрах, в пантомиме, создают танцевальные коллективы, официально они ещё нигде не заявлены, но считают, что если показались у нас, значит, о себе заявили. В Санкт-Петербурге учился у Вениамина Фильштинского наш замечательный парень Нурбек Батулла. Для него было очень важно приехать сюда и сыграть спектакль о Рудольфе Нуриеве. Так что наша сцена считается важной площадкой, с которой начинается известность, слава, рождается уверенность в себе самом.

ДР: На Ваш взгляд, театр как художественный инструмент познания и специфический вид духовного освоения мира имеет определённые идеологические задания от общества или любой, кто свободен от идеологии, свободен от общества?

ФБ: Я не думаю, что мы можем быть полностью свободны от общества. Другое дело: не надо впадать в крайности, не надо никому потакать, но отвечать на серьезные вопросы, которые касаются и социума в том числе, театру необходимо. Понятно, что в советскую эпоху театр испытывал идеологическое давление, и возникало естественно сопротивление, конфронтация, но это тоже была своего рода идеология. Я хочу сказать, что мы не можем абсолютно оторваться от общества и от тех проблем, которые волнуют людей. Думаю, что многие лукавят, когда кричат: мы свободны, нам по барабану, что происходит, мы занимаемся чистым искусством! Скажу прямо: мы академический театр, мы находимся в центре внимания, и мы несём какую-то долю ответственности за то, что происходит в общественной жизни, поэтому думаю, что мы обязаны об этом говорить. У нас есть спектакли, которые могут кому-то показаться опасными, но видимо, авторитет театра настолько силен, что никто не берётся нам указывать, как и о чём нам говорить со зрителем. Надеюсь, мы заслужили право иметь свой взгляд на проблемы времени.

ДР: В этой связи, как Вы мыслите отношения театра с публикой: существует ли заказ зала и на какие слагаемые этого общественного запроса Вы считаете правильным откликнуться?

ФБ: Дело в том, что я не могу себе позволить выбрать одну какую-то эстетическую линию и следовать только ей. Наш город Казань и сам наш национальный театр выполняют такую многогранную функцию, в том числе просветительскую, что мы не можем не думать о публике. Всё надо рассматривать локально, у нас очень большой контингент зрителей, и мы не можем обойти вниманием ту публику, которая ходит в театр все-таки несколько с другими задачами - отдохнуть. Весь вопрос, я считаю, в качестве. Самое страшное для нас было бы просто обслуживать зал, естественно, мы стараемся этого избегать. И пока у нас получается. Не исключаю, что кто-то может бросить нам упрёк, что мы идём на поводу у зрителя. Мне кажется это не так. Даже лёгкие комедии, на мой взгляд, обладают определённым художественным качеством. Эстеты ругают, например, спектакль «Любовь-FM», но я считаю, что это качественная работа. И приезжали московские критики, которые высоко оценили эту работу, как это сделано. Поэтому я считаю, что хорошо то, что хорошо сделано.

ДР: Какие традиционные мусульманские ценности находят отражение в сценическом искусстве сегодня? Что для Вас важно в наглядном показе этих ценностей?

ФБ: Ну, я не думаю, что эти ценности можно как-то показать. Вообще ислам, мусульманская культура достаточно закрытая, действительно закрытая. Надо мне как-то объяснить, что значит закрытая. Мне кажется, что любые духовные ценности, все религии в принципе одинаково закрыты, разговор с Богом – дело глубоко личное, внутреннее. Тут всё - в форме подачи. Что же я сейчас буду говорить, что мы играем в платках, мы не ругаемся матом, ну да, мы не ругаемся, согласно федеральному закону, не из ханжества. Самое главное не впасть в это лукавство: вот мы такие все, находимся на

территории исламского светского ислама, и поэтому мы не можем так делать и вот так...

Мы стараемся говорить со сцены обо всех ценностях - христианских, буддистских, мусульманских. Все они – общечеловечны.

ДР: Музыкальность в природе татарского театра, игровое начало и танец органично входят в спектакли и дарят особый театральный темперамент действию, как это отразилось в практике обучения актёрскому мастерству, расскажите на примере своего курса?

ФБ: Когда я занимаюсь со студентами, этот вопрос не акцентирую. Наши студенты воспитываются в стенах нашего театра, и они с первого практически курса участвуют в спектаклях, где действительно много музыки, танцев, обрядов, так что они всё это получают, а программа обучения более универсальная, мы воспитываем актёра, который может работать самостоятельно где угодно.

ДР: Существует ли с Вашей точки зрения разрыв между навыками публики в восприятии спектаклей и возможностями современного театрального языка, что Вы предпринимаете, чтобы преодолеть такое отставание, если оно заметно?

ФБ: Существует, я думаю, эта проблема актуальна для любого национального театра и русского в том числе, поэтому здесь нужно действовать очень осторожно, не торопиться. Мы не торопимся. Малая сцена дает возможность такой разрыв учитывать. Есть особенности каждого национального

театра, есть определённый менталитет, есть определённое представление о театре, и у нас оно складывалось целый век и потому надо очень аккуратно готовить публику и, кстати, исполнителей тоже. Национальные театры, будь то украинский театр, чеченский или узбекский все прошли достаточно сложные времена, когда требовалось однообразие. Когда всех стригли под гребенку МХАТ. В начале нашей беседы Вы спросили про пересечение востока и запада, наверное, нам как-то проще, но при всём при том, мы стараемся не торопить зрителя, чтобы не отпугнуть. Здесь очень важно сохранить такт, уважение к зрителю.

ДР: Наш журнал, как Вы знаете, называют журналом художников, поэтому несколько вопросов о визуальной стороне театра: в какой мере сценография сегодня связана с традиционным обликом сцены, что положительного Вы видите в использовании новых театральных технологий и каково отношение профессионалов и публики к искусству постмодернизма в решении пространства, оформительских приёмов и вообще к художественному убранству сцены и театрального здания?

ФБ: К новым технологиям отношение только позитивное. Например, мы сейчас совершили такой рискованный шаг: сделали ребрендинг, изменили дизайн театра, дизайн печатной продукции, афиш, сайта. Конечно, какая-то часть наших сотрудников испугалась, вдруг это отпугнёт зрителей. Если мы говорим об истории – это

одно, если о сегодняшнем дне – это другое. Татарстан и Казань, как столица, развиваются какими-то сумасшедшими темпами, жизнь, можно сказать, невероятными шагами идет вперёд, и то, что происходит в мире, очень быстро осваивается. Публика к этому привыкла, любое новшество сегодня принимается с каким-то восторгом. Жители города и республики с каким-то удвоенным интересом относятся к переменам. Всего не перечислить, что произошло в Татарстане за последние 30 лет, это невероятно! Но уже сейчас можно сказать, что мы своей цели достигли, мы сменили «лицо» театра и выиграли, привлекли внимание более широкой аудитории.

Большое значение для театра и для города имеет наш фестиваль «Науруз». Мы год устраиваем показы спектаклей, а на следующий год проводим образовательный форум, кластер такой. Мы приглашаем национальные тюркоязычные театры и с интересом наблюдаем, как они интегрируются в мировую культуру. Какие необычные решения пространства, какие технические новшества, освоение новых пространств, отказ от итальянской коробки! Мы как-то всё это проходим естественно. Проблемы могут быть не в восприятии зрителей, а в том, что мы недостаточно мобильны, не всегда решаемся на какие-то рискованные ходы с пространством. Но мы идём к этому вместе с российским театром, и вряд ли кто-то скажет, что мы отстаём. ■

«ЧТО НИ ВЕК, ТО ВЕК ЖЕЛЕЗНЫЙ»

НАТАЛЬЯ МАКЕРОВА

«ВОРОН» по пьесе Карло Гоцци в переводе М. Лозинского. Постановка, сценография, сценическая редакция **Николай Рошин**. Композитор, звуковое оформление **Иван Волков**. Маски, костюмы, реквизит **Андрей Калини, Екатерина Коптяева, Николай Рошин**. Александринский театр, СПб. Премьера **12 сентября 2015**

*«ЧТО НИ ВЕК, ТО ВЕК ЖЕЛЕЗНЫЙ»
пророчество Исаии, которое говорит:
слухом услышите - и не уразумеваете,
и глазами смотреть будете - и не увидите...*

6

Из темно-серый мглы, окутавшей оголенную до арьера сцену Александринки, медленно выплывает, грозно надвигаясь на зрителя, высокая конструкция из металлического профиля – эдакий скелет то ли башни, то ли сторожевой вышки. Из кулис, чинно выстраиваясь в шеренгу вдоль ramпы, появляются персонажи. Все сплошь в одинаковых черно-серых костюмах партийных

функционеров, белых рубашках с черными галстуками и с одинаковыми головами. Вернее, вместо лиц на всех маски из крафта, оставляющие свободной только нижнюю часть лица, а вместо волос – парики, грязно-желтыми дредами спадающими на плечи. Среди них только один – брутальный волшебник Норандо (н. а. России Виктор Смирнов) – без маски, но в темных очках. Вытя-

нувшись во фрунт во время приветственной речи «наследницы Карло Гоцци», - блондинка в алом платье, превосходно сочетающемся с бархатом ложи, ослепительно улыбаясь, весело тараторит по-итальянски о наследии двух великих Карло — Гоцци и Росси..., (впоследствии, разоблаченная волшебником, она закрутится вместе с креслом вверх тормашками), - группа оркестра, сопровождающая Норандо, по лестницам торжественно восходит на верхнюю площадку. По мановению его руки оркестр вдруг грохнул в трубы и барабаны и действие понеслось в бешеном темпе.

Принц королевства Фраттомброзо Дженнаро, сопровождаемый свитой выплывает по трафаретным механическим волнам на корабле, мачта которого увенчана скелетом, а борта утыканы черепами женских голов (они не подошли под параметры искомой им для брата короля Миллона, невесты). Завидев чудище морское, команда немедленно вступает в бой – взрыв из гранатомета, рисованная молния с небес и вот уже глазные яблоки чудища повисают на ниточках и лопаются, язык вываливается – враг повержен!



► Сцена из спектакля «Ворон»

Ничто и никто не может остановить отважного принца Фраттомброзы, ведь ему необходимо спасти брата от заклятья, наложенного на него Людоедом, за то, что тот – брат, любитель поохотиться, случайно подстрелил Ворона – любимую птичку Людоеда. От недуга, в соответствии с заклятьем, короля Миллона может избавить женитьба на принцессе, кожа которой бела как мрамор, волосы черны как – правильно – вороново крыло, а губы алы как кровь. Вы еще следите за сюжетом? Чтобы современный зритель, воспитанный на мультиках и комиксах не запутался в хитросплетениях сюжета – ведь дальше Гоцци закрутит его окончательно, – сверху спускается экран. Министр Панталоне, (в спектакле этот персонаж предстает Панталонией), тыча указкой в схематичные изображения сцен охоты, показывает, как разорвало ворона от выстрела, как шмякнулся он на белокаменное надгробие, забрызгав его кровью, (при касании экрана указкой рисунки оживают), как вознегодовал при этом Людоед.

А пока, несчастный Миллон мается жестоко, да так, что его вынуждены за руки-за ноги, в лучших традициях садо-мазо, привязывать к железному ложу, больше напоминающему средневековый пыточный снаряд. Между тем Дженнаро уже «добыл» соответствующую требованиям невесту. Похищенная принцесса Армилла, эдакое безгласное создание в белых с головы до ног одеждах, с закрытым, как и положено, лицом, покорно сидит в клетке на палубе корабля (в каких-то особо смачных сценах, актрису будет заменять кукла, иногда ею окажется сам Норандо). Служанка Армиллы попыталась было возмутиться – но у команды Дженнаро разговор короткий: голову с плеч! Кровища хлещет! А тут еще соблазны: по пути Дженнаро, решив преподнести любимому брату достойный королевский подарок, прихватывает прекрасного коня и сокола. Все погружено на корабль. Наконец, можно и возвращаться. Но вот незадача: во сне Дженнаро является призрак свежееубиенной служанки и сообщает, что похитил-то он дочь могущественного волшебника Норандо.

Папа в гневе и месть за дочь придумал страшную: как только Миллон вкусит добытых даров, т.е. дочь, коня и сокола, его сожрет дракон. А если Дженнаро об этом проговорится – будет обращен в камень. Все дальнейшие перипетии вращаются вокруг этой, казалось бы, неразрешимой коллизии: выбор между чувством долга и собственной жизнью, любовью к брату или честью, добрым именем.

Сцена мрачной свадьбы Миллона с Армиллой и брачной ночью на пыточном ложе, напоминает бандитские сериалы 90-х. Свое желание уберечь брата от смертельных «подарков» Дженнаро решает единственным принятым и доступным в этой реальности способом: в стойло коня палит из пушки, так что развороченные внутренности несчастного животного вываливаются наружу – в общем, реки крови в лучших традициях фильмов Тарантино и про итальянскую мафию. За это принца самого травят газом, и отрубает конечность, готовят вязанки хвороста для аутодафе. Мало того, по велению могущественного Норандо, послушника, уже представшего в образе благородного идадьго Дон-Кихота, налетевший дракон о четырех головах – он же бетономешалка, – засыпает какой-то смесью, и, как и было обещано, запаковывает тело в куб. Тут уж сострадательный Миллон, внезапно осознавший жертву брата, вызволяет его, перерезав

горло молодой жене, окропив камень фонтаном крови – только так можно избавиться от всех проклятий. Вот такой гранд-гиньоль, такая фантазмагорическая сказочка. Впрочем, такая ли уж сказочка? Гиперболизация приемов лишь обнажает правду.

Рощин, ни на йоту не отступив от авторского текста, а напротив, выявив абсурдистскую природу гоцциевской сказки, посредством черного юмора освобождает пьесу от коросты лжеитальянщины. Тотальная ирония над штампами визуального мусора, заполонившего нынешние сцены и экраны, только и оказывается реальным оружием в противостоянии пошлости и равнодушию. Страшное, жестокое на фоне неизбежного становится смешным. Приемы гротеска, присущие подлинному театру комедии дель арте, позволяют говорить о, казалось бы, напрочь забытых сегодня высоких чувствах – любви, милосердии, сострадании и мужеству, чтобы их проявлять. И все это оружие, лязгающие железные монстры обращаются в бессильную грудку металла перед человеком столь слабым телом, но сильным духом. Последовательно от «Короля-оленья» до «Крюотэ» режиссер, он же сценограф всех своих спектаклей, и здесь избирает язык жесткий и честный. «Ворон» Рощина – горькое лекарство, трагический балаган в яркой сценической форме. ■

Фото К. Кравцовой



► Сцена из спектакля «Ворон»

РАДИ ИСКУССТВА СТОИТ ЖИТЬ

ВИКТОРИЯ КАНАФЕЕВА

«Живые картины» Полины Барсковой. Режиссёр **Виктор Алфёров**. Художник **Дмитрий Разумов**. Театр Наций. Премьера **28 февраля 2016**

8

Что такое пустое пространство сцены? Как оно работает и что означает? Режиссёры, актёры, зрители могут интерпретировать это понятие как угодно по-своему. Но только художник театра имеет дело не с понятием, не с его осмыслением или переживанием, а с вполне конкретной сценической реальностью. Сценограф неизбежно сталкивается лицом к лицу с пространством сцены и несёт ответственность за его художественность.

Художник Дмитрий Разумов в нескольких своих недавних работах эту ответственность, кажется, осознаёт и принимает безоговорочно. Оставить актёра и, главное, зрителя практически наедине с абсолютно пустой сценой – такое художественное решение требует определённой смелости и высокой степени доверия. Причём доверия, как актёру, так и зрителю. Публика, лишённая возможности опереться на конкретные визуальные знаки, вынуждена весомую долю ответственности за производство смыслов брать и на себя.

Зрители спектакля «Живые картины» поначалу, наоборот, погружаются в очень плотное информативное пространство. Режиссёр Виктор Алфёров обратился к документальной пьесе Полины Барсковой о сотрудниках Эрмитажа, рабо-

тавших в музее во время блокады Ленинграда, и материалом пьесы не ограничился. До начала спектакля режиссер и художник стремятся подготовить зрительское восприятие. В фойе Малой сцены Театра Наций, на которой идёт спектакль, перед публикой разворачивается выставка-инсталляция документов: письма, дневники военных лет; звучат воспоминания участников событий. Так пространство, созданное художником в рамках экспозиции, интенсивно воздействует на зрителя, и пространство сценическое, в которое попадает зритель непосредственно в момент спектакля, воспринимается им по контрасту. Аскетичная форма, выбранная в качестве сценографического решения, оказывается эмоционально наполненной, потому что художник, структурируя композиционные и образные элементы по театральным законам, умело использовал силу документального материала.

На сцене же главной фигурой становится актёр, который своей энергетикой, эмоциональностью, психофизической формой воздействует на зрителя и устанавливает диалог с материалом. Если в случае с художественным произведением зритель почти не отделяет в своём восприятии первоисточник от

живого сценического образа, то в спектакле «Живые картины» возникает момент отстранения, который становится принципиальным в способе подачи материала.

Сочиняя сценическое пространство спектакля, художник учитывал, прежде всего, жанровое своеобразие пьесы Полины Барсковой. В спектакле практически нет навязчивых бытовых подробностей. Реальность блокадного Ленинграда прорывается на сцену фрагментами и отдельными знаками – холода, голода, нищеты, страха и безнадёжности. Холодное пустое пространство, в котором только несколько скамеек, заваленных слоями холстины. И главный графический и смыслообразующий элемент – пустые картинные рамы, разбросанные повсюду на полу или по старой привычке висающие на стенах. Вот и всё «великолепие» блокадного Эрмитажа.

Скупость в выборе средств выразительности при оформлении пространства – это ещё и художественная позиция по отношению к материалу, а не только внешнее соответствие атмосфере холода и мрака военного города. В своих дневниковых записях герой пьесы художник Моисей Ваксер предельно откровенен в части физиологических подробностей блокадного

быта. Он тщательно фиксирует скудное меню обитателей осаждённого музея и их с каждым днём ухудшающееся физическое состояние. Летопись он пишет для потомков, чтобы сохранить для них правду о существовании блокадников. Поэтому для него это превращается в рутинную обязанность в отличие от Антонины, для которой страдание реально и которая срысывается на Моисея за эти записи. Она не хочет остаться такой в веках, не хочет «балзамировать» весь этот ужас в исторической памяти.

В споре нужно или нет сохранять в истории все подробности неприглядной стороны жизни блокадников, режиссёр и художник занимают, похоже, позицию наблюдателей, а точнее, свидетелей трагедии. И это самый правильный способ – дать документальному материалу возможность говорить самому за себя.

Режиссёр вместе с художником нашли тонкую интонацию и форму подачи. Это лёгкое остранение материала, которое позволяет приблизиться к нему и в принци-

пе даёт право искренне говорить о реальной человеческой трагедии. Спектакль, в соответствии со структурой пьесы, разделён на эпизоды, каждый из которых имеет название и сопровождается своего рода эпиграфом. Тексты из дневника, возникающие на экране, становятся композиционными точками и как бы обрамляют каждую сцену спектакля. Так зрителю предлагается как бы одновременно два взгляда на события. С одной стороны, реальный документ, с другой – не столько трактовка, сколько эстетическое переживание по поводу реальности, а актёры становятся «живыми картинами».

Пустые рамы на стенах блокадного Эрмитажа после эвакуации шедевров, взяты художником в качестве своего рода первоэлемента пространства – реального сценического и смыслового. По сути, эти рамы – и есть источник жизни для живущих среди них людей. Неслучайно именно из рам сконструирует Моисей огромную, до самого потолка, новогоднюю ёлку. Главный атрибут праздника из той, другой

жизни, конечно же, должен быть связан с красотой и надеждой.

Герои пьесы Моисей, Антонина и Анна Павловна – словно последние из могилок, для кого-то, может быть, – юродивые от искусства. «Искусство – хорошая штука, ради него стоит жить», – записывает в своём дневнике Моисей Ваксер. Это и есть ответ на вопрос, зачем им всё это. Зачем эта бессмысленная и, казалось бы, никому не нужная работа музея, когда люди вокруг умирают не от духовного, а от реального голода. И история любви между Моисеем и Антониной, сыгранная артистами Рустамом Ахмадеевым и Евгенией Дмитриевой, такая хрупкая, словно начертана контуром. Как эскиз к картине. Непозволительная роскошь – эти поцелуи замёрзших губ, прикосновения – через бесформенные слои одежды, в которую закутаны герои.

Это на них, запелёнатых в холст, свою трагическую картину пишет война беспощадными широкими мазками. «Живые картины» Полины Барсковой – это история о людях, и шире – о человеческом в нечеловеческих обстоятельствах. ■

▼ Сцена из спектакля «Живые картины»



СОТРУДНИЧАТЬ С МИНИСТЕРСТВОМ ПРОПАГАНДЫ И ОСТАТЬСЯ ХУДОЖНИКОМ?

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Синий свет» Миеко Оучи. Режиссер **Олег Дмитриев**. Художник **Андрей Запорожский**. МДТ, СПб, Премьера **28 апреля 2016**

10

Спектакль «Синий свет» поставлен Олегом Дмитриевым на Камерной сцене МДТ. Режиссер уже работал в этом пространстве и создал здесь несколько спектаклей: «Любовь дона Перлиплина», «Тень стрелка» и «Привидения».

Пьеса написана современным драматургом и актрисой Миеко Оучи и посвящена известному режиссеру и актрисе Лени Рифеншталь, карьера которой стремительно взлетела в период фашизма. её документальные фильмы пропагандировали идеологию Третьего рейха, поэтому после краха нацистского режима Лени Рифеншталь несколько раз привлекали к суду, но всегда оправдывали (последний фильм она сняла в 1954, умерла в 2003 в возрасте 101 года).

Тема покаяния, осознания вины интересует Олега Дмитриева давно: в спектаклях Авторского театра он размышляет о том, как человек взаимодействует с властью и как он изменяется от этого. «Синий свет» заостряет внимание на политике и искусстве, показывает, к каким пагубным результатам приходит творец. Любопытный режиссер снимает фильм со своей точки зрения и, стало быть, берет на себя полную ответственность. Он заставляет зрителей видеть мир таким, каким его видит. Именно за это и судили Лени Рифеншталь, которая с искренностью и

неподеленным интересом снимала выступления Гитлера. Её фильмы «Победа веры», «Триумф воли», «Олимпия» полны веры и любви к своему герою, а их взаимоотношения тоже были достаточно близкими – этого-то и не могли простить очнувшиеся после затмения люди.

Лени Рифеншталь, оправдываясь, подчеркивала художественность своих фильмов, объясняла, что она не копирует, а преображает действительность так, что её работы нельзя даже назвать документальными. Но это бросало еще большую тень на режиссера, потому что она эстетизировала нацизм.

Восхищенная речью Гитлера, Лени Рифеншталь написала ему письмо, в котором просила о встрече. Встреча состоялась, и силы искусства были призваны служить демонам. Олег Дмитриев задается вопросом, возможно ли, обслуживая Министерство пропаганды, сохранить свое лицо? Работая по госзаказу, оставаться художником? Насколько проницаемы границы личности и неуловимы деформации, происходящие с творцом?

Пьеса написана хорошим языком и очень грамотно выстроена. Режиссер не экспериментирует с фабулой, но расставляет свои акценты. Олега Дмитриева интересует преемственность истории: по сюжету Лени Рифеншталь приходит в продюсерский центр и

предлагает снять фильм о царице амазонок Пентесилеи. Там она встречает продюсера Хелен, которая знает её творчество. У женщин практически одно имя – Лени и Хелен – и Дмитриев подчеркивает связь между ними: в компании Хелен называют Лени, оставляя автограф, Лени Рифеншталь, пишет: «Лени от Лени».

В пьесе финальные реплики произносит Лени Рифеншталь, в спектакли – Хелен, она, вдохновленная порывом смелости, который не угасал в Лени Рифеншталь, собирается снять фильм о режиссере. Лени для Хелен — проводник в мир режиссуры. Но не только уроки профессионального мастерства получила Хелен, она подспудно продолжает её дело.

Заслуженная артистка России Анжелика Неволкина – главная героиня, ей приходится играть женщину то тридцати, то ста лет. Актриса добивается психологической точности благодаря смене интонаций и пластики, актерскому умению стремительно переключаться. Продюсера играет Елена Соломонова, и важно, что, в отличие от пьесы, где одна актриса должна играть несколько ролей: и Личного помощника, и Первого репортёра, и Помрежа, здесь она играет только одну роль. Она наблюдает за рассказом Лени, периодически внося пометки в блокнот, накапливает не

только информацию, но и эмоции, которые выливаются в страстный монолог в финале.

Все мужчины в спектакле исполняют по две роли: Евгений Серзин играет Уолта Диснея и Гитлера, Артур Козин – Ганса Шнеебергера и брата Хайнца, Филипп Могильницкий – Иозефа Геббельса и режиссера Арнольда Фанка. Получается, что каждый артист играет и творческого человека, и воина или политика. Такое режиссерское решение, с одной стороны, подчеркивает раздвоенность человека, его двуликоликость. С другой – дает возможность почувствовать артисту противоположность и несовместимость характеров художника и политика в самом себе.

Художник Андрей Запорожский помогает преодолеть времен-

ную дистанцию в 70 лет с помощью динамичной сценографии. Сцену прорезают рельсы и операторская тележка, на которой сидит молодая Лени Рифеншталь. Рельсы становятся символом пути.

Увлеченная искусством, Лени не замечала страшных событий, происходящих в мире. Но когда умирал её брат Хайнц, и она осознала, что такое реальная потеря, пришлось признать: жизнь неумолима в схватке с искусством.

Цвета спектакля, в основном, синие, и это неслучайно. В фильме «Синий свет» Лени Рифеншталь сыграла деревенскую девушку, которая обнаружила пещеру с синими кристаллами и оберегала ее, как самую великую драгоценность, но люди и забрали у неё всё, что она так любила и ценила. Сама

Лени Рифеншталь комментировала этот фильм символически: голубой свет, излучаемый кристаллами, – это некий идеал, мечта, несовместимая с жизнью.

Интересно, как режиссер и художник сталкивают творческие и политические пласты: Уолт Дисней рассказывает о новом мультике «Ученик волшебника», над которым работает. На двух проекциях одновременно показывают картинки: на одной – Микки Мауса, завладевшего волшебной шляпой и заколдовавшего метелки, превратив их в войско, на другой – Адольфа Гитлера, сделавшего то же самое со своим народом. Результат плачевный как на экране, так и в жизни: «многоголовая гидра» пожирает саму себя, не в силах сделать разрушающую силу созидательной. ■

▼ Сцена из спектакля «Синий свет»



ЗОНЫ ПУБЛИЧНОГО ОДИНОЧЕСТВА

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Кира Георгиевна» Виктора Некрасова. Режиссер и автор инсценировки **Сергей Женовач**.
Художник **Александр Боровский**. Художник по свету **Дамир Исмагилов**. Композитор **Григорий Гоберник**.
«Студия театрального искусства». Премьера **15 мая 2016**

Героиня повести Виктора Некрасова встречает зрителей, лежа на постели в шелковой пижаме. Эта постель царит в центре пространства Малой сцены театра и представляет собой деревянный помост размером с двуспальную кровать с настеленным на него и моменту начала действия изрядно помятым белоснежным бельем. Зрителей усаживают по периметру, с четырех сторон и в три ряда. По ходу событий актеры осваивают и места подле каждой из четырех стен — там, около столиков и зеркал, практически «аутентичных», принадлежащих времени некрасовского рассказа, т.е. рубежу 60-х годов, они будут вести диалоги. При этом то одна, то другая часть зрителей обязательно окажется в неудобном положении — действие происходит у неё за спинами.

Режиссер Сергей Женовач дает своему спектаклю подзаголовок «откровенные разговоры», а подобные вещи, согласитесь, мало предназначены для широкой аудитории. И художник Александр Боровский организует пространство игры так, что создает визуальный образ этих монологов-диалогов-исповедей. История ведь, в сущности, интимная. Героиня повести, сорокадвухлетний скульптор Кира Георгиевна живет в браке с художником Николаем Ивановичем, который намного старше ее. Первый же муж Киры Вадим был в свое время арестован и двадцать лет отсидел в сталинских лагерях. Героиня, конечно, страдала, но затем благополучно вычеркнула из жизни канувшего в неизвестность Вадима; преуспела на ниве скульптурного творчества;

живет в браке с хорошим человеком, тоже вполне состоявшимся художником; пользуется привилегиями, имевшимися у советской художественной элиты. При ней молодой натурщик, электрик Юра, по совместительству еще и любовник. Однако Вадим возвращается из лагеря, и вспыхивает былая страсть, и разгораются надежды, которым сбыться не суждено.

Частные истории, где проявляется человек со всеми своими грехами и добродетелями, всегда интересовали Сергея Женовача гораздо больше, чем исследование острых исторических и общественных тем. Нет, он никогда не был чужд и им, но исключительно в преломлении через отдельно взятую, часто ничем не примечательную человеческую жизнь. Собственно, такова и некрасовская повесть, которую во времена её публикации в журнале «Новый мир» (1961 год) изрядно ругали за «мелкотемье». К слову, в ней есть все тематические приметы литературы 60-х годов: и жизнь советской художественной элиты, и эхо недавнего сталинского гнета. Но вечная, по-своему классическая человеческая мелодия здесь главенствует. И сразу замечу, писатель Некрасов не предьявлял по отношению к своей Кире Георгиевне, к её в достаточной степени тривиальной и даже по-своему пошловатой женской истории прокурорских обвинений. А все же он был к ней достаточно строг и беспощаден. Но Сергей Женовач относится к героине с куда как большим снисхождением и даже с долей сострадания, что вообще свойственно его театральному взгляду на жизнь.

И вот Мария Шашлова, играющая Киру Георгиевну, нескрываясь моложе некрасовской, сорокадвухлетней. Она красива и обаятельна, она так откровенно и доверительно рассказывает о мотивах своих поступков, что понять её чисто человечески совсем не сложно. Но между этим откровением и самой актрисой существует тонкий иронический зазор. Собственно, этот зазор присутствует у всех актеров, более того, он заложен в саму интонацию спектакля. Легкая ирония не позволяет камерному, негромкому, лишенному эффектов действию скатиться в быт. Это только кажется, что перед нами всё, «как в жизни», на самом же деле — исключительно в театре, где, намеренно не выстраивая «четвертую стену», виртуозно, без капли «вранья», но и с тончайшей художественной дистанцией играют историю о конечности любой молодости, любого успеха и любого счастья.

При этом публика как будто втянута в действие, окружена им, перемещающимся от центра к стенам и углам маленького театрального помещения.

Здесь стоит вспомнить, что первый опыт освоения малой сцены СТИ отделяют от второго целых семь лет. Именно столько прошло со времен «Реки Потудани» Андрея Платонова, где зрители сидели в один ряд по трем сторонам комнаты, четвертая же сторона и площадка перед ней становились пространством сценического действия. И тогда актерское существование вблизи от зрителя, а при этом без крупницы актерской фальши, необычайно подкупало.

И тогда режиссерский взгляд на события и героев был мягче авторского. Но «Река Потудань» все же игралась, как положено в классическом театре, только камерно и оттого более доверительно. Здесь же, в «Кире Георгиевне», игровое пространство как бы смешивает публику с артистами. И сама эта диспозиция сообщает зрителю некое ощущение тревоги, может быть, даже дискомфорта. Будто ты невольно подслушиваешь и подсматриваешь чью-то жизнь, на самом деле не предназначенную для чужих ушей и глаз.

Сам же центр игрового пространства, помост-постель, напоминает ринг, площадку для не прекращающихся жизненных состязаний. Здесь смешно скрывается под мятými простынями молодой Юрочка (Андрей Назимов). Сюда бодро вскакивает окрыленный и счастливый Вадим (Дмитрий Липинский). Отсюда герои уходят и садятся среди зрителей, будто это боксеры, берущие передышку до нового раунда. А нынешний муж Киры Николай Иванович-Сергей Качанов лишь тихо и скромно подходит к месту «батальи», не ступая на их территорию, и такое «не участие» весьма красноречиво иллюстрирует его незавидное положение.

Качанов играет филигранно, глубина его психологического погружения при полном отсутствии унылой бытовой правды просто поразительна. Есть в спектакле сильнейшая сцена, когда Николай Иванович, выпивая с Юрой, рассказывает ему о себе и Кире Георгиевне. Электрик смущен и пытается быть перед собеседником таким же честным, но тот, прекрасно зная, в чем хочет признаться ему любовник жены, с мягкой настойчивостью отвергает эти попытки. Драма человека, смилившегося со своим местом в жизни любимой женщины, эта материализованная формула реальной, а не пригрезившейся в мечтах жизни, производит очень сильное впечатление. А между тем, сцена идет у стены, за маленьким столиком с бутылками и посудой времени 60-х годов, и ровно четверть зрителей, та, что сидит спиной к актерам, должна повернуться на 180 градусов, чтобы увидеть происходящее. Такие сцены, как уже было сказано, разбросаны по спектаклю. Еще одна героиня истории, нынешняя гражданская жена Вадима, молодая Мария (Полина Пушкиарук), брошенная на время, упрямо и стойчески ожидающая своего мужчину назад, так к «рингу» и не подходит, сидит

среди публики. Но в назначенную минуту встает и произносит слова, в которых жизненного опыта и мужества содержится не менее, чем у пожилого Кириного мужа.

Так, «архитектура» центра и закоулков работает в спектакле СТИ практически наравне с артистами. «Откровенные диалоги» становятся абсолютно современным пространством психологической игры, в котором – и это у Сергея Женовача впервые – оставлены зрителю некие зоны покоя и одиночества. Можно ведь и не вертеться, не разглядывать стоящие у тебя за спиной, завернутые в полиэтилен скульптуры, эти сомнительные свидетельства жизненного успеха заглавной героини. Можно и не смотреть мизансцену, расположенную для тебя неудобно, а только слушать диалог и погружаться в собственные ощущения и ассоциации. Ведь, в сущности, вас подключили к разговору о жизни, которая на самом деле и мудрее и беспощаднее любых личных усилий и любых желаемых результатов. Впустили в сюжет для небольшого рассказа, в котором каждому, пожелавшему с ним ознакомиться, уготована своя доля самых разных эмоций и размышлений. ■



► Сцена из спектакля «Кира Георгиевна». М. Шашлова – Кира, Д. Липинский – Вадим. Фото А. Иванишина

КИРА И ДРУГИЕ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

14

Премьера в лучшем театре Москвы – это ли не праздник? Боясь опоздать, приезжаю на час раньше. Сажусь в окружении берёзок, смотрю на это краснокирпичное строение, скромная строгая красота которого усиливает мои сомнения: ну, как это можно, такую абсолютно не театральную повесть Виктора Некрасова, с персонажами почти безликими, без характеров, без каких-нибудь признаков индивидуальной речи, перевести на сцену? Как?

Играют на Малой сцене. Спектакль начинается на тесной площадке второго этажа, зритель натывается на гипсовую парковую скульптуру, укутанную в целлофан. Важное знакомство: героиня скульптор, гипсовые скульптуры – её творчество.

Всё пространство Малой сцены – это, конечно, мастерская, голые стены, высокие потолки, искусству простор нужен, атмосфера! Но произведения здесь всё те же – знакомая, стандартная, типичная парковая скульптура. Вот и гипсовый юноша героического вида, тоже в целлофане, а в центре подиум для натурщика. Подиум в спектакле – образ кровати, вокруг которой собрался зритель, интересующийся куртуазным сюжетом. Так, может быть, это пародия: псевдо художники, псевдо любовники? Как это у Александра Боровского получается: не карикатурно, а вместе с тем пародийно, во всяком случае

ироническое видение ситуации. Художник вклеил в стены по периметру мастерской, за спинами зрителей, условно-бытовые предметы-приметы: столики, где поместятся два стакана с бутылкой и нехитрой закуской, а то и елочка-игрушка как необходимое сюжету обозначение нового года; зеркало, заглядывая в которое героиня, довольная собой, поправит причёску, – всё это вроде инсталляции на тему: мастерская как временное жилище.

Артисты сидят среди нас, к своей реплике выходят из пубрики и в публику уходят. Открытый театральный прием режиссера Сергея Женовача в стиле сценографического решения, но не просто и не только изящный режиссерский прием, но и постоянно действующий сигнал артисту: проще, естественнее; и мизансценический ход с намеком зрителю: история про обычных людей, ничем не примечательных, всё, мол, так живут, только скрывают; а зачем скрывать, если это правда.

И какова же правда известного киевского сюжета про красивую и желанную Киру Георгиевну? Она мыслит себя художником, рассуждает о Микеланджело, о романтизме в искусстве, стремится воспроизвести классические формы мужского портрета во весь рост, создать возвышенный образ героя. Впрочем, трудности творчества не так интересуют зрителя, как перипетии её женской судьбы, не так ли?

В молодости она вышла замуж по любви, как она полагает, но Вадим попал под колесо истории, и из сибирского далека написал ей через год, что она может считать себя свободной. Жизнь действительно была беспощадна к людям во времена сталинского социализма и позже. Кира смирилась. Спасением для неё оказался брак с художником, человеком много старше, который обеспечил достойное существование и её профессии, и её красоте. Об отношениях с молодым натурщиком Юрочкой зрителю легче догадаться, чем старому мужу, а вообще какое кому дело? Но это ещё не сюжет. Возвращается через двадцать лет каторги первый муж Вадим. И ему тоже есть место на образном подиуме. Его права признают и Кира, и Юрочка, и муж, и жена Вадима.

Однако, брошу сюжет, как именно всё это происходит узнает зритель, посетивший спектакль. Предупреждаю: никакого морализма, боже упаси, никакой трагедии не бойтесь, в спектакле «гуманный» взгляд на женщину, предельная лояльность к ситуации, которую только ханжи назовут аморальной. На самом деле это добрый взгляд на обитателей социалистического питомника, близкий людям, заключившим в свои объятия подиум-постель, пережившим и всё ещё переживающим угнетение личности. Мастерская место сакральное, но не на этот раз. У каждого в жизни свой сюжет, который высо-

копарно называется судьбой. Так думают персонажи, так, кажется, думают и авторы спектакля.

Любит ли актриса Мария Шашлова свою героиню Киру Георгиевну, жалеет ли её или внутренне любит её, утверждать не берусь. В финале она стоит на подиуме под ярким светом лампы, говорит и плачет... о том, что удача оставила её? Но в повести, как бы не была она несовершенно, писатель Некрасов выразил своё отношение к героине, чисто литературными средствами – одной фразой, коротким финальным предложением. После всего, что было, поездки с Вадимом к его родным, встречи с его женой, после болезни старого мужа, которого она выхаживала, после долгой паузы, под новый год Кира Георгиевна возвращается в мастерскую, где её застаёт новогодний звонок Юрочки. И она радостно назначает ему свидание: позвони и приезжай! Но с Юрочкой они не встретились. Юрочка не позвонил и в мастерскую не пришел. «Он просто забыл».

В спектакле все персонажи – хорошо подобранные типажи, и все они по сути носители сюжетной функции, и только. Даже очень тонкая и умная актриса – Полина Пушкарук (жена Вадима Мария), подставляя собственную индивидуальность под образ, о котором ничего не сказано, не может изменить впечатления, остается знаком в сюжете.

Оставив героине для монологов подиум-постель, Юрочка (Андрей Назимов) с Вадимом (Андрей Липинский) и со старым мужем в разное время беседуют на разных сторонах мастерской у столика с водкой, рассказывают фабулу. Делают это артисты непритязательно, легко, без театральщины – школа Женовача! – но вот ведь странно, зритель никому не сопереживает.

Минут на десять, правда, возникает жизнь, подлинная и трепетная. Это артист Сергей Качанов, по своему обыкновению не повышая голоса, беседует с Юрочкой. Невероятно, как он проводит свою сцену! С таким эмоциональным

накалом, что его монолог, прерываемый редкими репликами партнера, становится отдельной интересной пьесой, он говорит, говорит, но не то, что хочет сказать, он отправляет Юрочку на свидание с подружкой и одновременно задерживает его; его смятение, его сердечная боль на грани инфаркта, достоинство и унижение одновременно, а ещё боязнь обидеть юношу своим сомнением, догадкой, подозрением. Надо признать, что и в повести Николай Иванович самый осязаемый образ: умен, реалистично оценивает свое творчество; страдал, потерял сына... Но главное – тонкий подлинный гуманизм актера совпадает здесь с «безразмерным» гуманизмом режиссёра, многократно усиливая его.

В заключение скажу, любя, авторам спектакля Сергею Женовачу и Александру Боровскому: всё должно быть прекрасно в вашем театре, и интерьер, и дух, и идея, и образ. Ничего приблизительного, неистинного, – так уж вы себя заявили. ■

15



► Сцена из спектакля «Кира Георгиевна». С. Качанов – Николай Иванович. Фото А. Иванишина



СВИННОВОЕ ЖЕБЕ И ДОМА
КОСОЙ ДОНТОВ
ЗЕМЛИ - АНТРАЦИТ
ДОМ ЦВЕТНОЙ
ВОЗДУХ - КОЛОДКИ - ТРАВА

Слава Хит ^{аукань} Май 2015,
"плешиный мальчик" Евгений Попов
для МТЮЗ ^{реж} Генриетта Наум Яновская

▼ Сцена из спектакля «Плешиный Амур»

▲ С. Бархин. Эскиз декорации спектакля «Плешиный Амур». МТЮЗ



КОВЧЕГ ИЗ ЭПОХИ ЗАСТОЯ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Плешивый Амур» Евгения Попова. Режиссер **Генриетта Яновская**. Художник **Сергей Бархин**. Художник по костюмам **Елена Орлова**. Художник по свету **Александр Мустонен**. Московский театр Юного Зрителя. Премьера **28 апреля 2016**

Пьеса хорошего прозаика Евгения Попова, в оригинале называвшаяся «Плешивый мальчик», была написана в 70-е годы прошедшего века, и сегодня, в изученном вдоль-поперек контексте литературы тех лет (Аксёнов и Довлатов, Ерофеев, Владимов, Вампилов) вряд ли звучит свежо. Перед нами история коммунального дома, расположившегося на захолустной улице сибирского города, где в постоянной скученности, в скудости быта и в отсутствии радужных перспектив проживают свои жизни обыкновенные советские люди. А все же, на миру и небо светло, и водка сладка, и смерть красна. В спектакле Генриетты Яновской ностальгия по человеческому сообществу, еще не раздробленному ячейками отдельных квартир и бытовыми чудесами технического прогресса, очень ощутима. Хотя, по большому счету, она ставит этот спектакль про любовь. Собственно, режиссер Яновская всегда и все ставила именно про нее, пусть даже в жестких и порой трагических транскрипциях. «Плешивый Амур», к слову, тоже заканчивается трагедией. Но сама материя людских взаимоотношений, само это вынужденное и вместе с тем добровольное нищее братство занимает режиссера не менее, чем love story.

Подробности убогого быта выписаны на сцене с едва ли не натуралистической дотошностью. Перед нами типичный городской двор тех лет с водопроводной колонкой посередине и с настоящей водой, которую собирают в щербатые ведра и тазы. Здесь есть и выдавший виды стол, место для нехитрых «аперитивов», доминошных партий и душевных бесед. В углу обитает сломанное автомобильное кресло, этакий местный «шезлонг». Из глубины фронтально смотрит на зрителей его величество дощатый сортир. Персонажи развешивают в этом пространстве белье и половики, щеголяют в затрапезных одеждах, резиновых сапогах и стоптанных тапках, без конца наливают по маленькой и закусывают щепотью схваченной порцией квашеной капусты. А, между тем, само это пространство, выстроенное Сергеем Бархиным, вроде бы скрупулезно реалистично, незаметно вырастает в грандиозную, печальную и даже зловещую метафору. Диагональ сплошного барачного строения тянется от левой рамы портала в глубину сцены, где скрывается в темной бесконечности. В доме два этажа и множество дверей, и все это работает: двери открываются, впуская-выпуская героев, окошки светятся, и в них то

и дело появляются жильцы. Когда в приглушенном, «вечернем» сценическом свете эти окошки загораются, мир приобретает теплый и даже уютный оттенок. Но вот свет меняется, и вдруг обнаруживаешь, что стены пепельного, неживого цвета, что длинная громада дома, будто корабль-призрак, плывет из ниоткуда в никуда. И есть голубятня на вершине, этот купол счастья и полета, под которым, однако сидят недвижно два белых муляжных голубка. Они не летают! Им не суждено покинуть насеста!

А один из героев спектакля ведь бывший летчик! Коля Малинин (Константин Ельчанинов) однажды незаконно воспользовался летающим средством, чтобы доставить возлюбленную девушку Лизу на рабочее место, за что отсидел срок и лишился красивой профессии. Здесь, в сущности, много таких «сбитых летчиков». Например, писатель Утробин Илларион Степанович (Александр Тараньжин), пописывающий пьески для кукольных театров, а ночами и, разумеется, в стол, сочиняющий серьезную прозу. В финале спектакля он-таки прочтет дворовому собранию прозаический отрывок, чем-то напоминающий опусы Венники Ерофеева. Это он помянет «плешивого Амура», имея в виду, в

том числе и себя самого, не задавшегося любовника и безымянного автора талантливых текстов. С этим Утробиным в спектакль входит тема пропащей советской интеллигенции. Но «сбит с небосвода» и пьяница сантехник Епрев (Александр Вдовин), гордящийся красивым есенинским именем Сергей Александрович. Этот тоже отсидел свой срок. Тюрьма здесь вообще сопровождает людей по жизни и кажется даже привычной, как черед времен года. У кого-то она позади и сменилась коммунальной камерой, а у кого-то, как у щеголеватого торговца Свицерского (Павел Поймалов), эту комнатку «благополучно» заменит в ближайшем будущем. Есть тут и свой летописец, резонер и бездельник Стасик Кривицкий (Максим Виноградов), странный и смотрящийся экзотически в таком муравьином сообществе свободный человек, дающий всем соседям меткие характеристики. И хлопотливый пенсионер Фетисов (Игорь Ясулович), который тоже жаждет вновь подняться на высоту. Пусть эта высота ассоциируется у него, бывшего мелкого функционера, с кондовой трибуной для партсобраний. Но надо видеть, как человек, поднявшись на неё однажды, расцветает и готов облагодетельствовать весь мир.

Возникает щемящая кантилена нескладных человеческих жизней, до последней своей черты

взыскующих тепла и счастья. Ее, эту мелодию, Генриетта Яновская, как никто, умеет выводить без сопливых «чуйств», но с сильным драматическим посылом. Правда, избранный на этот раз драматургический материал не столь силен, и опасность скатиться в мелочи быта, в банальные истории советских предместий эпохи застоя, которым у нас несть сценического числа, то и дело зависает над сценой. Но режиссер вместе со сценаристом, подобно художникам-концептуалистам, отшлифовывают детали, доводя их до уровня символов. Происходит это во втором акте спектакля, когда Коля Малинин играет свадьбу с Лизой Кривицкой, и это кульминационное событие, взбудоражив всех его участников, проявляет скрытое, провоцирует трагедию. Чеховский метод, к примеру, пожар в третьем акте «Трех сестер», вывернувший наружу все несчастья и упования героев, или последний акт пьесы «Чайка», долго не давал покоя советским драматургам. «Плешивый Амур», литературное дитя семидесятых годов, не исключение. Влюбленная и обманутая девушка Надя (София Сливина) пишет чужому жениху Коле прощальное письмо и умирает. Кукольных дел писатель читает людям свои тайные сочинения. Наконец, сам Коля, преданный невестой, стреляется за сценой, что

твой Костя Треплев. И могло бы все это стать истошной мелодрамой, если бы не тщательно выписанное по мизансценам классическое живописное полотно второго действия спектакля, и если бы не Мария Луговая, играющая Лизу. У Камы Гинкаса она сыграла Гедду Габлер. У Яновской играет русскую проекцию этой свободолюбивой, своенравной и бессердечной женщины. Даже когда в затрапезной юбке и грубых сапогах хлопочет по хозяйству, эта Лиза выглядит гордой и гибельной. Но во втором акте она появляется в немыслимо пышном и красивом подвенечном платье, совершенно не реальном на фоне наивного и доверчивого дворового убожества, еще более очевидного, когда весь этот двор принарядился по случаю праздника. Меркнет сценический свет. Дом, этот Титаник, отсвечивающий пеплом и тленом, приобретает мистические очертания. Невеста приседает на скамью, отчего профиль её томно изогнувшегося молодого тела и изгиб пышной, как будто на кринолине, юбки врезается в сознание как картина какого-нибудь классика-передвижника. Люди вокруг тушуются и отходят в тень, а она в это время с безжалостным отчаянием читает прощальное письмо несчастной Нади. И реальное горе, принесенное в эти скудные места постаревшим, потерявшим свой меткий лук и стрелы, плешивым Амуром, взмывает до экзистенции. «Коля, ты здесь?» — спрашивает голосом самой Яновской больная мама Малинина, которая ни разу не появляется на сцене. Вопрос этот и раньше звучал в спектакле рефреном. Но с каждым разом он все дальше улетал из сферы обычного бытового беспокойства в некие надмирные выси, пока в финале окончательно не оформился в трагический зов памяти. А дом-корабль, этот ковчег советской эпохи с его скученностью, с его нищим братством, с бренными рождениями и смертями на миру, уже накрыли воды последующих эпох. ■



► Декорация спектакля «Плешивый Амур»

Фото Елена Лапина

УХОДИМ ЗАВТРА В МОРЕ...

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

«Магадан (Кабаре)». Инсценировка и режиссура **Юрий Погребничко**.
Художник **Надежда Бахвалова**. Видеорежиссер **Антон Филатов**.
Московский театр «ОКОЛО дома Станиславского». Премьера **27 мая 2016**

Спектакль закончился, зрители не спеша покидали театр. Встретил свою студентку, первокурсницу Ирину Петрову. Подумал: интересно, как воспринимает спектакль человек, который никогда не жил в Советском Союзе и знает о нём только от родителей, из фильмов, песен и книг? Вот что сказала Ирина: «Может, я какая-то неправильная молодёжь. Знаете, для меня это что-то очень родное. Я как будто физически ощущаю эти песни, эти разговоры. Может, потому, что я с юности просто взахлёб слушаю и знаю наизусть почти весь французский шансон, the Beatles, многие советские песни, вальсы, мотивы и оперные арии. Не знаю... Мне показалось, что здесь, в этом спектакле ещё сохранено то ценное, что сейчас уходит всё дальше и дальше. Люди теряют что-то очень важное. Они теряют эту путеводную нить, которую Юрий Николаевич Погребничко оживляет в каждом спектакле. Это искренность, желание размышлять над чем-то долго и кропотливо, о смысле жизни, например, и это душевность, которой, увы, в мире становится всё меньше, это нежность, грусть и любовь друг к другу. Простая человеческая любовь. Может, режиссёр думал иначе, когда делал спектакль. У меня отозвалось именно так».

*Где-то там на краю океана
За седой, за седой волной
Нахлебавшись вдоволь тумана
Город мой, город мой, город мой*

Юрий Погребничко опять возвращает нас к советскому прошлому, сделав спектакль в жанре «кабаре»: актеры поют песни, в основном посвященные городу Магадану. Магадан для советского человека – город особый: край света, море, север, чукчи – косторезы, Колыма, ссылка, романтика. Город испытаний, мужества и стойкости, город красивых и благородных людей.

Странные персонажи рассказывают нам об этом городе. Человек с баяном (Николай Косенко), для которого вода жизни – вино, в стакан с вином он и ставит искусственный бумажный цветок, видимо, из сочувствия к последнему. Певица в грязно-коричневом, не по размеру, пиджаке, строительных ботинках и с ниткой дешёвых бус на шее – Маша Рожкова (единственный персонаж с именем и фамилией, может быть, бабушка или мама актрисы Натальи Рожковой, исполняющей эту роль). Конфе-

рансье (Лилия Загорская) – нервная особа, озабоченная «центральным вопросом существования» смысла жизни. Бывший капитан (Дмитрий Богдан) и Его девушка (Мария Погребничко). Драматическая коллизия без слов: он, она и море. Люди с вершин (Алексей Сидоров, Дмитрий Богдан, Александр Орав) – из восточного далёка, где мир – в бесконечности горлового звуко-пения. Сюжета нет. Всё составлено из фрагментов, кусочков, отдельных реплик, обрывков каких-то историй и судебных, но есть музыкальная лирическая лейт-тема, которая связывает песни так, точно в самих песнях укрылась фабула. Объединяет единое дыхание актерского ансамбля, где каждый уникален и не похож на другого, ансамбля, поразительно достоверного в малейшем движении голоса и тела.

Место действия, похоже, заброшенный кинотеатр: экран из старого пододоельника, зрительный зал – останки дерматиновых откидных кресел, здесь же стенка из каркасов металлических кроватей и по центру – амфитеатр, на ступенях которого, собственно, и происходит

«кабаре». Своеобразное чистилище, в котором собрались вещи и люди в ожидании дальнейших распоряжений судьбы. Или место памяти, где соединились фрагменты-знаки разных времен.

«Магадан», как и другие спектакли, Юрия Погребничко и Надежды Бахваловой можно назвать контрапунктом авангардной, современной сценографии, их сценические решения как некое эхо натуралистического пространства для коровьих туш Андре Антуана в его «Свободном театре» конца 19 века.

Однако это серое и мрачное пространство только кажется таковым. Через экран, музыку и героев оно преобразуется, оказывается порталом в другое измерение и другую жизнь. Кадры с молодой парой, пробирающейся через сугробы и смеющейся над несуразностью своего положения, – мир счастья и любви. «Падает снег, и ты не придёшь сегодня вечером» уносит на парижские улицы и окружает светлой грустью. Конферансье с неожиданным размышлением из области квантовой физики об иллюзии разделённости матери-

альных частиц вдруг распаивает занавес космической бесконечности и одновременно единства мира. Девушка поднимается по ступенькам и, повернувшись лицом к нам, смотрит в морскую даль в надежде увидеть корабль, на котором её капитан. Шумят волны, кричат чайки – обо всех, кто в море и тех, кто на берегу.

И полетят Москва-Магадан посылочки, посылочки,

И долетят как весточка к нам на пересылочке, на пересылочке.

А я не верю и не прошу, судьбе не плачу

Пошли удачу, пошли удачу, пошли удачу нам.

Возникающая, кажется, из ничего, красота жизни. Так творил свои знаменитые коллажи-картины Параджанов: из осколков стекла, журнальных вырезок, старых пуговиц, конфетных оберток, из того, что уже никому не нужно.

Так пишет свои повести Кочергин: выделяет из человеческого множества обиженных судьбой и выброшенных на обочину социума, рассказывает, как они, бывшие заключенные – крещённые крестами, также как и странные создания, выбравшие свое место около несуразных и убогих людей,

– шиши, живут, творят, любят. Настоящий свободный мир, открытый только для них. Слепой художник с обожжённым лицом, военный инвалид, рядом верный поводырь – дворовый пес Ефимон, берег Невы рядом с памятником мореплавателю Крузенштерну с выбитым «*spe fretus*» – «живущий надеждой», пёс помогает художнику ловить рыбу. Двое близких, чувствующих и понимающих друг друга. Об этом хорошо у Бориса Рыжего:

*«... но не божественные лики,
а лица урок, продающих
давали повод для музыки
моей, для шелеста страниц».*

Мир спектакля – мир поэзии, музыки, творчества и радости, о которых мечтает человек. Остальной мир – в лучшем случае некая параллельная субстанция, но чаще – «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». В «Магадане» такое «чудище» в образе военной эскадры возникает в рассказе бывшего капитана. Начальник этой военной силы требует освободить фарватер и слышит в ответ: «Я – маяк, делайте, что хотите!». В этом «делайте, что хотите» – несоединимость двух миров, вечный антагонизм простого человека и го-

сударственной армады. Основная мысль спектакля? Может быть, но скорее – грустная аксиома, такое же, как писала Наталия Каминская о «Чевенгуре» в постановке Погребничко, – «послесловие к тому, что содеяно человечеством. Ко всем глобальным заварухам и мелким авантюрам, грандиозным всеобщим мечтам и ничтожным, личным замыслам». Режиссер извлекает время из памяти и подсознания зрителей. Погребничко возбуждает наши воспоминания скальпелем ассоциаций и медитативным музыкальным ритмом.

А волны и стонут и плачут и плещут о борт корабля...

«Прошлое... связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого... дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Мысль Чехова диагностически точна. Когда же актриса Лилия Загорская читает письмо Ваньки Жукова своему дедушке Константину Макарычу: «Милый дедушка, сделай божецкую милость, возьми меня отсюда, а то помру», эта цепь замыкается на каждом из сидящих в зрительном зале душевным всполохом страдания.

Голос Сальваторе Адамо. «Падает снег, и ты не придешь сегодня вечером...» Виниловая пластинка. Ставится сотни раз. Пытаюсь самостоятельно сделать свои первые переводы с французского. Отец сидит на табурете и растягивает меха шуйской гармони. Поет хорошо, сильно. Из его молодости в доме – моряцкий раскладной столик с бортиками, чтобы посуда во время качки не падала. Из рассказов – манящее слово «галеты». Черное море, Балтика, мама и я. Когда деревья были большие, и все были.

Прощай, любимый город, уходи завтра в море...

В финале спектакля на экране крутится юла – игрушка из далёкого детства. А юла эта ещё и лесной жаворонок со своей незатейливой песенкой «юли-юли-юли...» ■

Фото из архива театра



► Конферансье – Лилия Загорская, Бывший Капитан – Дмитрий Богдан



▲ Сцены из спектакля «Магадан (Кабаре)»



ПОСТОЯНСТВО – НЕ ВСЕГДА ДОБРОДЕТЕЛЬ

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

«Итоги сезона №52»

Выставка московских театральных художников
Вернисаж **22 апреля 2015**



22

В трех залах музейного комплекса Российской академии художеств, в Галерее искусств Зураба Церетели прошла 52-я традиционная выставка московской сценографии. Место для показа, при всем его благородном содержании, обеспечивает сценографической экспозиции соседство с броским агрессивным фоном. Прежде чем попасть по адресу, зритель оказывается у ног монументальных гигантов из бронзы, идет мимо радужных цветастых полотен художника, которые сравнимы с музыкальным натиском симфонического оркестра. Только после этого наступает полная тишина академического скупого показа, где макеты, наброски на стенах, манекены в костюмах. С точки зрения подачи экспозиции, зритель попадает куда-то в 1950-е годы времен СССР, в атмосферу красного уголка. А ведь на самом деле он оказывается наедине с крайне сложной, изощренной интеллектуальной акцией – показом без комментариев.

Представим себе оркестровую площадку без музыкантов, где на пюпитрах разложены в полном беспорядке ноты симфонического произведения, которые нужно прочесть, не зная нот. Мне кажется, выставки такого рода в подобном экспозиционном формате интро-

вертны, по большей части закрыты для зрителя. Это мероприятие, скорее, для своих, экспертный отчет, лишенный яркой событийной приманки.

Правда, был момент надежды, в стороне обнаружился монитор, но экран демонстрировал то, что и без того было написано под экспонатами.

А между тем перед нами 80 художников, 80 ракурсов, 80 визуальных нот. Что ж, попытаемся разобраться хотя бы в алфавитном порядке. Один из наиболее ярких наших сценографов Владимир Арефьев показал три макета — к опере Л. Керубини «Медея» (Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2015; реж. -пост. А. Титель), к опере М. Мусоргского «Хованщина» (Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2015; реж. -пост. А. Титель) и к постановке спектакля «Отцы и сыновья» Б. Фрила (Московский театр им. Вл. Маяковского, 2014; пост. Л. Хейфец). Все работы высшего класса. К примеру, в «Хованщине» художник увидел суть мрачного русского эпоса в форме замкнутого дощатого пространства. Опера подана как русский варварский храм из доски, без окон и дверей, как не-

кое место для вихря без выхода. Отчасти душа леса, отчасти эшафот, отчасти просторный саркофаг, где происходит «действие о споре тела и души, жизни и смерти». Это и вид на общинную суть нашей средневековой мистерии с уплывающим вверх единым пламенем множества свечей.

«Медея» встает рядом по силе впечатления. Мастер сосредоточил взгляд на береговой линии, где собрал оборону против рока, — трапеды, в народе называемые волнорезами, предназначены для того, чтобы принимать на себя основной удар волн во время шторма и тем самым защищать от размыва берега. Варьируемые по всей сцене фигурные бетонные блоки, то словно вырванные вверх корни, то пни срубленных гигантских деревьев — эти мрачные нагромождения величественны и в какой-то момент вдруг напомним о верещагинском «Апофеозе войны».

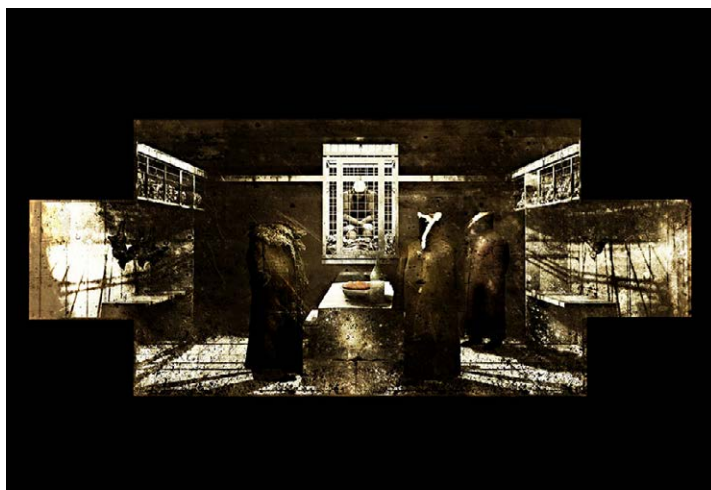
Станислав Бенедиктов, показал работы к опере Ж. Бизе «Кармен» (ГАБТ, 2015; реж. -пост. А. Бородин) и спектаклю «Восемь любящих женщин» Р. Тома (Малый театр, 2015; реж. -пост. В. Бейлис). Мир испанской трагедии на сцене Большого театра художник трактует как единство частей, где каждая часть не уступает целому, потому



► С. Бенедиктов. «Восемь любящих женщин». Р. Тома
Малый театр России. Москва



► Н. Абдраштова. «Декамерон». Дж. Боккаччо
Московский театр «Современник»



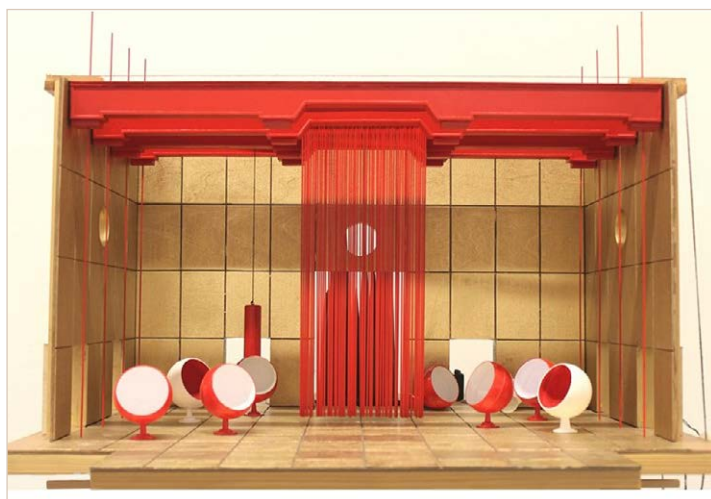
► Н. Симонов. «Вий». В. Сигарев по мотивам повести Н. Гоголя
Московский театр п/р О. Табакова



► Э. Иошпа. «Саломея». Р. Штраус
Театр Новая опера. Москва



► В. Арешев. «Хованщина». М. Мусоргский. Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко



► А. Кондратьев. «Риголетто». Дж. Верди
Екатеринбургский академический театр оперы и балета

А. Нефедова. «Сверлильцы». ◀
Автор романа-оперы
Б. Юхананов.
Фрагмент костюма



► М. Обрезков. «Подросток». Ф. Достоевский. Государственный академический театр
им. Евг. Вахтангова, Москва



► П. Бахтина. «Сван». Текст А. Родионова и Е. Троепольской
Мастерская Д. Брусникина. Центр им. Вс. Мейерхольда



► С. Логофет. «Пигмалион». Б. Шоу. Московский художественный театр им. М. Горького

что, как ни складывай эти фрагменты: красота, любовь, счастье, как ни любуйся яркой мозаикой, выходит только один суммарный печальный итог.

Спокойно воспринималось решение Сергея Бархина к спектаклю «Плешивый мальчик» Е. Попова (МТЮЗ, 2016; пост. Г. Яновская): дворик как пара стен с штрихами, на каком-то этапе размышлений автору строк даже показалось, что это достаточно скромная работа. Но к счастью посмотрела сам спектакль, и поняла, что мастер сделал одну из ярчайших работ сезона! На театральной программке спектакля под эскизом Бархина написано: «свинцовое небо и дома, косяк дождя, земля — антрацит, дым цветной, вокруг колонки — трава». Это импрессионистическое описание ему удалось воплотить всего лишь через блики света на металлической фактуре декорации. Богатейшая игра световоздушной ауры воссоздает плоть провинциального двора дома № 13 по улице Засухина, где все сколочено из досок, дранки и никак не оштукатурено. Трагизм социальной нищеты 1970-х годов сбив из тары. Глаз с упоением замечает постоянные переливы серого и прятки солнечных пятен на окнах, по сверкающей поверхности стен подчас движутся мятущиеся тени кроны, а замечательная имитация «деревянных» планок создает впечатление сквозного дома-лукошка. Сценография живет на сцене как человек, стены — словно отражение ряби на воде, как неровная зеркальная поверхность, жарко сияющая от солнца, в сумерках серый «дощатый» дом становится сизым от времени, отсыревшим и потемневшим от дождя; ночная же темень преобразует освещенные электричеством окна в проемы световой гулкой пустоты. Но спрашивается, много ли зрителей увидят оригинал?

Таким же отрицательным образом, лишенная магии контекста выставка оказалась на работах других мастеров. Невыигршно и

даже крикливо смотрится работа по одноименному роману Б. Юхананова о фантастической Сверлии — стране, существующей параллельно земной реальности и пребывающей одновременно в прошлом, настоящем и будущем. Речь идет об оперном сериале в пяти вечерах и шести композиторах «Сверлийцы» художника-постановщика Степана Лукьянова (Электротheater «Станиславский»; реж. Борис Юхананов). А ведь это событие в московской сценографии, и отнюдь не случайно сериал был представлен в девяти номинациях Российской Национальной театральной Премии и Фестиваля «Золотая Маска» сезона 2014-2015 гг. И главный художник Электротheater Станиславский Анастасия Нефедова заслуженно стала её лауреатом в номинации — лучшая работа художника по костюму в музыкальном театре («Сверлийцы». Эпизод II и Эпизод V).

Несколько ярких фотографий мало напоминают о визуальных погружениях-видениях, в какие Юрий Хариков превратил «Стойкий принцип» в трех актах, двух кладбищах и одном концерте по произведениям «Стойкий принц» Педро Кальдерона и «Пир во время чумы» Александра Пушкина (Электротheater «Станиславский»; реж. Борис Юхананов, 2-я ред.).

Если бы дисплеи, которыми обзавелась выставка, демонстрировали живые сцены из спектаклей, сами макеты и эскизы обрели бы совершенно иной, впечатляющий контекст. Еще года два-три назад сценографические выставки старого формата как-то смотрелись, но сегодня, на фоне зрелищных бурь Евровидения, блокбастеров Голливуда, эффектных представлений в центрах современного искусства, на фоне той исключительной визуальной стихии концерта, в которой ныне находится весь земной шар, наше упорное нежелание освежать принципы экспонирования уже даже озадачивают.

Листаю увлекательные партитуры — речь о работах сценографа Алексея Кондратьева над оперой в трех действиях Дж. Верди «Риголетто» (Екатеринбургский театр оперы и балета, 2015; реж. -пост. Игорь Ушаков) и спектаклем «Вальпургиева ночь» по произведениям В. Ерофеева (Московский театр «Ленком», 2015; пост. М. Захаров) — в руках подробная иллюстрированная «книга художника», плюс макет. Профессионалу на базе указанных подробностей очень просто смоделировать всё сценографическое действо, но как зрителю прочесть партитуру и еще вообразить в уме музыку?

Речь, повторяю, не о самих представленных работах, по преимуществу, высококачественных, но о способах организации экспозиции. Запоминаются работы Максима Обрезкова. То «Утиная охота» по пьесе А. Вампилова (Московский театр «Et Cetera» п/р А. Калягина, 2015; реж. В. Панков), где в едином, словно наэлектризованном пространстве соединились «болотные» знаки: вода на сцене, по которой, хлюпая, бродят персонажи в сапогах с налипшими к ним травой и ветками, на одежде утиная эмблема, символическое название кафе «Незабудка», имитация птичьего криканыя. Жизнь как топь, и охотники, и мелкая дичь — рядом. То всматриваешься в роскошную черную рождественскую елку в спектакле «Возьмите зонтик, мадам Готье!» (Театр им. Е. Б. Вахтангова, 2015; реж. В. Иванов) или рассматриваешь костюмы к «Подростку» (Театр им. Е. Б. Вахтангова, спектакль приостановлен; реж. А. Яковлев).

Любопытен макет Тимофея Рябушинского к музыкальной драме в одном действии «Бернарда Альба» М. Дж. Лакьюзы на основе пьесы «Дом Бернарды Альбы» Ф. Г. Лорки (Свердловский театр музыкальной комедии; пост. А. Франдетти). Дух Лорки весьма прихотлив, и художнику удалось воплотить страсть испанца, которая входит трагедией в каждый атом его поэзии. Вот почему

такое неожиданное и отчасти варварское по нарочитости решение – золотой колокол со спускающимся до пола красным языком – смотрится органично и ёмко.

Привлекают внимание эскизы Елены Бочковой, на сей раз для оперетты-водевиля А. Журбина «Недоросль» по пьесе Д. Фонвизина (Московский музыкальный театр п/р Геннадия Чихачёва, 2015; реж. -пост. Геннадий Чихачёв) с рисунками костюмов в духе народного лубка — стеганая одежда словно из рогожки. Костюмы же к «Пеппи Длинныйчулок» по А. Линдгрен (Детский Музыкальный Театр Юного Актера (ДМТЮА); реж. -пост. А. Федоров) в эскизах поданы более остроумно и броско, чем в готовом варианте на сцене.

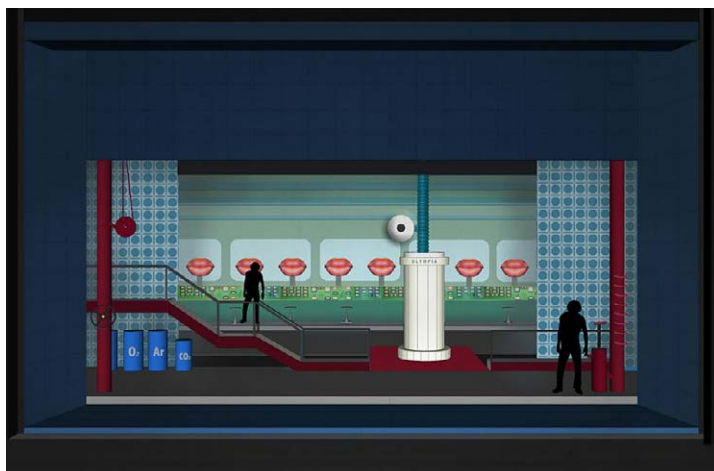
Этель Иошпа выразительно подала музыкальную драму в одном действии Р. Штрауса «Саломея» по О. Уайльду (Театр «Новая Опера» имени Е. В. Колобова, 2015; реж. Е. Одегова), как сочетание динамики и абсурда в ключе парадоксов английского гения. Перед нами что-то эффектно-плетеное (похожее на воздушные перепутанные корни формы «баньян»), скрывающееся в спирали черной воронки фрагмен-

тов античного амфитеатра на фоне желтой стены. Покоряют печально-воздушные рисунки Розы Гиматулиной к «Русалочке» Г. Х. Андерсена (Московский государственный театр кукол «Жар-птица», 2015; реж. -пост. А. Янкелевич.

Как всегда «концептуально» лаконична Вера Никольская — на макете к пластической драме «Яма» по повести А. Куприна (Театр на Малой Бронной; реж. -хореогр. Е. Дружинин) необжитое пространство публичного дома с тесным рядом зияющих пустотой рамок — в этом доме не может быть по определению трогательных семейных фотографий, а портреты посетителей всегда анонимны. Кстати, в параллель здесь «прочитывается» торговое пространство галереи, где все предметы на стенах и постаментах выставлены на продажу.

Нашла свой стиль в оформлении к знаменитым новеллам «Декамерона» Дж. Боккаччо Нана Абдрашитова (Московский театр «Современник», 2015; реж. К. Вытоптов), акцентируя детали эпохи Возрождения, чтобы затем словно в кракелюр впустить современную среду, а заодно добавить лукавства в игру тканей и складок.

В заключение хочется сказать несколько слов о госте выставки, а именно о сценографии художника из Эстонии Владимира Аншона, который представил проект к спектаклю «Чайка», состоявшемуся в музее-заповеднике А. Чехова «Мелихово». Работа Аншона отмечена хорошим европейским уровнем, и тут невольно вспомнилась экспозиция его учителя Андриса Фрейбергса в стенах Бахрушинского музея. Выставка запомнилась в том числе и блеском подачи. Фрейсбергс смотрелся просто по-царски в оснастке видео и натуре. Стоит попутно заметить, что в прошлом году на научно-практической конференции «Российская сценография в контексте современного театрального искусства» уже поднималась тема уровня экспозиционного дизайна «Итогов сезона». Вот и сейчас речь о том, что итоги сценографического сезона по сути своей впечатляют. Досаду же вызывает способ подачи. Все тот же, более полувековой давности. А экспонируется ведь живой и постоянно развивающийся вид искусства! Совершенно очевидно, выставке нужен специальный креативный рывок. ■



► Г. Солодовникова. «Сказки Гофмана». Ж. Оффенбах
Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского



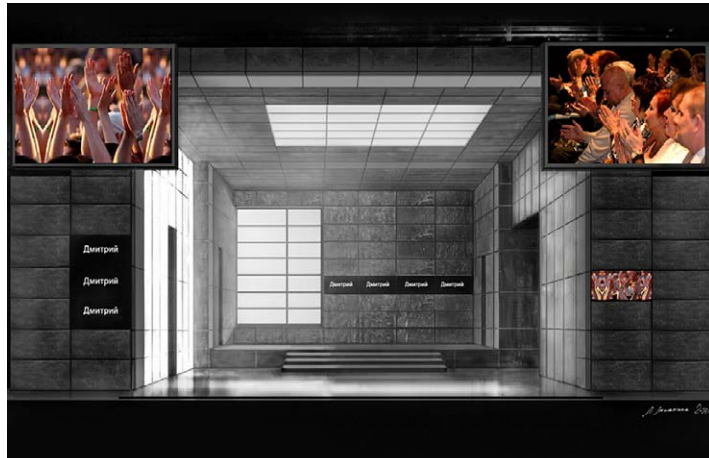
► Ю. Хариков. «Стойкий принцип». П. Кальдерона и А. Пушкина.
Электротheater «Станиславский»



► В. Анион. «Чайка» А. П. Чехов. Государственный литературно-мемориальный. Музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово». Мелиховский театр «Чеховская студия»



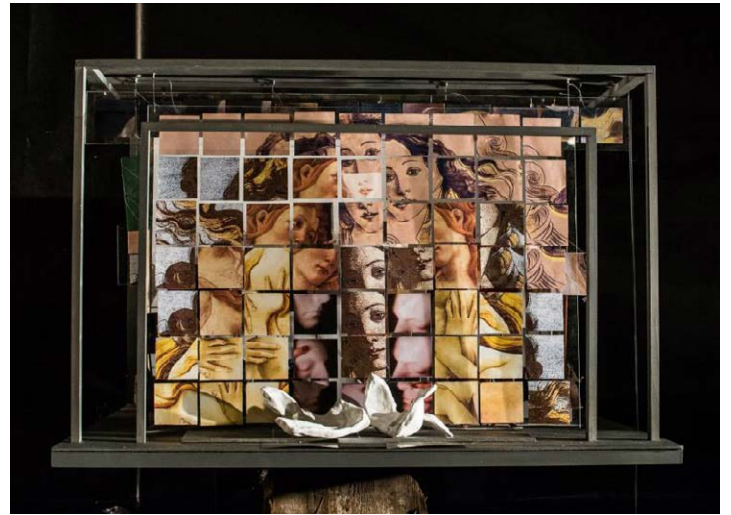
► М. Галкин. «Трамвай «Желание». Т. Уильямс
Новокузнецкий драматический театр



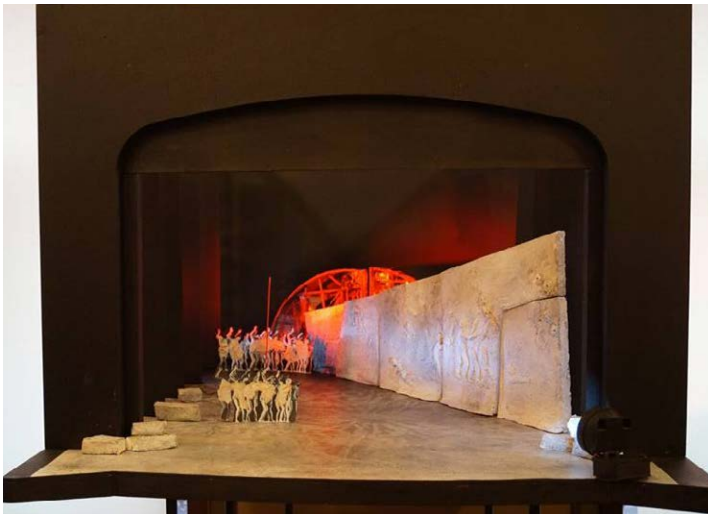
► Л. Ломакина. «Борис Годунов». По А. С. Пушкину
Московский театр Ленком



► Дарья Комарова. «Алеко» С. Рахманинова



► Ольга Кузнецова. «Зимняя сказка» В. Шекспира



► Марфа Гудкова. «Весна священная» И. Стравинского



► Грета Исагулова. «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова



► Дарья Комарова. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера



► Анна Аматуни. «Оловянный солдатик» по Г. Андерсену

МИР, ГДЕ «КАЖДЫЙ НЕ ОДНУ ИГРАЕТ РОЛЬ»

АЛЕКСАНДРА КРАСКО

В этом году выставка молодых художников «Твой шанс 2016» была посвящена театру во всем его многообразии. Боярские палаты превратились в театральное закулисье, а в центральном зале возвышался не кто иной, как сам Уильям Шекспир, восседающий на статуэтке-троне с черепом Йорика в руках.

Арт-объект «Кто такой Шекспир?» сделала Ирина Дерябина, студентка 3 курса факультета сценографии ГИТИСа, (Мастерская С. Морозова). Бард, отмечающий в этом году четырехсотлетие со дня своей смерти, словно бы наблюдает за макетами и эскизами, развешенными по стенам Боярских палат, и своим пристальным взглядом оценивает творения художников. Художники же отдали должное Шекспиру – обратились к его комедиям, трагедиям и историческим хроникам.

Открывает выставку эскиз-комикс «Сон в летнюю ночь» Шекспира студентки 2 курса Школы-студии МХАТ Натали Кейт-Пангилиан (Мастерская С. Бенедиктова). Первый эскиз разбит на 12 частей и представляет экспликацию спектакля, к каждой сцене каллиграфическим почерком дается пояснение, как это должно происходить на театре. В маленьких квадратах заключены основные моменты комедии. Отдельное место уделяется свету, в прологе он контровый, дальше – теплый, потом холодный, лунный; также для атмосферы сна важны ткани, оформляющие каждую картинку, невольно вспоминается спектакль Ивана Поповски в Мастерской Фоменко, где ткани играли основополагающую роль.

Сами эскизы напоминают мир Роберта Уилсона.

Черно-белые картинки фиксируют шекспировских персонажей точь в точь из «Сонетов Шекспира» Уилсона, на больших эскизах преобладает контрастная цветовая гамма: красный и черный, синий и белый. Натали помещает шекспировских героев в мифическое пространство с множеством лестниц, переходов, персонажи существуют на разных уровнях, то восседают на белоснежных тканях, то спускаются в темный лес.

Подписи к каждой картинке по-своему привлекательны и сделаны в шекспировском духе. Так, в девятой части мы читаем: «осёл заблудился, а тут всяческие нимфы ой-ой-ой, качаются. Прыгают, пугают беднягу. Титания всё кокетничает». В эскизах соприкасаются два мира – мир леса и мир людей, мир реальный и мир сказочный. Отдельные пояснения даны к костюмам героев и к пространству, где может играть спектакль. Для каждого пространства свои законы и свой стиль. «Костюмы делаются из многочисленных рубашек, они могут меняться прямо во время действия». Герои, пришедшие сюда из другой комедии – дель арте ожидают на эскизах и предстают во всем своем великолепии. Таким об-

разом, «Сон в летнюю ночь» задает вектор всей выставке, которая погружает нас в мир лицедеев, фантазий и сна, мир где «каждый не одну играет роль».

Тенденция выставки – мир театра в разнообразии его форм. Здесь были представлены работы для музыкального театра, оперы и балета, театра кукол и драматического театра. Эскизы и макеты дополняли роскошные костюмы, выполненные студентами Колледжа музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской. На выставке был представлен костюм Шарлотты, сотканный из нежно-розовой, воздушной ткани со множеством узоров; Анастасия Мызина сотворила костюм Дездемоны, скоцентрировав внимание на деталях костюма, сделав его в стиле эпохи Возрождения, Анастасия Нитчук создала романский костюм, Анна Панникова обратилась к русскому народному костюму, а Ника Лакоба к польскому народному костюму.

В первом зале были выставлены работы студентов Школы-студии МХАТ, посвященные музыкальному театру и театру Мольера. Студентка 4 курса Грета Исагулова (Мастерская С. Бенедиктова) создала макет и эскизы к опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Мы видим три голубых

шатра, королевскую рать царя Дадона и Шамаханскую царицу. Шатры трансформируются на протяжении всей сказки Пушкина. Они становятся и полем боя и мельницами, на которых восседает золотой петушок. На эскизах видно, чем может стать эта передвижная конструкция, они сочетают в себе стиль авангарда и русскую народную сказку. Не стоит забывать, что обращение к музыкальному театру требует от художника особого чувства ритма, движения. И декорация к опере становится не мертвой конструкцией, а живым художественным полотном, действующим лицом. Рядом с «Золотым петушком» представлена еще одна работа Греты, посвященная комедии Мольера «Тартюф». В этих макете и эскизах тоже царит игра. Мольер был человеком театра, подобно Шекспиру, актером и руководителем труппы, и замечательно, что художник обращается именно к театральному миру «Тартюфа», где жизнь – игра, где каждый прячется за той или иной маской. Декорация представляет собой зеркальную гостиную дома Оргона, действие разворачивается сразу на двух уровнях, внизу и на верхней галерее дома. Стена с множеством дверей и зеркал огibt гостиную и по конструкции напоминает мейерхольдовского «Ревизора». Действие разворачивается на просцениуме, из каждой двери выглядывает персонаж комедии, подглядывая за другими. Декорации сделаны из дерева, что сообщает общей картине изящность и красоту деталей.

На эскизах можно рассмотреть самих мольеровских персонажей, которые точь в точь характеризуют эпоху французского классицизма XVII века. Они будто оживают, запечатлен определенный момент их существования в роли, прорисованы мельчайшие детали внешнего облика героя, его костюма, пластики.

К другой комедии Мольера «Школа жён» обратилась Ольга Галицкая, тоже студентка 4 курса

школы-студии МХАТ (Мастерская С. Бенедиктова). Ольга тоже поместила персонажей, сделанных из картона на авансцену, поставив сзади белую блочную стену с овальными и квадратными окнами, из которых выглядывают фигуры в сюртуках и шляпах. В стене – арка, по длине арки располагается пиршественный стол с яствами. Все персонажи будто бы собираются сесть за стол, чтобы поговорить о своих женах, поострить и поспорить. А в отдалении одиноко стоит сам Мольер, один на один с узорчатым стулом. Работа Ольги Галицкой сдержанная и выдержана в черно-белом стиле, без излишеств и прикрас.

Выставка иллюстрирует, как художник становится творцом и в какой-то степени режиссером маленького спектакля, происходящего на планшете сцены. Вот, к примеру, Дарья Комарова обратилась к комедии Мольера «Мнимый больной», перенесла действие в XX век, а героев – на курорт «Минеральные Воды», столкнув в своем макете два мира – мир реальный и мир театральный. Отдыхающие сидят в кафе за барными стойками, а в центре пространства оказывается беседка, маленький театр, где разворачивается действие мольеровской комедии. Декорации также сделаны из дерева, большое внимание уделено узорам и орнаменту. Пьеса предстает театром жизни, где высмеиваются пороки современного общества.

Также Дарья Комарова обратилась к опере Сергея Рахманинова «Алеко». Цыганская тема, присутствующая у Пушкина, возникла и на эскизах к опере. Но Дарья решила сконцентрировать внимание на наиболее актуальной теме в нынешнее время – теме эмиграции. Смотря на эти эскизы, можно вспомнить стихотворение Пушкина «Поэт и толпа», действие сконцентрировано именно на противостоянии толпы, у которой нет лиц, и одинокого человека, Алеко, вечного странника. Сам же макет еще

более сгущает атмосферу. Посреди бескрайней пустыни, утопая в зыбучих песках, навсегда застыл ржавый автобус, высадивший беженцев в этот безжизненный мир. Куда идти, на что надеяться? Настроение этого макета сродни апокалиптическому.

К теме Апокалипсиса, как мне кажется, обратилась и Марфа Гудкова, представив свой взгляд на «Весну священную» Игоря Стравинского. Действие решено в духе конструктивизма и напоминает революционные спектакли Мейерхольда. Персонажи маршируют по сцене, но путь им преграждает непроницаемая стена, которая потом распадается на части, действие озаряется красным светом, и на первый план выступает конструкция красного солнца, тоже разломанная надвое. Декорации Марфы Гудковой – картины языческой Руси, предстающие на сломе стилей и эпох.

Музыка, как одна из сквозных линий выставки увлекла начинающих художников. Так, Софья Лобачева, студентка 2 курса Школы-студии МХАТ (Мастерская С. Б. Бенедиктова) представила эскизы костюмов на темы «Музыкальные инструменты». Эскизы-загадки, разгадывать которые может любой посетитель выставки. Здесь и панно в стиле Матисса, изображающие человека в форме контрабаса и виолончели, арфы и скрипки, барабана и трубы.

Ольга Кузнецова, студентка 5 курса школы-студии МХАТ (Мастерская А. Кондратьева и В. Шилькрота) обратилась к «Зимней сказке» Шекспира, сотворив персонажей в коллажной технике, собирая их по пазлам из обрывков бумаги, журнальных вырезок. И здесь снова можно сказать о точном попадании в центр шекспировской модели мира – театра. Макет к волшебной сказке предстает оригинальным калейдоскопом изображений, в которых можно распознать женские образы кисти художников Возрождения.

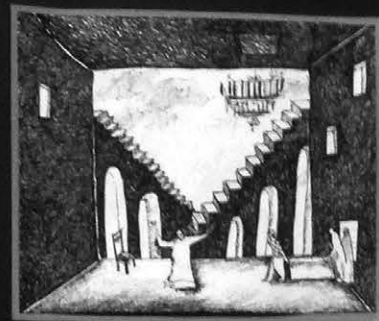
В. Шекспир. «Сон в летнюю ночь»



1. Первая сцена. Титан вступление. Пролог. Контровой свет. Чёткие силуэты в праздничных костюмах. Много шуток.



2. Пэк на качелях. Разговор. Оберон. Контровой свет остается.



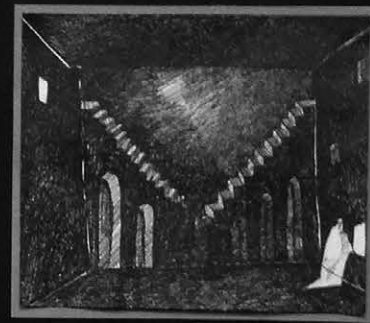
3. Превращение в мир людей. Выносятся мебель. Это Оберон молодец.



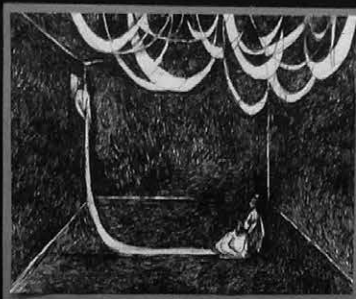
4. Мир людей. Пир. Пение. Гуляние. Люстра нарисовала сь. Стол со снадобьями. Поднимаются тосты. тёплый свет.



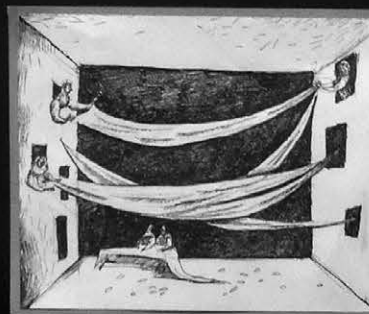
5. Луна. Ночь. Свидание. Признание. Всё мерцает, всё тайно.



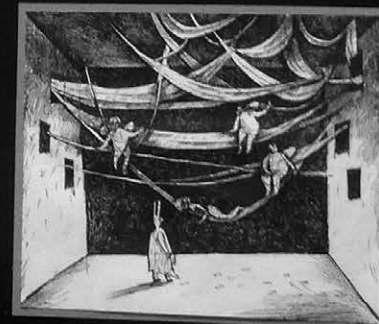
6. Монолог Оберона. Луны уже нет.



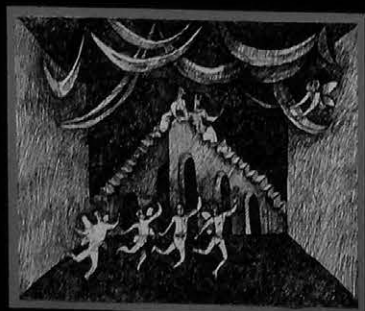
7. Появление из щелей тканей. Свет слегка падает на Пэка (он в окошке).



8. Мир леса и мир людей. Соприкосновение. Ткань сверху, как волны или облака?



9. Осёл заблудился, а тут всяческие нимфы. ой-ой-ой. Качаются. Прыгают. Пугают беднягу. Титания всё-кетничает.



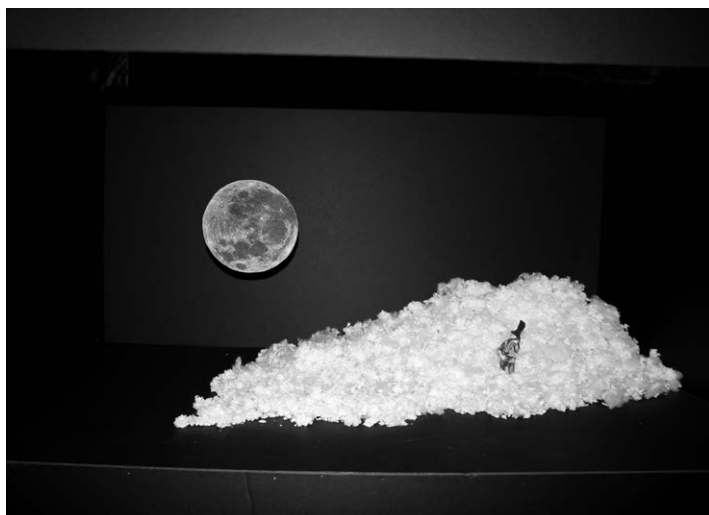
10. Титания и осёл в неге. Все радуются, ликуют. танцуют с букетами самых свежих цветов.



11. Дары возносятся на лире звучит музыка. Фрукты свежие. Вино течет рекой.



12. Пока Титания радует с возлюбленным. Тут происходят иные дела. Продолжение следует...



► Юлиана Лайкова. «Шинель» Н. Гоголя

А Софья Злобина, выпускница мастерской В. Арефьева (Школа-студия МХАТ) обратилась к исторической хронике Шекспира «Ричард III», поместив действие в подzemелье метрополитена, используя для конструкции макета поворотный круг и представив кровавую трагедию в минималистском стиле.

Часть выставки посвящена работам художников не театральных ВУЗов, сконцентрировавших свое внимание на сказках Андерсена, Корнея Чуковского и других сказочников.

Завершает экспозицию удивительный макет декораций к сказке «Оловянный солдатик» Г. Х. Андерсена Анны Аматауни, студентки 5 курса ГИТИСа (Мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова).

Перед нами – мастерская художника, с множеством разнообразных вещей, начиная от инструментов и заканчивая тюбиками с краской, скотчем, фломастерами и даже дрелью. Можно сразу узнать стиль мастерской Дмитрия Крымова. Размыкая пространство макета, Анна Аматауни предлагает зрителю отправиться в путешествие с художником по театральному закулисы. Деревянный театрик открывает свои двери для детей в театральную страну чудес и фантазий. Свой макет Анна Аматауни сопровождает пояснением-сказкой про стойкого оловянного солдатика, который путешествует из квартиры в печь. Солдатик создается здесь же из подручных материалов и постепенно ломается и выбрасывается в мусорный пакет, который лежит тут же. рядом с макетом). Художник создает для детей и театр самого театра.

Юлиана Лайкова, выпускница мастерской Каменьковича и Крымова сотворила из синтепона, белой гуаши и черной краски мир гоголевской «Шинели», разделив действие на несколько частей. В первой части маленький человек бредет в снежной буре под полной луной и оказывается в Петербурге, с крошечными домишками и церквями. А дальше в снежном вихре и буране разворачивается история бедного Акакия Акакиевича. На эскизах и макете предстает обширный гоголевский мир, возникает атмосфера уездного города и одновременно зимнего Петербурга. Здесь есть морозные узоры, хлопья снега и дворник, который в финале истории одним движением метлы сметает Башмачкина и весь город в один большой снежный ком.

По традиции на закрытии фестиваля «Твой шанс» был объявлен лучший молодой художник. В этом году лучшую работу выбрал Александр Калягин. Главный приз получила Юлиана Лайкова за макет к спектаклю «Шинель» Н. В. Гоголя. ■

ХУДОЖНИКИ НАШИ БЛАГОРОДНЫ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ

«Сергей Бархин. Татьяна Бархина. Не только в театре».

Из цикла «В гостях у Давида». Мемориальный музей «Мастерская Давида Боровского».

17 апреля – 27 июня 2016

«Художники наши благородны» - это слова Гоголя из его работы «Исторический живописец Иванов».

Гоголь обобщал свою мысль о русских художниках, имея перед собой Александра Андреевича Иванова, как он с ним соприкасался в реальной жизни в Риме и понимая этого художника, как идеальный образ служения искусству. Художники наши благородны. Об Иванове Гоголь дальше пишет: «Он идёт своей собственной дорогой и никому не помеха». Благородство и собственная дорога - это какие-то основополагающие суждения об идеальном существовании художника в России и искусства в России.

Мысли эти и слова эти не оставляют, пока я нахожусь в «Мастерской Давида Боровского» где развёрнута замечательная камерная выставка Сергея Бархина и Татьяны Бархиной. Эскизы сценического решения спектакля «Ромео и Джульетта», полные неизъяснимо очарования чеховские эскизы, и эскизы костюмов Татьяны Бархиной к оперным и драматическим спектаклям обнимают макеты к постановкам разных лет Бархина с Камой Гинкасом - «Дама с собачкой», «Гедда Габлер», «Шуты Шекспировы», «Полифония мира» и ставший украшением уже не одной выставки красный макет к «Канту» Мигдуса Карбаускиса. Всё вместе являет собой какое-то особенное культурное пространство, располагающее

к размышлениям о потенциале художественной личности. Но, может быть, самое увлекательное здесь: Бархин в стенах этой Мастерской действительно воспринимается как желанный «гость Боровского».

Цикл, который открывает выставку, называется «В гостях у Давида». Давид - не только имя Боровского, но и великое имя искусства. И вот мы все в гостях у Давида, и у Давида Боровского и у Давида за которым окрыляющая тень Микеланджело...

Рождается ощущение некой зеркальности: на глубине художники эти - Бархин и Боровский - сопряжены друг с другом и будто смотрятся в зеркало друг друга. Тем более что так устроено в музее-мастерской, что и работы Боровского остаются на своих местах. Просто есть небольшое место, для того, чтобы показать другого художника, который хотел бы показать свои работы Боровскому. Сочетание, соединение, такое включение художественных личностей друг в друга - это очень серьёзный культурологический опыт. Состояние художественной среды, которая включает в себя общение, сопряжение или отсутствие такового - архиважная проблема. Художественная среда питает художника, но может и погубить. Кто, что о тебе сказал, когда, где, заметили твою работу или не заметили? Казалось бы, не обращаешь внимания, однако, попробуй-ка не обратить внимание, на это надо много внутренних и душев-

ных сил. И как же важно, что сейчас мы можем говорить о счастливом примере, о каком-то изумительном обогащении двух разных художников творчеством друг друга.

Если Бархин -потомственный художник, из семьи архитекторов и сам по образованию архитектор, органично вписавшийся в театральную жизнь, можно сказать, выросший в искусстве и обогативший искусство, то Боровский, иная стихия в искусстве, стихия, которую можно условно назвать мощной жизненной стихией. Культура, которая таится в самой жизни, выплеснулась через художественный гений Боровского.

Два эти художника не просто были знакомы, интересовались друг другом, дружили, может быть пытались понять себя через другого. Боровский через Бархина, Бархин - через Боровского, на выставке это вдруг понимаешь. Работы Бархина так уютно, и в то же время импозантно и выразительно расположились в Мастерской, и это вроде живого взаимодействия двух этих художников. Сопряжение двух разных личностей впечатляет и создает особый художественный эффект.

Камерная выставка Сергея Бархина и Татьяны Бархиной - это подлинные высказывания на театральной сцене талантливейших современных мастеров театра. Но не только. На выставке представлены книги семейного издательства Бархиных «Близнецы». Удивитель-

ные издания, по сути хроники одной семьи, одна из книг так и называется «Хроники пяти поколений». Не без волнения берешь в руки красивые строгие издания, дневники, в которых записи о смерти Гоголя, пожаре Большого театра, о закладке храма Христа Спасителя... Культура России в лицах. Дедушка Сергея и Татьяны был профессор, доктор архитектуры, член-корреспондент Академии художеств.

Рассматривая книгу «Сергей Бархин. Ламповая копоть» нахожу текст о Боровском. А в книге Виктора Березкина, который собрал высказывания о творчестве Бархина замечательных людей из круга его друзей и знатоков театра, есть и рассказ Боровского. Интересный диалог.

Вот как пишет Давид Боровский о друге: «Я впервые увидел Сергея Бархина, медленно идущего в сторону нашей гостиницы, в длинном сером пальто и главное в шляпе. А в 70-х шляп не носили. Издали он походил на поэта серебряного века. Так мог идти по булыжникам Риги Игорь Северянин... - вглядывание, удивление, восхищение, уже можно сказать портрет, и далее: - Обожатель «Трёх мушкетеров», знаток мольеровской эпохи, потомственный образованнейший архитектор, каждая клетка организма которого сформирована итальянским ренессансом, сочиняет в 95-ом году потрясающий русский павильон на знаменитом квадриеннале «Сценография в Праге». Как жаль, что эту потрясающую инсталляцию не видели на родине. Квадрат положенных для каждой страны двадцати квадратных метров Бархин завесил по всему периметру сотней чёрных телогреек и бушлатов, к потолку прикрепил черную тучу ушанок, а пол усеял бесчисленным количеством грубых чёрных ботинок. А в самом центре этого мрака установил гипсовую, отзвук извести, утопическую модель Дворца Искусств, смахивающую на греческий Парфенон, архитекторов Бродского и

Уткина. И по всему этому ристалищу белой известью, крупной шёткой из рогожи начертал «РОССИЯ». Снова восхищение - реальным созданием художника.

А вот строки Сергея Бархина о Давиде Боровском. Эти строки написаны на кончину Давида Боровского, в 2006 году, и окрашены глубокой внутренней интонацией. «Пришло известие, в Колумбии на родине великого Маркеса умер великий Давид Боровский. Я уже несколько дней знаю это, и все это не укладывается в голове. Как умер? Как же нам людям театра теперь? Это огромная потеря для всех и для каждого художника и человека». А двадцать два года назад, в 1984 году по просьбе Березкина, который взялся создать своего рода летопись сценографии, Бархин написал, что думает о Боровском, написал 17 пунктов, вот некоторые: «Влияние Боровского на всех сценографов подавляющее./ Боровский – классик (не модернист) и метод его классический. /Боровский, как опытный психотерапевт видит слабости режиссёров и не очень судит их, мудрый./ Боровский своей работой и жизнью выявляет неличности в театре./ Боровский поднял выклеивание макета до уровня высокого искусства./ Боровский рождён для театра и делает его счастливее и богаче./ Боровский работает по принципу: Будь самим собой. И в этом мы должны были бы взять с него пример».

Здесь проявляется и склад ума Бархина, и его характер, но в этих пунктах есть целостное восприятие, которое соединяет одновременно аналитическое начало и просто человеческое восхищение другим художником.

Камерная выставка явление исключительно ценное и, иногда кажется, до сих пор ещё недооценённое. Это нечто для самого себя в присутствии других. И для зрителя ценность в том, что художник допустил к себе, атмосфера художественного доверия и человеческой приязни создает у посетителей ощущение гармонии.

В конце девяностых Бархин был главным художником в Большом театре. Особый этап творческой жизни, и хотя художник называет этот период самой тяжкой работой, его неожиданные сценические решения опер Верди, Рахманинова, Римского-Корсакова были оценены и критикой, и зрителями. Об этих достижениях напоминают представленные Татьяной Бархиной на выставке эскизы костюмов к опере «Аида». Костюмы очень выразительные, и, может быть, являются одним из важных акцентов этой маленькой выставки. В них ощущение масштабности и красоты музыки Верди никак не отделено от ощущения личной судьбы персонажей. И это бывает нечасто в костюмах для оперных спектаклей.

Работы Бархина, может быть в большей степени, чем работы иных прекрасных театральных мастеров, воспринимаются как нечто самоценное. Вернемся к макету спектакля «Кант». Создавая своё сценическое произведение, художник, конечно же, вдохновлялся пьесой, ему ведом был замысел режиссёра. Возможно, этот замысел вынашивается и обсуждается вместе. Всё это так. Но затем художник придумывает, возводит трибуны, подиум, создает свой театр, где есть место и зрителям и артистам. Волей сценографа зрители и актёры схвачены в одно кольцо, создается напряжение сопереживания. Сценографическое решение и сам макет приобретает некое самоценное значение. Я уже писал, что Бархин удивляет своей рафинированностью, изысканностью чувства и масштабностью мышления. По концентрации мысли я бы назвал его макеты визуальными философскими сочинениями. Он создаёт театр внутри себя и выносит к зрителю. Психолог и лирик, смелый экспериментатор и философ – таков Бархин. Таким он и предстал перед нами в «Мастерской Давида Боровского» на высоте настоящего и подлинного. ■



► Сергей Бархин. Макет спектакля «Кант» М. Ивашкевича.
Реж. М. Карбаускис. Театр им. Маяковского. 2013



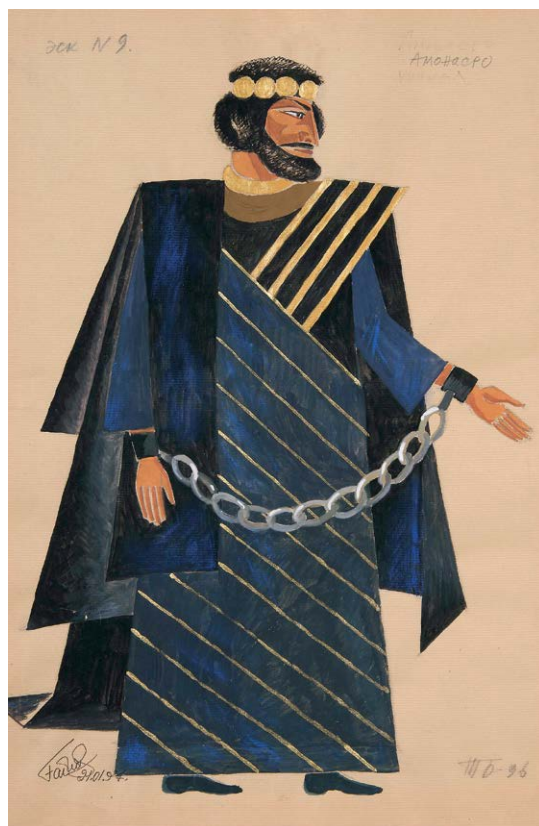
► Сергей Бархин. Макет спектакля «Шуты Шекспировы»
по В. Шекспиру. Реж. К. Гинкас. МТЮЗ. 2012



► Сергей Бархин. Эскизы к спектаклю «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. «Коринфские опилки».
Учебный театр театрального училища им. Б. В. Щукина. Реж. А. Буров.



► Татьяна Бархина. Эскиз костюмов Придворной
дамы и Дуэньи. «Рюи Блаз» В. Гюго. 1985. МТЮЗ.
Реж. Г. Яновская



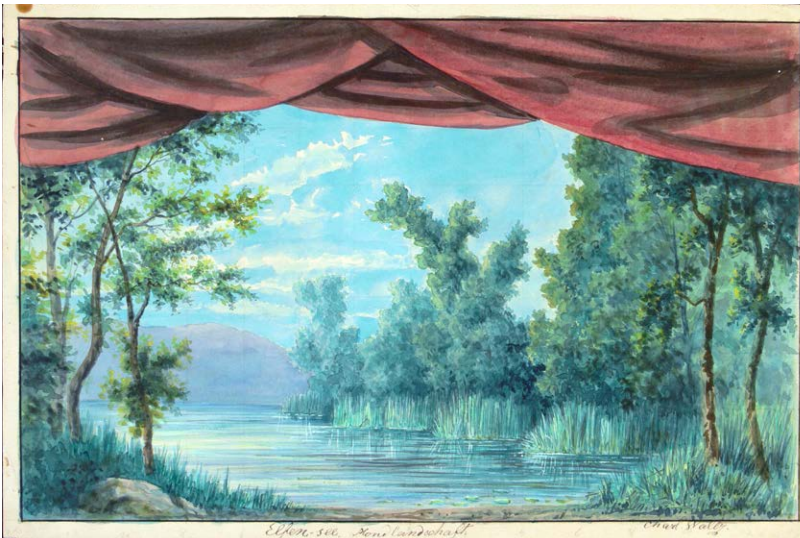
► Татьяна Бархина. Эскиз костюма Фараона.
«Аида» Дж. Верди. 1997. Большой театр.
Реж. Э. Габитов



► К. Ф. Вальц. Эскиз декорации. Море. Балет «Корсар» А. Адана, Л. Делиба, Р. Дриго, Ц. Пуни, Ж. Мазилье, Ж.-А. Сен-Жоржа. 1880-е. ГЦТМ. КП 100256



► К. Вальц. «Разрыв-трава». 1 карт. Дворцовый сад Царя Заодана. Москва. Новый театр. 1901. Б., акв. 21.7х32.4. ГЦТМ. КП 64482



► К. Ф. Вальц. Эскиз декорации. Утренний пейзаж. Балет «Озеро волшебниц» Коллера, Д. Ф. Обер. 1860-е гг. ГЦТМ. КП 1350703

АЛГЕБРА ИНЖЕНЕРА И ГАРМОНИЯ ХУДОЖНИКА

ВИКТОРИЯ КАНАФЕЕВА

«Волшебник русской сцены.»... К 170-летию со дня рождения главного машиниста и декоратора Московских Императорских театров К.Ф. Вальца. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. Главное здание. **23 марта – 31 декабря 2016.**

Постоянные посетители музея наверняка встретили на юбилейной выставке К. Ф. Вальца знакомые работы, часть представленных эскизов, в частности, совсем недавно можно было видеть в экспозиции выставки «Прорыв. Русское театральное декорационное искусство. 1870 – 1930». Их радостно узнаёшь и одновременно не узнаёшь. И дело не только в другом контексте. Эта выставка работ выдающегося художника, главного машиниста и декоратора Московских императорских театров Карла Фёдоровича Вальца – безусловно, событие. Но даже не столько потому, что эта экспозиция – первая, посвящённая исключительно его творчеству, сколько потому, что под таким срезом впервые его вклад в театральное декорационное искусство века раскрывается через технологию, через широту и богатство художественного приёма. Потому что монументальность и масштаб работ по замыслу куратора Дмитрия Родионова даются в таком приближении и под таким ракурсом, при котором высвечиваются мельчайшие составляющие творческого почерка. Экспозиция одновременно поражает содержательной пышностью и магией представленных работ, а вместе с тем выявляет сокрови-

шенное – тайну творчества и самую сущность художественного гения.

Грандиозное и обыденное, сказочное и бытовое, небесное и земное – в таких диалектических категориях, прежде всего, видится творчество Карла Вальца как театральное новаторство и реформаторство сцены. К. Ф. Вальц не просто технически трансформировал сценическую коробку и оснащал её всевозможными инженерными механизмами для реализации театральных эффектов. За виртуозным владением техническими средствами и управлением сложнейшей машинерией скрывается подлинный темперамент, прежде всего, и творческое кредо художника. Отсюда же проистекает его тяга ко всем тем феерическим зрелищам, блестящим устройством которых он был, – маскарадам и фейерверкам, грандиозным городским празднествам и театрализованным шествиям, живым картинам и т. п.

Ту же энергию он, кажется, переносил и в театр. А точнее, как будто черпал её из самых недр театральных, вскрывая, буквально «взрывая» трёхмерное пространство сцены-коробки. Он словно сотрясал основы и опоры сцены, создавая свои монументальные декорационные шедевры. В резуль-

тате рождалась небывалая прежде многоплановость и многомерность сценического пространства. Излюбленные художником спецэффекты – землетрясения и извержения вулканов, бьющие на сцене фонтаны и ниспадающие водопады – только наиболее очевидное внешнее проявление предпринятой им театральной реформы и трансформации пространства. Просто техническое, хоть и в такой степени совершенное воспроизведение неудержимых природных стихий ещё не означало бы принципиально нового взгляда на возможности сцены. Для этого требовалось кардинальное смещение ракурса восприятия пространства зрителем.

Эскизы декораций, представленные на выставке «Волшебник русской сцены.»..., со всей очевидностью демонстрируют именно этот процесс. Работы художника поражают, в первую очередь, калейдоскопичностью красок, объёмов, линий и форм, составляющих пространство того или иного спектакля. Сцена всякий раз как будто расщепляется на множество осколков и заново собирается в совершенно по-иному структурированную картину. Так происходит полная расфокусировка обыденного видения, расщепление его на первоэле-

менты и кардинальная трансформация. Естественным образом, это по-новому организует восприятие, направляет и концентрирует взгляд зрителя.

В этом, может быть, и состоит самое главное волшебство, магия искусства К. Ф. Вальца. В большей степени, чем воздействие всех его грандиозных театральных эффектов. Его декорации, независимо от драматургического материала, это всегда пространство сказочное, приподнятое над обыденностью и словно уводящее в иные миры. Даже если это просто заснеженная равнина, как в Прологе к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (Москва, Императорский Большой театр, 1911). Открывающийся в перспективе вид на деревню уводит взгляд вдаль, а льющийся на равнину свет полумесяца зарождает таинственное предощущение сказки. Здесь так же, как и почти везде у Вальца, пространство делится на множество планов, расширяя и наделая объёмом любую поверхностную картину. Более того, любой даже самый простой пейзаж у него – это всегда взгляд объёмный, взгляд вглубь. Если внимательно посмотреть на общие планы, можно увидеть характерную закономерность в построении перспективы декорации. Практически везде ракурс как бы смещён по диагонали, именно поэтому живописные полотна и не воспринимаются как плоскостные картины. Даже природный ландшафт художник организует таким образом, чтобы создать подобную перспективу, динамику и необходимый вектор восприятия. Скажем, на эскизе декорации «Русская деревня» мы видим простое ровное поле и только деревья с обеих сторон от дороги. Но дорога при этом схвачена в месте поворота, потому и взгляд зрителя устремляется по тому же направлению. Такой разворот горизонта как бы даёт возможность увидеть ещё часть пространства и создаёт ощущение движения вдаль.

Та же диагональ в направлении ракурса восприятия присут-

ствует и в объёмных интерьерных декорациях К. Ф. Вальца. Смещённая таким образом перспектива словно захватывает изнутри сценическое пространство и визуально расширяет его. Одновременно втягивая в это пространство внимание зрителя. При этом множественность планов здесь создаётся ещё и точно рассчитанным построением архитектурных элементов, и наслоением различных фактур и форм, фокусирующих восприятие на разных уровнях. На эскизе «Ассирийские бани» (Неустановленный спектакль. 1880-е) пространство как будто делится одновременно и по горизонтали, и по вертикали. Сверху на разной высоте волнами нависают многослойные полотна, образуя полукруглый арочный свод, сквозь который виден пейзаж вдалеке. Ту же форму повторяют тянущиеся с верхней террасы тропические лианы, а на переднем плане расположен занавес, который одновременно и отделяет внутренние помещения от авансцены, и как бы углубляет сценическое пространство, массивными волнообразными слоями ткани создавая контраст масштабов переднего и заднего планов. Эскиз декорации «Палаты Берендея» к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (Москва, Императорский Большой театр, 1911) демонстрирует то же стремление создать впечатление большей глубины и перспективы сценического пространства. Только в данном случае главным структурным элементом становятся архитектурные конструкции. Балки и перекрытия под крышей, резные и узорчатые деревянные арки делят пространство палат опять же сразу на несколько планов, уводя, в конце концов, взгляд в перспективу – к линии горизонта, на которой сквозь лёгкую небесно-голубую дымку виднеется город.

Безупречное знание и владение законами сценического пространства, гениальное видение структуры и динамики мизансцены с особой очевидностью де-

монстрируют на выставке редкие фотоматериалы. На сохранившихся альбуминовых и бромсеребряных отпечатках фотографа Карла Фишера запечатлены сцены из спектаклей, поставленных в декорациях К. Ф. Вальца. Сцены из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки (Москва, Императорский Большой театр, 1892), комната Татьяны во 2-й картине 1-го акта оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (Москва, Императорский Большой театр, 1889), - на этих материалах видно, как продумана художником декорация с точки зрения работы со светом. Проникающие сквозь отверстия в верхних или боковых перекрытиях лучи преломляются и сообщают пространству дополнительный объём и динамику. Фотографии из балета «Волшебный башмачок» В. К. Мюльдорфера (Москва, Императорский Большой театр, 1899), прежде всего, дают представление о том, как декорация, созданная К. Ф. Вальцем, определяла одновременно построение и задавала динамику мизансцен. Расположение танцовщиц на сцене здесь как бы продолжает расходящиеся в обе стороны из центра диагонали, образованные свисающими из-под потолка дворца гирляндами.

Впечатление глубины и многоплановости в декорациях К. Ф. Вальца создаётся не только за счёт конкретных архитектурных элементов или поворота перспективы. Немаловажным оказывается и построение драматургии пространства на основе противопоставления или соположения контрастных категорий и смыслов. С визуальной стороны это непременно сочетание высокого и низкого, далеко и близко расположенных объектов. Так, например, в декорации 3-го акта оперы О. И. Дюшана «Кроатка или соперницы» (Санкт-Петербург, Петербургский музыкально-драматический кружок, 1881) возвышающиеся на заднем плане горные массивы словно нависают над развалинами старинного замка и оттеняют их своим

величием. А пробивающиеся сквозь камень и вьющиеся по стенам растения рожают ассоциации на тему взаимоотношений природы и цивилизации. Такие диалектические категории, заведомо определяемые пространством, очевидно, задают конфликт и внутреннюю драматургию действия.

Но, конечно, как всегда в подлинном искусстве, самым таинственным и захватывающим в художественном произведении остаётся не конкретная форма, воздействующая на восприятие по точно выверенным законам, а нечто совершенно неосоздаемое и неопределимое. То необыкновенное, волшебное впечатление и какое-то внутреннее сияние, исходящее от работ художника, проистекает, прежде всего, из его мироощущения. Потому что без чувства полноты, силы и волшебства самой жизни невозможно создать и на сцене, и в искусстве вообще настоящего живое пространство. В работах К. Ф. Вальца словно заключено это неудержимое внутреннее движение, стремительный поток жизни, организованный, но не скованный рамками искусства. Пейзажи и природные ландшафты у К. Ф. Вальца, хоть и выстроены и структурированы с точки зрения сценических законов восприятия, тем не менее, всегда сохраняют свою стихийность, энергию свободы и непрерывного движения.

Расходящиеся лучами потоки света на эскизах декораций к балету «Даита» Г. Э. Конюса (Москва, Императорский Большой театр, 1896) или «Дева ада» Нефкура (Москва, Императорский Большой театр, 1879); перетекающие один в другой оттенки водной и небесной поверхностей в декорации к балету «Озеро волшебниц» Коллера, Д. Ф. Обер (1860-е); бушующее, словно выплескивающееся за пределы холста море в балете «Корсар» (1880-е); концентрическими кругами расширяющийся и мерцающий солнечный шар на эскизе декорации к опере «Кроатка и соперницы»

О. И. Дютша (Санкт-Петербург, Петербургский музыкально-драматический кружок, 1881), - всё это картины, порождённые глубоким впечатлением самой жизни. Из этих глубин художник словно и привлекает все необходимые элементы для построения пространства. Формы и фактуры на сцене естественным образом возникают как продолжение природных ландшафтов, повторяют их линии и структуру. Так, например, на уже упомянутом эскизе «Русская деревня» можно увидеть, что занавес, нависающий над авансценой, словно воспроизводит фактуру и цвет вспаханной земли, изображённой на живописной декорации. В этом умении доискиваться до основ, до первоэлементов пространств и явлений, кажется, тоже проявляется неуёмная жажда жизни и естественно из неё проистекающая жажда познания у художника. Очень символический образ в таком ключе – написанный К. Ф. Вальцем к одному из неуставленных спектаклей вид кратера вулкана Этна изнутри (1880-е). Это, конечно же, стремление заглянуть в самые недра и познать самую суть явления. Отсюда, наверное, и его уникальные технические познания, благодаря которым он эти явления виртуозно воспроизводил на сцене.

Монументальность и вместе с тем открытость всем стихиям, подвижность самых, казалось бы, устойчивых архитектурных конструкций или таящаяся в земных недрах взрывная энергия, скрытая за внешней неподвижностью массивов гор и вулканов в произведениях К. Ф. Вальца, представленных в экспозиции, накладывает отпечаток и на восприятие контекста эпохи. Одно из драматических событий в театральной истории, оказавших сильное влияние и на самого художника – пожар Большого театра 1853 года тоже под воздействием энергетики его работ воспринимается как символ эпохи. Эпохи, с одной стороны, грандиозной и полной значительных собы-

тий, с другой – отмеченной ожиданием бури и извержения скрытых сил, способных обрушить это величие в один момент.

Взаимовлияние и взаимопроникновение смыслов и впечатлений, создаваемых каждой отдельной работой, очень верно используется как организующий принцип в экспозиции выставки «Волшебник русской сцены»... И этим определяет её значение и уникальность. Способствует такому восприятию и насыщенность и плотность экспонирования материалов, обусловленная, конечно, прежде всего, ограниченностью пространства выставочного зала. Однако именно в такой концентрации и возникает мощное энергетическое поле, в котором каждая предыдущая работа словно высвечивает и проявляет отдельные черты и приёмы во всех последующих. Где-то более ярко выраженное смещение перспективы сразу же создаёт впечатление от пространства, а где-то, напротив, этот приём скрыт, но благодаря такой плотности экспозиции его начинаешь различать и в других работах. Где-то на передний план выдвинуто противопоставление определённых категорий и тогда замечаешь этот внутренний драматизм и там, где он не явлен так очевидно. Таким образом, выставка даёт целостную и при этом подробную картину творчества Карла Фёдоровича Вальца и передаёт художественный и исторический контекст, в котором он жил. ■

ОБ АКИМОВЕ И НЕ ТОЛЬКО

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

«Николай Акимов. Не только о театре». К 115-летию со дня рождения
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Выставка **2.04 – 30.04 2016**

Первый вопрос, который возникает, когда узнаешь о выставке, посвященной 115-летию Н.П. Акимова в Музее им. А. Бахрушина: почему в Москве, а не в Питере? Ответов, наверное, множество. Можно поздравить Бахрушинский музей с креативностью сотрудников, затеявших «переезд» петербургского во всех отношениях художника в Москву. Можно порадоваться тому, что осуществляла этот проект одна из лучших учениц мастера Марина Азизян. Можно погоревать о нерасторопности петербургской театральной диаспоры (хотя в принципе сценографы в северной столице – всеобщие любимцы). В любом случае – москвичи нас опередили и правильно сделали. Преимущество этого варианта я вижу в том, что для Москвы это во многом открытие. Далеко не все за именем АКИМОВ видят тот невероятно масштабный материк, который отчасти все-таки знаком и привычен для питерцев.

Я не говорю о знатоках, специалистах или учениках мастера, какие имеются. Да еще какие! На вернисаже выступал Вадим Гаевский, который поразил (в очередной раз!) познаниями и в этой области, и отнюдь не только зрительскими воспоминаниями. Не смогла прийти на открытие выставки ученица Николая Павловича Татьяна Швец, но её московская мастерская вполне может послужить продолжением экспозиции, поскольку содержит и рисунки учителя, и макеты самой художницы, верной заветам Акимова.

И все же творчество Н.П. Акимова, в объеме, избранном Мариной Азизян, открывает целый пласт художественной культуры прошлого столетия. Акимов предстает ренессансной личностью, поднимающей театр на достойную высоту, соизмеримую с

изобразительным искусством, литературой и музыкой. Пожалуй, именно этим в первую очередь ценен его опыт. Его интересы театром не исчерпывались. Он был включен в мировую культуру. Слыл денди и «западником». Близкими по духу ощущал музыкантов, драматургов, поэтов. Любил балет и его прекрасных представительниц.

Витрины в центре зала представляют его книжную графику и, в какой-то мере, – его круг чтения. В основном – классики, западноевропейские и отечественные. Начавшееся в молодости (в 20-е годы) сотрудничество с издательством Academia было важной частью творческих интересов Акимова, позволяло прикоснуться к вечным ценностям и присоединиться к ним.

Второй круг выставки связан с театром. Сотни эскизов к десяткам спектаклей, поставленных и оформленных художником. Режиссура Акимова начиналась с визуальных образов. Эпоха, люди, характеры, отношения – все было запечатлено мастером в ходе подготовки к постановке. Мизансцены и костюмы, декорация и свет, цвет и фактура отразились в рисунках. По ним можно восстановить и сценографию, и решение спектакля. Увидеть артистов, с которыми режиссер работал в Театре комедии. Он и учеников своих обратил в эту веру: они чувствуют себя не оформителями, а полноценными соавторами режиссера.

Второй – малый – зал Бахрушинского музея можно было бы обозначить строчкой «друзей моих прекрасные черты» (этой фразой из Марины Цветаевой, кстати, назвала свою книгу Елена Юнгер, как и Акимов, высоко ценившая людей, на их пути встретившихся). Из огромной портретной галереи мастера Марина Азизян вы-

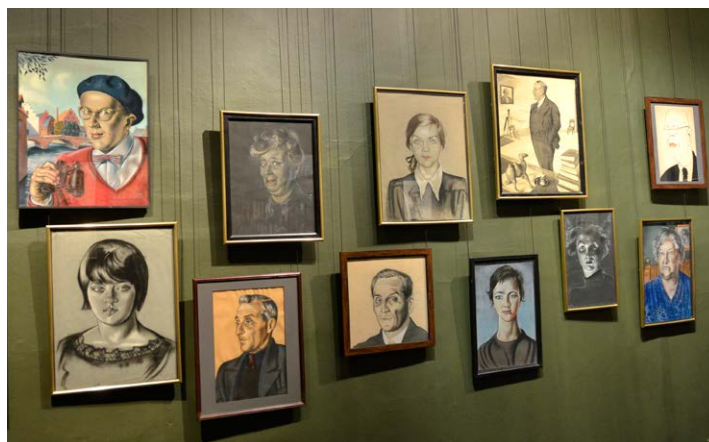
брала бриллианты: лучшие, любимые люди. С портретов на нас глядят выдающиеся современники: Зощенко и Шварц, Товстоногов и Уланова, Фаина Раневская и юная Ольга Волкова, Евгений Мравинский и Андрей Петров... И автопортреты, на которых художник такой разный. В молодости и зрелости, в профиль и анфас. Но нигде не выглядит мэтром, самодовольным мастером, везде в его облике сквозит что-то мальчишеское, вызывающе-эпатирующее. Все-таки до 1950-х он сохранил закваску 1920-х, нечто от Родченко, Дзиги Вертова, плакатистов-пролеткультовцев, и, называя себя «закоренелым реалистом», не случайно обвинялся официальной критикой в формализме.

Фотографии, которые черно-белым фризом поверху опоясывают зал, поначалу воспринимаешь как элемент дизайна: монохром фотоленки очерчивает всплеск многокрасочной палитры театральных эскизов. Но это, конечно, не просто графика – это лента памяти. Лица учеников и коллег, московских и ленинградских артистов, близких людей... Несколько портретов Елены Юнгер... Назвать Акимова фотолюбителем язык не поворачивается, но он и не фотохудожник – скорее репортер. В этих портретах нет парадности, есть оставленные мгновения жизни, то, о чем мечтал Фауст. Николаю Акимову это удалось. Он познал секрет вечной молодости. Но душу Мефистофелю не продал, поэтому умер вовсе не старым человеком, 67-ми лет, на бегу, на гастролях в Москве (вот еще один ответ на вопрос: почему выставка состоялась в столице), в день, когда на афише Театра комедии стояло название вечернего спектакля «Ничего не случилось».

Ничего и не случилось: Художник продолжает жить. ■



► Николай Павлович Акимов



► Фрагмент Экспозиции



► Фрагмент Экспозиции



► Вадим Гаевский



► Марина Азизян



► Татьяна Толстая



► На вернисаже



► Фрагменты экспозиции выставки «Мои добрые ангелы»

АНГЕЛЫ И КУКЛЫ

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Выставка Ирина Павловны Уваровой в Театральном салоне на Тверском называется «Мои добрые ангелы». Название удивляет. Какими еще могут быть ангелы, если не добрыми? Возможно, падишахи, они тоже представлены на выставке, но запомнить хочется добрых.

В преддверии Рождества художник пишет ангелов исключительно левой рукой (каждый гость выставки может забрать себе на память открытку). Кажется, что ангелы окружали ее. Но рядом с самой героиней выставки и её ангелами есть на выставке еще и крупные личности. В первом же зале можно увидеть фотографии Питера Шумана, Виктора Новацкого, Хенрика Юрковского и других. Благодаря им камерная экспозиция приобретает космический масштаб, раздвигая свои пространственно-временные рамки.

Вся она посвящена памяти Хенрика Юрковского, уникального польского театроведа, в мире кукольников безмерно уважаемого. Его книги, к сожалению и даже уже к отчаянию, пока не переведены на русский язык, у нас можно найти только разрозненные статьи, которые в переводе Ольги Глазуновой публиковались в различных специальных изданиях. Мы не знаем его трудов по истории театра кукол, его монографий. Юрковского не стало в начале года, он ушел из жизни с книгой в руках, что многие коллеги восприняли как символ. В последнее время он занимался Гордоном Крэгом. Он подвергал критике пути развития современного образования кукольников, привлекая в обсуждение этой проблемы опыт истории и философии.

Первый свой кукольный спектакль Ирина Павловна Уварова по-

ставила по предложению режиссера Юрия Фридмана. Так в Тюмени появился «Карлик Нос», о котором до сих пор вспоминают местные театралы. И здесь, как всегда, соединились несколько профессиональных интересов автора кукол. Примером для образа заглавного героя стал эскиз Головина к «Маскараду» Мейерхольда, о котором Ирина Павловна много и интересно размышляет как исследователь. Рядом с куклами из второй редакции «Карлика Носа» на выставке можно увидеть костюмы к постановке «Макбета» (совместная работа с Мариной Перчихиной для спектакля Анатолия Тучкова в Тюменском театре кукол в 1985 году). И костюмы эти выглядят как куклы и даже как сценография, потому что другие персонажи существуют на плоском кринолине ведьмы.

Нельзя было представить себе выставку без собственно ангелов и вертепа. В свое время именно Уварова возродила вертеп на Украине, поставив его в Киеве. К рождественской истории в ящике она обращалась регулярно, пытаясь ни разу не повториться, что довольно трудно для канонической формы народного представления. На выставке можно увидеть куклы, которые для театра «Котофей» сделала баба Дуся, до этого никогда не этим не занимавшаяся, но именно Уварова почувствовала и открыла в ней этот дар. Так кукольник чувствует

кукольника на каком-то подсознательном уровне. Причем кукольник именно в театре, потому что Уварова уверена, что театральная кукла отличается от своих игрушечных «коллег» гораздо сильнее, чем это может показаться на первый взгляд.

В первом абзаце написал слово «художник». Конечно, оно не точно, и сейчас его следует дополнить. Ирина Павловна Уварова предстает на выставке не только человеком рисующим. Сама себя она называет кукольником, но рядом с куклами и эскизами в витринах широко представлены издания. Это сборники статей, родившихся во время лабораторий режиссеров и художников театров кукол, которые много лет проводятся под руководством Ирины Павловны в. РФ. Это журнал «Кукарт», когда-то единственное издание, посвященное театру кукол. Все это довольно быстро стало библиографической редкостью. Даже изданные как произведения искусства, в ручную переплетенные, эти издания - материальные свидетельства интеллектуальных поисков в области изучения не только театра кукол, но и культурологических проблем на разнообразных прогрессивных примерах разного вида искусств, которые должны быть освоены театральными практиками. Уварова на своем уникальном примере показала, что просвещение может стать творчеством! ■

ПЯТЬ РАЗ ТОНУВШАЯ ОФЕЛИЯ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ – МЛ.

Новаторскую выставку к 400-летию со дня смерти Уильяма Шекспира под названием «Пять правд» (Five Truths) представляет в эти летние месяцы Театральный музей в Вене в бывшем дворце графа Лобковица совместно с музеем Виктории и Альберта (Лондон). **Апрель - октябрь 2016**

44

Эта «путешествующая» экспозиция, подготовленная лондонским Музеем Виктории и Альберта (Victoria & Albert Museum), уже была представлена в Лондоне и нескольких других городах. А в Вене она демонстрируется с апреля по конец октября.

«Пять правд» - это не выставка в привычном смысле слова. Из традиционных музейных объектов тут можно увидеть лишь антикварный том Шекспира, открытый на монологе Офелии из Гамлета по-английски, а рядом – тоже старинное издание Шекспира в классическом немецком переводе Фридриха фон Шлегеля.

По соседству – темное кубическое пространство комнаты, в которой на 10 разноразмерных экранах на всех четырех стенах демонстрируются в закольцованном виде короткие видео: одна и та же актриса играет одну и ту же сцену сумасшествия Офелии – так, как, по замыслу авторов, её должны были бы поставить пять великих театральных режиссеров – Константин Станиславский, Антонин Арто, Бертольд Брехт, Ежи Гротовский и Питер Брук.

«Как работали бы эти пять режиссеров с одной актрисой, которая играла бы Офелию в знаменитой сцене сумасшествия? Чего бы они требовали от актрисы? Что они должны были бы сделать, как

себя вести?» - возвещает информационная панель при входе. Рядом – другие темные доски с краткими сведениями о режиссерах и цитатами, характеризующими их взгляд на искусство. «Искусство – не зеркало, отражающее реальность, а молот, который его формирует», приводятся здесь, например, слова Брехта.

«Пять правд» основываются на тексте Офелии из пятой и седьмой сцен четвертого акта «Гамлета», к которым добавлена не существующая у Шекспира сцена погружения Офелии в воду. Британская театральная и оперная режиссер Кэти Митчелл (Katie Mitchell) поставила эти сцены с лауреатом премии Лоуренса Оливье актрисой Мишель Тэрри (Michelle Terry). При этом костюм и реквизит во всех сценах почти одинаковые, отличаются лишь минимальными деталями.

Проект осуществлен в сотрудничестве с лондонским Национальным театром, видеодизайнером Лео Уорнером (Leo Warner), художницей Вики Мортимер (Vicky Mortimer) и композитором Полем Кларком (Paul Clark). А куратором проекта от Музея Виктории и Альберта стала Кэйт Бэли (Kate Baley).

Попадая внутрь этого заколоченного, разительно отличающегося от других залов музея пространства, посетитель оказывается окруженным немногословными

сценами, крупными и иногда сверхкрупными планами актрисы, выразительным контрастным светом и тревожной музыкой. При этом простому посетителю довольно сложно осознать отличия режиссерского подхода классиков мировой сцены. А общее впечатление от инсталляции скорее можно охарактеризовать понятием «единства в разнообразии», воспринимаемого, безусловно, более как видеоарт, чем как театр или музей.

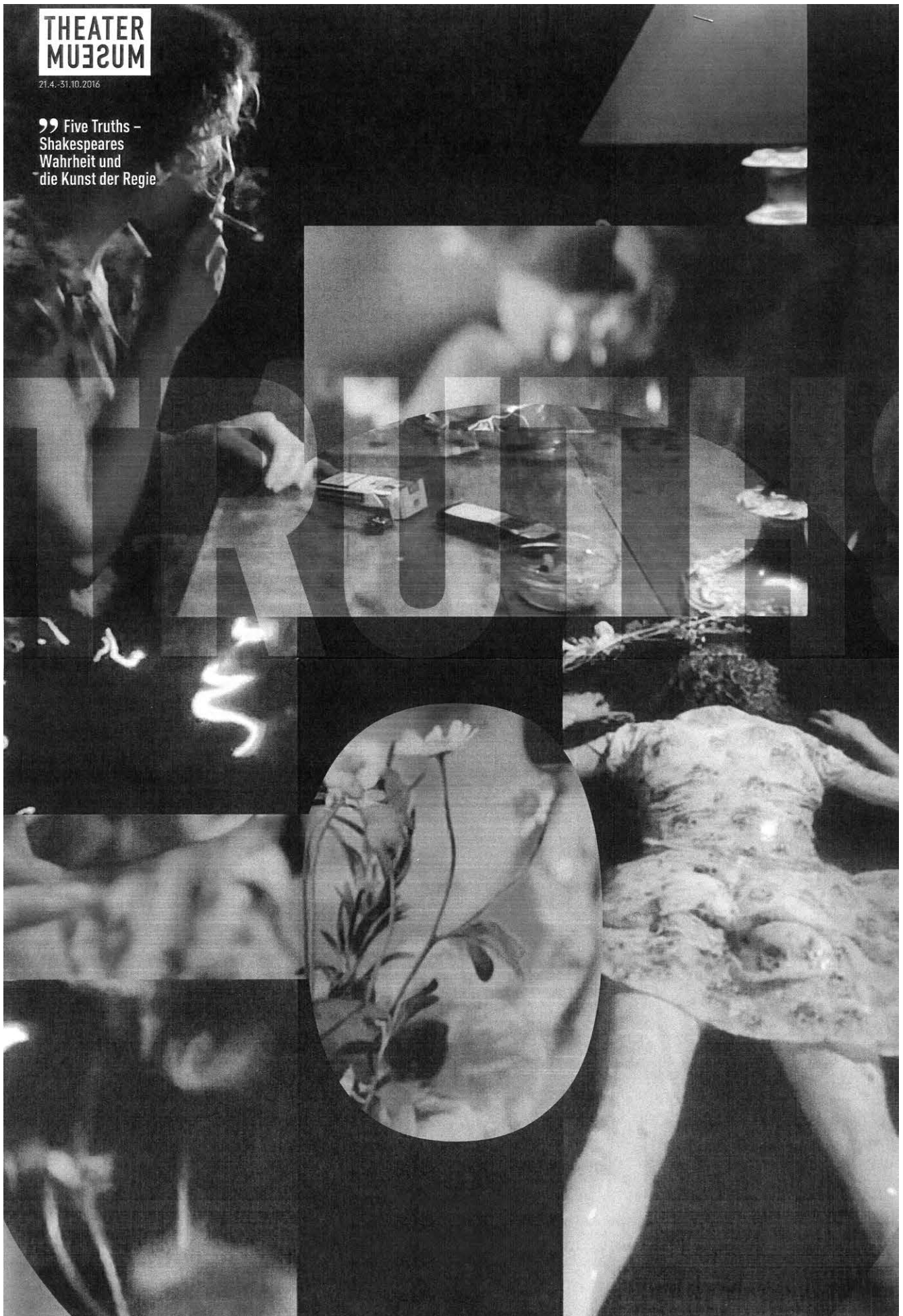
По словам заместителя директора Театрального музея Вены Андреаса Куглера, эта выставка привлекла внимание австрийских музейщиков своим необычным подходом к шекспировской теме и они решили привезти её в свой город в юбилейный год, что и было осуществлено с помощью Британского совета.

«Эта выставка-видеоинсталляция совершенно нетипична для театрального музея. Здесь происходит свое действие и сопряжение различных искусств», сказал Куглер. По его словам, венские посетители не без труда воспринимают такую необычную экспозицию. «В Вене больше привыкли к выставкам, которые бы вводили в тему, объясняли и презентовали ее. А здесь совершенно другая идея», заключил он. ■

THEATER
MUSEUM

21.4.-31.10.2016

» Five Truths –
Shakespeares
Wahrheit und
die Kunst der Regie



ВАЖНА СРЕДА ОБИТАНИЯ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

В городе Вольске Саратовской области прошел XIV Фестиваль театров малых городов России. Организованный много лет назад Театром наций при поддержке администрации президента РФ и Министерства культуры РФ, он ежегодно собирает лучшие спектакли небольших театров, казалось бы, затерявшихся на огромной карте России.

Однако именно благодаря фестивалю талантливые коллективы из глубинки попадают в поле зрения театральной общественности, экспертов и широкого круга зрителей. За последние несколько лет спектакли этих театров становились участниками и призерами крупнейших национальных театральных смотров-конкурсов, вплоть до «Золотой Маски».

Фестиваль ежегодно меняет локацию, перемещаясь из одного малого города в другой, туда направляется профессиональное жюри, которое по традиции возглавляет крупный российский артист. В нынешнем году председателем жюри была народная артистка РФ Ольга Остроумова. Участниками стали тринадцать театров из соответственно тринадцати малых городов. «Карта» впечатляет: Набережные Челны, Каменск-Уральск, Рыбинск, Глазов, Вольск, Елец, Лысьва, Новокуйбышевск, Кудымкар, Советск, Норильск, Тобольск, Минусинск.

В течение недели город, принимающий фестиваль, окунается в непривычную для себя, плотно насыщенную театральную жизнь. Два спектакля в сутки при переполненных залах – обычное явление. А еще мастер-классы для актеров-участников, и, главное, возможность увидеть работы коллег, услышать критические разборы, наладить контакты, расширить горизонты обзора.

Так было и в Вольске: битком набитые залы, пестрая палитра спектаклей малой и большой формы. Программа оказалась сильной и разнообразной: есть интересные режиссерские ходы, есть отличные актерские работы. Однако счастливая особенность именно нынешнего смотра заключалась в том, что он

предъявил небывалое для небольших театров количество ярких сценических решений. Смелое и современное пространственное мышление, обеспеченное к тому же хорошей постановочной культурой, – согласитесь, для крохотных бюджетов и большой удаленности таких театров от метрополии, это почти чудо.

Трудно сказать, что впечатляет больше: сценография малых сцен, где все от нас – на расстоянии вытянутой руки, а при этом ни грубость или бедность материалов, ни небрежность исполнения не бросаются в глаза, или декорации сцен больших, не стесненные ни малыми постановочными средствами, ни заведомо обузданными фантазийными аппетитами. На самом-то деле трудностей у этих театров предостаточно, но по спектаклям кажется, что правит здесь одно лишь свободное вдохновение.

Даже скромная конструкция молодого елецкого художника Всеволода Громовикова в спектакле театра «Бенефис» «Злодей» (режиссер Радисон Букаев, малая сцена) оставляет по себе память. Пьеса-притча польского драматурга В.Мысливского о крестьянской семье, утратившей в условиях войны базовые, казалось бы, духовные ориентиры: веру, нравственный закон, кровные привязанности – помещена сценографом в некое подобие деревенского полевого стана. Грубые деревянные опоры и обрешетка кровли, в которой застряли куски пакли, – этот «кров» подуваем ветрами, практически не хранит от непогоды и в то же время предлагает свод, вертикаль, и где-то далеко есть небо, которое ожесточенные и запутавшиеся персонажи уже не в состоянии увидеть.

В спектакле Глазовского театра «Процесс» по Ф.Кафке режиссер Дамир Салимзянов – сам автор декораций. Действие тоже идет в условиях малой сцены, экзистенциальная материя Кафки при этом легко и смело опрокинута режиссером в российское «сегодня», персонажи, не меняя иностранных имен и не лишаясь абсурдистских примет, узнаются нашими соотечественниками. Металлические щиты и ширмы, безликая мебель образуют углы и закоулки непостижимого нормальному человеку мира, где происходит невесть, что. Ощущение сумбура сменяется однако в финале, в предсмертной встрече героя с судебным капелланом скорбной стройностью. Глубина игровой площадки отсекается от героя мрачной плоскостью, на которой высвечены красные и зловещие крестообразные символы. Дальше – тишина.

Чудом изобразительных возможностей малой сцены стал спектакль Новокуйбышевского театра «Грань» «Корабль дураков», поставленный Денисом Бокурадзе по средневековым фарсам. Об умной и тонкой игре, об акварельной интонационной окраске скабрёзного фарсового материала, о заявленной в спектакле печальной теме недостижимости счастья автор этих строк расскажет в отдельной рецензии. Пока же – о фантастической работе художника по костюмам Елены Соловьевой. Шестеро актеров (а их в труппе всего шестеро!) облачены в одежды серо-бежевой гаммы, будто эта теплая французская провинция далеких веков покрыта легкой патиной времени. Будто перед нами старинные гобелены с их неярким и изысканным шитьем. А в то же время костюмы, кажется, изготовлены из тонко



► Сцена из спектакля «Hamlet/mousetrap» (Гамлет/мышеловка)
Норильский заполярный театр. Худ. Фемистокл Атнадзас



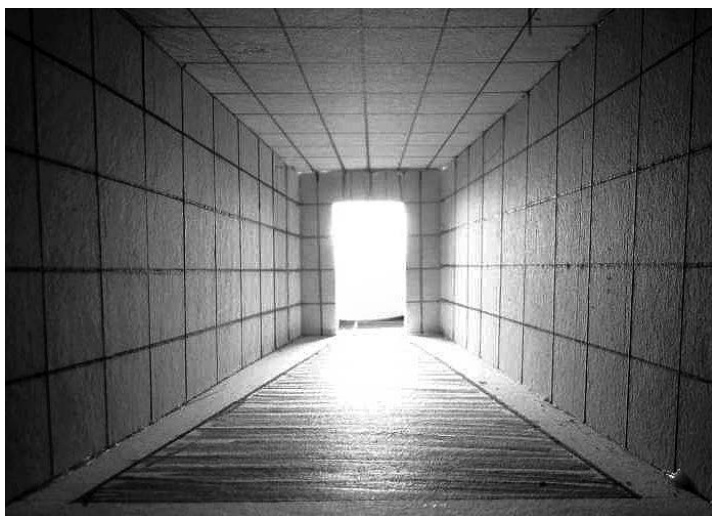
► Сцена из спектакля «Злодей». Елецкий театр «Бенефис».
Худ. Всеволод Громовиков



► Сцена из спектакля «Кольбельная для Софьи».
Минусинский драмтеатр. Худ. Никита Сазонов



► Сцена из спектакля «Корабль дураков».
Новокуйбышевский театр «Грань». Худ. Елена Соловьёва



► Сцена из спектакля «Лодочник».
Каменск-Уральский театр «Драма номер три». Худ. Ольга Горячева



► Сцена из спектакля «Процесс».
Глазовский театр «Парафраз». Худ. Дамир Салимзянов

выдубленных овечьих шкур, хотя, на самом деле это просто умело окрашенный холщевый материал. Бежевое и серое с небольшим вкраплением красного приобретает на сцене уморительные гротескные формы: чудовищные накладные зады, висающие груди, грушевидные штаны немощных в супружеском деле стариков и упругие кожаные гильфики молодых, рогатые женские головные уборы, бубенцы на шутовском колпаке... Настоящее пиришество, только категорически не аляповатое, напротив, отсылающее к народцу Босха и Брегеля, к графике Дюрера. Отдельная история – грим, который, не имея в театре специального художника, делали сами артисты, методом проб и ошибок. Лысины и чубы, губки куриной гузкой и пышные «вамп», несущие бороды и шевелюры, тончайшие изгибы нарисованных бровей, «прищуры», скорбные носогубные складки – эта фантастическая палитра театральных физиономий открывается в метре от зрительских глаз, но никакой «штукатурки», никаких «малярных» усилий не видно!

В свою очередь, спектакли большой сцены, по крайней мере, часть из них, заявили о симпатии театров малых городов к полномасштабной сценографии. Так, в «Лодочнике» А. Яблонской Каменск-Уральского театра «Драма номер три» (режиссер Галина Полищук), где возникает отсылающая к мифам история о сошествии современного Орфея за своей любовью в мир теней, возникает пространство то ли закрытого бассейна, то ли прозекторской, то ли коллектора-накопителя. Художник Ольга Горячева замыкает игровую площадку стенами белого кафеля, в центре живая вода, по которой лодочник сплавляет своих странных пассажиров. Частая смена света, то яркого и нахального, когда действие идет за барной стойкой, то мертвенного – в больничных сценах, то зыбкого и призрачного, когда в действие вступает инфернальный мотив, создает сильное эмоциональное напряжение. Добавлю, что сценография к этому спектаклю только что была удостоена награды фестиваля «Новосибирский транзит».

Молодой московский художник Юлия Пичугина создала в спектакле «Эшелон» Коми-Пермяцкого национального драматического театра им. М. Горького (режиссер Татьяна Воронина) декорацию такого эпического масштаба, какой сегодня редко встретишь и на столичных сценах. Большая, расположенная на поворотном круге конструкция служит то помостом-вагоном с живущими на нем пассажирами эшелона, то скамейками-трибунами мирной жизни. Огромные щиты, обитые доской, становятся занавесом, то отсекающим, то открывающим пространство игры. Несмотря на очевидную переключку с работами крупных российских сценографов, в частности, Давида Боровского, декорация Пичугиной смотрится внушительно, в ней чувствуется неожиданное для современного театра эпическое дыхание.

Крупный масштаб игры заявляет и работа Фемистокла Ахмадзаса в «Гамлете» Норильского заполярного театра драмы им. Вл. Маяковского (режиссер Анна Бабанова). Названный «Hamlet/mousetrap» (Гамлет/мышеловка), спектакль представляет собой причудливую фантазию на тему шекспировских событий. Сценограф же помещает её в пространство клетки, прутья которой напоминают и шпаги, и детали обычной тюремной решетки. «Стены» увенчаны алыми оленьими головами, в закоулках прячется одинокий кабинетный рояль (в спектакле есть живая рок-музыка), а у рампы вырастает свежий холм могильной земли, тут же, рядом углубление для ванной, и персонажам, в частности, Офелии далеко ходить не надо, омовение и погребение практически совмещены.

Наконец, «Колыбельная для Софи», спектакль Алексея Песегова, созданный в Минусинском драматическом театре на основе «Наводнения» Е.Замятина, буквально втягивает зрителя в воронку темной, губительной страсти. История о том, как женщина убила свою воспитанницу, приревновав её к мужу, не случайно заинтересовала Песегова, он ставил и «Леди Макбет Мценского уезда», и вообще сюжеты страсти, измены и ревности, мести и самоотвержения, к тому же из жизни вовсе не королей

или вельмож, но простых людей из глубинки, его материал. Мастер психологического театра, режиссер на этот раз вписывает этот глубокий, на грани натурализма психологизм игры своих замечательных артистов в почти бессловесную, насыщенную музыкой и физическими движениями партитуру действия. Перед нами некий «балет», но не протанцованный, а прожитый в мельчайших деталях физического поведения героев, в необыкновенно живописных мизансценах, в тягучих минутах тишины, когда глаз невозможно оторвать от героев, и от той душевной муки, что овладевает ими. Художник же Никита Сазонов помещает эту историю в многомерное пространство. Здесь и петроградская квартира с мрачноватыми стенами. И обмелевшее русло канала, уводящее в дальний световой проем, где могут возникнуть иконы, а могут и скучные пейзажи. И пожарная лестница, ведущая наверх, где героини скрываются от наводнения. Центр конфликта, простая супружеская кровать, выезжает здесь по рельсам из затемненного угла и попадает в нестерпимо яркий световой луч. Общее место действия затемнено, многие детали до поры утопают во мраке, оттого каждый отдельный эпизод и его антураж вспыхивают особенно ярко, сообщая сильную эмоцию. В гамме бедного, мертвенно серого, обугленного, особенно важны другие цвета. Наглым цветовым пятном становится темно голубое платье убитой разлучницы (художник по костюмам Светлана Ламанова). Далее и сама убившая её героиня оденется в платье примерно той же окраски, будто самым этим цветом начнет отвоевывать отнятое у неё счастье. Минусинский спектакль, напоминает мощную трагическую сюиту, и сценография и костюмы ведут здесь одну из главных партий.

Спектакли «Корабль дураков» из Новокуйбышевска и «Колыбельная для Софи» из Минусинска стали обладателями главных призов Фестиваля театров малых городов. Ведь талантливые театральные сочинения никогда не делят «роли» по значимости, в них все составляющие работают на гармонию целого. ■

КРАСКИ И СЛОВА

ГАЛИНА КОВАЛЕНКО

Название статьи Александра Блока «Краски и слова» о соотношении запечатленного словом и запечатленного линиями и красками, как нельзя лучше соответствует одному из спектаклей, который был показан в Архангельске в рамках Пятого международного театрального фестиваля имени Федора Абрамова «Родниковое слово». Его открыл знаменитый спектакль Малого драматического театра – театра Европы «Братья и сестры» по прозе Абрамова в постановке Льва Додина. Это новая версия легендарного спектакля, в котором теперь участвуют молодые актеры.

Фестиваль представил двадцать один спектакль, среди которых не потерялся спектакль «Черная курица, или подземные жители» Архангельского театра драмы имени М.В. Ломоносова. Его литературная основа – волшебная повесть для детей Антония Погорельского, написанная в 1828 году, в эпоху романтизма. Спектакль поставил молодой режиссер Анастас Кичик, в этом году заканчивающий Институт имени Щукина в мастерской Юрия Погребничко. Молодой режиссер был удостоен приза за лучшую режиссуру.

Немаловажную роль в этом сыграла сценография Андрея Тимошенко. Спектакль идет на камерной сцене, начисто лишенной технических возможностей для создания не только волшебной сказки, но, в сущности, любого постановочного спектакля. На этом пространстве, не имеющем подиума, актер – голый человек на голой сцене. Зрителям предоставляется прекрасная возможность постигнуть мастерство режиссера и актера, но не сценографа.

Андрей Тимошенко опроверг такое восприятие этой камерной сцены. Воображение художника позволило всем зрителям без исключения, детям и взрослым, ощутить таинство волшебства, притом, что зрелищность

создана самыми скромными постановочными средствами. И тут невозможно не вспомнить Николая Евреинова с его «апологий театральности», которая, как он настаивает, живет в каждом из нас. Спектакль – победа театральности над бытом и бытовизмами. Прелестная сказка Погорельского, построенная на двоимирии, краеугольном эстетическом каноне романтизма, тем не менее, вполне реалистична. Судите сами. Автор сообщает о месте происходящего: город Петербург, Васильевский остров, Первая линия. Правда, он делает ремарку – это другой Петербург, которого уже нет. И вот вместо ожидаемого плоскостного расписного задника с «другим» Петербургом зритель немедленно попадает в сказочный город, где и происходят удивительные происшествия с юным героем, мальчиком Алешей, наделенным поэтическим воображением. Здесь, в этом красочном городе с множеством башенок, изображенных на нескольких легких передвижных ширмах, живут Алеша, Учитель, прозаическая Кухарка, сюда приходят гости. Главная выразительная черта сценографии Андрея Тимошенко – цвет, меняющийся в зависимости от освещения, переливающийся, как мозаика в калейдоскопе. Эти сказочные ширмы расположены на половине с черно-белыми квадратами, напоминающими мраморные плиты старинного замка. Наивная прелесть декорации создает атмосферу. Декоративная условность мгновенно и безоговорочно принимается публикой. Воображение художника, создавшего этот сказочный мир, пробуждает воображение зрителя и ведет за собой, помогая понять значительность происходящего, в котором реальность, узнаваемая и в XXI веке, чередуется с волшебными эпизодами, которые, как это свойственно романтизму, происходят во сне. Сочность красок, игра света позволяют сновид-

ческие эпизоды воспринимать, как реальность. Не приходится спорить, что в этом пространстве сценография особенно важна. Размышляя о спектакле в целом с его сюжетной конкретикой, изумительным литературным слогом Антония Погорельского, становится понятно, что секрет этого действия – в соавторстве опытного сценографа и молодого режиссера-дебютанта. Анастас Кичик подчеркнул все романтические коллизии сказки Погорельского, роднящие её со «Щелкунчиком» Гофмана. Сказка о моральных императивах всегда вне времени. Несмотря на сказочность обстановки, исторические костюмы речь идет о нравственности на примере событий жизни юного Алеши, мальчика, чересчур живого, фантазера, шалуна и поэта в душе, сумевшего победить в себе лень и эгоизм.

После спектакля, горячо принятого зрителями, (некоторые смахивали слезу), члены жюри задались вопросом: где театр нашел столь замечательно обученного актерскому



► Сцена из спектакля «Чёрная курица». Худ. Андрей Тимошенко



► Сцена из спектакля «Чёрная курица».
Худ. Андрей Тимошенко

мастерству мальчика. Режиссер назвал фамилию исполнительницы этой роли – актриса Наташа Овсянникова. Захотелось увидеть её воочию, трудно было поверить, что это актриса, с такой психологической достоверностью перевоплотившаяся в маленького мальчика. Наталья Овсянникова оказалась среднего роста, очень женственной, совсем не похожей на травести. её исполнение говорит не толь-



► Сцена из спектакля «Чёрная курица».
Худ. Андрей Тимошенко

ко о точной режиссерской работе Анастаса Кичика, но о школе, в данном случае о Щукинской школе и режиссерской мастерской Юрия Погребничко. Труппа его театра «Около Станиславского» состоит из великолепных актеров, и свое мастерство он передает ученикам. То, что Наталья Овсянникова получила приз за лучшую роль, говорит о тщательности режиссерской работы Анастаса Кичика. Актриса точно вписалась в сказочный мир, и все перипетии её героя нашли отклик в сердцах зрителей. Алеша чувствует себя одиноким, когда его одноклассники в выходные разъезжаются по домам. Детское одиночество подчеркнуто актрисой тонкими штрихами. Эти краткие моменты важны: повесть Погорельского – первая в русской литературе книга о детстве, за которой последуют творения Сергея Аксакова, Льва Толстого, Алексея Толстого, Ивана Шмелева. Одиночество заставляет Алешу уйти в мир сказки. Алеше нравится кормить курочек, среди которых он выделяет черную Хохлатку, с которой ему особенно весело. Сцены Алеша и Черной курицы и забавны, и поэтичны. Решение этого персонажа просто. Актёр в глухом черном плаще (Вадим Винтилов) работает с куклой, очаровательной, довольно крупной черной курицей. Налицо условность, оправданная игровой стихией спектакля. И когда Кухарка собирается её резать – курица не несет яиц – Алеша с рыцарским пылом борется с Кухаркой, но справиться с ней нелегко. Ему удается подкупить её золотой монетой, жизнь Хохлатки спасена. Хохлатка оказывается первым министром подземного государства, куда и совершает путешествие Алеша. Здесь мальчик выбрал себе награду – знать уроки, не прилагая труда! Король подземного царства выполняет эту просьбу, но как же омрачается доброе лицо Первого министра! Алеша получает чудесное конопляное зернышко, благодаря которому он блистает! Но безделье превращает его в озорника, причем злого. Все отвернулись от него. Нематериальное понятие «душа» незримо витает в спектакле, и дети это тонко, на уровне интуиции, ощущают. Конечно,

Алеша вновь становится хорошим мальчиком, но наказание его не в том, что он должен выучить двадцать страниц учебника – это жизнь –, но в том, что он страдает. По его вине жители подземного города должны его покинуть: Алеша неосторожно разгласил их тайну. Слышится неясный шум, издаваемый крошечными ножками жителей. Первый министр, Черная курица, прощает Алешу, но теперь его руки в цепях, хотя и золотых. Тайна открылась. На миг сказку вытесняет драма, но лишь на миг. Сверху сыплются сотни конопляных зернышек, которые могут помочь всякому бездельнику получать отличные отметки. Красивые зернышки эффектно ложатся на сказочный, в черно-белых квадратах пол. Дети уходят из зала по этому полу, и ни один из маленьких зрителей не взял зернышка. Они покидали зал, задумавшись о том, что они увидели.

Детскому страданию есть место в спектакле, но это не мешает представлению быть веселым. Чего стоит начало! Выходит симпатичный молодой Учитель (Дмитрий Беляков) и мгновенно вступает в контакт с залом. Нет, это не пресловутый интерактив, не заигрывание, но интерес, вызванный веселым взглядом, доброй улыбкой и неспешным повествованием, вводящим в сюжет.

Актриса Тамара Волкова играет несколько небольших ролей. Злую сребролюбивую гротесковую Кухарку, прекрасную даму-гостью, жену Учителя. Маленький ансамбль профессионально сложен.

Притягательность спектакля в соединении реалий и театральности, одерживающей победу над бытом.

Спектаклю не хватает красочной программки с пояснениями о том, что Антоний Погорельский – псевдоним, что сказка написана для его племянника Алеша, в воспитание которого Погорельский вложил всю душу. Впоследствии Алеша (Алексей Константинович Толстой) стал известным поэтом, драматургом и одним из создателей бессмертного образа Козьмы Прутковца, чья скульптура украшает одну из старинных улиц Архангельска. ■

ФЕСТИВАЛИ ИСКУССТВ. ОПЫТ ПЛАНИРОВАНИЯ

НА ПРИМЕРЕ ХЕЛЬСИНКСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Статья по материалам дипломной работы «Формирование художественной политики и перспективное планирование международных фестивалей (на примере Хельсинкского Фестиваля искусств)». Диплом защищен на Продюсерском факультете ГИТИС в 2016 году.

Хельсинкский фестиваль – важнейший культурный форум Северной Европы, фестиваль искусств, ведущий свою историю с 1968 года. В разные годы программа включала выступления Святослава Рихтера, Владимира Ашкенази, Карла Рихтера, Леонида Когана, Давида Ойстраха, Артура Рубинштейна, Эмиля Гилельса, Галины Вишневской, Дитриха Фишера-Дискау, Ильи Репина, Джесси Норман, Гидона Кремера, Лори Андерсон, Radiohead, Massive Attack, Йоко Оно, Патти Смит и других крупнейших исполнителей и коллективов. Фестиваль проводится ежегодно в августе-сентябре в Хельсинки.

Формат фестиваля достаточно гибок по сравнению, например, с театральными организациями. Таким образом, из года в год фестиваль искусств в большей мере, чем другие организации, может позволить себе включение новых имен и концепций в программу.

По словам заместителя директора-художественного руководителя Хельсинкского фестиваля Ники Матесон, программа Хельсинкского фестиваля в силу своего разнообразия и особенностей рынка исполнительских искусств планируется в несколько этапов. Наиболее долгосрочное планирование касается программы классической музыки – концертов крупных симфонических оркестров, визитов дирижеров с мировым именем: Хельсинкский фестиваль знаменит ежегодными выступлениями лучших симфонических оркестров. В этом случае планирование ведется с шагом до 4-5 лет вперед. Это непосредственно сказывается на составлении бюджета фестиваля, где необходимо «зарезервировать» до-

статочный объем средств. Далее следует планирование остальных частей программы, связанных, как правило, с визуальным искусством (выставками), театральными спектаклями. Наиболее короткий шаг в планировании имеют мероприятия фестивального шатра Nuvila, концерты которого зачастую ут-

верждаются лишь за 2 месяца до объявления программы фестиваля. Подобная «подвижность» связана с жанровым своеобразием программы, особенностями рынка рок-, поп-, этно-, соул-, альтернативной музыки, а также с устойчивой тенденцией высоких продаж билетов на концерты Nuvila. ►

51



► Анушка Шанкар. © Jamie-James Medina



► Ромео Кастеллуччи: *Go Down Moses*. 2014 © Guido Mencari

Если в мире классической музыки тенденции претерпевают достаточно медленные изменения, то, соответственно, в классическую программу закладывается меньший коэффициент финансового риска. Конъюнктура современной музыки подвержена быстрым изменениям, поэтому художественному руководителю и продюсеру фестиваля необходимо найти баланс актуальности программы и отобрать исполнителя или коллектив раньше, чем кон-

курирующие фестивали и другие организации.

Подобные задачи характерны и для других фестивалей искусств, где присутствует подобная жанровая разносторонность. На этапе относительно краткосрочного планирования выступлений исполнителей и коллективов современной музыки включаются конкурентные музыкальные фестивали как внутри страны, так и за её пределами. Например, среди финских фестивалей пример-

но одновременно с Хельсинкским фестивалем проходит международный музыкальный фестиваль Flow, создавший себе репутацию за счет программы, выстроенной вокруг громких имен. Другим крупным игроком индустрии является финское ответвление концерна LiveNations, также обеспечивающего выступления мировых звезд в Финляндии. Flow – коммерческий фестиваль и вынужден четко планировать доходность программы. Преимущество же Хельсинкского фестиваля заключается в том, что при солидной экономической платформе может позволить себе новые имена и неожиданные открытия в программе.

Таким образом, имея много общего с другими международными фестивалями искусств во внешних условиях, запросах индустрии, концепциях планирования, Хельсинкский фестиваль сохраняет лучшее из исторических аспектов составления программы, являясь при этом смотром также для актуальных и новейших художественных течений, постоянно расширяется, привлекает новую аудиторию, а самое главное, успешно следует своей миссии. Уникальность Хельсинкскому фестивалю среди знаменитых и успешных европейских фестивалей искусств придают его социальная направленность, выход к аудитории вне институционального контекста, стремление не только анализировать социальные проблемы, но и предлагать пути решения и даже, практически осуществляя некоторые из них, способствовать позитивному столкновению–диалогу.

Ведь в этом, в конечном счете, и заключается главная задача художественной политики, и её практического воплощения в планировании международного фестиваля искусств. ■



► Шамеп Хувилла. © Simo Karisalo

100 ОПЫТОВ ОДНОГО ИЗДАНИЯ

ГАЛИНА ФАДЕЕВА

Репортаж с вечера, посвящённого выходу из печати №100 журнала «Сцена»
26 мая 2016 г., Каретный сарай Главного здания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Журнал «Сцена» издаётся с 1991 года и сейчас регулярно выходит раз в два месяца. Это едва ли не единственное в мире периодическое издание, которое посвящено творчеству художников – сценографов и рассказывает об их работе в контексте дня сегодняшнего, публикуя рецензии на спектакли, аналитические обзоры того, что происходит в художественной жизни страны. «Журнал вызывает у читателя доверие, редкое – редкое качество, необходимое для искусства», – говорится в приветствии сотому номеру вице-президента РАХ Андрея Золотова. И материалы этого номера полностью подтверждают его слова. В нём опубликованы беседы главного редактора Дмитрия Родионова с театральным режиссёром Валерием Фокиным и сценографом Аллой Коженковой, рецензии на только что вышедшие спектакли и книги. В рубрике «Профессия – художник» – ответы 32-х сценографов на два вопроса, сформулированных из двух максимум, некогда произнесённых Давидом Боровским: «Помнить надо лучшие времена», – советовал Боровский. И вопрос звучит так: «что вы помните лучшее из своей творческой практики?». И второе. «Успех – это вялотекущая гангрена», – сказал как-то Давид Львович, – «а как

вы считаете?» Цитировать ответы сложно, надо прочитать их всё, они поражают красотой мысли и почти исповедально откровенны.

В музейном зале собрались авторы, редакторы и, конечно же, читатели журнала «Сцена», среди которых немало сотрудников Бахрушинского музея. Играет струнный квартет. На специальном подиуме – портреты первых главных редакторов издания – А. А. Михайловой и В. С. Глаголевой.

Вечер открыл Дмитрий Родионов, главный редактор журнала «Сцена», генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина:

Дорогие друзья! Сегодня у нас праздник, в который верится с трудом: «Сцена», которая была создана в переломное для страны время, в 1991 году, предъявляет сегодня свой 100-й номер. Но прежде, чем перейти к этой оптимистической теме, хотел бы представить струнный квартет «Максима»: Дмитрий Филипченко (скрипка), Борис Меркулов (скрипка), Янис Хадитакис (альт) и Татьяна Шолохова (виолончель). Спасибо, дорогие друзья, за то, что вы пришли поддержать искусством нашу дружескую встречу.

У истоков создания нашего журнала стояли замечательные люди: Владимир Георгиевич Урин,

Мишель Гладиревски, Алла Александровна Михайлова, Вера Сергеевна Глаголева. Это их надежды, их вера в возможность для России такого издания, которое будет посвящено художникам театра, стали фундаментом общего дела. И несмотря на всю сложность этих десятилетий журнал сохранился, и, как мне кажется, выход сотого номера подтверждает, что мы завет основателей журнала стараемся выполнять.

Говорить о наших концептуальных, художественных, идеологических устремлениях, наверное, нет смысла, вы все знаете, о чём мы пишем, чем озабочены. Найти равнодействующую между самими разными художественными пристрастиями и ориентирами, как вы понимаете, очень непросто, а сохранить свою линию, свою интонацию разговора с профессиональной аудиторией и с широким с читателем вдвойне трудно. Где-то мы этот тон находим, где-то – нет. Надеемся, что вместе с активом журнала нам удастся сохранить эту линию равнодействия между бурной риторикой художественных устремлений и нашим желанием связать сегодняшний день театра с общим контекстом развития культуры и искусства. Наши авторы – художники, учёные и журналисты – гордость

нашего журнала, и для нас честь и удовольствие видеть вас сегодня в нашем кругу. Поверьте, наше сотрудничество - большая творческая радость, которая в текущей повседневности даёт, собственно говоря, энергию к жизни.

Миротворческая позиция журнала - наша изначальная принципиальная позиция. Для кого-то она, может быть, не очень привлекательна, кто-то хочет большей остроты дискуссий. Мы не уходим от полемики в анализе художественных процессов, но пытаемся это делать в доброжелательном ключе, чтобы каждая из сторон слышала и понимала друг друга. Главный предмет - искусство, оно нас всех объединяет, и мы продолжим нашу работу с верой в силу искусства.

Я искренне благодарен Союзу театральных деятелей РФ, который является учредителем нашего журнала, Александру Калягину, оказывающему журналу и материальную, и профессиональную помощь. Все эти годы рядом с нами Кабинет сценографии СТД, который возглавляет Инна Мирзоян, наш замечательный творческий партнёр. Благодарен Российской академии художеств. Министерству культуры Российской Федерации, которое периодически даёт нам гранты на возмещение части наших затрат.

Все эти годы наш журнал печатает типография «Петровский парк», которую возглавляет директор Елена Клиновская. Это уникальный случай, с моей точки зрения, когда бизнес-структура относится к нам совершенно не по критериям бизнес-структуры. Немалое количество номеров выходят в долг, без аванса. Работа под честное слово - такое редкое явление в сегодняшней жизни.

Конечно, вы все хорошо знаете наш маленький, дружный творческий коллектив редакции. Мы иногда спорим очень страстно, но, видимо, нас объединяет нечто, раз мы вместе, работаем и не разбегаемся. Я хотел бы поприветствовать и поблагодарить моих дорогих и любимых коллег: Нинель Исмаилову, Наталью Каминскую, Артёма Меркулова, на-

шего дизайнера, и Людмилу Пашкову. И ещё наша особая гордость - два специальных корреспондента в Европе: Татьяна Бодянская, она, в основном, окормляет своим вниманием Северную Европу, и Андрей Золотов-младший освещает художественные события в Центральной Европе.

Вот, пожалуй, всё, что я хотел сказать в связи с торжественной частью нашего юбилея. Как и положено в праздники, вы все получили подарки: это две книги Аллы Александровны Михайловой - 2-е издание массивного фолианта «Мейерхольд и художники», и «Слова про картинки», о которой скажу несколько слов. Это замечательные статьи Аллы Александровны, в основном - тексты для журнала «Сцена», избранные статьи, потому что наследие, конечно, больше, чем эта книжка. Мы продолжим работу над следующими изданиями, но эта книжка нам очень дорога. Мы ориентировались на мысли Аллы Александровны из её дневниковых записей, на личные разговоры с ней. Мы постарались почувствовать и собрать те материалы, которые, по её мнению, в книжке должны быть. Что-то интуитивно добавляли. Вы все читали тексты Аллы Александровны, её рецензии, обзоры, размышления. Поразительная глубина мысли при крайней лаконичности формы. По объёму маленькие статьи, а читаешь - и ощущение, что прочитал что-то фундаментальное, основательное и выражающее очень точно суть явления, суть спектакля, суть художника. Это удивительное качество таланта Аллы Александровны: то, что написано лет 15 - 20 назад, актуально и современно. Вот что значит глубокий провидческий анализ художественного процесса, который даёт верную перспективу.

Хочу поблагодарить за эту книгу директора издательства «Навона» Елену Эриксен, художника Владимира Дорохина и всех, кто непосредственно собрал и подготовил тексты - Екатерину Михайлову, дочь Аллы Александровны, Наталью Макарову, Анаит Аганесян, Ирину Уварову, написавшую замечательное предисловие, и Татьяну Круковскую, сде-

лавшую библиографию работ А. А. Михайловой.

Собравшиеся благодарно приветствовали создателей книги, и Дмитрий Родионов обратился к ним с просьбой сказать что-то о книге и об Алле Александровне.

Художественный критик Анаит Аганесян была тесно связана с Аллой Михайловой по работе, они были знакомы с 1969 года. «Алла Александровна при всей своей строгости и глубине была человеком с огромным чувством юмора и жизненным темпераментом, - сказала Анаит Аганесян. -

Её книжка называется «Слова про картинки», и в этом тоже её характер. Она никогда не хотела быть слишком серьёзной. При том, что была человеком, действительно, очень серьёзным». По мнению Анаит Аганесян эта книга, помимо прекрасных текстов, замечательна еще тем, что её приятно зять в руки. «Эта книга - хорошо сделанная вещь, у неё хороший формат, хороший цвет. И она наполнена не только словами Аллы Александровны, но и её почерком, её рукой».

Заведующая Музеем-квартирой В. Э. Мейерхольда - филиалом ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Наталья Макарова сказала, что для неё Алла Александровна была учителем. И не только в профессии. «Ученица П. А. Маркова, она рассказывала, как надо редактировать саму себя и свои тексты, чтобы они были более сжатые, более точные и лаконичные. «Если можно из предложения выбросить хотя бы одно слово без ущемления и искажения смысла, выбрасывай. А главный тезис Михайловой: в искусстве и в жизни всё надо делать исключительно честно».

В заключение Дмитрий Родионов сказал:

Я очень рад, что книга у вас в руках, считаю, что это ещё одна праздничная нота нашей сегодняшней встречи в связи с выходом 100-го номера журнала «Сцена». Мне кажется, в этом есть логика жизни, логика преемственности и тайна человеческих отношений, которая проходит через время и даёт нам силы к будущему. ■

ЛЕТУЧКА №100

От редакции:

В апреле и в мае 2016 г. журнал «Сцена» многократно подвергался обсуждению - дружескому по форме, критическому по содержанию. За длинным библиотечным столом «Мастерской Давида Боровского» собирались члены редсовета, авторы, гости. Почта старинная и электронная, телефон и телетайп придавали этим разговорам приятную окраску. Опустив лестные преувеличения и повторение азбучных истин на разные лады, а также деловые редакционные договоренности и планы, представляем читателям краткий отчет о предложениях перспективного развития журнала от членов редсовета.



**Беатрис
Пикон-Валлен**

французский театровед, специалист по русскому театру, профессор Консерватории. Автор книг по истории европейской и русской режиссуры и актерского искусства.

«Сцена» - российский журнал. Для меня это хорошо, поскольку я иностранка и нахожу здесь много материала о творчестве современных сценографов России и вообще о том, что происходит в театральных столицах - в Москве и Санкт-Петербурге. Немногочисленным зарубежным читателям это очень интересно. Но если спросить ваших многочисленных русских читателей, они, возможно, относятся к этому иначе, им бы хотелось больше внимания к театрам российской провинции и хоть какого-то, но постоянного, из номера в номер, обзора зарубежных художественных событий. Сделать это не просто, журнал не имеет широкой корреспондентской сети ни по стране, ни за рубежом, и всё же пройдя путь в сто номеров, надо об этом думать.

Иногда, когда я размышляю о журнале, мне кажется, что можно было бы всё сосредоточить на теме сценографии - это вообще зерно журнала и важная тема. У вас очень хорошая сценографическая школа, поэтому научное изучение и пропаганда, если хотите, русского опыта на пользу мировому театру. Конкретное простое пожелание: надо больше рассказывать о новых театральных технологиях. Мне кажется, в России они еще не играют такую решающую роль, как в других странах. Интересно показать, как новые технологии работают, и как вредят спектаклю, если художник неумело их использует. Думаю, что раздел технологии, можно развить.

- Во Франции это более развито, чем у нас?
- Да, это более развито.
- А есть во Франции журнал о сценографии?
- Нет.
- А художественные журналы публикуют материалы на эту тему?
- Почти нет, очень редко. У нас такого журнала, как ваш, нет, поэтому во Франции это очень интересно.
- Вы думаете, что «Сцена» может развиваться как международный журнал?
- Журнал начинался как международный, к сожалению, это утрачено, осталось только название на обложке - на русском, английском и французском. Хорошо бы переводить хотя бы на английский, пусть даже не все статьи.
- Как вам оформление журнала? Макет, подача картинок, иллюстрации, фотографии и т.д. - это удовлетворяет вас или нет?
- Это очень традиционно.
- Правильно. А должно быть более интересно?
- Я ничего не имею против традиций.
- Понятно. Мы тоже не имеем ничего против.
- Важно относиться к иллюстрациям как к художественным документам. И конечно, очень хороши авторские обложки.



**Сергей
Бархин**

художник, сценограф, художник книги, архитектор, народный художник РФ, лауреат Государственных премий РФ.

Нашему журналу, думаю, необходимо искать и находить людей, которые занимаются сегодняшним театром. Вот пример - Виктор Березкин, который постоянно смотрел спектакли и выставки, брал интервью у художников, и у старых, и у молодых. Все зафиксировал, везде побывал и оставил нам уникальные издания. А теперь, боюсь, некому это делать, нет такого человека, который бы всерьез заинтересовался, зафиксировал, осмыслил. Ищите таких людей!

Надо заниматься сегодняшним процессом, причем, не только в области технологий. Надо вообще осмысливать явления, которые происходят с театром: куда идет, о чем и как разговаривает.



**Власта
Смолакова**

переводчик,
театровед,
доктор
философских
наук

Хорошо, что журнал расширяет круг своих интересов. Например, в сотом номере статья о постановке в Баварском театре оперы молодого чешского композитора Мирослава Срники «Южный полюс», у нас даже никто ещё не успел написать об этом. А в первом номере статья Елены Алексеевой о петербургском спектакле по прозе Кочергина очень интересная, подробная, серьёзная. Моё впечатление, что собирается хороший авторский коллектив. И хотя все мы считаем, что «Сцена» - журнал, посвященный сценографии, далеко не только сценографии, конечно. Журнал читают люди театра, и мне кажется, он интересен не только профессионалам. Сложность в том, что надо всё-таки держать уровень для профессионалов, не уступать публике непрофессиональной – пусть журнал будет интересен заинтересованным. Российской публике нужна информация объёмная, бескомпромиссная о том, что, где происходит, европейский театр должны представлять не проходные спектакли, не случайные лица, а действительно художественные личности европейского масштаба. Шесть номеров в год выходит, как читатель я отмечаю сбалансированность, постоянность и систему. Журнал движется вперед, слегка меняется в лучшую сторону - такое у меня ощущение.

Конечно, журнал, посвященный сценографии, сам по себе должен быть артефактом, визуально вызывать интерес, но художественная оригинальность это ведь не эпатаж. Я в этом плане консервативная. Идеальным мне представляется стиль Давида Боровского – выразительный, лаконичный. Качественная иллюстрация, хорошая фотография, ради которой снимаешь половину материала, потому что это тоже язык смыслов. В Праге в середине 60-х был художник и график Либор Фара, который потрясающе работал со шрифтами, он придумал логотип театра «На Забрадли», но потом пришли молодые и логотип отменили. А такой логотип уже миллион стоит. Фара оформлял и наш лучший театральный журнал «Дивадло», формат такой длинный горизонтальный. А как он объединял фотографии с текстом... Теперь далеко не тот уровень и по содержанию, и по оформлению. Хочу подчеркнуть, что традиции – не архаика, а залог культуры.

Каждую осень вот уже больше 20 лет в Праге проходит интересный фестиваль немецкоязычного театра. И к нам приезжают театры из Австрии, Швейцарии, Германии. Раньше это были шедевры немецкого театра, хотя, понятно, год на год не приходится. В прошлом году не очень получилось. Были случаи, когда спектакль трудно перевезти, требуется двадцать фур, и это ради одного вечера... тогда публику легче организовать и на автобусах отправить в другой город. Мы так съездили в Вену, в Берлин, в Мюнхен. Фестиваль – хорошая возможность и для журнала дать обзор того, что происходит на многих сценических площадках, я постараюсь рассказать о предстоящем смотре немецкоязычных театров. А о выставке Пражская квадриеннале журнал всегда пишет.

И вот что, мне кажется, очень важно: журналу «Сцена» обязательно иметь место в интернете. Сегодня печатные издания без сайта обойтись не могут, и это проблема не только техническая, но и художественная.

56



**Надежда
Хмелёва**

искусствовед,
доцент кафедры
сценографии
и сценического
костюма Санкт-
Петербургской
Академии
театрального
искусства.
Преподаватель
института
живописи,
скульптуры
и архитектуры
имени
И.Е. Репина.

Журнал за последние годы стал разнообразнее, появились новые рубрики, цветные иллюстрации, что для искусства невероятно важно. Но есть и потери. Это касается рецензий на спектакли. Раньше рецензии писались на сценографическое решение спектакля. Это блестяще делала Алла Александровна Михайлова – создатель «Сцены». И в этом была важнейшая особенность журнала, ведь театроведческие рецензии на спектакли есть во всех театральных журналах, и в газетной периодике, а рецензии на изобразительное решение были только здесь. Такой подход, можно сказать, исчез: места художнику в рецензии уделяется не больше, чем в любом театральном журнале. Да и спектакли, на мой взгляд, желательно, выбирать по ярким сценографическим решениям. Но не забывать и о критическом отношении к современной сценографии. Этого журналу явно не хватает.

Мне также кажется, что о новых технологиях, которые ворвались в театр в последние годы, надо писать подробнее – предоставить слово мастерам по свету, технологам, видеоинженерам. Рассказать об устройстве мастерских при театрах и о самостоятельных декорационных и костюмных мастерских. Может быть, мастера раскроют свои секреты, столь необходимые молодым художникам и технологам.

Главное пожелание Дмитрию Викторовичу Родионову и всей редакции «Сцены» - сохраняйте этот уникальный журнал, помните, что вы особенные и неповторимые в театральном пространстве.



Любовь Овэс

кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПГАТИ, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, член комиссии теории и истории сценографии OISTAT.

Журнал «Сцена» был задуман, как периодическое издание по вопросам сценографии, сценической техники и театральной архитектуры. И был такой единственный в мире. И остается. Это ли не доказательство его уникальности и ценности? Нам завидовали западные коллеги, сетовали на то, что он не переводится, хотели иметь у себя, готовы были стать его авторами. Поэтому и хочется видеть журнал особо прекрасным, безукоризненным, доставляющим удовольствие.

Чего мне не хватает? Какой я вижу стратегию развития журнала? Я бы развивала фланги. Центр и так в порядке: прекрасные интервью с деятелями театра Д.В. Родионова, рецензии на спектакли и книги, обзоры фестивальной жизни, хроника разносторонней деятельности ГЦТМБ, материалы театрально-декорационных фондов музея. Все так! Но журнал неуклонно движется в сторону еще одного периодического театрального издания, утрачивая свою специфику. Это, на мой взгляд, объяснимо. Сценографический процесс значительно менее привлекателен, чем был когда-то. Художники встроились в общий театральный ряд и более «не высовываются». Они теперь, как на Западе, делают честно свою работу и все. Юные театроведы и искусствоведы более не интересуются сценографией. Художники хотят знать, что делается на Западе, и находят это в интернете. Их интересуют новые формы. Старшему поколению авторов журнала и его редколлегии не обязательно все эти процессы должны нравиться. Но профессиональный сценографический журнал может их представить и объяснить. АХЕ, Д. Крымов - уже классики. Кто идет за ними и с какими мыслями, вот, что интересно! Необходимо внимание и к среднему поколению художников, тем кто, окончил у С.М. Бархина, Э.С. Кочергина, О. А. Шейнциса и др., кому сейчас уже за сорок, они интересно работают.

Второй фланг — теоретический и исторический. Мне не хватает на страницах журнала авторов и статей «крупного формата». Я с наслаждением читала в журнале тексты Кантора о Ван Гогге. И не видела греха в продолжение публикаций из номера в номер. Наше искусствоведческое и театроведческое наследие богато, безбрежны архивы и музеи. Они так и просятся на страницы журнала.

Предлагаю расширить круг авторов за счет историков культуры, философов, искусствоведов. Необходимы и материалы по истории материальной культуры. Мы их почти утратили.

Мы дожили до 100 номера. Надеюсь, новое столетие принесет журналу обновление, сделает его ещё более востребованным художниками театра.

57



Алексей Кондратьев

художник, сценограф, главный художник театра «Ленком», педагог Школы-студии МХАТ, заслуженный художник РФ, лауреат премии Москвы.

Во-первых, у журнала должна быть четкая позиция: он может открыто что-то отстаивать и, соответственно, отрицать. В сегодняшнем театре происходят процессы, мимо которых профессиональный журнал не имеет право проходить.

Во-вторых, в капиталистическом обществе есть законы рынка, и журнал должен хорошо продаваться. Для этого он, повторяю, должен иметь позицию, иногда даже резкую. Пусть, не авангардную, центристскую — у этой позиции, кстати, найдется гораздо больше сторонников, и покупателей, и читателей.

Думаю, одна треть журнала должна быть посвящена молодым сценографам. Их сейчас много, они как раз составляют перспективную читательскую аудиторию и наверняка хотели бы прочесть что-то о молодой сценографии. Одна из потенциальных читательских аудиторий журнала - студенты, которые явно в нем нуждаются. Еще, условно, треть издания может быть посвящена крупным действующим фигурам. И еще одна треть - ретроспективным материалам.

Больше уделять внимания технологии, самим технологам — сейчас много молодых, высокопрофессиональных специалистов, о которых никто, кроме журнала «Сцена», не напишет.



Елена Эрикссен

журналист, издатель

Учитывая просветительские задачи журнала, не магистральные, но, на мой взгляд, очевидные, предлагаю к шести выпускам в год добавить специальный номер, посвященный лауреатам и номинантам премии «Театральный роман». Это будет ещё одна акция в поддержку издательств и фондов, занимающихся благородным делом художественного просвещения. Литература о театре не так обширна, но значение её в подготовке аудитории современного сценического искусства велико и в культурном и в социальном смысле.

№ 7 «Сцены» вслед ежегодной премии представит авторов-лауреатов, их творческий путь, а тематика книг определит театральные маршруты, знакомство с художниками, режиссерами, артистами, вдохновившими писателей и театроведов.

Я бы сказала, это будет реклама научного толка, полезная и тем, кто на сцене, и тем, кто в зале.

Спонсоры премии обеспечат печать и подготовку дополнительного, седьмого, номера журнала. ■

ВЛАДИМИР СЕРЕБРОВСКИЙ: «Я ЖИЛ, КАК ХОТЕЛ»...

ЛЮДМИЛА СИНИЦЫНА

58

Есть мастера, которые способны идти в ногу со временем, откликаться на все запросы и требования, что властно диктует ситуация, оставаясь при этом органичными. Серебровский — явление другого рода. Воспользовавшись цитатой из хокку великого японского поэта Басё, можно сказать: любуясь прекрасным, он жил, как хотел...

«Да полно, — не выдержит кто-нибудь, — разве можно сказать о человеке, дата рождения которого — 1937 год, что он имел возможность позволить себе такую неслыханную роскошь жить, как хотел?! И в самом деле, художник, рожденный в Советском Союзе, должен был вписаться в пусть и не всегда прокрустово, но все же достаточно жесткое ложе. Да и в век нынешний — при всей внешней свободе — тому, кто жаждет известности, по-прежнему надо принимать определенные и достаточно жесткие условия игры, уступать вкусам если не публики, то тех, кто навязывает публике эти вкусы.

Наверное, дело в том, что когда слава коснулась Серебровского, он умел уклоняться от её опасных, слишком крепких объятий.

Чтобы понять, как это случилось, лучше начать с самого начала. Пусть и не с самой даты рождения, а с того момента, когда перед

одаренным сразу в двух областях подростком встал выбор, кем быть: музыкантом или художником? Что станет профессиональным призванием? Вот в те годы и состоялась встреча Владимира Серебровского с замечательным художником, «последним символистом» — эмигрантом из Франции — Николаем Михайловичем Гущиным.

Это величайшая удача или предназначение судьбы, когда начинающий талант встречается на своем пути настоящего мастера. Про эту встречу можно сказать, что состоялась «прямая передача», при которой важен не только наставник, но и тот, кто принимает эту передачу. Когда вырабатывается эталон, который потом позволяет отличить произведения высокого качества от подражателей в любой сфере искусства. Вот почему Владимир Серебровский никогда не «ловился» на популярность кого бы то ни было — будь это знаменитый бард или признанный всем миром кинорежиссер. У него было свое острое чувство правды, точнее, истинности, независимо от того, признан этот человек или нет. Кто видит, чувствует космос, тот не перепутает его с отражением звездного неба в луже.

Не сразу пришел Серебровский к своей гармоничной манере. Как всякий талантливый человек,

*Луна или утренний снег...
Любуясь прекрасным, я жил, как хотел.
Вот так и проходит год.
Басё*

он пережил несколько периодов: начинал как авангардист — этап, как он считает сам, который должен пройти каждый молодой человек. У него были и сюрреалистические, и абстрактные полотна, близкие по духу Иву Танги, Аршилу Горки и Джексону Поллоку. Он делал очень острые картины-коллажи из обрывков газет и журналов (как свидетельство, признак времени) с рваным ритмом красок. А после серьезного изучения буддизма он создал ни на что не похожую серию картин-мандал.

Если бы он принял участие (а он мог это сделать) в «подпольных выставках», его жизнь, скорее всего, развивалась бы иначе. Но Серебровский шел своим путем, не оглядываясь на других и работая «для себя». «Мне нравилось писать абстрактные полотна, их видели мои друзья, знакомые. И этого мне было достаточно».

Его известность как театрального художника предоставляла достаточную независимость в житейском отношении. Он получал приглашения от самых разных и очень известных режиссеров, работавших в разных городах. А это давало возможность писать картины так, как хотелось ему самому, как того требовала душа.

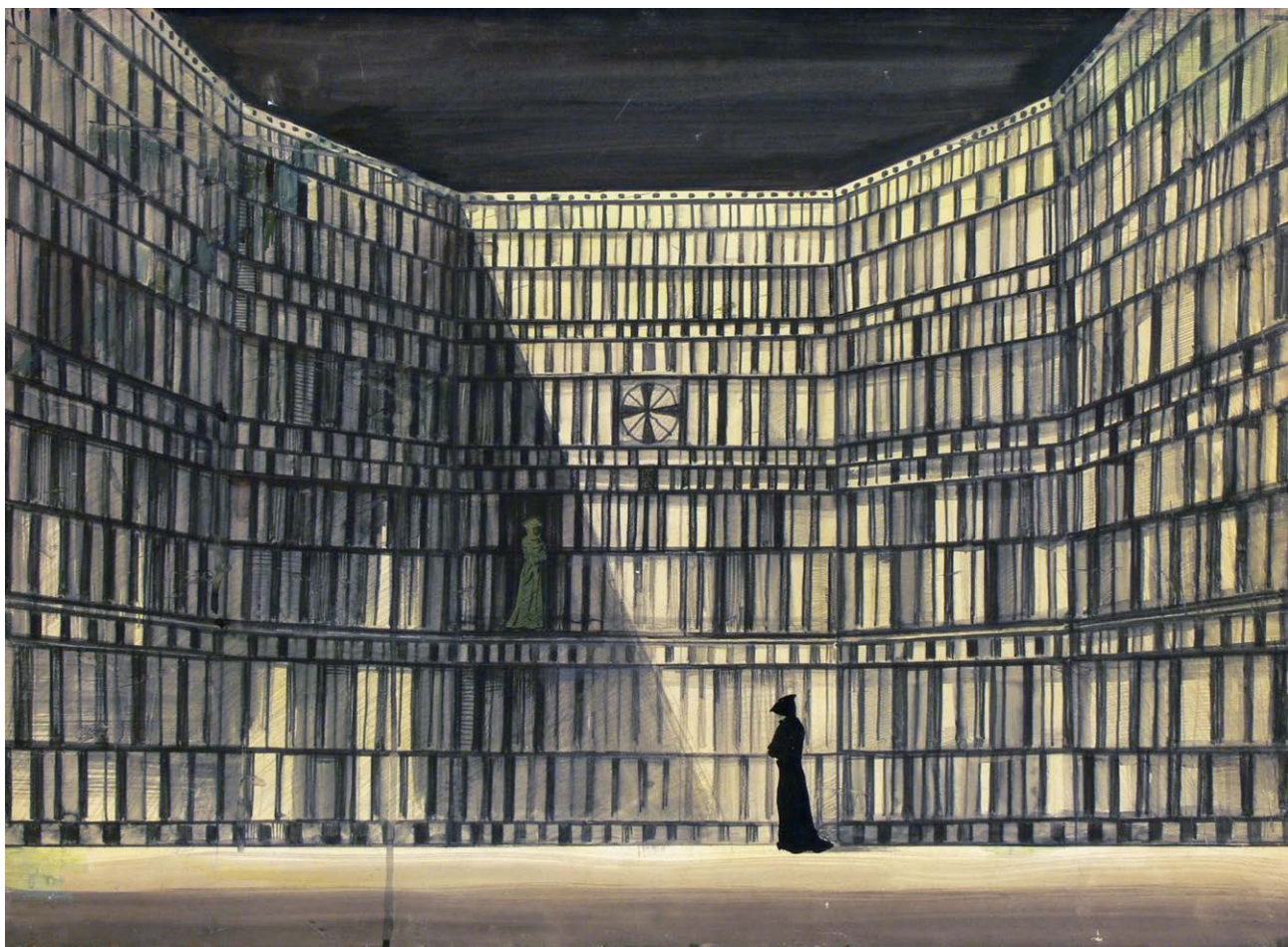
Пожалуй, наиболее благоприятные для такого творческого



► В. Г. Серебровский. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Эскиз декорации. 1-ая картина. Реж. С. В. Данченко. Москва, Московский Художественный академический театр (МХАТ) имени М. Горького. Эскиз и пост. 1988. Бумага, графитный карандаш, уголь, гуашь, белила. 53,3х66,5 см. ГЦТМ. КП 317500



► В. Г. Серебровский. «Фунт мяса» В. Куссани. Реж. В. А. Андреев. Эскиз декорации. Единая установка. Москва, Московский драматический театр имени М. Н. Ермоловой. Постановка 1965. Ткань, масло. 81х100 см. ГЦТМ. КП 310666



► В. Г. Серебровский. «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллер. Эскиз декорации. Реж. Л. Е. Хейфец, А.Д. Андреев. Худ. В. Г. Серебровский. Композитор Н. Н. Каретников. Москва, Государственный академический Малый театр СССР. Постановка 1977. Бумага на фанере, карандаш, гуашь. 54,5х75. ГЦТМ. КП 310663



► В. Г. Серебровский. «Три сестры» А. П. Чехова. Реж. В. А. Андреев. Единая установка. Германия, Магдебург. 1979. Бумага на фанере, гуашь, акварель. 60х95 см. ГЦТМ. КП 311459

состояния условия у В. Серебровского сложились, когда он обрел свой театр — МХАТ им. М. Горького. Татьяна Васильевна Доронина пригласила его главным художником. И в очень трудные для творческого человека годы перестройки В. Серебровский получил возможность писать декорации в том стиле и той манере, которые привлекали его. И этот же период оказался плодотворным в живописи.

Если общим увлечением и общим направлением в художественном течении становилось что-то одно, можно было не сомневаться, что Владимир Серебровский найдет, откроет совершенно иное. Вроде бы по природе он не был бунтарем, в жизни всегда оставался человеком доброжелательным, приветливым, открытым. У него всегда складывались дружеские отношения с работниками театральных мастерских. А вот в творческом отношении — он был бунтарь, да еще какой! И к тому же бунтарь-одиночка. Такое может позволить себе лишь очень самоопорный человек. Человек, который смотрит в себя и вглядывается в звездное небо в поисках закономерностей гармонии. Не из упрямства или умозрительно выработанного желания противостоять общему направлению, а просто потому, что следует внутреннему зову.

Просто невероятно, как много он успевал: читать, смотреть, писать, сочинять музыку (этому занятию он отдавался в зимнее время, когда даже в его большой мастерской мало света для работы над картинами). Но количество написанных им работ поражает любого, кто видит плотные ряды стоящих друг за другом полотен.

Серебровский обнаружил непреходящую красоту «райского сада» в парках Индии, Японии, Таджикистана; открыл для себя не менее богатую красками Россию: поляны, заросшие люпином, иван-чаем или сиренью. Его взору открылась декоративная прелесть

сплетения ветвей обнаженных кустарников, густого ковра опавшей листвы осеннего леса, тихой задумчивости осеннего Нескучного сада.

Каждый этап творчества В. Серебровского, переход на новый уровень, который не отменял того, что делалось прежде, — становился

радостным усилием, постижением самого себя. И приближением к тому, что высказал в одном из писем Николай Михайлович Гущин:

«Красота — цель нашей жизни, и цель последняя. Не красота как культурная ценность, а красота как сущее.»... ■



► В. Г. Серебровский. «Три сестры» А. П. Чехова. Реж. В. А. Андреев. Эскиз костюмов. Маша и Вершинин. Германия, Магдебург. 1979. Бумага, тушь, акварель. 64,5х47,5 см. ГЦТМ. КП 311461

ИСКУССТВО ТАНЦА

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Плакаты, посвящённые искусству танца в любом его проявлении и форме, всегда очень привлекательны.

Передавая стремительную природу танца - абстрактного, чувственного, интеллектуального и всегда очень эмоционального, они завораживают и очаровывают зрителя.

В конце 19 века большой популярностью пользовался канкан, шагнувший с парижских улиц на сцену кабаре. Исполнительницы канкана были настоящими звёздами, запечатлёнными на многочисленных плакатах и полотнох выдающимися художниками своего времени, а сам танец стал символом 'Прекрасной эпохи'.

Анри де Тулуз-Лотрек (Henri de Toulouse-Lautrec) дружил со многими актрисами кабаре и создал целую галерею плакатов, анонсирующих этот энергичный танец.

По заказу Джейн Аврил (Jane Avril) и Эглантин Димей (Eglantine Demay) был сделан плакат для их гастролей в лондонском Palace Theatre.

Плакат был готов в январе 1896г., а через месяц черно-белое изображение плаката появилось в иллюстрированном еженедельнике Le Courrier Francais.

Плакат построен на контрасте жёлтого фона и летящих в канкане ног танцовщиц в тёмно-коричневых

тонах. Для очертания фигур художник оставил бумагу белой, добавив только несколько штрихов, сохранив при этом индивидуальность каждой исполнительницы.

В музыкальной комедии и оперетте танцы были одним из неотъемлемых и важных элементов. Примером может послужить плакат английского художника Дадли Харди (Dudley Hardy) к музыкальной комедии Skipped by the Light of the Moon. Весёлый сюжет о неверных мужьях сопровождался песнями и танцами, в частности, синхронно танцующим в линии кордебалетом, что впоследствии стало очень популярно на Бродвее и получило название chorus line.

Искусство балета зародилось в конце 16 века в Италии, но сформировалось и достигло расцвета уже в следующем столетии во Франции, став одним из самых великолепных жанров..

Масштабность балетной постановки конца 19 века хорошо показана на плакате к балету 'Сон' (Le Reve) на музыку Леона Гастинеля (Leon Gastinel) в Национальной Академии музыки (Academie Nationale de Musique), известной ныне как Парижская опера (Opera de Paris). Художник Теофиль-Александр Стейнлен (Theophile-Alexandre

Steinlen) попытался в полной мере передать японский колорит балета. Здесь и японские кимоно, и веера всевозможных размеров, и танцующие с балеринами самураи, и возвышающаяся над всеми богиня Идзанами. Всё переплелось, как и должно быть во сне.

Поставил спектакль бельгийский хореограф и танцовщик Йозеф Хансен (Joseph Hansen), работавший несколько лет в Большом театре.

В начале 20 века новаторские изменения вдохнули новую жизнь в искусство танца.

Представительницей зародившегося в этот период направления ритмического танца была Элизабет Тулемон (Elisabeth Toulemon), известная под сценическим именем Кариатис (Caryathis). Выступая в роли хореографа и танцовщицы, она создавала ритмические композиции для своих сольных выступлений.

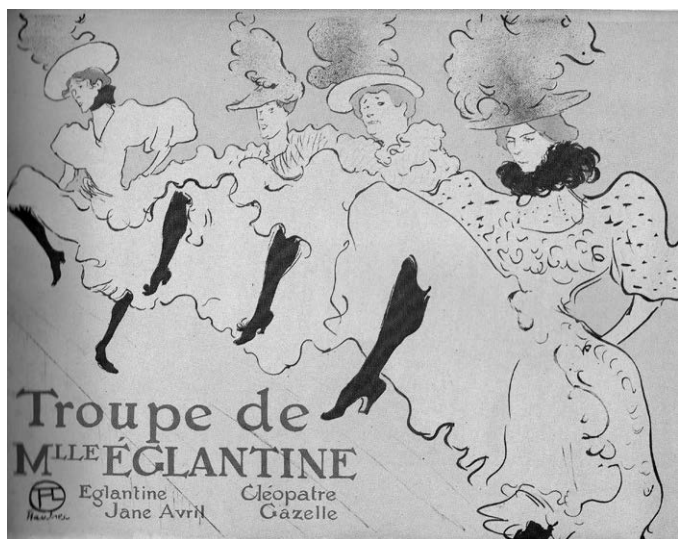
Плакат Леона Бакста, запечатлевшего Кариатис с огромным змеем, по стилю напоминает его работы для Русского балета Дягилева.

Полуобнажённая танцовщица изогнулась в какой-то невероятной позе, и непонятно, борется ли она со змеем или сливается с ним в эротическом танце.

Абстрактные мимические танцы в экзотическом стиле принесли славу супружеской паре Сахаровых - рождённому в России Александру (Alexandre Sakharoff) и немецкой танцовщице Клотильде фон Дерп (Clotilde von Derp).

Плакат Жоржа Барбье (George Barbier) запечатлел их парящими в 'Красном Вальсе' (Valse Rouge) как некое единое андрогинное существо. Лирическое настроение плаката создаётся мастерским использованием цветовой гаммы и плавных, лёгких линий.

Искусство танца эфемерно. Танец живёт только мгновение на сцене, оставляя после себя лишь шлейф эмоциональных воспоминаний. Плакатное наследие позволяет не только увидеть, но и почувствовать навеки исчезнувших исполнителей и созданные ими образы. ■



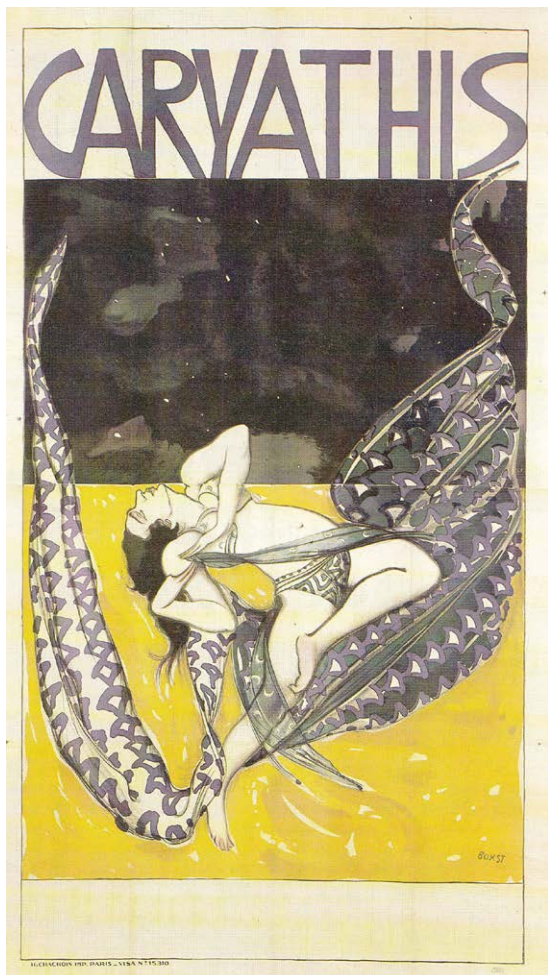
► Анри де Тулуз-Лотрек Troupe de Mlle Églantine, 1895



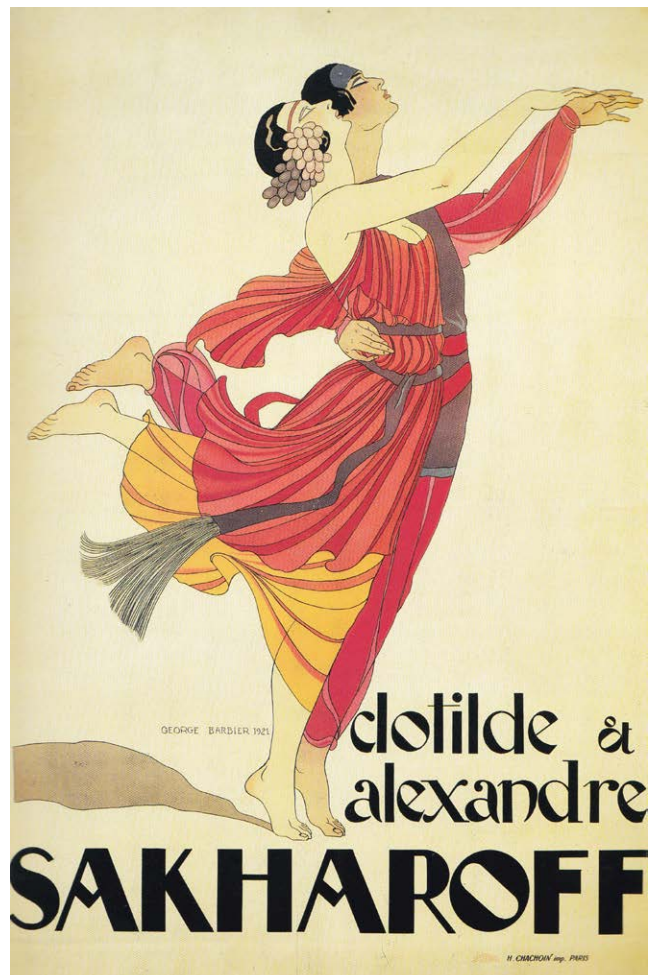
► Дадли Харди. Skipped by the Light of the Moon. 1896



► Теофиль-Александр Стейнлен. Le Reve. 1890



► Леон Бакст. Caryathis. 1916



► Жорж Барбье. Alexander and Clotilde Sakharoff. 1921

Н. Эверлинг. ◀
Избирательный участок
в помещении школы



Н. Эверлинг. ◀
Мост и указатель



Н. Эверлинг. ◀
Новый забор



НАДЕЖДА ЭВЕРЛИНГ. ЗНАКИ БОЛЬШОГО ГОРОДА¹

КОНСТАНТИН УЧИТЕЛЬ

В городе Надежды Эверлинг, как правило, сумерки. Что вполне естественно. Ведь город этот – Петербург.

Время года – капризная, то ветрено-морозная, то нехолодная, но слякотная зима: заснеженные пространства кое-где прорезаны черно-серыми проплешинами асфальта. Реже – долгожданная, грязная весна, но еще ранняя: оголенные ветви деревьев застыли в полусне.

Место: Черная речка, Коломаги, Новая деревня; район, где трогательные, почти неуловимые остатки давнего прошлого затерялись в следах прошлого недавнего. Это Петербург в той его разросшейся части, которая порождена в основном поздним советским серийным строительством.

Эверлинг – поэт этого, казалось бы, не слишком привлекательного города. её волнует жизнь рядовой застройки, быт двора и автостоянки, неизменность теплотрассы и линии электропередач, наконец, кучи торфа, песка и гравия. Или избирательный участок, всякий раз неожиданно взбудораженное серьезностью акции выборов здание типовой школы.

Тонкое чувство юмора, присущее Наде, горечь иронии и бережный, любовный взгляд, насмешливый и вместе с тем ностальгический: в этом, конечно, было нечто от её театрального происхождения. Надя работала в драматических театрах, ставила детские спектакли, но не только в её эскизах

к «Волшебной флейте» и «Богеме», а во многом была очевидна её глубокая музыкальность. Она любила Моцарта, любила блюз. Театральный взгляд, однако, определил остроту драматического восприятия ею жизненной, бытовой среды.

Вполне объяснимо внутренне родство, близость мотивов с учителем Нади по ЛГИТМиКу² – им был Геннадий Сотников. Есть нечто в её стилистике, связывающее Эверлинг и с кругом коллег и друзей: Валерием Полуновским, Верой Курициной. Общее в отношении к городу есть у Эверлинг и с митьками, прежде всего с Виктором Шинкаревым. Но у нее, конечно, свое.

Екатерина Климова отметила, что обращение Эверлинг к урбанистическому пейзажу пришлось на рубеж веков, период стремительно меняющегося лица города. Да, её работы обостренно современны, написаны о нас и о нашем сегодня. Вместе с тем обостренность социального чутья здесь как-то уживается с невероятно личной, лирической интонацией. Поэзия преобразует обыденность. Бытовые зарисовки становятся признанием – иногда в любви, иногда нет.

Однообразное убожество сумрачных дворов, непарадных фасадов, пустырей и технических проездов интересуют художника не в статике. Работы Эверлинг – о жизни среды во времени. Метафизика пространства иронически остранина. Запущен-

ность становится знаком человеческого присутствия. В мерцающих силуэтах ленинградских аборигенов читается эволюция социальных типов и трагическая история города. Взгляд художника преобразует даже самую обыденную житейскую картину. Везде видит не то инсталляцию, не то притчу.

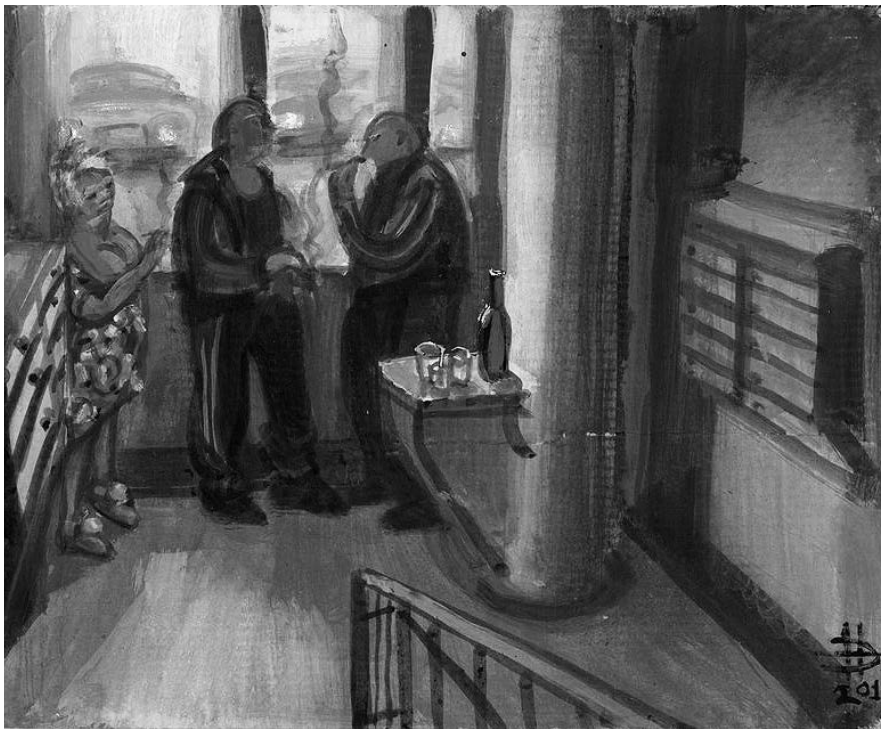
Праздник на лестнице. Троица курит – и тут же бутылка и стаканы – на крышке мусоропровода.

А вот «Жилплощадь». Голая, совершенно голая и пустая маленькая комната. Собственно, всё, что нужно человеку для счастья или для ощущения полного отчаяния.

Безвкусно выкрашенная скамейка становится арт-объектом, памятником эпохи. Доживает свое, как и алкаши во двореке, хоть и не старые еще.

А у котельной раскопали и бросили яму. Красно-белые ленточки натянули и ушли. Объект получился.

Пусты новенькие тренажеры – да странно было бы, если бы в такой мороз кто-то воспользовался ими, но вот странность: не оторваться взгляду от глянцевого, вопиюще-желтых труб, – они стали объектом и каким-то очень важным рассказом о нашем времени. Почему столько мыслей зовут они, и этот уютный двор сталинского дома («с крыши опять протечка, и в двадцать третью опять скорая приезжала»), и тесненько припаркованные машины, покрытые снегом? ►



► Н. Эверлинг. Праздник на лестнице

66

Порванная сетка ворот живет уже не первый год. И несложно вроде её натянуть, но кому? («дяденька, мячик подайте»).

День сурка тянется бесконечно. Времени нет. Тягостное, почти безнадежное ожидание света становится содержанием жизни.

Колорит Эверлинг предельно скромнен, лаконичен (хотя иногда она позволяла себе смелость писать и неоновые рекламы), при этом работы её невероятно живописны. Надя удивительно чувствовала свет. Окна её – просто целая история (к сожалению, репродукции не вполне передают оригиналы, особенно написанные излюбленным ею акрилом). Никаких дета-

лей, почти никогда наш взгляд не проникает в жизнь комнаты, помещения. Просто свет, сияние, и еще – загадка: окна – зарешеченного, или с ко всему привычными кактусами, или с угадываемым нами желтым абажуром, или с казенными лампами дневного света большого учреждения. Или наоборот: свет уличных галогенных фонарей, рисующий прямоугольники в пустом, полном безнадежности школьном коридоре.

...Летний мир Нади - дача. Япиля, Карельский перешеек. Не слишком близко к городу, но это и не деревня, конечно, а типично петербургская дачная местность.

Здесь другая интенсивность

времени. Другая густота тона, а главное - ощущение вечной новизны равнодушной, но не спящей природы. Другая событийная насыщенность жизни. Событиями становятся: новый забор, солнечный и безветренный день. Северное многообразие зеленого, и что-то сказочное, фантастическое в красоте иван-чая, елок, зеленой – до самого октября - травы.

Звучит банально, но не обойти – все работы очень ее, личные. Городские сюжеты здесь – предмет глубоко лирического высказывания. Зритель всегда ощущает присутствие автора, неподдельность его человеческой, личной драмы. Главной темой творчества Эверлинг становится тема судьбы, общей и частной, города и отдельного человека. Дорожные знаки и разметка предстают указаниями свыше, символами предопределенности и фатальной развязки. Не оторвать взгляда от моста с указателем, за которым видится сумрачный рай печально-прекрасного парка.

Надя Эверлинг была человеком особой красоты. Той редкой, изысканной, что подчеркнута проста. Она оставила множество автопортретов, и везде очень похожа, но совершенно не так, как была в жизни – пронзительно – красива.

Все её пейзажи – тоже своего рода автопортрет. Но и рассказ о времени, диагноз ему, очень точный и очень честный. И еще – послание о красоте, разлитой в мире, кажущемся серым и невыносимо будничным, о неизбежности красоты и о невероятной ценности каждого мгновения жизни. ■

¹ Работы последних двух лет Надежды Альфредовны Эверлинг (1962-2014) составили основу большой выставки в Санкт-Петербургской библиотеке книги и графики, где были представлены и репродуцируемые произведения. Материалы любезно предоставлены Михаилом Гавричковым и куратором выставки Натальей Ергенс.

² Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, ныне Российский институт сценических искусств – Надежда Эверлинг окончила его, здесь же преподавала.

ПОЭЗИЯ СТАРИННОГО КРОЯ

ГАЛИНА ГАЛАДЖЕВА

Сотни лет кройное дело существует как один из оригинальных видов искусства, как способ художественного мышления, являясь бесценной сокровищницей коллективного творческого опыта многих и многих поколений портных, родоначальников оригинальных конструкторских идей и проектов, создателей стройной технологической базы европейского костюма.

Знакомство с этим кладом профессиональных знаний – кратчайший путь к воспитанию в себе таких артистических качеств как чувство стиля, и обостренного видения красоты чистой линии и формы костюма, как оттачивание профессионального чутья и расширения творческих горизонтов. Изучение кроя старинного платья открывает возможность творить чудеса на сцене и экране, перебрасывая зрителя в иные века и страны, готовит воображение к нестандартным решениям, в том числе и в современном моделировании.

В каждый конкретный период времени конструкция, которая есть фундамент, скелет и одновременно душа платья, отраженная в трехмерном пространстве костюма, представляет собой безупречно выверенную, завершенную, архитектурную форму, вошедшую в историю искусства в качестве классического образца произведений рук человеческих. Профессионала невозможно представить

без знания классических форм конструкций – маяков в истории искусства костюма, как невозможен архитектор без знания ордеров античной архитектуры или законов гармонии, открытых в эпоху Возрождения.

Освоение “секретов” старых мастеров цеха портных, своим творчеством влиявших на создание яркого мира образов, вылепленных посредством атрибутов одежды, формировавших своими художественными средствами эстетические идеалы эпохи, в которой они жили, будоражит воображение, пробуждает фантазию и сообщает особый ореол феномену костюма, заставляя пристальнее взглянуть в исторически складывавшуюся «лексику», выразительные возможности «языка» этого искусства.

Среди учебных заведений, в стенах которого постигают секреты мастерства художественного костюма, есть одно с широко известным в театре и кино именем - Театральное художественно-техническое училище - ТХТУ (недавно “училище” заменили словом “колледж”, получилось - ТХТК), которому в наступившем году исполняется 85 лет. В его стенах, за прошедшие годы получили прекрасное профессиональное образование сотни бутафоров, гримеров, кукольников, художников по свету и звуку, аниматоров, художников-технологов по костюму. Все это творческие люди, увлеченные своей профессией соста-

вивших цвет среднего звена сценических и кинопроизводств. Подлинные труженики, без которых невозможна успешная деятельность, режиссеров, художников-постановщиков, актеров - создателей произведений зрелищных искусств. Немало имен выпускников училища вписаны в афиши театральных спектаклей, титры отечественного кино.

Педагоги училища наряду с традиционными формами постоянно ищут новые средства, позволяющие совершенствовать программы и качество обучения. На Художественно-костюмерном отделении – ХКО с начала 1970-х, автором статьи ведется работа по изучению одного из самых мощных художественных средств выразительности на театре (как, впрочем, и в кино) - старинного кроя. Молодое поколение преподавателей - выпускников училища (колледжа) продолжают основанное в свое время направление, - изучение студентами старинного кроя и формы костюма в муляже (ил. 01, 02, 03, 24), реконструкциях (ил. 06, 07, 11, 20), творческих работах (ил. 04, 04а), позволяющие проникать в конструктивные и технологические тайны одежды различных эпох и стилей.

В линиях старинных чертежей запечатлены смены художественных направлений в искусстве, эстетические идеалы того или иного периода истории и те метаморфозы, которые средствами искусства костюма, тво-

рили мастера с пластикой человеческого тела. Это и неудивительно, поскольку мастера создававшие моду, носили ощущение строения человеческого тела, на кончиках своих пальцев. Отсюда, очевидно, в формах и линиях старинного платья, таится особая поэзия рукотворного, теплого и удивительно трепетного гуманного ваяния (ил. 09, 10, 16, 17). А мягкие, певучие, чистые линии кроя останавливают внимание своей истинно классической красотой, в которой нельзя тронуть ни одного элемента без одновременного разрушения гармонии художественного образа, заложенного в костюме. Взять, хотя бы, крой английского мужского *dressing-gown* XVIII в (ил. 05). За его мягкой, невероятно прихотливой, непривычной для современного конструирования вибрирующей пластикой линий явно видится фигура человека. В ту пору в мужском костюме в моде были покатые плечи, узкие рукава и маленькая пройма, - всё, что грозило неудобством свободному движению рук. Однако, реконструкция (ил. 06, 07), позволяющая студентам примерять макет этой своеобразной одежды, подтверждает удивительную её комфортность в носке. Секрет не только в округлой форме рукава, подчиненной пластике естественного легкого изгиба руки, но прежде всего – в крое его головки (ил. 05). Говорят, чем красивее конструкция самолета, тем надежнее он в полете. Та же закономерность наблюдается и в одежде: линии рукава пленяют своей тонкой изысканной красотой и практической мудростью ваятеля: невысокий окат, маленькая пройма с цельнокроеной ластовицей, заполняющей подмышечную впадину, наличие которой в готовом виде дает небольшие заломы верха рукава, заметные со спины (ил. 08), таящие в себе искомую свободу движения рук. Это одна из стилистических особенностей мужской и женской одежды XVIIIв, как и рукав в целом, плотно охватывающий плечо, подобно эластичной перчатке (08). Мужская внешность в XVIII веке соткана из подражаний женкой моде, и, заблуждаются те, кто стремиться покатые плечи превратить в прямые и широкие при помощи прокладок, выпуская на сцену персонажей атлетического сложения.

В скупом языке чертежа заложены все основные параметры композиции платья и, прежде всего, его характер - скульптурный - костюм, облегающий тело, или живописный - костюм, задрапированный вокруг тела. Конструкция определяет и образный строй одежды - статичный или динамичный, и взаимосвязь с окружающим пространством: открытая форма, чутко отзывающаяся на движение тела и легко сообщаемая с окружающей средой, или закрытый тип костюма, лапидарные поверхности которого словно вычлениют, отгораживают фигуру от внешнего мира.

В *dressing-gown* - двубортной, с воротником-стойкой, с карманами в боковых швах одежды, англичане трансформируют идею конструктивной двойственности мужского костюма (ил. 05) по принципу пластического контраста: передняя часть гауна представляет собой закрытую, глухую, застегнутую на два ряда пуговиц, строгую полуприлегающую форму (ил. 06 гаун, он слегка великоват девушке); со спинки, та же вещь приобретает иной, открытый, динамичный, характер (ил. 07). Но конструкция вместе с рукавом, при всем её дуализме, - безупречна, поскольку все заложенные в ней пластические задачи выполнены сполна и менять в ней, что либо – значит лишать костюм его классического совершенства. В практике работы с реконструкциями, подчас случаются ошибки при копировании чертежа или некомпетентной корректировке студентами кроя. Начиная работать со старинным кроем, они, еще не понимая изысканности и мудрости изогнутых линий, к примеру, боковых срезов спинки и полочки и центральных соединительных срезов *dressing-gown*, могут принять их за ошибочные (ил. 05) и выправляют с помощью линейки. В результате в центре спинки глубоко и естественно западающая складка просто выходит из повиновения, а в целом юбка гауна со спины лишается умело сложенной мастерами формы и своей, такой мягкой податливой пластичности, разрушается так ладно построенная система фалд, органично составляющих подвижную часть юбки спинки.

Помимо формального искажения исторического образа, изменение

линий, произвольное искажения пропорциональных соотношений деталей старинного кроя - основы будущего костюма, лишает пространственный образ ауры времени, аромата стиля эпохи, которые были целью, как известно, собственноручных поисков в линиях и формах старинной одежды, основателя принципов искусства театрального костюма К. С. Станиславского. Помимо учащихся ТХТК, нынешние студенты, изучающие старинный крой, а их теперь немало (в Школе-студии МХАТ, во ВГИКе), защищены от упомянутых выше ошибок знанием.

Чтобы уловить красоту и дыхание вибрирующих, постоянно меняющих свои очертания линий, наши студенты чутко всматриваются, более того – внимательно вслушиваются в музыку представленных на плоскости листа тонких конструктивных узоров. В самом деле, есть какое-то особое очарование в линиях старинного чертежа, этом своеобразном графическом коде, запечатлевающим аромат ушедшего времени. Так в чертежах женского платья эпохи модерна читается время причудливых, как бы утомленных, «устало стекающих» линий (ил. 09, 10, 16, 17), отражающих своеобразие стиля “прекрасной эпохи” (18). В стилизации женского тела огромная роль принадлежит сложнейшей конструкции корсета (ил. 12): сильно утягивая фигуру в талии, и, создавая, так называемый прямой фронт, она формирует новую пластику женского тела. По сравнению с природными формами корсет припускает линию талии спереди, поднимает её сзади, (ил. 13), откровенно утрирует округлость женских бедер, выразительность которых при нехватке собственных создается небольшими подушечками (ил. 14), рождая неестественную изогнутость дамского силуэта, с откинутой назад спиной (ил. 13, 15). Помимо корсета, в создании неповторимой формы капризной пластики женской фигуры участвует конструкция лифа платья, с иллюзорно опущенным бюстом в форме, так называемой голубиной груди (ил. 09, 10, 15, 18); а также покроем юбки, подчеркнута обрисовывавший бедра, сильно расклешенной книзу от колен с обязательным шлейфом (ил. 09, 11, 17, 18). Созданный искусством портных,



► 01



► 02



► 03



► 24



► 06. Глухарева Анастасия. Реконструкция мужского дрессин-гоип



► 07. Реконструкция вид сзади



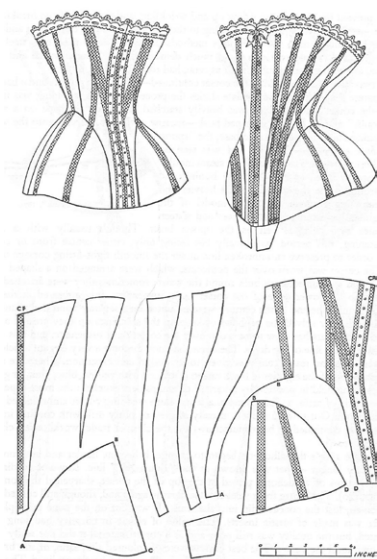
► 11



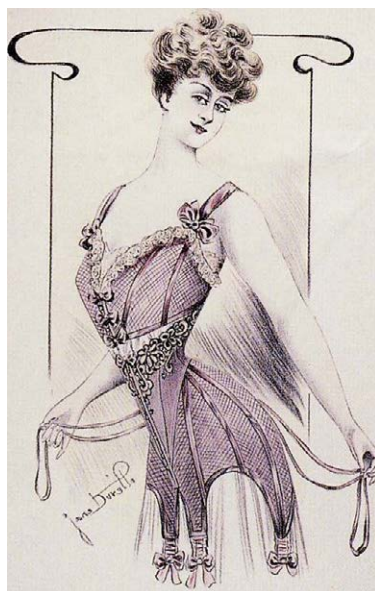
► 20



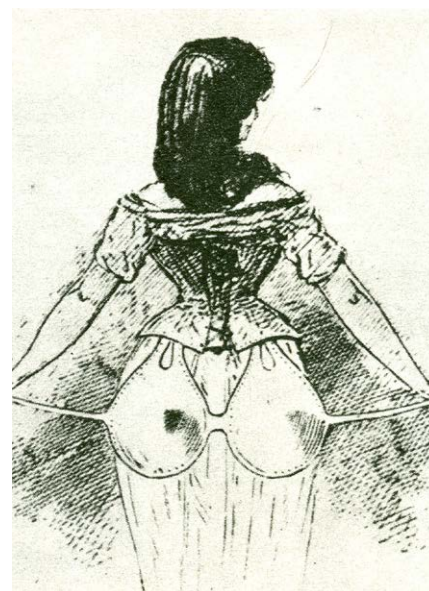
► 04



► 12. Конструкция корсета стиля модерн. 1901



► 13. Реклама элегантного белья. 1906



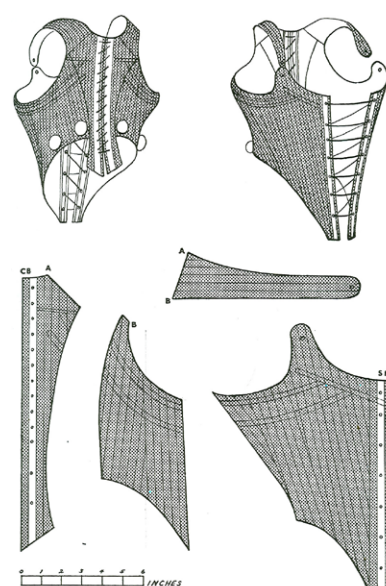
► 14



► 15. Реклама элегантного белья. Начало 1900-х



► 18. Автор неизвестен. Дневное шифоновое платье с пелериной из плетеного кружева. Около 1903. Коллекция института костюма Киото.



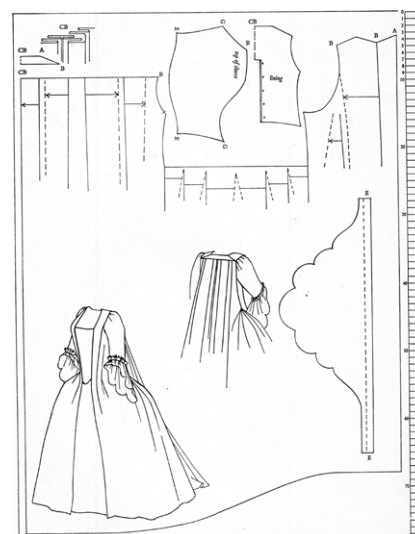
► 19. Конструкция корсета. Нора Во. 1795



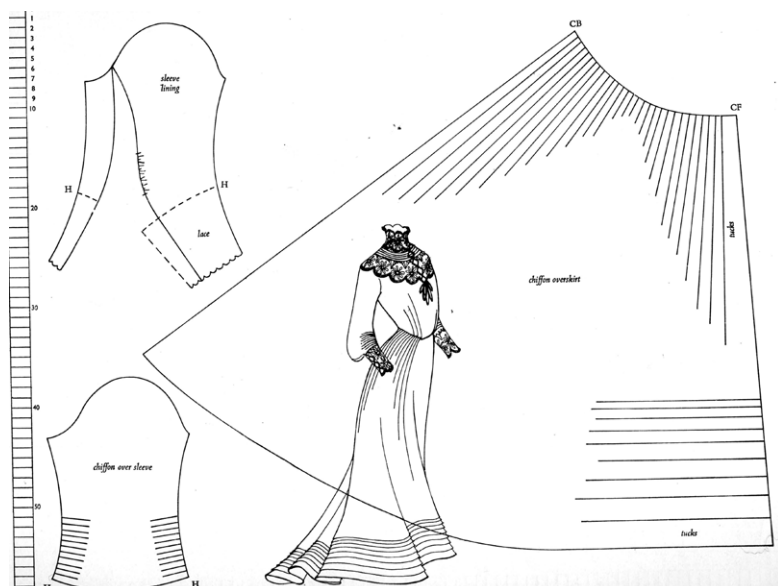
► 21. Реконструкция корсета. Фрагмент



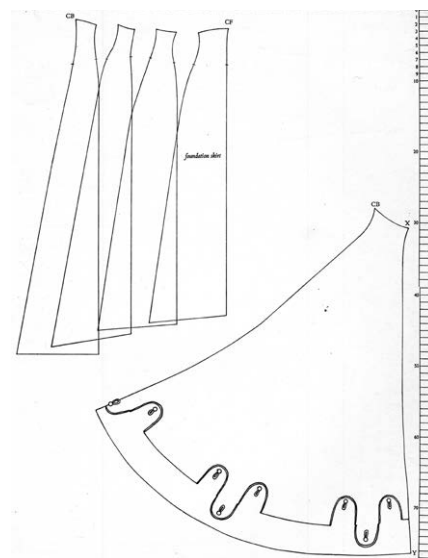
► 22. Платье. Хлопчатобумажного муслина с вышивкой растительными мотивами. Около 1795. Коллекция Института костюма Киото



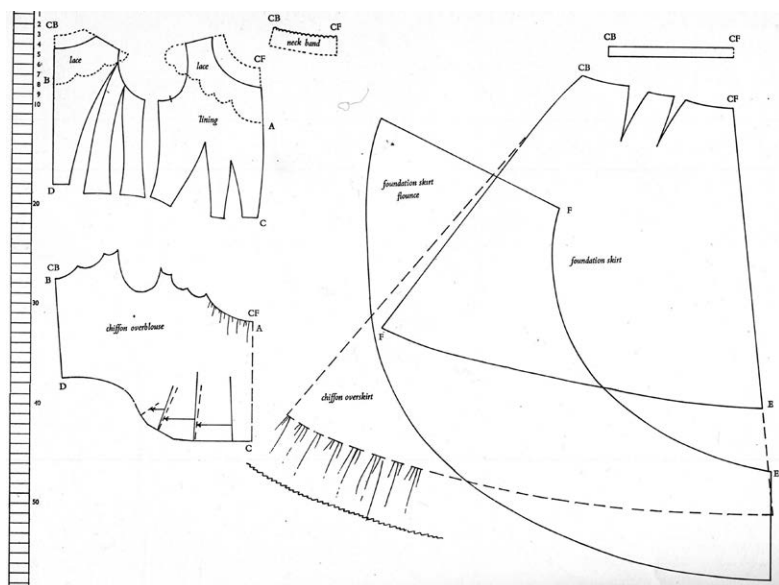
► 23. Sack-dress. 1740-50. Музей Лондона. Нора Во



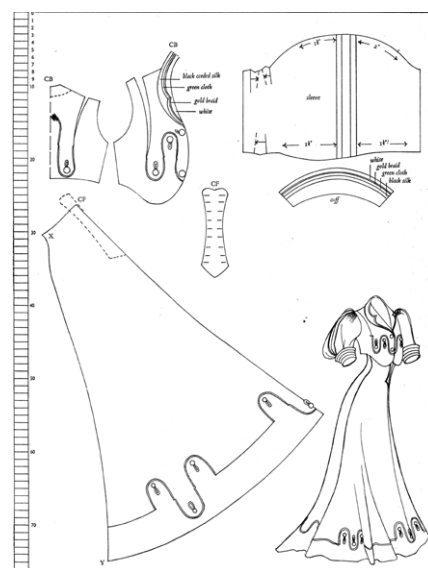
► 09. Послеобеденное платье. 1901. Нора Во



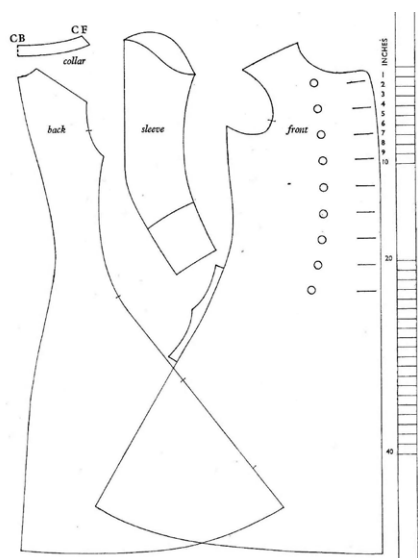
► 16. Костюм. 1906-7. Нора Во



► 10. Послеобеденное платье. 1901



► 17. Костюм - болеро и юбка. 1906-7. Музей Виктории и Альберта. Нора Во



► 05. Двуборный dressing-gown. 1750. Галерея костюма. Манчестер. Нора Во



► 08. Коат с полной юбкой из шелка с модным в середине XVIII века мелким растит. узором. 1740. Галерея костюма. Манчестер. Нора Во



► 04a

силуэт женской фигуры сравнивали с цветком со сломанным стеблем, и перевернутой книзу чашечкой, помимо перечисленных средств искусства костюма, использовалось расположение нитей ткани, подтверждаемое раскладкой деталей на плоскости чертежа. Изнутри форма цветка поддерживалась шелковыми нижними юбками отличного от верха покроя (ил. 10, 11, 16), шуршание которых предвосхищало появление элегантной дамы. По остроумному замечанию братьев Гонкур, на человеческое тело существует такая же мода, как и на одежду, облакающую его. К этому необходимо добавить, что метаморфозы, происходящие с человеческим телом, это, прежде всего, - искусство портного. Элегантность, изящество линий женского образа модерна, словно по волшебству извлеченные из небытия средствами искусства костюма, изобретенными портными рубежа XIX-XX веков, понуждают любоваться произведением рук человеческих, восхищаться талантом мастеров прошлого, учиться у них.

Те из наших студентов, кто ставит перед собой задачи овладения навыками профессионального мастерства, имеют все необходимое для этого. К большому сожалению, по сравнению с началом обучения старинного кроя на ХКО (1970-е) ныне заметно сокращен объем времени, необходимый для полноты базовых знаний, что не может не сказываться на возможности более прочного усвоения студентами изучаемого материала.

А между тем давно установлена планка условий достижения успеха для избравших своим делом костюм. Из воспоминаний учеников старейшего мастера платья Балансиага известно, что он неоднократно подчеркивал: кутюрье должен быть архитектором кроя, художником цвета, скульптором формы, музыкантом гармонии и философом стиля. Планка очень высока, но, как говорится, плох тот солдат, который не мечтает стать генералом. Как видим, обще-

признанный авторитет братства портных на первое место ставит крой – главнейший инструмент профессионала, ценность которого падает при отсутствии технологического мастерства. О взаимосвязи этих двух составляющих искусство костюма не уставал повторять Диор, говоря, что при всем приоритете целей выразительности, коллекция может получить-ся лишь в том случае, когда модели хорошо скроены и хорошо сшиты. И самый молодой из этих тяжеловесов моды, словно прислушиваясь к опыту товарищей по цеху – Маккуин, “мастерство исполнения ставил... почти выше всего остального”. И вместе с тем “его виртуозная портновская техника: его смелые по форме фасоны всегда были безупречно скроены”.

Очень интересны и поучительны “находки” в сокровищнице конструктивных и технологических идей прошлого для тех, кто ищет пути к профессиональному росту. Казалось бы такая мелочь как четыре небольших подушечки, прикрепленных к высоко срезанной спинке корсета (ил. 19, 20, 21.) Тонкая талия – не в моде. её линия переместилась под грудь. А скромное нарядное платье, в котором уже просматривается наступление ампира, имеет теперь круглую форму (ил. 22) с изысканной линией юбки, начинающей свое движение почти от лопаток. Поддержка легкого летящего полупрозрачного хлопчатобумажного муслина с наклоном, намеченным создателем модели, поручена нижней юбке, надежно опирающейся на подушечки корсета с целью избежать случайного западания ткани на прогибе фигуры в талии.

Мастера XVIII века, в женском платье также решают задачу конструктивной двойственности и достигают поистине виртуозного искусства в крое, решая с изумительным остроумием в одной из многочисленных модификаций форм французского платья со складками “Ватто”(ил. 23). Это сложнейшая композиционная задача - объединить в единое худо-

жественно-образное целое, представленные, как бы, автономно части костюма: миниатюрный жесткий лиф с небольшим шнипом, юбка, причудливого коробкообразного силуэта на металлическом панье, живописный каскад складок «Ватто», заканчивающийся небольшим шлейфом (ил. 23). Поражает геометрическая простота конструкции, занимающей место на вытянутом по вертикали прямоугольнике ткани, полотнища которой соединены между собой (ил. 24) на разных уровнях и заложены по определенной системе в складки и защиты, пучок которых расположен в окончании бокового шва на талии. Легкая пластичная материя послушно западает в углубления, изящно драпируется на выступах, легко и непринужденно облегает фигуру сзади и нежнейшими потоками стекает книзу, образуя сложно-изысканную декоративную форму, напоминающую бабочку с раскрытыми крылышками.

Безусловно, эта игривая свобода, с которой драпировка складывается в сложнейшую разнохарактерную форму, с эффектом пластического дуализма (статичная, геометрически определенная спереди, живописная, меняющая свои очертания сзади) таит в себе сущность рококо. Тогда в costume, как и в любой области искусства, художники творили так, «что все кажется непосредственно вытекающим из пышной, капризной, чрезмерно богатой художественной фантазии».

В заключение хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что в профессии, связанной с костюмом, эталонные вещи достойны пристального осмысления изучения, подобно ордерной системе античности в творчестве архитектора. Наряду с другими предметами, необходимыми специалисту по костюму, изучение кроильного искусства - драгоценного опыта наших талантливых предшественников, закладываются основы профессиональной образованности и общей эрудиции, - главнейших инструментов творчества. ■

Фото Антон Краузе

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

НАШ ДЕВИЗ - ЛЮБОВЬ К МИРУ И ЛЮДЯМ

ТАТЬЯНА МАРТЫНОВА

Зарайск вот уже тринадцатый год является центром Бахрушинского благотворительного фестиваля, и с каждым годом увеличивается число людей, которые искренне любят этот город.

Сотрудники музея с большим вдохновением готовятся к фестивалю, семейные традиции и устои рода Бахрушиных близки всем, кто принимает в этом участие. Из года в год благотворительные мероприятия, проходящие в Зарайске и его окрестностях, собирают огромную заинтересованную аудиторию. Бахрушинский фестиваль объединяет и сплачивает участников и зрителей.

Один из дней нынешнего фестиваля, который проходил в Зарайске с 22 по 31 мая, был посвящен искусству танца. Днём открылась выставка «Анна Павлова. Бессмертный лебедь» в Районном Дворце Культуры им. Леонова. А вечером, здесь же, на большой сцене состоялось большое балетное представление. Гостями Зарайска в этот день стали педагоги и учащиеся Московского государственного хореографического училища имени Л. М. Лавровского. Преподаватели училища провели мастер-класс по классическому танцу для учеников Зарайских балетных студий. Воспитанники училища пред-

ставили концертную программу «Дивертисмент», включившую в себя номера разных танцевальных стилей: от классического и народного танца до современной хореографии. Возвращаясь в Москву, будущие артисты балета обсуждали особую энергетику благодарного зала и мечтали вернуться в гостеприимный Зарайск еще.

Трогательный спектакль «Рыжая пьеса», представленный учащимися Детской школы искусств «Надежда» г. Москвы в селе Макеево Зарайского района, покорила сердца

зрителей актуальностью сюжета, яркими образами и интересными находками. Тема первой любви, становления личности, трудностей в отношениях со старшим поколением нашла отклик у молодых зрителей.

В Кино-концертном комплексе «Победа» города Зарайска состоялся спектакль «Минуты тишины» Российского академического Молодежного театра. 33 песни и стихотворения о войне, 33 жизни, сотканые из двух голосов, мужского и женского, как океан мыслей и

73



► Выступает Камерный оркестр «Времена года»

судеб, пережитых за полтора часа, вместили не только 1941-1945 годы, но и все войны, несчастья и боль потерь, которые пережиты человечеством. Стихи, короткие истории о войне, лирические и нежные, простые и страшные, объединили сердца молодежи и людей старшего поколения. Каждый из нас в этот вечер вспомнил и пережил боль потерь от жестокости мира, всё ещё не осознавшего несовместимость войны и жизни.

Заключительный день XIII Бахрушинского благотворительного фестиваля, был отмечен торжественным ве-

чером в Районном Дворце Культуры им. Леонова. Вечер открылся важным событием не только для фестиваля, но и в жизни Бахрушинского музея. Татьяна Бирюкова-Константинова, вдова художника-графика, народного художника СССР Федора Константинова, уроженца Зарайска, передала в дар музею серию его графических работ крупного формата к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон».

Блестящее выступление камерного оркестра «Времена года», можно сказать, стало мощным художественным аккордом праздника. Звучала музыка великих компо-

зиторов Штрауса, Моцарта, Глинки, Вивальди, Брамса, Чайковского, Дворжака. Как и на всех мероприятиях фестиваля, публика тепло и искренне принимала артистов и благодарила долгими аплодисментами после каждого номера.

Так закончился XIII Бахрушинский благотворительный фестиваль. Пролетит год, и мы вновь встретимся на родине Бахрушиных, чтобы продолжить славную традицию потомственных благотворителей, будут новые интересные выставки, концерты, спектакли и музыкальные вечера. ■

ЭТО ВСЁ О НИХ

ЮЛИЯ ЛИТВИНОВА

74

2 июня в муниципальном выставочном зале Союза художников в Воронеже в рамках Платоновского фестиваля искусств открылась выставка «Театр Таирова и Коонен».

Первое ощущение, когда переступаешь порог, неизвестно откуда взявшейся радости, полноты жизни, праздника. Алиса Коонен с крупномасштабной, в рост, фотографии, встречает посетителей. Глаз фиксирует крупные детали: фрагменты

колоритного занавеса работы Александры Экстер, костюм-мечту юной девушки для роли Коонен в спектакле «Жирофле-Жирофля» Александра Таирова. Невольно ловишь себя на мысли, что такое ощущение могло быть у зрителя, пришедшего на спектакль Камерного театра, и переносишься во времени и пространстве. Эта выставка – настоящая реконструкция, подлинное лицо и дух легендарного театра.

В экспозицию вошло более 70 предметов из коллекции Музея имени А.А.Бахрушина: эскизы, макеты декораций, куклы, костюмы.

Выставки, организованные совместно с музеем имени Бахрушина, уже в третий раз представляются на Платоновском фестивале искусств: в 2014 году музей имени Бахрушина привез в Воронеж выставку работ знаменитого театрального художника, сценографа



► Макет экспозиции «Театр Таирова и Коонен»

Давида Боровского, в 2015 году - экспозицию «В пространстве без границ» – эскизы костюмов и декораций, макеты спектаклей, сделанные театральными художниками республик бывшего СССР из собрания музея. «Уже сейчас есть мысли о следующем проекте», – говорит художественный руководитель фестиваля Михаил Бычков.

Выставка «Театр Таирова и Коонен» рассказывает о поистине уникальном явлении в культурной жизни страны в XX веке – московском Камерном театре, который существовал с 1914 по 1949 год.

«Спектакли Камерного театра интересны тем, что зачастую Александр Яковлевич выбирал необычные пьесы, и многие из них были поставлены в России один раз и именно этим театром», – рассказала

куратор выставки Мария Липатова. На выставке представлены эскизы декораций и костюмов к 12 знаковым спектаклям Камерного театра: «Сакунтала» Калидасы (постановка на основе индийского эпоса), «Саломея» Оскара Уайльда, искрометная оперетта «Жирофле-Жирофля» Шарля Лекока, «Гроза» Александра Островского и знаменитая «Федра» Жана Расина (представлен воссозданный костюм и подлинная обувь (котурны), в которой Алиса Коонен выходила на сцену).

Включен в экспозицию и спектакль «Богатыри», после премьеры которого театр был объявлен чуждым народу, и начались гонения. Последним триумфом Камерного театра стала «Мадам Бовари», инсценировку к постановке сделала Алиса Коонен.

«Один из блоков экспозиции назван «Театр-дом». «Поскольку Александр Яковлевич и Алиса Георгиевна жили непосредственно в театре, мы попытались показать, как это выглядело. Здесь представлены фантастические экспонаты – куклы, с помощью которых Таиров продумывал свои театральные постановки», – рассказала Мария Липатова.

В Шестом международном Платоновском фестивале искусств участвуют артисты из 20 стран, представляющих четыре континента: Европу, Азию, Африку и Северную Америку. Программа из четырех направлений — театр, музыка, выставки и литература — мощнейшая: мировое искусство во всем многообразии форм и традиций. ■

В ЖАНРЕ СНА

ЕКАТЕРИНА ДМИТРАКОВА

Спектакль «Алиса в стране чудес» поставлен в рамках программы государственной и общественной поддержки развития театральной деятельности в Российской Федерации, под патронатом Президента Российской Федерации и при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Союза театральных деятелей Российской Федерации и Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина

В «Домашнем театре в Доме Щепкина» состоялась премьера спектакля «Алиса в стране чудес». Жанр обозначен как сны, навеянные ветром, в общем-то, ничего удивительного: те, кто знаком с творчеством режиссера Анатолия Ледуховского и видел спектакли театра, разместившегося в Доме-музее М.С. Щепкина на проспекте Мира, вспомнит немало странных ярких снов, в которые погружается здесь зритель. Спектакль создан в соавторстве с выпускниками факультета сценографии ГИТИСа, где уже многие годы преподает Анатолий Ледуховский.

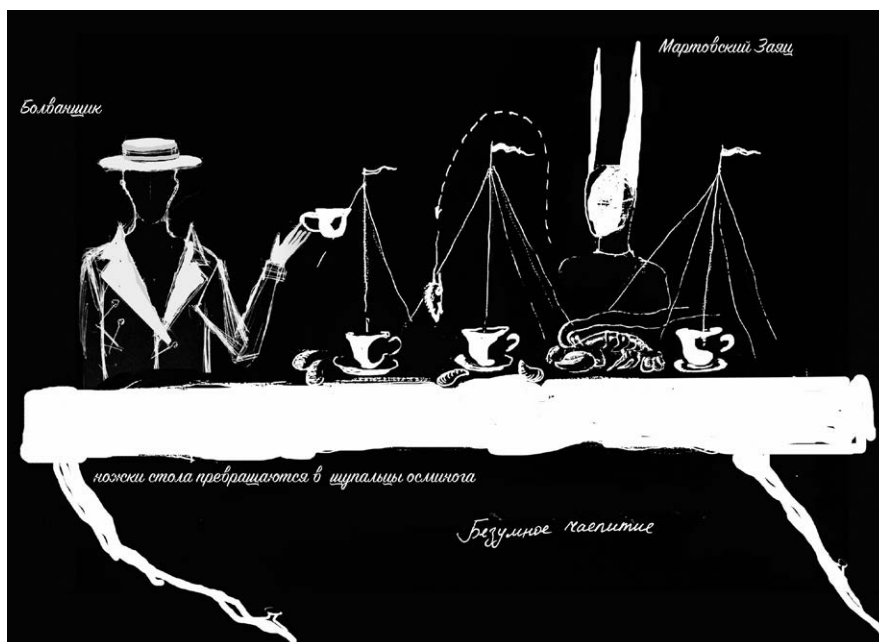
«Алиса в стране чудес» - театральная история способная увлечь ребенка и задеть душу взрослого.

В день премьеры сказка началась еще до того, как распахнулись двери маленького темного зала. В фойе - свечи, вазочки с фруктами и сладостями на столе. Пирожные и апельсиновые дольки украшены бумажными флажками с надписями «Съешь меня!», «Нет, меня!», «Яд!», изображениями Чеширского Кота и других героев Кэрролла.

После «безумного чаепития» - первого уровня сна, зритель попадает на второй, более глубокий уровень. Под нежную и таинственную музыку (просто тиканье часов или звук капель утекающего времени?), написанную актрисой Домашнего театра и композитором Марией Галкиной, из темноты сцены возникают белое лицо и белые

ладони. Автор, Мартовский Заяц и Чеширский Кот в одном лице рассказывает об Алисе.

В последующих сценах будет два рассказчика (по Ледуховскому Алиса в стране чудес встречает двух Чеширских Котов, двух Мартовских Зайцев). «Зеркальные» персонажи, в блестящем исполнении Юлии Богданович и Марии Галкиной, ведут диалоги, полные тонкой иронии, смеха и того самого, любимого маленькими детьми и взрослыми романтиками, веселого абсурда, которым полны сказки Льюиса Кэрролла. Стоит отметить, что авторский текст используется здесь лишь фрагментарно - спектакль поставлен по мотивам кэрролловской сказки, что позволяет ►



► Эскиз к спектаклю «Алиса в стране чудес». Худ. Ютта Ротте, Ольга Богатищева



► Сцена из спектакля «Алиса в стране чудес». Худ. Ютта Ротте, Ольга Богатищева

создателям сместить акценты, показать известный сюжет с неожиданной стороны. Это еще одна постмодернистская черта авторского стиля Ледуховского, которая ощущается и в других его постановках.

Впервые «Домашний театр в Доме Щепкина», обычно отличающийся крайним сценическим ми-

нимализмом (буквально по Станиславскому: актер и коврик на голой сцене), использует компьютерную анимацию (авторы – Артем Галушин, Илья Овчинников). Трогательная, словно нарисованная детской рукой, картинка транслируется на сцену. По зеленой шумящей траве в жаркий летний полдень идет де-

вочка. Длинными прыжками скачет Белый Кролик («Нет, два Белых Кролика» – скажет Алиса). Медленно проползает Синяя Гусеница, совершенно удивительная, впрочем, как и все созданные безудержной фантазией учеников Ледуховского - сценографов Ютты Роттэ, Ольги Крупатиной, Сони Кобзоевой и Аси Скорик анимационные персонажи спектакля.

Персонажи рассуждают о ядах и грибах, о чудесах и обыденности, сне и яви. Соседство героев живых и анимационных создает ощущение зыбкости границ между миром реальным и фантастическим. Особые оттенки придают происходящему на сцене песни, исполняемые актерами вживую (на стихи Льюиса Кэрролла, а также Марии Галкиной, Юлии Богданович).

Финал спектакля более чем неожиданный. Игрушечный суд и приговор заканчивается фразой – «Алиса думала, что это просто сон, и все они просто карты, но, если это и было так, они всё равно отрубили ей голову». Заряженное Льюисом ружье выстреливает - Алисе отрубают голову, во сне... что иллюстрирует жизнерадостная картинка: кролик и девочка без головы увлеченно удят рыбу. Попытка шокировать зрителя? Достижение крайней точки безумия (потеря головы), которое у Кэрролла – неизменный атрибут чудесной страны? Или - знак расставания с детством, что подтверждается последующим анимационным фрагментом... Одежду, которое несет в руках маленькая Алиса, собираясь заснуть и отправиться в волшебную страну, превращается в знаменитое «улетающее платье», а сама девочка – в Мэрилин Монро, точнее в Норму Джин (настоящее имя Мэрилин Монро). Ветер времени ведет героиню от детства к взрослости. «Норма Джин в стране чудес» - именно так называется вторая часть сценической истории, над которой работают режиссер, актеры и художники Домашнего театра... Будем ждать продолжения. ■

Фото Сергей Тупталов

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН

Продолжение. Начало см. № 1 (99) 2016, стр. 60; № 2 (100) 2016, стр. 85

Исполнительская культура итальянского театра развивалась, главным образом, в профессиональных передвижные труппы, зафиксированных в письменных источниках, как минимум, с середины XVI века²⁵, а в XVIII в. имевших наибольшую совокупную численность в Европе. Эти труппы, в основном державшиеся на родственных связях, не в меньшей степени, чем художники и музыканты, образуют ценнейшее итальянское и европейское наследие. С начала XVII века, благодаря активным гастролям они формировали эталон сценической игры в Европе, побуждая местных актеров к подражанию и состязанию, стимулируя тем самым образование национальных актерских школ.

В пестрой массе итальянских комедиантов-профессионалов выделяются две большие общающиеся группы: 1) площадные и ярмарочные комедианты, не связанные с определенным театральным помещением; 2) комедианты, длительно арендующие один и тот же театр. В XVII в. обмен между этими группами мог легко проходить в обе стороны, но к началу XVIII в. в условиях жесткой конкурентной борьбы вторая группа приобрела тенденцию к обособлению. Теперь самый распространенный путь обмена между ними — пополнение второй группы из состава первой, а также совмещение выступлений в балагане и в театре. Так, семья циркачей Раффей дала Венеции двух знаменитых актрис XVIII в. — Теодору Медебак и Маддалену Марлиани (сценическое имя Кораллина), игравших первые роли в комедиях Гольдони. Первая из них некоторое время днем выступала на канате, а вечером — на сцене театра.

Вот как Гоцци характеризует итальянских комедиантов, не имеющих постоянного ангажемента:

«Я говорю об Италии, которая изобилует труппами актеров, борющихся между собой из-за куса хлеба, и где актерский заработок скорее приближается к скудости, чем к богатству. Эти бедняки, вынужденные подыскивать себе три или четыре раза в год новое убежище для своей птичьей охоты, постоянно чахнут и разоряются длинными путешествиями и необходимостью соблюдать известное приличие в костюмах».²⁶

Далее Гоцци дает ценные сведения о частоте представлений такой труппы в год: их было 260 при переездах каждые три или четыре месяца. Наибольшая длительность венецианского премьерного показа драмы составляет 4 или 7 (редко 10) дней подряд, поэтому легко вычислить, сколько новых постановок достаточно для наполнения таких гастролей: при трех переездах — минимум 12, при четырех — минимум 9. Эти же цифры показывают, сколько новых представлений в идеале надо ставить ежегодно (относя сюда и поновление старых).²⁷

Состав типичной в 1720-е годы труппы странствующих комедиантов приведен у Гольдони в описании его путешествия из Римини в Кьоджу на баркасе: «12 актеров и актрис, 1 суфлер, 1 машинист, 1 костюмер, 8 слуг, 4 горничных, 2 кормилицы, дети разного возраста, собаки, кошки, обезьяны, попугаи, птицы, голуби, барашек».²⁸ Директором и главным актером этой труппы (капокомико) был Флориндо деи Маккарони, имевший амплу первого любовника; примадонну звали Клариче; они

были родом из Кьоджи, там их хорошо знали, там было их основное место обитания. В Кьодже у труппы был ангажемент на 20 показов, продленный затем до 32. Репертуар этой труппы ясен из её состава и вполне типичен: цирковые представления, комедии, интермедии, постановки со сменой декораций. Труппа Маккарони была довольно состоятельной; труппы победнее жили на сборы в чашку во время площадных представлений и могли даже наниматься к ярмарочным шарлатанам для зазывных действий. Впрочем, в Венеции и ярмарочные балаганы пользовались заслуженной славой: аптекарь Бонафедо Витали содержал целый «рекламный» театр, весьма знаменитый в городе. В этом театре начинали карьеру известные в будущем драматические актеры — Рубини и Казали (Гаэтано Казали был одно время директором труппы в театре Сан Самуэле).

В Венеции во времена Гольдони и Гоцци особенной известностью пользовались труппы Джузеппе Имера, Джироламо Медебак (у него в 1750-е гг. служили Теодора Медебак, для которой Гольдони написал «Памелу», и Маддалена Марлиани, сыгравшая Мирандолину в «Хозяйке гостиницы») и труппа Антонио Сакки, который в кон. 1730-х — нач. 1740-х сотрудничал с Имером, а потом возглавил собственный коллектив. Эти труппы находились на самой вершине иерархии итальянских комиков: Гоцци в 1750-е и 1760-е гг. считал труппу Сакки лучшей в Италии. Ведущие актеры этих трупп — весьма характерные представители своей профессии в Италии XVIII в.: они сами подыскивают драматургов и формируют новый репертуар

(Антонио Сакки предложил Гольдони написать для него комедию об Арлекине – слуге двух господ), заботятся о развитии и литературной проработке собственного амплуа (Чезаре Д'Арбес – знаменитый Панталоне, служивший в 1740-х в труппе Медебака, попросил Гольдони написать для него роль, которая бы послужила литературному преобразению его амплуа; в результате возникли «Венецианские близнецы» и «Семья антиквария»).

Одновременно ведущие артисты составляют, так сказать, «золотой запас» Венецианской республики, ибо представляют её в сфере искусства на международной арене: их высоко ценят в смысле государственного престижа. По договоренности с европейскими дворами, Республика могла направить их на гастроли, важные в смысле международной политики, и ради этих гастролей они прерывали свою работу в местных театрах. Так, Чезаре Д'Арбес во время карнавального сезона 1749-1750 должен был спешно прервать свои выступления, покинуть труппу Медебака и уехать в Дрезден работать в театре (играть, учить актеров и ставить спектакли), по договоренности между герцогом Саксонским и Республикой.

В Италии уже в XVII веке общество ставило ведущих актеров достаточно высоко: по культурному статусу они были равны уважаемым всеми «ревнителям словесности» (*letterati*) и при этом воплощали живое искусство слова, служили в галантном обиходе примерами изящества, пользовались репутацией хранителей национального поэтического наследия и знатоками современного искусства.²⁹ Драматурги – такие, как Гольдони – искали (и не находили) итальянские пьесы на полках университетских и монастырских библиотек; актеры же знали большинство знаменитых итальянских пьес и сценариев наизусть, многократно опробовав их на публике, и многое из гигантского наследия итальянской драматургии хранили в хозяйстве своей труппы.

Подобную профессиональную репутацию артистов Италия сберегла до конца XVIII в., о чем свидетельствует рассуждение Франческо Бартоли из предисловия к его «Историческим заметкам об итальянских комиках»:

«Не требуется много труда, чтобы доказать, что комики могут, или даже должны попасть в число ревнителей словесности. Истинный комик не сможет стяжать славу и пользоваться почетом в своей профессии и родственных ей делах, если раньше не изучит, по меньшей мере, грамматику и риторику и если не научится немного сочинять поэзию. Комический театр часто прибегает к помощи рассуждений, диалогов, прологов, литературных вольностей – того, что относится к искусству оратора и поэта; и тот комедиант, кто желает заслужить честь своим ремеслом, должен уметь и сам сочинять подобные произведения, и раньше всего упражняться в этих малых вещичках, чтобы потом быть способным создать и целое представление. Мы знаем настолько много таких сочинений, доставшихся от древних и современных комиков, что, если собрать их вместе, будет достаточно, чтобы создать целую Театральную Библиотеку».³⁰

Ведущие актеры Италии, благодаря этой «Театральной Библиотеке», по меткому выражению Бартоли, далеко обгоняли в своем знании театра и драматической литературы иных писателей и философов. Таковы уже названные знаменитые венецианцы Чезаре Д'Арбес (Панталоне) и Антонио Сакки (Труффальдино) – замечательные наследники традиции итальянских комедиантов XVII в. Вот характеристика Антонио Сакки, данная Гольдони:

«Этот актер, известный на итальянской сцене под именем Труффальдино, присоединял к естественному обаянию своей игры основательное изучение драматического искусства и знакомство с театром разных европейских стран... Его комические выходки и остроты не были извлечены ни из народной,

ни из актерской речи. Сакки черпал из авторов комедий, поэтов, ораторов, философов; в его импровизации можно было узнать мысли Сенеки, Цицерона, Монтеня; но он обладал особым искусством сочетать изречения этих великих людей с простоватостью произносившего их дурачка. И то самое изречение, которое вызывало восхищение у серьезного автора, заставляло смеяться от души, когда оно исходило из уст этого превосходного актера».³¹

Творческая биография Сакки, освоившего все театральные профессии и охватившего в своих путешествиях ради театра почти всю Европу, весьма характерна: начал карьеру во Франции, сначала танцевал в балете, потом перешел на роли второго дзанни в Итальянской комедии, переехал в Венецию, вступив в труппу Имера, уехал в Санкт-Петербург на три года, снова вернулся в Венецию, потом уехал в Вену и еще раз вернулся, стал капо-комико, неоднократно выезжал на гастроли в Англию, Испанию, Португалию и многие другие страны.

Следом за Италией, к концу XVIII века во всей Европе актерство приобретает статус уважаемого общественного служения; выдающиеся актеры приобретают огромный авторитет в обществе – не как звезды, обласканные правителями и богачами, а именно как вершители судеб искусства и общественные деятели. В этом кардинальном изменении общественного смысла актерской профессии следует признать высочайшую заслугу Просвещения.³² Энциклопедия актеров Франческо Бартоли выросла из пиетета эпохи по отношению к актеру как главному человеку театра, превратившегося – в масштабах всей Европы – из шута в практического исследователя человеческой природы и выразителя идей века (впрочем, Гоцци и так считал итальянских комедиантов героями своего времени).

Исключительная гастрольная активность артистов и музыкантов в Италии привели к тому, что

именно театр стал объединяющей силой территориально раздробленной страны. Передвижные труппы действовали вопреки географической раздробленности. Постоянные поиски публики и заработка в итоге подчинили театральную жизнь Италии единому ритму на основе театральных сезонов. Система из трех театральных сезонов сформировалась в Венеции в XVII в.: в неё входили осенний (с первого воскресенья октября до начала Рождественского поста), карнавалы – главный сезон премьер (с Рождества до первого вторника Великого поста в конце февраля – начале марта, всего ок. 16 недель) и ярмарочный, или летний сезон – гастрольный сезон всех трупп (после Великого поста до конца лета). Такой ритм жизни театров охватил в XVIII в. всю Италию и в общих чертах сохранился до сих пор.

Огромное и разнообразное театральное наследие, наивысшая совокупная численность актеров в Европе, высочайший уровень развития всех элементов театрального искусства, массовый характер театра, относительно равномерное его распространение благодаря непрерывным гастролям артистов, наличие не одной, а многих культурно развитых театральных столиц – все это отличает Италию

XVIII в. от других европейских стран. К заметным особенностям итальянской театральной культуры надо добавить театральную публику: в Италии установилась вековая традиция ходить вечерами в театр не просто для того, чтобы посмотреть пьесу, но проводить там долгое время, общаясь в ложах и партере о жизни и искусстве.

Привычка итальянцев приходить в театр не ради спектакля, а ради общения вызвала удивление, иронию, а иногда и понятный ужас иностранных наблюдателей. По словам очевидца, «в Италии даже присутствие короля не заставляет зрителей производить меньше шума... происходит горячая агитация в пользу актеров, раздаются аплодисменты, сопровождающие пение любимца какой-либо арии, часто даже предшествующие началу его номера; певцу вторят из верхних лож, в его честь произносят или выкрикивают стихи». Де Бросс утверждает, что «влечение к театру и музыке проявляется у итальянцев больше в усердном посещении спектаклей, чем в том внимании, с каким они их смотрят. Кроме первых представлений, во время которых даже публика партера ведет себя прилично и тихо, зрители считают признаком дурного тона слушать оперу, кроме самых ин-

тересных мест». Мария Квирини, жена последнего венецианского посла в Париже, в одном письме из Франции от 1795 года удивляется насчет парижских зрителей: «здесь ходят в театр, чтобы посмотреть спектакль, а не беседовать, как у нас».³³

Естественно, что в стране, где настолько глубоко поселилась не просто любовь, а вековая привычка к театру, где вокруг театра было столь много деятельных и мыслящих людей, сложилась среда, благоприятная для явления как сторонников театральных реформ, так и их противников.

Первым, кто опубликовал в Европе книгу о театре с программным названием, содержащим слово «реформа», был маркиз Франческо-Шипионе Маффеи из Вероны. В его книге «Реформа итальянского театра» (1714) были напечатаны три его произведения для театра – одна трагедия и две комедии. Этим книга Маффеи отличалась от многих близких по времени книг, содержащих идеи к реформированию театральных жанров, но выраженных в форме трактатов: «Обманщик, диалог об античной и современной трагедии» (1714) Пьера Джакомо Мартелло, его же «О стихотворной речи в трагедии» (1715); «О трагедии» (1715) Джана Винченцо Гравини и др. ■

Продолжение следует

79

²⁵ Первое официальное оформление «братства» (*fraternal compagna*), образованного ради профессиональных занятий театром и скрепленное подписью нотариуса, состоялось в Падуе в 1545 г.

²⁶ Гоцци К. Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра / Перевод Я. Блоха // Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 40-42.

²⁷ Если сопоставить с этим современные нормативы для стационарных государственных театров Москвы (5 премьер в год, включая капитальное возобновление), легко понять, насколько непростыми были репертуарные требования в Италии XVIII в.

²⁸ Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Перевод, введение и примечания С. С. Мокульского / В 2 т. Т. 1. Л.: Academia, 1933. С. 57.

²⁹ Вот что пишет Никколо Барбьери: «Современные актеры таковы, что нет такой хорошей книги, чтобы они не прочитали... ни серьезной сентенции, которую они бы не усвоили... Многие из них переводят рассуждения с иностранных языков и украшают ими свои сочинения или сами изобретают рассуждения и упражняют свою способность рассуждать. Все

они учатся, кто больше, кто меньше, но вполне достаточно, чтобы можно было об этом судить по тем вещам, которые они печатают: стихи, прологи, комедии, письма, сценарии и другие сочинения»; перевод Молодцовой М., по изданию: *La commedia dell'arte a cura di Vito Pandolfi* / In 6 vol. Firenze, 1956. Vol. 1. P. 372; цит. по: [Молодцова М. М.] Итальянский театр эпохи Возрождения // История зарубежного театра / Отв. ред. Гительман Л. И. СПб., 2005. С. 107-108.

³⁰ Перевод автора настоящей главы, по изданию: Bartoli F. *Notizie storiche de' comici italiani* / A cura di G. Sparacello. Genova: IRPMF, 2010. P. 21.

³¹ Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Перевод, введение и примечания С. С. Мокульского / В 2 т. Т. 1. Л.: Academia, 1933. С. 378-379.

³² Недаром именно актеры – Лекен во Франции и Гаррик в Англии – добились изгнания зрителей со сцены, а Гаррик в признание его общественных заслуг был похоронен на освященной земле Вестминстерского аббатства: такая честь была оказана актеру впервые в истории Европы.

³³ Цит. по: Мокульский С. С. Карло Гольдони. Глава из истории театра в Венеции XVIII века // О театре. Временник отдела ТEO Государственного института истории искусств. Вып. 1. Л., 1926. С. 66. Прим. 1.

ИЗ ДНЕВНИКОВ

НИНА ДМИТРИЕВА

Любимые персонажи Нины Александровны Дмитриевой (1917-2003) – Врубель, Пикассо, Ван Гог. Монографические исследования творчества этих художников стоят в одном ряду с её «Краткой историей искусств». В начале был Врубель: закончив в 1940 году ИФЛИ и поступив там же в аспирантуру, Дмитриева выбрала его темой диссертации, но работу над ней она смогла продолжить, лишь вернувшись из эвакуации. В 1945 году она поехала в Киев смотреть росписи Врубеля в Кирилловской церкви, орнаменты и эскизы для Владимирского собора, а также работы, хранящиеся в Музее русского искусства. Еще она хотела встретиться с Н. А. Праховым, художником и искусствоведом, сыном А. В. Прахова, привлёкшего Врубеля к работе в соборах, а также с художником П. Н. Мусиенко: он собрал много материалов по Врубелю, в том числе, и свидетельства встречавшихся с ним в Киеве людей.

Готовую диссертацию Дмитриевой не приняли к защите, ей предложили взять другую, более «проходную», тему: «декадент» Врубель не вписывался во времена «критики» Зощенко, Ахматовой. Дмитриевой удалось довольно быстро написать и с успехом защитить новую диссертацию, посвященную истории Московского училища живописи, ваяния и зодчества. (Примечательно, что работа в архивах по этой теме вылилась через несколько десятилетий в книгу о «Русском рыцаре: М. Ф. Орлове», чьими усилиями во многом был создан Московский художественный класс – основа легендарного МУЖВЗ. Увы!- книга все еще в «листе ожидания»).

Монографии Дмитриевой о Врубеле были-таки изданы (и переизданы) в 80-х гг. Киевский период оценивается в них как вершина его творчества: тогда у него пробудился дар монументалиста, выявился духовный потенциал его искусства, среди созданного им в этот период нет проходных, светских, манерных произведений.

Этот «взявший не свойственную его поколению высокую патетическую ноту» художник оставался предметом постоянных её размышлений (в особенностях его творческого развития она находила совпадения с героем Т. Манна, композитором Леверкюном). Последней работой Дмитриевой, увидевшей свет при её жизни, была статья «Духовные искания Врубеля» (2002).

Подготовка текста, примечания, вступительная статья Светланы Членовой.

1945 год 30 июля

Сегодня 5-й день, как я в Киеве.

В первый день – 26-го – ходила по городу, видела руины Крещатики, поднималась на Владимирскую горку, где Владимир с крестом и широкий вид на Днепр, была в Софии. <...>

27-го я отдыхала. Ходила только на «еврейский базар» и вечером в «Ботанику»

28-го была, наконец, в музее и видела Врубеля, но еще бегло. Вечером была во Владимирском соборе, – как раз был день Владимира равноапостольного, торжественная литургия.

29-го – вчера – весь день провела на Днепре, на пляже. Ездila туда в целой компании музейных сотрудниц и их семейств.

30-го июля. Вечер. Марья Захаровна¹ дала мне небольшую передышку – ушла в поликлинику. Пользуюсь, чтобы записать первые впечатления от Врубеля.

Сегодня я смотрела его во второй раз. Может быть, это зависит от новизны, но меня киевские работы Врубеля трогают больше, чем московские. Не знаю, есть ли такие слова, какими можно хотя бы намекнуть на глубину и очарование «Надгробного плача» (эскиз для Владимирского собора – непринятый!!). Может быть, действительно только стихами.

Музыка сапфирово-синих и бирюзово-голубых тонов, глубокая и странная тишина, – музыкальная тишина, полная какого-то пения ангельского. Лица Христа и матери резко очерчены кругами нимбов и эти нимбы – основа композиции. Два лица. У Христа успокоенное тайной смерти. У матери – жаждущее проникнуть в тайну, но тоже глубоко спокойное в самой скорби, верующее беспредельно. Глаза у неё – как огромные драгоценные камни. Руки сжатые. В этой композиции Врубеля, может быть,

сильнее всего чувствуется то, на чем построены его лучшие вещи – говорящее молчание. Врубель изображает именно те минуты, которые невыразимы словом. «Час тоски невыразимой...». Его образы оттого и не поддаются определению, что они выше определений.

Это же в его «Демонах». У Демона заломленные руки и особенно громадные, пристальные, скорбные, томящиеся глаза и томящиеся глаза выражают то, что никакими другими путями нельзя выразить. Лучше об этом и не говорить.

Я представляю себе, как бы выглядел этот «Надгробный плач» в церкви. В огромном храме, где поет тысячеголосый хор, мерцают сотни свечей. Врубель не любил музеев. Он говорил, что произведения искусства должны органически сливаться с тем местом, где оно находится – будь это жилой дом, церковь, площадь. В идеале это так и должно быть. Голландскому жанру

или натюрморту место в комнатке с кафельным полом, низкими полками, среди цветочных банок. Микеланджеловский Давид должен стоять на большой площади, близ ренессансных палаццо. Ника Самофракийская имеет смысл только на берегу моря. А эти вещи Врубеля должны быть в храме, они воистину монументальны.

Я была во Владимирском соборе. Когда пришла – там еще ничего не было, служба не начиналась. Я прошлась туда и сюда, все посмотрела, взобралась на хоры, там тоже все обошла. Ничего, – одно лучше, другое хуже, но в общем все неплохо. Но вот, когда началось, когда собрался народ, зажглись свечи, запел великолепный хор (здесь церковный хор состоит из артистов оперного театра) – то словно чудом все стало много прекраснее. И богоматерь в абсиде словно бы ожила, и васнецовские алтарные образы, которые можно вдоволь критиковать с точки зрения «строгого вкуса» сразу стали какими-то непреложными и как будто, правда, святыми. Вот что значит – должное окружение. Даже и васнецовские вещи преображаются, что же говорить о гениальных вещах Врубеля. Как они должны были действовать.

Софийские мозаики близки по духу Врубелю. Только у Врубеля больше близкой нам человечности. Всё, что за эти девять столетий было людьми выстрадано, передумано, – все это же не прошло даром, это утончило душу, и эта тонкая, мудрая и усталая душа – нечто вполне современное – отличает Врубеля. Он имел полное право сказать, когда его спросили об его религии: «Искусство – вот наша религия». В этот раз мне даже больше отцов церкви понравилась Оранта. Действительно – «нерушимая стена». Сколько в ней глубокой серьезности и готовности защитить и оградить. <...>

Видела четыре иконостасных образа для Кирилловской церкви, написанных в Венеции, под явным влиянием венецианцев Кватроченто (Джованни Беллини). Золотой фон, кватрочентистская трактовка формы – не вполне объемно,



► М. А. Врубель. «Надгробный плач», 1887

но и не плоскостно, – что-то очень ясное, чистое, просветленно-наивное, вплоть до милых цветочков фона, совершенно условного. В то же время – необычайное, зрелое, великолепное мастерство в деталях – например, подушки, шитые жемчугом, на которых они сидят. Лица очень хороши. У Кирилла и Афанасия – пристально-грозный взор, напоминающий опять-таки византийских отцов церкви, у Христа и богоматери – кроткий. Лицо богоматери очень своеобразно, нежно, но оно переписывалось и, как тонко заметила сотрудница музея, которая со мной смотрела, краски звучат глухо, тогда как у Христа и у святых золото фона словно бы светится и в лице, согревает его. Вообще же тона чистые, светлые, радостные. Великолепный красный тон в одежде богоматери. <...>

Смотрели мы и рисунки Врубеля. Больше всего – цветы акварелью. Какой-нибудь незамысловатый цветочек, один, на сероватом или голубом фоне, превращен в живую сказку – такие сверкания, переливы, изломы, такие звездчатые, граненные, изысканные сочетания. Мы не умеем смотреть. Все это, что видел Врубель, – есть и в природе. Но ведь бывают же люди, которые считают, что тень – всегда серая, лицо у людей – белое, тра-

ва зеленая, солнце желтое, а дома четырехугольные – и все тут. Их так же много, как и людей, считающих, что кошки всегда блудят, домработницы все воруют, начальники всегда деспоты, что изменять жене, при любых условиях, приятно, но непохвально и что надо как следует пережевывать пищу. У нас не хватает пристального, любовного, «родственного» внимания (о котором у Пришвина) ни к близким, ни к дальним людям, ни к цветам и кошкам, ни к звездам и солнцу. «Здравый смысл» – враг религии и философии. Я думаю, «здравая мораль» – враг любви, а «здравое зрение» – враг искусства. «Здравое зрение» – это значит, видеть, что тень серая, а луна желтая. Любовное же внимание открывает в простой человеческой душе «пещеру сокровищ» (и они действительно есть в ней) – такую же «пещеру сокровищ» находит взгляд художника в обыкновенном цветке. Он видит все его нежные закругления, как лепестки загибаются, как они ритмично расположены, как меняется цвет от чашечки к концам лепестков, то серебрится, то светится, то принимает радужные отливы. Цветок можно уподобить кристаллу, камню, снежинке, можно воспринять его, как застывшую бабочку («Бемби»)², как язычок пламени, обры-



► Нина Дмитриева, студентка ИФЛИ

82

вок облака. Везде есть неуловимые и тонкие сходства. В белом цвете – бесконечно много оттенков, голубых, розовых, лиловых и желтых. Вот еще Александр Иванов бился над тем, как бы ему колоритно написать белое платье. У Крамского это совершенно не вышло (в больном Некрасове). Но Врубель дается без труда. Он пишет белый, белоснежный цветок на темном фоне простым карандашом, без красок, – и выходит симфония цвета. Он пишет и белой, и черной краской, которую так суеверно избегали импрессионисты – и везде выходит «победителем», с «пещерой сокровищ».

Я «воспеваю» Врубеля не хуже Марьи Захаровны. Увлелась. А

между тем – я потерпела порядочное «фиаско». В субботу мы с этой самой сотрудницей (ее зовут Ольга Иудовна, она сама художница и тоже работала над Врубелем), смотрели рисунки Врубеля и, ясное дело, всем восхищались. Там был один рисунок, который мне, надо правду сказать, показался очень красивым, и ей тоже. А сегодня она говорит мне, что Прахов (сын А. Прахова, руководившего работами в Кирилловской церкви) доказывает поддельность этого рисунка. И показала мне его аргументацию. Мы прочли – в самом деле, убедительно: тычинки нарисованы неуверенно, слабо, акварель кое-где обведена простым карандашом, чего Врубель никогда не делал, мазки фона вялы, наконец, подпись – прямо посередине, а Врубель всегда подписывался в углу, акварельных же набросков обычно никогда не подписывал. Вот как мало стоит наше дилетантское, любительское «восхищение», как мы не умеем смотреть не только природу, но и произведения искусства. Не замечаю деталей – именно тех «чарующих деталей», которые так любил и ценил Врубель. Из нихто и складывается красота. Может быть, это дело привычки и опыта. Так или иначе, все-таки нужно будет некоторое время работать в музее, иметь все время дело с вещами, набить глаз. Это необходимо. Дилетантизм всегда будет вредить.

В музее есть и «Натурщица в обстановке Ренессанса» – та самая работа, в которой Врубель впервые нашел себя, которую он писал одновременно с Серовым и Дервизом. Вещь интересная, хотя в ней еще нет врубелевского гениального полета, натиска, восторга и смело-

сти, но уже пристальное, жадное, радостное внимание к «чарующим, гармонизирующим деталям». Еще очень напоминает Фортуну³. Страшно интересно было бы сравнить эту же натурщицу Врубеля с той же натурщицей у Серова. Вот и не знаю: сохранилась ли она? Надо будет спросить в Третьяковской галерее. Но даже если сравнить эту работу, скажем, с Генриеттой Гиршман Серова (тоже сложная изящность обстановки, беспокойство, разбросанные, скомканные ткани, хрусталь), то можно почувствовать различие метода: Серов идет от общего, Врубель – от частных; Серов стремится упростить форму, свести всю сложную пестроту и дробность к более простым соотношениям, Врубель же анализирует, погружается с головой в свои драгоценные россыпи. И Е.И. Ге⁴ сравнивает в своих воспоминаниях манеру писать Ге и Врубеля и говорит, что Ге сразу, широкой кистью, наносил на полотно общий абрис своего замысла, а Врубель «делит на квадратики», а потом расписывает и раскрашивает каждый квадратик в отдельности. Картины Врубеля строятся так же, как морозный узор на окне строится из напластования ледяных кристаллов. Это особенность его метода. Между тем, «обобщать» и артистически «не договаривать» он умел несколько не хуже Серова. Это видно хотя бы по рисунку «В концерте» (фигура молодой женщины).

Мне надо будет обязательно повидать здесь Н. А. Прахова и поговорить с ним. Еще – повидать художника Мусиенко, который собрал много материалов о Врубеле и сам что-то пишет. Завтра собираюсь в Кирилловскую церковь. ■

¹ В Киеве у Нины Александровны знакомых не было, и она снимала койку у смотрительницы Русского музея, Марьи Захаровны, которая «всё время говорит, в первую минуту изложила всю свою историю, читает свои стихи и поёт песни <...>, стихи посвящает Джамбулу, Ленину, Сталину, Орджоникидзе, но главным образом художникам». Мы опускаем здесь страницы дневника, относящиеся к жизни и историям М.З. (через много лет написанная о ней Дмитриевой повесть «Выдвиженка» опубликована в «Сцене» 2015 №3)

² В дневниковой записи от 1 июля 1945г. читаем: «Большое впечатление за последние дни – «Бемби». Смотрела два раза. Чудесно. Сегодня прочла очень умную статью Образцова об этом фильме, об условности в фантастике

и пр. Натолкнуло на ряд мыслей в связи с Врубелем.

Что-то все-таки в моей диссертации не то.

³ Мариано Фортуну (1838–1874), испанский художник с самобытной позднеромантической манерой письма – мелкие, цветонасыщенные мазки создают мерцающе-живописную среду. Врубелю, видевшему натуру как драгоценную мозаику частиц, нравились акварели Фортуну. Чистяков также любил Фортуну и поощрял своего ученика следовать этим путем.

⁴ Екатерина Ивановна Ге, сестра Н.И.Забелы-Врубель, жена художника Н.Н.Ге, автор воспоминаний «Последние годы жизни Врубеля» (1910)

ЧТО ВИДИТСЯ НА РАССТОЯНИИ

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

Елена Горфункель. «Режиссура Товстоногова»
Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2015



Приуроченная к 100-летию со дня рождения великого режиссера, книга вызревала и создавалась много лет. Еще в студенческие годы (если не раньше) Елена Горфункель выбрала любимый театр и главного героя. Смотрела, писала и размышляла о многих, но круг мыслей не отрывался от Театра Товстоногова. Даже последнюю книгу – «Гений Смоктуновского», заслуженно отмеченную премией «Театральный роман» и востребованную читателями, – в какой-то мере можно считать одной из глав труда о Г. А. Товстоногове.

Подобная театроведческая верность не может не принести плодов. Герой отвечает автору взаимностью и постепенно открывается все новыми гранями. Спустя 27 лет после ухода режиссер остается нужным и важным действующим лицом театральной России. Он не дает спокойно спать новым худрукам БДТ, коих неизменно сравнивают с корифеем (разумеется, не в пользу наследников). Вокруг его спектаклей до сих пор кипят страсти. Те, кто видел постановки той поры, не устают возвращаться к ним благодарной памятью. Те, кто работал с Товстоноговым, те, кто у него учился, как и те, чей опыт сотрудничества оказался горьким, до сих пор продолжают выяснять отношения с «великим Гогой». Загадки актерского ансамбля, им собранного, тревожат как немногих уцелевших участников событий, так и младших коллег, кото-

рым не удастся даже приблизиться к идеалу. Творческий тонус театра держался на столь искусно выстроенном балансе режиссерской диктатуры и многообразии актерских дарований, что результаты их взаимодействия представляются непостижимыми и недостижимыми...

Елена Горфункель подвергает феномен БДТ эпохи Товстоногова тщательнейшему анализу. Кажется, что описание спектаклей занимает её в последнюю очередь. Хотя без этого, конечно, не обходится – с несомненной пользой для читателя, в массе своей товстоноговских спектаклей «живьем» не видевших. Автор словно под микроскопом рассматривает составляющие режиссерского труда, раскладывает по полочкам и с научной беспристрастностью изучает их – по отдельности и во взаимосвязи. Главы и подглавы посвящены проблемам школы, актерского мастерства, сценографии, репертуару, политике... Почетное место уделяется спектаклям по произведениям избранных авторов – Толстого, Чехова и Горького.

Мало кто из сегодняшних мастеров режиссуры выдержит аналогичное «сканирование»: многие графы анализа останутся пустыми или уйдут в минус. Ренессансной личностью Товстоногова называли не только исходя из масштаба дарования, но имея в виду интеллект, широту и глубину эрудиции, интересов, круг

общения. В книге Г. А. сравнивается с Дм. Шостаковичем. Что вполне справедливо: и по миссии, взятой на себя самими художниками, и по их роли в художественной и общественной жизни. Властителями дум они были без преувеличения. Режиссура Товстоногова сопоставима с сочинением, трактовкой и исполнением музыки, и на этих параллелях автор останавливается особо, рассказывая и о музыке в спектаклях БДТ, и о музыкальности театрального мышления мастера, и о такой мало известной широкой аудитории странице его творчества, как оперная режиссура.

Во всех своих проявлениях Товстоногов предстает персоной незаурядной. И там, где оправдывает надежды автора, и там, где оказывается уязвим. Как, скажем, в отношениях с современной драматургией, которую не всегда постигает. Монография едва ли требует стопроцентного растворения в герое, как не нуждается и в избыточных пассажах. Однако порой возникает импульс защитить режиссера от некоторых упреков – во всеядности, гибкости в отношениях со Смольным...

Продолжающиеся споры вокруг Товстоногова и с Товстоноговым связаны со стремительно увеличивающейся дистанцией между его временем и нашим. Дело не только в том, что золотой период БДТ знаком сегодняшней аудитории мало и фрагментарно. Не все лучшие спектакли той

поры записаны, хорошего видео еще меньше, в связи с чем возникает некий перекося: проходные спектакли выдвигаются на первый план, программные постановки (как и лучшие актерские работы) отходят в тень... Мы смотрим на 1950-80 годы глазами людей 21 века. И даже при полном сочувствии не в состоянии постичь мотивы тех или иных поступков режиссера, взявшего на себя труд быть главным. Особенно, если возникает мысль о компромиссах при формировании репертуара, выборе пьесы для «датского» спектакля, назначении того или иного актера на роль, не говоря уж о подписании писем в поддержку политических шагов партии и правительства. Парадокс заключается в том, что и современники далеко не всегда адекватно оценивали происходящее. Реальность ускользала порой даже от непосредственных

свидетелей событий. «Большое видится на расстоянии» - для театра не универсальный закон, поскольку искусство создается не только из грандиозных замыслов, но из малого - из тысячи подробностей, нюансов, субъективных деталей.

Сослагательным наклонением автор не увлекается. Говорит о том, что видела, о чем читала и писала, ссылаясь на свидетельства большого круга действующих лиц (среди которых есть и вполне беспристрастные оппоненты), стремясь из субъективных составляющих сложить единое целое. При этом книга становится авторским исследованием. Собственные впечатления и суждения здесь не менее важны. Тем паче, что дистанция дает такую возможность, учитывая знание исторического контекста и погруженность автора в постоянно обновляющийся ландшафт современного художественного процесса.

Е. И. Горфункель причисляет Г. А. Товстоногова к пионерам отечественного театрального постмодернизма и последовательно это аргументирует. Мысль весьма привлекательная, но, уверена, вызовет немало возражений. Этой неоднозначности восприятия я даже рада: труд ученого, споров не вызывающий, гораздо менее ценен. Благодаря новой книге классик прошлого века остается живым и влиятельным участником театрального процесса. У него есть, чему поучиться (в том числе, и на его ошибках), есть над чем задуматься, что-то отвергнуть, а что-то и присвоить (помните его формулировку: «замысел это то, что можно украсть»). Благодаря книге понимаешь: в его опыте немало такого, что навсегда вошло в историю отечественного театра и заслуживает внимания не как анахронизм, а как формула на все времена. ■

ОДЕТТ АСЛАН, РЕЖИССЁРЫ И СЦЕНОГРАФЫ XX ВЕКА

БЕАТРИС ПИКОН-ВАЛЛЕН

Одетт Аслан, РЕЖИССЁРЫ И СЦЕНОГРАФЫ XX ВЕКА, XX-й сборник (театр XX века, под руководством Беатрис Пикон-Валлен), Лозанна, L'Age d'Homme, 2014

Вслед за упомянутыми основополагающими принципами Е. Г. Крега, А. Аппиа, А. Арто и Б. Брехта в работе Одетт Аслан рассматривается творчество французских сценографов (или тех, кто работал во Франции) в период между 1960 и 2000 гг. и их сотрудничество с режиссёрами.

Одетт Аслан сначала напоминает об эволюции театрального построения – вновь вставшего вопроса об итальянской сцене, месте зрителя, разрыве между сценой и залом, оборудовании или планировке мест не театральных. Далее она сосредотачивает внимание на пересечении методов и подходов режиссёров и сценографов XX века, на том, как эволюционировали их взгляды и пред-

ставления на протяжении карьеры, главным образом, когда сотрудничество между режиссёром и декоратором/сценографом с течением времени превращается в настоящую дружбу. После краткого напоминания об экспериментах, проведённых художниками первой половины века, она разбирает работу театральных пар: Роже Блен/Андре Акуар, Патрис Шеро/Ришар Педуцци, Виктор Гарсиа/Нестор де Арзадун/Мишель Лоней, Отмар Крейча/Йозеф Свобода, Жорж Лаводан/Жан-Пьер Вержье, Ариана Мнушкин/Ги-Клод Франсуа, Роже Планшон/Рене Аллио, Джорджо Стреллер/Лучиано Дамиани... Некоторые режиссёры-сценографы совмещают сразу две функции: Маттиас Лангхофф, Боб Уилсон;

а сценографы становятся режиссёрами, как Тадеуш Кантор. Дружба имеет свою историю: Константин Станиславский/Виктор Симов, Всеволод Мейерхольд/Александр Головин, Бертольд Брехт/Каспар Неер или Карл фон Аппен, подобно двойной функции режиссёра и декоратора: так, Жорж Питоев сам придумывал свои декорации.

В основе исследования Одетт Аслан - художники, почти все творения которых она изучила, произведения и статьи, относящиеся к теории и практике театрального искусства, иконографические документы, методы, свидетельства, интервью, определяя важность соединения сценографии и режиссуры в оперных постановках и театре танца. ■



«НЕЕВКЛИДОВА ГЕОМЕТРИЯ» ДОСТОЕВСКОГО В ТЕАТРЕ

МАРИЯ СМИРНОВА-НЕСВИЦКАЯ

*«Театр Достоевского в работах художников сцены»
Петербург – Москва: XX век. 2016*



Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в нашем городе любим и почитаем. Здесь не просто верно хранят память о великом писателе, но делают это интересно, разнообразно, с любовью и вкусом, сочетая формы классические и остросовременные, привлекающие как приверженцев традиций, так и жадную до новизны молодежь, как гостей Санкт-Петербурга, так и его коренных жителей.

Здесь проводятся международные научные конференции и чтения, лекции современных писателей и философов, концерты, постоянно пополняется и растет литературная экспозиция и фонды. Выставочные залы каждый месяц представляют графические и живописные работы художников самых разных направлений и возрастов, фотовыставки, есть увлекательные программы для детей, а спектакли ФМД-театра (Театр Музея Достоевского), и организованные совместно с музеем уличные летние праздники в честь Достоевского с карнавалами и шествиями, с участием известных музыкантов и актеров всегда становятся громкими городскими событиями.

Помимо прочего, Музей активно занимается издательской деятельностью: выпускает научные

альманахи, путеводители, буклеты, отдельные издания научных трудов сотрудников Музея, аудиодиски с интереснейшими экскурсиями по местам Достоевского, календари и каталоги выставок, посвященных писателю.

Этой весной, 7 апреля 2016 года в Кузнечном переулке состоялась презентация завершающего альбома серии художественных изданий, выпущенных по инициативе музея и подготовленных сотрудниками музея - это «Театр Достоевского в работах художников сцены. Петербург – Москва: XX-й век». Двумя предыдущими книгами были «Образ Достоевского в фотографиях, живописи, графике, скульптуре», вышедший в 2009 году и «Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике» 2011.

Основой для альбома «Театр Достоевского в работах художников сцены. Петербург – Москва: XX-й век» стала коллекция работ театральных художников, хранящихся в фонде музея, иллюстративный материал был также предоставлен Центральным театральным музеем им. А. А. Бахрушина, Музеем МХАТ, Санкт-Петербургским театральным музеем, Государственным Русским музеем и Государственным Литературным музеем.

Одним из несомненных достоинств альбома является ясная продуманная структура книги, что, безусловно, важно при подаче столь значительного материала: работы художников, а их более трехсот, фотографии спектаклей, афиши, театральные программки, статьи, выдержки из рецензий о спектаклях, биографический справочник о художниках и каталог работ.

Каждая глава посвящена одному из знаменитых спектаклей, поставленных по произведениям Достоевского – более 30 постановок, начиная от мхатовских «Братьев Карамазовых» 1910 года и «Николая Ставрогина» 1913 года и заканчивая спектаклем «Обняться и плакать» Санкт-Петербургского «Белого Театра», 2001. Примечательно, что этот завершающий книгу и заглядывающий в 21 век спектакль был осуществлен в пространстве самого Литературно-Мемориального музея Ф. М. Достоевского.

Можно представить, какие трудности испытывали авторы альбома при отборе спектаклей, должны были войти в книгу. Было решено рассматривать постановки только XX века в театрах Москвы и Петербурга. Поэтому огромное количество спектаклей остались за пределами книги - ведь Достоевский, при том,

что никогда не писал для театра, именно на сцене оказался гипервостребованным автором, сценическая история его произведений длится с конца 19 века и сегодня, в 21 веке, он становится все более и более актуальным.

Природу этого феномена исследует Надежда Хмелёва в начале своей замечательной вступительной обзорной статьи, приводя слова Бахтина из его книги «Проблемы поэтики Достоевского»: «Это упорнейшее стремление его видеть всё как сосуществующее, — пишет Бахтин, — воспринимать и показывать всё рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве». Именно театр с его симультанностью, «одновременностью» всего происходящего, с его пространственными возможностями оказался способен воплотить миры Достоевского.

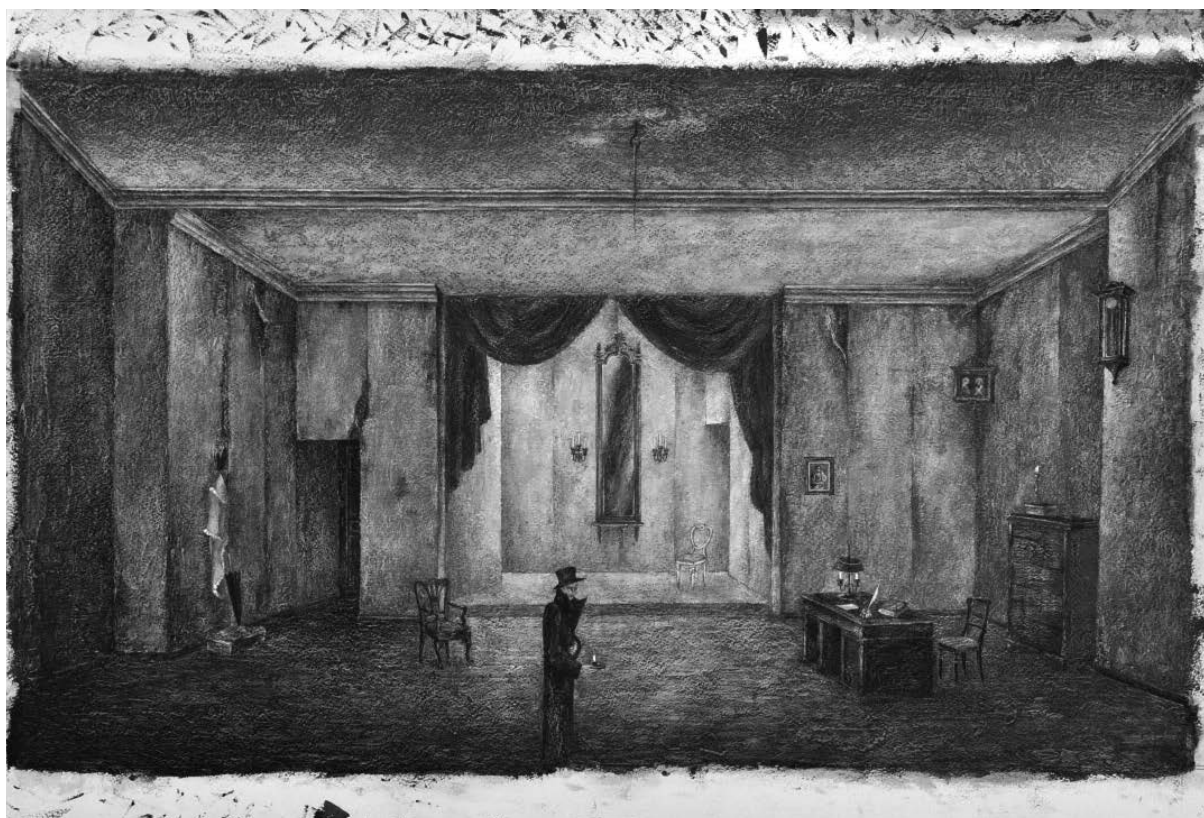
Первым из театральных художников рискнул проникнуть во внутреннюю жизнь человека

М. Добужинский в спектакле МХТ «Николай Ставрогин». Его декорации «смогли напиться объективный мир обострённой субъективностью, сделать зримыми всю остроту и необъяснимость душевных переживаний», — пишет Хмелёва. Эпоха метафорической декорации — 60-80-е годы дала новую высоту и глубину в постижении глубин Достоевского. А. Васильев дерзко переносит «Петербургские сновидения» в конструкцию, у Д. Боровского в белой пустоте Раскольникова преследует сорвавшаяся с петель дверь, Э. Кочергин в «Кроткой» прокладывает путь от жестокой реальности в потусторонний мир. Статья Хмелёвой — серьёзный анализ тенденций и развития сценографии 20 столетия, взаимосвязей сценического искусства и театральной декорации с обрванной системой Достоевского.

Хронологический порядок расположения материала позволяет наглядно проследить процессы возникновения и формирования новых течений в сценографии, равно как и изменения эстетических принципов в целом, смены культур-

ных парадигм. По страницам будто пробегает ветер времени, принося новое и сметая лишнее, оставляя неустаревающее. Книга очень живая, в ней много воздуха, несмотря на обилие информации, благодаря художнику книги Л. Миллеру — и тексту и картинкам здесь не тесно. В оформлении также использованы фрагменты рукописей Достоевского, и в сочетании с цитатами из его произведений, по которым поставлен описываемый спектакль, возникает ощущение незримого присутствия, мистической близости великого классика.

На обложке фрагмент эскиза М. Лихницкой к спектаклю «Идиот» 1957 года ленинградского БДТ в постановке Г. Товстоногова с И. Смоктуновским в главной роли, а внутри книги читателей ждут великолепные иллюстрации — работы Ю. Анненкова, М. Добужинского, Б. Альмедингена, К. Петрова-Водкина, В. Дмитриева, А. Гончарова, Д. Боровского, Э. Кочергина, других художников, и увлекательное путешествие по волнам нашей памяти. ■



► Э. Кочергин. Эскиз декорации к спектаклю БДТ им. А. Горького «Кроткая». 1981. Музей Ф. М. Достоевского.

СЛЕДЫ НА БЕЛОМ ПОЛЕ

ЭДИТЕ ТИШХЕЙЗЕРЕ

Margarita Zieda. Andris Freibergs. – Rīga, Neputns, 2016



«Белое – это действительно мой цвет. Если разобраться, у белого цвета несметное число продолжений [...] Это не что-то нейтральное, а очень даже действенное. Противостояние черному. По-моему, это начало. Конеч. Конфликт. Белое действительно мой цвет».

Эти слова Андриса Фрейбергса, или просто АФ, поставлены эпиграфом к обстоятельному исследованию о нем. С белого все и начинается. На белой суперобложке две лаконичные черные буквы АФ, а если приглядеться, мелким шрифтом белым по белому расставлены имена тех, кто оставил след

в жизни и творчестве героя. Под обложкой – совершенно черный том. Это, пожалуй, единственный резкий контраст, на который пошли создатели книги – театровед Маргарита Зиеда и художники Рута Бриеде и Артис Бриедис. Остальное – в нюансах, в тонких переходах, полутонах, ощущениях. Как и в творчестве АФ. Это своеобразный детектив, читатель идет по следу, и самое главное откроется на последней странице. Но это и фундаментальный труд, 13 глав которого охватывают не только творчество художника, но и его становление, окружение, времена, через которые он прошел, меняясь месте с ними.

Чтение на самом деле напоминает хождение по следу: порой, сделав крюк, проходиться вернуться в исходную точку, временами через что-то проскочить одним махом. Это обусловлено самим построением книги – текст перемежается блоками иллюстраций и простор-

ными комментариями к ним. Нередко приходится вернуться к уже прочитанному и взглянуть на него другими глазами. Это усложняет чтение, но и делает его, если позволено так выразиться, полифонным. Книга диалогична по своей сути: ведется диалог между словом и изображением; между воспоминанием и сегодняшним восприятием; порой диалог ведут люди, беседующие об одном и том же, но разделенные временем и расстоянием; иногда это диалог АФ, который живет сегодня и мыслит сегодня, с тем АФ, который запечатлен в своих произведениях или памяти других.

Из собственных воспоминаний АФ возникает детство. Белое – отец работает в крошечном молочном заводе, и АФ не без лукавства именно там находит истоки своей проверженности к белому цвету. Аккуратное и строгое, но полное безграничной любви – так АФ и его младшего брата воспитывает женщина, заменившая рано умершую мать, так он сам будет относиться к своим студентам. Переломное – начало школьных лет пришлось на послевоенное время, и мальчик наблюдает, как разрушается привычный порядок вещей и понятий.

Одна из самых захватывающих глав посвящена годам учебы в Рижском училище прикладного искусства и в Латвийской Академии художеств. Шаг за шагом восстановлен путь, по которому АФ прошел от реалистического оформления сцены к свободному и самостоятельному пространству, взаимодействующему с идеей ре-

жиссера, служащему актерам – к тому, что потом назовут «действенной сценографией». Но это еще и воспоминания о контркультуре, которая назревала в недрах соцреализма, о становлении модернизма в театре советской эпохи.

Отдельная тема книги – творческое содружество сценографов Москвы и Риги, Ленинграда и Таллина, Вильнюса и Тбилиси, и Киева, и... Знаменитые Балтийские триеннале! Богема перерастает в общее пространственное мышление, которое побеждает на Пражской квадриеннале. Какие имена! Давид Боровский, Сергей Бархин, Март Китаев, Марина Азизян, Даниил Лидер, Георгий Месхишвили, Илмарс Блумбергс, Юрис Димитерс, Гунарс Земгалс... Созвездие талантов, служащих друг другу опорой для восхождения.

Огромная глава посвящена тандему Адольф Шапиро – АФ. Именно в Рижском ТЮЗе все больше проявляет себя его белое пространство.

Автор подробно исследует последующую работу с Алвисом Херманисом, вклад в оперную сценографию, как особый вид музыкально-пластического мышления, создание АФ собственной сценографической школы и заслуженный триумф на Пражской квадриеннале'2015, когда герой книги получает первую, только что созданную награду Учителю.

Маргарита Зиеда – выпускница ГИТИСа, училась на последнем курсе Натальи Крымовой, но живет и работает между Латвией и

Германией. И это тоже оставило свой след в книге. Она написана на основе неисчислимых бесед с АФ, на огромном количестве интервью с его соратниками, родными, друзьями, учениками, разбросанными ныне чуть ли не по всему свету, на необъятном материале аналитических статей, рецензий, заметок, дневников, теоретических трудов. Сама же Зиеда появляется на страницах книги лишь в коротких комментариях или обобщениях, в немногих ненавязчивых, но целенаправленных вопросах. И в этом ее существенный вклад в латышское театроведение, а именно – синтез двух, во многом противоположных теоретических школ. Русской, в которой аналитическая мысль сосуществует с личностным, искренним интересом автора к герою исследования. Немецкой, более рассудительной и отчуж-

денной, не позволяющей эмоциям влиять на рациональный разбор материала. Книга Маргариты Зиеды может показаться отстраненной и бесстрастной, но это только на поверхностный взгляд. Чем дальше, тем больше заметно, как тщательно автор компанует материалы, как умело выбирает собеседников, как целеустремленно ведет беседу, а кажущийся неуместным комментарий вдруг проливает новый свет на какую-то общеизвестную истину. Объективность – вот её истинная страсть.

Возможно, самые существенные слова в книге произносит недавно ушедший от нас Илмарс Блумбергс: «Сегодня режиссеры сами хотят стать сценографами, ибо это так заманчиво. Ты властвуешь над временами! Но при этом теряются бесконечные и невообразимые возможности, которые могут быть

осуществлены только сценографом». И правда, это знак времени: режиссеры повсеместно сами создают пространство своих спектаклей – от Роберта Уилсона и Ромео Кастеллюччи до Алвиса Херманиса и Кирилла Серебренникова. Но Блумбергс, конечно, сетует не на отсутствие работы, а вспоминает о своего рода утраченном рае – художественном сотворчестве, которое возникло вопреки запретам и умалчиванию, абсурду бытия и ограничениям, и пропало вместе с необходимостью самое сокровенное передать не словом, а метафорой, выразить языком тела или пространства.

А насчет полседней страницы. В ней АФ говорит о болезни, об усталости. «Но если бы кто-то мне предложил новые условия игры, я бы ответил – да». ■

МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

Максим Кантор «Чертополох. Философия живописи»
«Издательство АСТ», Москва. 2016



В книжных магазинах Москвы появилась новая книга Максима Кантора. В момент, когда спутаны все критерии, между истинным и пустым не осталось дистанции, эта книга всё ставит на место.

«Цель этой книги – проследить процесс возникновения, развития и угасания искусства масляной живописи в Европе», – пишет автор, намеренно сужая границы своего исследования, уникального по ох-

вату художественного материала и философской глубине. Мне же хочется обратить внимание читателей на эту книгу как на высказывание художника-современника об искусстве в целом, ибо здесь открываются закономерности и сложности художества как формы существования человечества.

Не история искусств, не исторический взгляд в хронологии событий и вернисажей, но пони-

мание сути движения от одного гения к другому, от прозрения к прозрению. Блестящие эссе Кантора о художниках можно было читать в интернет-издании STORY и некоторые, с разрешения автора, в 2014 году печатались в нашем журнале, но вот наконец вышла книга, для которой они писались, – философия живописи. И хотя вслед за Сезанном Кантор может сказать: для меня живопись – «раз-

мышление с кистью в руке», потому что так оно и есть, его картины не декорируют идею, всё же общая задача представить живопись «как искусство выявления сущностей», как «философию диалога», как «дело личности» была новаторски сложна. Чтобы справиться с ней, надо быть и живописцем, и писателем, и философом.

В широком историко-культурном и художественном контексте предстают Леонардо и Микеланджело, Мантенья и Боттичелли, Босх, Брейгель, Рембрандт и, конечно, Делакруа, а потом Сезанн, Ван Гог, Пикассо, Шагал и Петров-Водкин... – 22 персоналии, и многие ещё объединены в главах о модерне, сюрреализме, авангарде... Сущность европейского гуманизма оказывается неразрывно связанной с искусством живописи, с талантом, смелостью, интеллектуальной мощью художника. И великим живописцам не тесно под одной обложкой, у всех своя роль – уникальная, неповторимая, важная.

Наблюдение за живописцами автор ведет с XV века, с герцогства Бургундского, связывает живопись с духовным опытом Возрождения, утверждает, что Европа глядела на себя через картину. Мы ведь тоже можем представить облик людей прошлых столетий по свидетельствам художников. Кантор видит историю живописи выборочно в именах, он изучает своего героя подробно и оценивает в перспективе веков. Пересказывать это тезисно невозможно, ибо идеи укоренены в картинах. Острота восприятия картины как сокровенного высказывания художника, понимание контекста, афористичный язык автора книги действительно дают возможность читателю увидеть и понять путь европейского гуманизма от становления до угасания как путь искусства образа к без-образному искусству.

«Живопись – это всегда диалог одного с одним». Когда моя внуч-

ка в музее д'Орсе сидит часами на полу перед картинами Ван Гога, они, наверное, беседуют наедине. Принципиально индивидуалистическое искусство, – пишет Кантор, – «персональный подвиг» – вот что такое живопись.

«Есть художники, которые воплощают уникальную жизнь души – и есть иные художники, которые идею декорируют». Таков водораздел, и с этим нельзя не согласиться. Художественное мировоззрение Кантора определено и делает его неожиданные подчас выводы убедительными. Постмодернизм Кантор связывает с эпохой кризиса глобальных демократических идей, что также вырастает из историко – культурного контекста, а не возникает случайно.

Как ни старалась я избежать больших цитат, в маленькой заметке это всегда громоздко, но один фрагмент из эссе о Сандро Боттичелли всё же вставляю. Красота текста – мысль и поэзия: «Великая трагедия европейской цивилизации состоит в том, что гуманизм, выращенный христианством и воспитанный отцами церкви, вступил в непримиримое противоречие с конфессиональной религией. Гуманизм — а через эту доктрину и наследие античности также — оказался жертвой и религиозных, и националистических, и имперских амбиций Европы. Империи и — сквозь них — национальные государства, которые заявят о себе позже, в XVII веке, росли стремительно — и неоплатонизм был сметен с европейской карты. Тем самым был разрушен великий европейский синтез культур. Вот на ступенях римской колоннады и плачет покинутая женщина. Это — Беатриче. Это — культура гуманизма».

Что же случилось? В ходе эволюции Европы живопись превратилась из универсальной идеи в узкую специализацию, потому что изобразительное искусство в новом времени представлено инсталляциями, фотографией, видеоартом.

«Мысль о неизбежности прогресса приучила думать, что сегодняшнее лучше вчерашнего, но с искусством это не всегда правильно», – не без сарказма замечает автор.

«Пластическая живопись масляными красками обречена и окружена; но Леонардо и Рембрандт дают пример стойкости». И Максим Кантор предлагает художникам следовать этому примеру: «Современный Дон Кихот полагает рыцарский долг актуальным». Всегда актуальным.

«Чертополох» в России прочтут многие. Те, кто купит увесистый том без картинок, станут возвращаться к нему долгие времена, другие прочтут в библиотеке, у друзей; как всё истинное, книга, несомненно, вызовет интерес. Поразительно как Максиму Кантору удастся произведение изобразительного искусства описать словами. Магия слов и могущество обобщающей мысли, таковы, что при чтении возникает напряжение сродни драматическому повествованию. Допускаю, что именно поэтому можно было, и даже нужно было, издать без иллюстраций.

Трудно представить более объемное художественное исследование, в котором бы так ощущался пульс XXI века. Это написано сегодня, человеком, осмыслившим социокультурные прорывы и пропасти.

PS – Как хорошо, когда Максим Кантор пишет об искусстве, и как печалит меня его публицистические выпады последнего времени, грубые и неубедительные. Разумеется, я не призываю Максима к гражданской бесчувственности, но хочу видеть его внутри искусства, когда его кисть и его слово одаривают собеседника – читателя, зрителя – верой в силу искусства, существующего для людей. Когда-то Анджей Вайда сказал, что в Москве его поражало «почти религиозное отношение к искусству и художникам». Я бы хотела, чтобы Максим знал: многое изменилось, но не это. ■

ТЕАТР СВЕТА И ДВИЖЕНИЯ

АЛЕКСАНДРА КРАСКО

В начале июня в подмосковном пансионате «Лесные Дали» прошел IX семинар «Инновации и технологии», объединивший около 200 человек со всех концов страны: Москвы и Петербурга, Красноярска и Улан-Удэ, впервые в истории семинаров приехали участники из Киргизии, зарубежная часть была представлена партнерами из Италии, Германии, Великобритании и Австрии. Важный вклад в семинар внесли сотрудники компании «ДОКА Центр», участвовали также директора театров, представители проектных организаций, театральные художники, художники по свету.

90

Семинар был посвящен новинкам технологического оборудования сцены, серьезный акцент при этом был сделан на световые приборы и нынешнюю ситуацию импортозамещения. Генеральный директор компании «ДОКА Центр» Александр Фокичев озвучил направления деятельности компании и рассказал о комплексных проектах Центра. Так, в основу деятельности компании входят материалы для сценического дизайна, дистрибуция светового оборудования, производство средств механизации; в комплексные проекты входят постановочное освещение, электроакустика, связь, постановочная видеопроекция и технологическое телевидение. Подводя итоги за прошедшие два года, Фокичев отметил, что динамика развития компании испытала влияние кризиса, но несмотря на это результаты 2015 года были достаточно хорошие. В частности, он отметил работу над таким большим объектом, как «Геликон-Опера». В свою очередь, художественный руководитель театра «Геликон-Опера» Дмитрий Бертман рассказал о реконструкции здания, также был показан фильм, в котором были представлены инновационные технологии сцены этого театра. Зашла речь и о Новой сцене Вахтанговско-

го театра. «Я впечатлен энергией, которая присуща руководителю театра, - сказал Александр Фокичев, - Кирилл Крок сделал практически невозможное, он сшил театр из лоскутков, и в конечном итоге получилось одеяло, и мне кажется, что оно получилось очень здорово».

Компания «ДОКА Центр» осуществила и проект, связанный с обновлением пяти залов культурных центров Москвы, где надо было полностью переоснастить залы современным оборудованием. Также проводились отдельные монтажные работы в театре на Малой Бронной, компания неоднократно поставляла техническое оборудование в театр «Гоголь-центр», проведена работа по переоснащению сценического освещения Тверского областного театра драмы, в настоящее время проводится технологическое оснащение в московском театре «На набережной». Глобальные проекты продолжают развиваться, а заказы текущего дня значительно сократились. Фокичев отметил: «На повестке дня остаются большие, сложные и достаточно дорогие проекты, ДОКА сразу занимается несколькими из них. Чтобы удержаться в бюджете стройки, мы вынуждены искать возможности оптимизации, в том числе путем импортозамещения».

Директор Вахтанговского театра Кирилл Кок в своем выступлении рассказал долгую историю строительства Новой сцены, в частности, перепроектирования зала. Зал построен по принципу черного ящика Black box, это зал-трансформер. «Сегодня мы играем в классическом варианте, завтра мы играем в центре сценической площадки, играем вдоль, играем поперек». Театр оборудован 50 софитными подъемами, также появилась механизированная телескопическая трибуна, которая быстро освобождает игровое пространство. «Новая сцена предполагает 250 посадочных мест, но как мы для себя говорим, что это сцена «три этажа», три этажа под землю и три этажа над землей. Сегодня благодаря открытию Новой сцены мы фактически на 60 процентов увеличили площадь театра». Однако, завершая свое выступление, Кирилл Крок сказал: «Театр, как мне кажется, должен удивлять не техникой, а своими художественными задачами и актером, который находится на сцене».

Флориан Мариер, менеджер проектов по Восточной Европе компании ЕТС, представил новинки компании, а ведущий инженер направления светотехнических решений компании «ДОКА Центр»

Василий Литвин рассказал о новой серии оборудования компании ЕТС. «Основная концепция - создать бюджетные приборы, полный набор аксессуаров, для того, чтобы площадку можно было собрать, используя приборы одной серии». Василий Литвин рассмотрел прожекторы и световые приборы из этой серии и показал, каким образом они работают. Центром фестивального дня стало грандиозное световое шоу, сотворенное художником по свету Александром Сиваевым. После шоу его автор прочитал интересный доклад под названием «Тайм-код. Синхронизация возможностей и невозможностей» - он рассказал о том, как создавать шоу, зная, что ты делаешь его по тайм-коду. «Те, кто имеет отношение к музыкальному театру видели, как выглядит тайм-код там, где играет оркестр: это клавиш ведущего режиссера, у которого стоят метки, цифры, квадратики. Режиссер смотрит на руку дирижера, понимает темп, глядя на эти точки, он понимает, в каком временном пространстве находится в данную минуту музыка, и расставляет метки. Мы используем тот же принцип, видим трек, тайм-код, по которому мы расставляем метки. Придумывая шоу, мы слушаем музыку и выбираем те места музыки, в которые должно произойти какое-то изменение. После того, как я разобрал музыку за одну минуту, я переношу это в пульт, и мое программирование состоит в том, что я заполняю светом переходы, которые уже синхронизированы с музыкой». В классическом музыкальном театре использование тайм-кода невозможно, но, например, в мюзикле это возможно. Еще в большей степени это можно использовать в драматическом театре. «Никаких преград кроме лени для синхронизации звука, света и видео нет», - такими вдохновляющими словами закончил свой доклад Александр Сиваев.

Маргарита Белоусова, руководитель отдела материалов и технологий сценического дизайна ком-

пании «ДОКА Центр» рассказала про сценические материалы, про краски для декораций, про семейство компактных светодиодных прожекторов Rosco. Также темой ее выступления стал амортизационный пол, который используется для балетных занятий, аксессуары для пола и занавесы фирмы Tuchler.

На примере спектаклей Электротheatera Станиславский «Стойкий принцип» и «Синяя птица» была рассмотрена система мгновенного сброса занавеса. Генеральный директор проекта Global Show Trade Алексей Журавлев и художник по свету Роман Вакулюк посвятили свое выступление Международному фестивалю «Круг Света», раскрыли секреты технологии светоприборов, рассказали об устройстве шоу, о сложных системах синхронизации и мэппинге. «С первого дня все было синхронно и выглядело отлично».

Целых три доклада было посвящено импортозамещению. Андрей Грязнов, руководитель отдела сценической механики компании «ДОКА Центр», на примере театра Геликон-Опера рассказал о том, как происходила оптимизация механизмов оборудования. Он привел краткую таблицу с руководством, как экономить, не снижая при этом качество продукта. Предложил разделить производство оборудования на несколько частей. «Мы попробовали взять на себя первичные платформы и оркестровые ямы и произвести их в России, была сделана адаптация на отечественные сорта металла, мы создали новые чертежи, по которым надо выполнять производство».

Сергей Сычев, директор сочинского офиса SLT Sochi, сделал доклад об импортозамещении в акустических системах. Он рассказал о деятельности компании, которая занимается звуком и светом. «Для того, чтобы заниматься серьезно, нужно вкладывать большие деньги в импортное оборудование». На примере акустических систем Сергей Сычев говорил о

соотношении цены и качества продукта. Он отметил, что в результате исследований компании в Красноярске сделали такие акустические системы, которые звучат не хуже, а лучше именитых райдерных систем. Александр Плахов, генеральный директор компании «Sundrax», рассказал о новых продуктах компании, которая работает на рынке управления освещением. «Проблема российских производителей в том, что они работают на малом рынке, я очень рекомендую всем производителям выходить на иностранный рынок», - посоветовал Плахов.

А завершился семинар выступлениями художников по свету. Так, Елена Древалёва намеренно вернула аудиторию к азбучным истинам цветопсихологии. Она рассказала о значении и о различных функциях света в театральном пространстве. «Зачем нужна великолепная техника? - поставила вопрос Древалёва, - Как сказал в своем выступлении директор Вахтанговского театра, чтобы удивлять зрителя. Наша задача - манипуляция зрительским сознанием. Свет - составляющая часть спектакля, свет - душа спектакля, именно он играет огромную роль в формировании эмоций зрителей». Обращаясь к молодому поколению специалистов, художник отметила, насколько трудна профессия осветителя и как важны в спектаклемельчайшие детали и музыка света.

Знаменитый художник по свету Глеб Фильштинский, в свою очередь, затронул проблему образования в области сценических технологий. «Техника становится по-настоящему всеобъемлющей. «Должно бы появляться много узких специалистов, а на самом деле, все молодые ребята театральные техники легко и свободно проникают в смежные профессии. Мне кажется, что пройдет какое-то короткое время, и в театре будет отсутствовать такое понятие как звуковой и световой цех, а родится мульти медиа содружества людей». ■

ТЕАТР: ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

ЗАЧЕМ НУЖЕН ТЕАТР СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ?

АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН

12 - 14 мая в Сочи состоялся Всероссийский театральный форум «Театр: время перемен». На открытии выступил Председатель СТД РФ Александр Калягин. В своём вступительном докладе он поднял темы существования театров в современных экономических условиях, взаимоотношения театров и региональной власти, спора между радикальным и традиционным направлениями современного театра, творческих задач, стоящих перед российской сценой. С докладом на тему «Художник и власть» выступил на форуме доктор искусствоведения Дмитрий Трубочкин

Зачем нужен театр современной России? Говорю честно: не знаю».

С одной стороны, это хорошо, что театр волен делать всё, что захочет. Но с другой стороны, традиционно театр в России — это «трибуна», это «кафедра».

Может показаться, что я противоречу сам себе. С одной стороны, я утверждаю: управлять театром должно само театральное сообщество. А с другой стороны, настаиваю на том, чтобы государство признало особенное предназначение театра в обществе. На самом деле это противоречие только кажущееся — театру нужна свобода творчества, но не менее этого, театру необходимо осознание своей важной государственной миссии. Только когда соблюдены эти два условия, театр выходит за пределы сферы досуга, выходит из зоны простого развлечения для населения. И тогда театр

действительно становится, как говорил Станиславский, «учителем общества», воспитывает народ свободно мыслить, быть ответственным за судьбу своей страны.

Парадоксальность сегодняшней ситуации состоит в том, что спектакли, которые обсуждаются в обществе, вызывают праведный гнев у одной части общества, а у другой — восторг, являются по сути детскими дразнилками. Товстоноговский спектакль «Мещане» был действительно взрывоопасным, социально взрывоопасным, а нынешние скандальные спектакли, которые порождают столько споров, обсуждений в СМИ и на телевидении, на самом деле — это всего лишь неумелые попытки инфантильных детей играть во взрослые игры. Ни одного попадания в болевые точки, ни одного серьезного диалога о больших вопросах со зрителем. И я думаю, что сегодня

это главная проблема театра — мы перестали говорить со зрителями о том, что их по-настоящему волнует, мы им показываем картинки, которые всего лишь одних раздражают, а других — нет. И я боюсь, часто мы попросту не знаем, что сегодня волнует общество. Мы знаем, что хочет театральный менеджер, что может понравиться, так называемому, прогрессивному театральному критику, и что не понравится стороннику классического театра, мы можем даже вычислить, какой спектакль получит театральную премию, но мы не знаем, что ждет от нас зритель. Эта серьезная проблема!

Нужны новые идеи, действительно новые, а не такие, чья новизна заключается исключительно в том, чтобы поиздеваться над старыми. Размышления о роли театра в обществе и есть самые трудные и самые важные. ■

ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН

Тема «власть и художник» — очень давняя тема всей мировой культуры. Во все времена, как только скажешь «власть и художник» — тут же попадешь в очень поляризованное пространство. Кто-то увидит здесь модель взаимоотношений богатого мецената (это государство)

и свободного гения (это художник), признанного или непризнанного меценатом; признал меценат — дает деньги, не признал — не дает. Кто-то привык видеть в государстве идеологического заказчика; а в художнике изобретательного и покорного или непокорного исполнителя.

Воображаемых моделей может быть много. Но в любой из моделей между этими двумя субъектами — художником и государством — заключено противоречие. С одной стороны мы имеем личное творчество, очень хрупкое, которое ищет признания; с другой всеобщее законодательство, работающее как

гигантский механизм, единый для всех личностей. С одной стороны, художник погружен в свободный творческий поиск; с другой – государство, руководствуясь законом, применяет ко всем без исключения механизм законодательного принуждения и запрета. У художника есть потребность в публичном самовыражении – а государство выставляет нормы и ограничения. Как разрешить эти противоречия?

Еще в конце 90-х – начале 2000-х авторитетным художникам было проще, чем сейчас, сказать государству: «дайте денег, если есть, и отойдите – я лучше знаю, какой надо ставить спектакль». Сегодня Министерство культуры Российской Федерации точно не согласится быть простой коллегией кассиров при художниках, работающей на то, чтобы только отсчитывать деньги по сметам, выдавать «фискальные» чеки, а в конце принимать отчеты, кивать и складывать их в большие папки.

Почему? Потому что Министерство, как и Правительство в целом осознают себя, и справедливо осознают, как институты, осуществляющие государственную политику; часть её – политика в области культуры. В последние годы мы замечаем, что культура кардинально меняет свое значение в глазах Президента и всех, кто осуществляет властные полномочия. На культуру смотрят все более и более пристально; вплоть до того, что теперь в Стратегии национальной безопасности сказано, что показателем безопасности России является «доля бюджетных расходов на культуру»: то есть чем меньше расходов, тем меньше безопасность. Такого в Российской Федерации не было никогда: может и повысится безопасность в этом смысле.

В прошлом году был принят небывалый документ, утвержденный Президентом: Основы государственной культурной политики – настоящая «Конституция культуры»; такого не было в России никогда. Недаром сегодня многие

в Парламенте, Правительстве заговорили о культуре как о части государственной идеологии и как о необходимом условии развития страны.

Сегодня власть – и вслед за ней общество – особенно внимательно отмечает тот факт, что театр обладает огромной силой воздействия на людей. Актеры, режиссеры, художники, драматурги – все они владеют умами зрителей. Театр формулирует идеи, создает идеалы, предлагает проблемы, очень воодушевляет или очень разочаровывает зрителя. Сила эмоционального переживания от театра по-прежнему очень велика, несмотря на телевизор и интернет; театр дает то, что они никогда не смогут дать: сиюминутное, коллективное переживание и размышление в живом человеческом общении!

Эту силу театра надо использовать и разумно, и гуманно. Творец должен думать о том, помогает ли он обществу, или разрушает его своим искусством. Эти слова сегодня доносятся не от власти, а от общества.

Зрители очень по-разному относятся к произведениям творцов нон-конформистского направления. «Нон-конформисты» значит «несогласные». На рубеже XIX и XX веков культура авангарда породила многих «несогласных»: с моралью, традициями, политикой, властью, Господом Богом. «Несогласные» творцы, громко заявляющие о себе, и зрители, выражающие диаметрально противоположные мнения – все это явления, привычные в театре XX и XXI века.

Еще тридцать лет назад местом столкновения мнений о спектаклях были публичные дискуссии, газетные и журнальные публикации. Теперь противостояние зрителей в первую очередь выливается в социальные сети. Благодаря интернету, в дискуссиях о театре участвуют много зрителей и критиков, и противостояние «несогласных» сейчас выражено острее, чем когда-либо. Это потому, что любой моментальный словесный выплеск, сколь угод-

но поспешный и непродуманный, можно сию секунду опубликовать, чтобы взбудоражить общественное мнение. Для творцов важно любое внимание публики, пусть даже недовольство: увеличивается ажиотаж, намечается скандал – значит, растет их популярность. Важно это и для общества: если эпоха дает поводы для острых столкновений, то пусть они лучше происходят только на почве искусства.

Именно поэтому сегодня особенно важно еще раз напомнить об ответственности художника. Ни бюджетные ограничения, ни требования закона не могут призвать творца к ответственности перед обществом за его произведения – за то, как они влияют на умы граждан. Это может сделать только сам творец и профессиональное сообщество людей театра, частью которого он/она является.

Хочу вспомнить один документ, о котором у нас в России говорили, к сожалению, мало. Это доклад Всемирной комиссии ЮНЕСКО по культуре и развитию, подготовленный в 1996 году; он назывался «Наше творческое разнообразие». Его долго готовил большой авторский коллектив из представителей многих стран. В нем есть справедливые слова: «Хотя каждой стране или эпохе присущи свои нормы приличия, уважения к другим и сдержанности, свобода нигде не является абсолютной. Нигде не дозволено, прикрываясь ею, действовать, не думая о последствиях».

Если государство возьмется регулировать вопрос о свободе и ответственности художника, то оно сделает это двумя доступными ему средствами: через законодательство или через бюджет. И то, и другое было бы крайне нежелательно; поэтому сообщество творцов само должно показать волю к такому саморегулированию – через дискуссии, в которых обсуждалось бы общественная потребность в театре, воздействие театра на общество, миссия театра. ■

КОНЬЯК ПОСЛЕ АНТРАКТА

АЛЕКСЕЙ КОНДРАТЬЕВ

Премьера! Главное слово в голове каждого, кто выходит на сцену или просто работает в театре. Этот день ждут с ознобом и страхом, с настоящим трепетом и внутренним ликованием, надеясь на чудо и необыкновенную удачу. Ради этого счастливого момента все движется и живет даже в самом захудалом, постаревшем коллективе и мгновенно умирает, и покрывается плесенью в случае провала. Провал или равнодушная обыкновенность - вот настоящая смерть для нашего дела.

Тысячи лет этот день театральные люди встречают с сомнением и пытаются понять, почему сегодня успех приходит легко, а иногда не приходит совсем, несмотря на усилия и талант. Они составляли карты расположения планет и записывали в деревянные тетради свои наблюдения и интуитивные прозрения. Давайте откроем старинные пыльные книги, спрятанные в «литуправлении», и попробуем понять, как нужно прожить этот день настоящему искателю славы и аплодисментов.

В последнюю ночь все спят очень плохо. Душно. и городские черно-белые вороны начинают кричать за окном непривычно рано. Потом сухой кашель и ужасные короткие сны с жестокими персонажами из древнего мира могут довести до полного изнеможения. Утро медленно приближается к вам, как светлое будущее через тьму средневековья. Холодно и почему-то опять хочется курить, даже если вы никогда не курили, кроме одного случая в начальной школе, после которого тошнит от запаха табака. Одеревенелость в теле и невозможность сосредоточиться - вот верные признаки приближающегося триумфа, ради которого вы так долго работали. Все начинается хорошо и правильно, как и полагается в этот день по всем правилам магического искусства, с космического ужаса и ощущения приближающейся без-

дны. Все-таки стоит удержаться от сигарет и начать день со стакана чистой влаги из ближайшего родника с живой водой. Подойдите к окну и выпейте его залпом. К вам сразу вернется сознание и спокойствие тигра.

Видите птицу, которая сидит за стеклом? Черные крылья и презрительный взгляд? Это ваш счастливый знак, предвещающий успех предприятия. Она пророчит удачу и не даром разбудила вас раньше других жителей этого города. Смотрите ей прямо в глаза и ждите, что она скажет на своем птичьем языке. Посланник параллельного мира вам не соврет и возможно оставит в подарок перо на вашем окне. Сохраните его для легкости творческой мысли и необыкновенной радости существования.

Ясно вижу, что вы, мой друг, читаете сейчас эти строки с легкой мысленной улыбкой современного человека, который верит только в рациональное мышление и настоящую науку. Но верить во что-либо, даже в науку, довольно странно, не правда ли? В театре никто ни во что не верит, а уж тем более в рациональное мышление, которое себя полностью дискредитировало на театральных подмостках. Только иррациональное! Бессмысленное и неожиданное - вот единственный способ пройти по тонкой грани театрального счастья. Так что давайте не будем терять времени и начнем подбирать одежду для этого непростого дня.

Как настоящий консерватор и любитель традиции предлагаю черный костюм или платье. Это цвет настоящего, полного тайн закулисного мира, и не стоит соперничать по выразительности наряда с персонажами пьесы. В черном нам удастся пройти незамеченными между злыми и завистливыми духами, которые охраняют служебный вход театра от ярких и талантливых. Притворимся строгими и пунктуальными, тогда они не будут ставить подножки

и множить неприятности, охраняя своё спокойствие. А потом, на сцене покажем всем, что значит настоящая сила безумия.

Многие, особо мнительные служители Мельпомены кладут в левый ботинок пятак. Этот странный ритуал из древней Греции. Там умершим оставляли под языком монету, которая должна была служить платой Харону за переправу на тот свет через реку Лету. На тот свет еще рановато, а переплыть реку Забвения и вернуться для театрального человека очень важно. Так что не надо пренебрегать столь старинным обычаем и не стоит жалеть деньги.

Теперь в дорогу. Надеюсь, что вы доберетесь до театра быстро и не сломаете себе ногу, но надо соблюдать осторожность и быть внимательным, ведь в этот день приключения так и норовят случиться на ровном месте. Конечно, лучше отправиться в путь на такси или пешком, а не на своей машине. И не только потому, что после аплодисментов обязательно надо чокнуться бокалом шампанского со своими друзьями. Бывали случаи, что цепочка трагикомичных случайностей забрасывала театральных людей в такую даль, что даже директор театра смеялся сквозь слезы несколько дней. Не надо производить лишней энергии в это утро. Так поступают иудеи в Шабат, в пятницу вечером. Не буди лихо, пока оно тихо. Тем более, что в это утро нет репетиции, если конечно вы имеете дело не с дилетантами и самодурами.

Самый сложный момент. Мы стоим перед фасадом театра в нерешительности и сомнении. Пора нырять в глубину этого многоэтажного муравейника в котором уже кипит жизнь. Все театральные люди готовятся к вечернему представлению с необычайным волнением и суетой, так, как будто им не хватает еще нескольких дней для уверенности и полной готовности. Все движутся

с какой-то праздничной важностью и деловитостью, пытаясь довести до конца всё, что было придумано. Тут главное пройти почти не замеченным до своего рабочего места и не свернуть себе шею в этом бессмысленном и бесконечном движении. Известно, что в этот день можно здороваться, но нельзя улыбаться и желать удачи участникам действия. Надо сохранять очень серьезное выражение лица, обремененное бесконечным количеством важных и нерешенных проблем космического порядка. Оперные певцы в таких ситуациях всегда, резко расталкивая людей в коридоре, довольно громко кричат: «Merda, Tanta Merda!», то есть дерьмо по-португальски, побольше дерьма, желая таким грубым образом полного доброжелательного зала всем окружающим. Это повелось с тех пор, когда в театр ездили на каретах, запряженных сытыми лошадьми, и чем больше пахло навозом перед главным фасадом, тем интереснее для города был спектакль. Проверенный способ, который я вам и рекомендую в этот электрический век. Немного органики еще никому не навредило.

Вот мы и на месте. Входите с левой ноги и ничего не бойтесь, кем бы вы ни были. Осталось совсем чуть-чуть. Теперь надо совершить что-то странное. Что-то, выходящее за рамки обыкновенного распорядка, личных привычек, и немного экстравагантное. Если приоткрыть дверь, то вы увидите множество ярких и полуодетых личностей, бегущих в поисках необычного. Прыгающие на одной ноге актрисы и мужчины, гуляющие неглиже, кричащие матом художники в перепачканных краской рубахах и драматурги с гусиными перьями в нагрудных карманах. И, естественно, режиссеры, которым страшнее всего, и они готовы на все ради искусства. Но обычно они прячутся от людей в подвале или в соседнем кафе. В этот день театр, наконец, становится похож на настоящий, захватывающий аттракцион безумия и тщеславия, на котором так интересно прокатиться без страховки и гарантий.

Вам же надо придумать, что-то свое, такое, что удивило бы прежде всего вас. Всегда, по возможности, меняйте свои привычки и планы резко

и неожиданно, так неудачи не смогут догнать и испортить работу, а рутина не успеет сожрать природный талант. Но особенно важно это сегодня, в день первого представления.

Посмотрите на директора и главного администратора. Никогда в жизни он не встречал гостей в таком сомнительном розовом галстуке с отчаянным блеском, а она не предстала в вызывающей шляпе с экзотическими цветами. И дело совсем не в том, что у них плохой вкус. Эти древние ритуалы, приносящие удачу, работают и сегодня. Даже серьезные люди из дирекции не пренебрегают такими мелочами. Обратите внимание на господина режиссера, он такой задумчивый и странный сегодня. Так долго не решается войти в театр и целый час разговаривает с артистами у входа, а потом долго лепит шарики из хлебного мякиша в служебном буфете. Будьте уверены, что он уже сделал себе татуировку на спине или подписал петицию в защиту пингвинов в Антарктиде. Успех капризен и неуловим, и каждый сам ведет свой счет побед и неудач, а фантазии настоящего режиссера можно только позавидовать. Но вы, это точно, не менее талантливы и интересны.

Вот и первый звонок. Как соблазнительно выглянуть в зал и посмотреть, кто там собрался и что говорит. Но вот это как раз и не надо делать, потому что категорически запрещено всеми театральными приметами. Только после третьего звонка, когда свет в зале уже погас, через самые дальние двери просачиваются люди, не занятые на сцене: режиссеры, художники, балетмейстеры. Да и те скорее подглядывают, а не смотрят спектакль. Всем остальным остается стоять за кулисами и внимательно слушать, как дышат зрители.

Дебютантов перед выходом на сцену ждет дружеский пинок под зад. Это ускорение, которое вы получаете раз в жизни от старших товарищей по профессии. Сомнительный средневековый обычай и он не имеет отношения к приметам и магической силе, но почему-то хочется предупредить вас, на всякий случай. Не обижайтесь. Мелкая неудача в начале всегда

пророчит триумфальное завершение в далеком будущем, как дождь во время церемонии бракосочетания.

Если удалось дожить до конца первого действия, а зритель еще не ушел, то все в порядке. Теперь надежда только на вас и ваших друзей. Плохих примет и предзнаменований почти не осталось, но все-таки несколько слов о пищеварении стоит сказать. Ведь так хочется что-нибудь съесть, именно сейчас, в эти нервные минуты. Но ни один уважающий себя исполнитель не отправится в служебный буфет в сценическом костюме и тем более не станет его снимать в перерыве, по понятным причинам. В одну реку два раза не войти, так что стоит подумать об этом заранее. Тот, кто передвигает горы, сначала убирает маленькие камешки.

На каждом премьерном спектакле, после антракта, когда почтенная публика уже собирается в зрительном зале, что бы насладиться вторым действием пьесы, в зрительском буфете появляются два сомнительных и изрядно потрепанных персонажа. Они заказывают коньяк и шоколадку, разрезают засохшее яблоко на четыре части и начинают в полголоса разговаривать. Они обсуждают спектакль и ждут, когда вы подойдете поближе и начнете прислушиваться. «Ну что ты, ничего страшного, не каждый раз получается». Это Зависть и Тоска пришли на премьеру, и если вы не хотите, познакомиться с ними поближе, никогда не пейте коньяк до финальных аплодисментов. Терпите. И всегда начинайте с шампанского, это золотое правило французских комедиантов.

Поверхностные представления о симметрии и порядке, навязанные в детстве, не дают нам расслабиться и получить удовольствие. А это самое главное в общении с тонкими мирами и зеркальными сущностями. Широко открыв глаза, вы сами легко можете увидеть цепочки взаимосвязей, опутывающих спектакль и вашу творческую судьбу. К сожалению, книжные черви сгрызли последнюю страницу в книге предсказаний, и нельзя точно узнать, чем все это кончится. Но если вы следовали всем туманным намекам и указаниям, то заслуженный успех вам гарантирован. Аплодисменты! ■

Алексеева Елена Сергеевна, театровед, театральный критик, директор издательства «Балтийские сезоны», кандидат искусствоведения.

Контакты: e.alex@mail.ru

Бикчантаев Фарид Рафкатович, главный режиссёр Татарского академического театра имени Г. Камала, заслуженный деятель искусств России, председатель Союза театральных деятелей Республики Татарстан.

Контакты: Nyjaz@yandex.ru

Бодянская Татьяна, специальный корреспондент журнала «Сцена», Автор статей в российской и зарубежной прессе. Окончила Продюсерский факультет ГИТИСа. Стипендиат Шведского культурного фонда.

Контакты: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

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

Контакты: ekreviss@rambler.ru

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

Контакты: padu@rambler.ru

Дмитракова Екатерина, журналист, живет в Смоленске, автор статей по культуре и искусству в российских изданиях, сотрудник информационно-издательского отдела Смоленской епархии.

Контакты: edmitr56@yandex.ru

Дмитриева Н. А. (1938-1986) известный искусствовед и художественный критик. Золотов Андрей Андреевич, художественный, музыкальный, театальный и литературный критик, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственных премий РФ, профессор, академик РАХ. Автор книг, фильмов и многочисленных статей в научных изданиях и в журналах.

Контакты: andrei.zolotov@gmail.com

Золотов Андрей Андреевич, художественный, музыкальный, театальный и литературный критик, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственных премий РФ, профессор, академик РАХ. Автор книг, фильмов и многочисленных статей в научных изданиях и в журналах.

Контакты: andrei.zolotov@gmail.com

Золотов Андрей Андреевич - м., журналист, ответственный редактор по Европе издания Russia Direct (международные проекты «Российской газеты»), корреспондент журнала «Сцена» в Вене (Австрия).

Контакты: andrei.zolotov@gmail.com

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

Контакты: ninelismilova@mail.ru

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

Контакты: 4irivili@mail.ru

Канафеева Виктория, театровед, печатается в журналах и газетах, работала pr-менеджером и продюсером театральных проектов.

Контакты: kvikmun@mail.ru

Коваленко Галина Вячеславовна, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства, театальный критик.

Контакты: kovalenko@mail.ru

Кондратьев Алексей Вадимович, театальный художник, сценограф, главный художник театра «Ленком», педагог Школы-студии МХАТ, заслуженный художник РФ, лауреат премии Москвы.

Контакты: 14ak@mail.ru

Краско Александра, студентка IV курса театроведческого факультета ГИТИС.

Контакты: aleksandra_kraskmail.ru

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

Контакты: litvinova@gctm.ru

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

Контакты: vmakerkhold@yandex.ru

Мартынова Татьяна Викторовна, филолог, старший научный сотрудник ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Контакты: latian.mart@gmail.com

Пикон-Валлен Беатрис, театровед, специалист по русскому театру, профессор Консерватории, руководитель отдела Лаборатории по исследованию зрелищных искусств (Париж). 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, театальный критик, кандидат филологических наук.

Контакты: zorra4@yandex.ru

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

Контакты: mania-sn@yandex.ru

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

Контакты: luba@rcn.com

Синицына Людмила Алексеевна, прозаик, журналист, фотограф, автор книг, очерков и документальных повестей, опубликованных в российских журналах, член Союза писателей России.

Контакты: ludmila.sinitsina@gmail.com

Тишхейзере Эдите, исследователь Института литературы, фольклора и искусства при Латвийском Университете, главный редактор журнала «Teātra Vēstnesis» (Вестник Театра).

Контакты: etisheize@gmail.com

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

Контакты: dtrub@gmail.com

Учитель Константин, Историк театра, драматург и музыкант, член Союза композиторов России.

Контакты: ucshitel@bk.ru

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

Контакты: gctm@gctm.ru

Членова Светлана Федоровна, исследователь восточноиндонезийских языков в ЛАЛС МГУ, филолог, критик, редактор-составитель посмертных сборников Н. А. Дмитриевой, публикатор ее наследия, почетный член РАХ.

Контакты: Svetlana.chlenova@gmail.com

Elena Alekseeva, theatre expert and critic, director of the publishing house «Baltic Seasons», PhD.
Contact: e.alex@mail.ru

Farid Bikhchantaev, chief director of the Tatar Academic Kamal Theatre, Honoured Artist of Russia, Chairman of the Tatarstan Theatre Union.
Contact: Nyjaz@yandex.ru

Tatiana Bodyanskaya (Tanja Bodjansky), special correspondent for the Stage magazine, author of articles in Russian and foreign press. Graduated from the Producing and Arts Management Department of Russian University of Theatre Arts (GITIS). Received grant from the Swedish Cultural Foundation. Based in Helsinki, Finland.
Contact: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Svetlana Chlenova, researcher of East-Indonesian languages at the Laboratory for Computational Lexicography, Moscow State University, philologist, critic, editor and compiler of posthumous collections by N. Dmitrieva, publisher of her heritage, Honorary member of the Russian Academy of Arts.
Contact: Svetlana.chlenova@gmail.com

Ekaterina Dmitrakova, journalist, lives in Smolensk, author of articles on culture and art in the Russian media, employee of information and publishing department of Smolensk diocese.
Contact: edmitr56@yandex.ru

N. Dmitrieva (1938–1986), well-known art historian and art critic.

Galina Fadeeva, journalist, scientific and educational department of the State Central Bakhrushin Museum
Contact: gctm@gctm.ru

Galina Galadzeva, art historian, specialist in theatre costume, columnist for «Evolution of Western European suit cut» in the Atelier magazine. Author of publications on costumes and sets in the cinema, drama and music stages in major journals, thematic anthologies, scientific collections.
Contact: ekreviss@rambler.ru

Alexey Goncharenko, theatre expert, employee of the Cabinet of theatres for children and puppet theatres, Russian Theatre Union, Ph.D.
Contact: padu@rambler.ru

Ninel Ismailova, film and theatre critic, editor for the Stage magazine, Head of the David Borovsky Workshop Museum, author of books, documentaries and articles in periodicals.

Contact: ninelismsilova@mail.ru
Natalia Kaminskaya, theatre expert and critic, editor at the Stage magazine, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.
Contact: 4irivili@mail.ru

Viktoria Kanafeeva, theatre expert, writes articles for magazines and newspapers, worked as PR-manager and producer in the theatre field
Contact: kvikmun@mail.ru

Galina Kovalenko, Ph.D., Professor of the St. Petersburg Academy of Theatre Arts, theatre critic.
Contact: kovalenko@mail.ru

Alexei Kondratiev, theatre artist, stage designer, chief artist of the «Lenkom» theatre, teacher of Moscow Art Theatre School, Honoured Artist of Russia, winner of the Moscow Prize.
Contact: 14ak@mail.ru

Alexandra Krasko, 4th year student at the Theatre criticism and history Department at the Russian University of Theatre Arts (GITIS).
Contact: aleksandra_kraskmail.ru

Yulia Litvinova, Deputy Director for Public Relations of the State Central Bakhrushin Museum.
Contact: litvinova@gctm.ru

Natalya Makerova, art critic, teacher, Head of Meyerhold's Museum Apartment, PhD.
Contact: vmakerhold@yandex.ru

Tatiana Martynova, philologist, senior fellow of the State Central Bakhrushin Museum.
Contact: latian.mart@gmail.com

Beatrice Picon-Vallin, French theatre expert, specialist in Russian theatre, professor of the Conservatory, head of the Laboratory for the study of performing arts. Author of books on the history of Russian and European art of directing and acting.
Contact: Beatrice.Picon-Vallin@cnsr.fr

Irina Reshetnikova, art expert, critic and author of articles on painting, set design, theatre Russian periodicals and scientific collections, PhD.
Contact: motronenko@rambler.ru

Dmitry Rodionov, theatre expert, Editor-in-Chief of the Stage magazine, General Director of the Bakhrushin State Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian University of Performing Arts (RUTI-GITIS), curator of exhibitions, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
Contact: chief_director@gctm.ru

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

Marina Smirnova-Nesvitskaya, stage designer, technologist, member of the Russian Union of Artists since 1991, chief set designer of the «Saturday» theatre, St. Petersburg, author of set and costumes for above 120 performances, participant of Russian and international exhibitions. Author of articles on theatre in the periodic press.
Contact: mania-sn@yandex.ru

Luba Sterlikova, artist, art historian, works in Washington, D.C., USA, teaches, lectures on history of the poster.
Contact: luba@rcn.com

Lyudmila Sinitsyna, novelist, journalist, photographer and author of books, essays and documentary stories published in Russian journals, member of the Union of Writers of Russia.
Contact: ludmila.sinitsina@gmail.com

Edīte Tišheizere, researcher at the Institute of Literature, Folklore and Art at the University of Latvia, chief editor of «Teātra Vēstnesis» (the Theatre Herald).
Contact: etisheizere@gmail.com

Dmitry Trubochkin, art expert, theatre historian and critic, Head of the Department of Ancient and Medieval Art of the State Institute of Art, member of the Presidential Council of the Russian Federation on culture and art, Secretary of the Russian Theatre Union.
Contact: dtrub@gmail.com

Konstantin Uchitel, theatre historian, playwright and musician, member of the Union of Composers of Russia.
Contact: ucchitel@bk.ru

Andrei Zolotov, artistic, musical, theatrical and literary critic, Honoured Artist of Russia, laureate of State Prize of the Russian Federation, professor, academician of the Russian Academy of Arts. Author of books, films and numerous articles in scientific publications and journals.
Contact: andrei.zolotov@gmail.com

Andrei Zolotov Jr., journalist, executive editor for Europe at RussiaDirect edition (international projects of «Rossiyskaya Gazeta» («Russian Newspaper»)), correspondent for the Stage magazine in Vienna (Austria).
Contact: andrei.zolotov@gmail.com

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов-Фарид Бикчантаев «Национальный театр в мировом контексте»

Главный редактор журнала «Сцена» Д. Родионов и художественный руководитель Татарского академического театра им. Г. Камала Ф. Бикчантаев рассуждают о границах ментального и общечеловеческого в искусстве современного национального театра.

Ключевые слова: Бикчантаев, Салимжанов, Камал, Тинчурин, Фоссе.

СПЕКТАКЛИ

Наталья Макерова «Что ни век, то железный». Рецензия на спектакль «Ворон» Карло Гоцци в Александринском театре, где автор рассматривает современную интерпретацию классической пьесы.

Ключевые слова: Гоцци, Рошин, Волков, Калинин, Коптяева

Виктория Канафеева «Ради искусства стоит жить». Рецензия на спектакль Театра наций «Живые картины», автор рассуждает об образной структуре спектакля, о сценографии.

Ключевые слова: Театр наций, Барскова, Алферов, Разумов.

Елизавета Ронгинская «Служить министерству пропаганды и быть художником?». Рецензия на спектакль МДТ-Театра Европы «Синий свет» Меко Оучи, где автор рассматривает историю Ленни Риффеншталь, переданную средствами современного театра.

Ключевые слова: МДТ, Дмитриев, Риффеншталь, Запорожский, Оучи.

Наталья Каминская «Зоны публичного одиночества». Рецензия на спектакль Студии театрального искусства «Кира Георгиевна» по В. Некрасову, где анализируется подача камерной истории в интимных условиях малой сцены.

Ключевые слова: Некрасов, Женовач, Боровский, Качанов, Шашлова.

Нинель Исмаилов «Кира и другие». Рецензия на спектакль Студии театрального искусства «Кира Георгиевна» по В. Некрасову, где автор сравнивает авторский и режиссерский взгляд на заглавную героиню.

Ключевые слова: Некрасов, Женовач, Боровский, Качанов, Шашлова.

Наталья Каминская «Ковчег из эпохи застоя». Рецензия на спектакль МТЮЗа «Плешивый амур» по Е. Попову, где автор размышляет на тему эстетической и социальной памяти, воплощенной в театре.

Ключевые слова: Яновская, Бархин, МТЮЗ, Попов, Луговая.

Дмитрий Родионов «Уходим завтра в море». Рецензия на спектакль «Магадан» театре «Около дома Станиславского». Автор анализирует уникальный метод режиссера Юрия Погребничко в его подходе к человеческой истории.

Ключевые слова: Погребничко, Бахвалова, Театр «Около дома Станиславского».

ВЫСТАВКИ

Ирина Решетникова «Постоянство – не всегда добродетель». Обзор выставки московских сценографов «Итоги сезона-20016», разговор об устаревшей экспозиционной модели, обедняющей впечатление от экспонатов.

Ключевые слова: Бархин, РАХ, Бенедиктов, Кондратьев, Хариков.

Александра Краско «Мир, где «каждый не одну играет роль». Обзор выставки молодых сценографов «Твой шанс 2016», посвященной Шекспиру. Рассказ о том, как художники отразили тему.

Ключевые слова: Шекспир. Центр на Страстном, Морозов, Бенедиктов, Шилькрот.

Андрей Золотов «Художники наши благородны». Размышления о выставке работ Сергея и Татьяны Бархиных «Не только в театре», прошедшей в Музее-мастерской Д. Боровского, о творческом родстве художников.

Ключевые слова: Боровский, Бархины, Северянин, Аида.

Виктория Канафеева «Алгебра инженера и гармония художника». Рассказ о выставке в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина «Волшебник русской сцены», посвященной 170-летию главного машиниста и декоратора московских императорских театров К. Ф. Вальца.

Ключевые слова: Вальц, Большой театр, Римский-Корсаков, Чайковский. Конюс.

Елена Алексеева «Об Акимове и не только». Рассказ о выставке в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина «Николай Акимов. Не только театре», посвященной 115 летию выдающегося режиссера и художника.

Ключевые слова: Акимов, Театр комедии, Юнгер, Азизян.

Алексей Гончаренко «Ангелы и куклы». Рассказ о выставке работ Ирины Уваровой в Театральном салоне на Тверском «Добрые ангелы», где представлены художественные и теоретические работы автора.

Ключевые слова: Уварова, Головин, Мейерхольд, Юрковский, Фридман.

Андрей Золотов-мл. «Пять раз тонувшая Офелия». Рассказ о выставке «Пять правд» (Five truths), прошедшей в Венском театральном музее и посвященной фантазиям на темы шекспировских пьес.

Ключевые слова: Венский музей, Музей Виктории и Альберта, Шекспир, Гамлет.

ФЕСТИВАЛИ

Наталья Каминская «Важна среда обитания». Обзор Фестиваля театров малых городов России, прошедший в июне в городе Вольске, анализ спектаклей с точки зрения сценографических решений.

Ключевые слова: Вольск, Фестиваль театров малых городов России, Театр наций, Песегов, Бокурадзе.

Галина Коваленко «Краски и слова».

Обзор международного театрального фестиваля имени Федора Абрамова «Родниковое слово», прошедшего в Архангельске, анализ сценографических решений спектаклей.

Ключевые слова: Абрамов, Родниковое слово, международный театральный фестиваль.

Татьяна Бодянская «Подходы к перспективному планированию программы фестивалей искусств (на примере Хельсинкского фестиваля)». Фрагмент дипломной работы автора, защищенной в ГИТИСе и посвященной фестивальному движению на примере Хельсинкского фестиваля.

Ключевые слова: Хельсинкский фестиваль, стратегическое планирование, Норман, Кремер, Андерсон, Рубинштейн, Рихтер.

НА ПОЛЯХ 100 НОМЕРА

Елена Фадеева «Сто опытов одного издания». «Летучка №100». Члены редсовета журнала, известные сценографы и критики дают свои рекомендации по развитию журнала «Сцена».

Ключевые слова: Фадеева, Бархин, Смолакова, Пикон-Валлен, Овэс, Эрикссен, Кондратьев, Хмелева.

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Людмила Синицына «Владимир Серебровский: «Я жил, как хотел». Творческий портрет известного сценографа Вл. Серебровского. Анализ его метода в искусстве.

Ключевые слова: Поллок, Танги, Горки, Гуцин.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Искусство танца». Статья о Западно-Европейском театральном плакате, об искусстве афиши от лучших художников рубежа XIX-XX веков.

Ключевые слова: Стейнлей, Гастинель, Барбье, Авриль, Тулуз-Лотрек.

ПАМЯТЬ

Константин Учитель «Надежда Эверлинг. Знаки большого города». Статья о петербургском художнике Надежде Эверлинг, о своеобразии ее урбанистического почерка.

Ключевые слова: Климова, Сотников, Яппеля, Карельский перешеек.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Галина Галадзева «Поэзия старинного кроя». Статья об особенностях кроя старых театральных костюмов об освоении их современными специализированными училищами.

Ключевые слова: гаун, пола, полочка, лиф, турнюр.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

Татьяна Мартынова «Наш девиз-любовь к миру и людям». Рассказ о Третьем благотворительном Бахрушинском фестивале в Зарайске, о мероприятиях в его рамках.

Ключевые слова: Анна Павлова, ДК им. Леонова, Константинов, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Юлия Литвинова «Это все о них».

Рассказ о выставке из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина «Театр Таирова и Коонен» в программе Международного Платоновского фестиваля в Воронеже.

Ключевые слова: Камерный театр, Лекок, Жирофле-Жирофля, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Екатерина Дмитрикова «В жанре сна».

Рассказ о спектакле Анатолия Ледуховского «Алиса в стране чудес», поставленном в «Домашнем театре в Доме Щепкина» (проект ГЦТМ им. А. А. Бахрушина).

Ключевые слова: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Алиса, Чеширский кот, Шляпник, Ледуховский.

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Дмитрий Трубочкин «Итальянский театр XVIII века». Автор рассматривает итальянскую структуру театра как архитектурную конструкцию, социальный институт и творческий метод.

Ключевые слова: Гоцци, Гольдони, Рубини, Казалли, Медебак.

Нина Дмитриева, Светлана Членова

«Из дневников». Материал представляет собой фрагменты дневниковых записей известного искусствоведа Нины Дмитриевой, где содержатся записи лекций в ИФЛИ, литературные портреты видных художественных деятелей.

Ключевые слова: Усольцев, Врубель. Прахов, Мусиенко. Орлов.

НОВЫЕ КНИГИ

Елена Алексеева «Что видится на расстоянии». Рецензия на книгу Елены Горфункель «Режиссура Товстоногова», размышление о наследии мастера.

Ключевые слова: Товстоногов, БДТ. Горфункель, Смоктуновский, Смольный.

Беатрис Пикон-Валлен «Одетт Аслан.

Режиссеры и сценографы XX века». Рецензия на книгу французского искусствоведа Одетт Аслан, посвященную взаимодействию крупнейших режиссеров и сценографов европейского театра XX века.

Ключевые слова: Аппиа, Арто, Брехт, Кантор, Симов.

Мария Смирнова-Несвицкая «Неевклидова геометрия» Достоевского в театре».

Статья посвящена книге «Театр Достоевского в работах художников сцены», где рассматривается пространство спектаклей по Достоевскому.

Ключевые слова: Музей Достоевского, Музей МХАТ, Братья Карамазовы, Ставрогин.

Эдите Тишхейзере «Следы на белом поле».

Рецензия на книгу Маргариты Сиеле «Андрис Фрейбергс», рассматривающей феномен выдающегося латышского сценографа.

Ключевые слова: Китаев, Лидер, Месхишвили, Блумбергс, Земгалс.

Нинель Исмаилова «Мысли об искусстве». Рецензия на книгу Максима

Кантора «Чертополох. Философия живописи», в которой ее автор размышляет об уходящей натуре – искусстве масляной живописи в Европе.

Ключевые слова: Шагал, Боттичелли, Петров-Водкин, Рембрандт, Ван Гог.

ТЕХНОЛОГИИ

Александра Краско «Театр света и движения». Статья о IX семинаре «Инновации и технологии», объединившем около 200 человек со всех концов страны и посвященном новым театральным технологиям.

Ключевые слова: ДОКА Центр, Фокичев, Крок, Бертман, Сиваев. Проекты СТД

Александр Калягин «Зачем в России

нужен театр?». Речь председателя СТД РФ Александра Калягина на Всероссийском театральном форуме, проходившем в Сочи.

Ключевые слова: Основы государственной культурной политики, Конституция РФ, Министерство культуры, театральные издания.

Дмитрий Трубочкин «Художник и власть».

Доклад искусствоведа Д. Трубочкина на Всероссийском театральном форуме посвящен взаимоотношениям государства и творца в нынешних российских реалиях.

Ключевые слова: Основы государственной культурной политики, Конституция РФ, Министерство культуры, театральные издания.

ЭТЮДЫ

Алексей Кондратьев «Коньяк после антракта». Эссе известного театрального художника Алексея Кондратьева о предпремьерном самочувствии художника.

Ключевые слова: Мельпомена, Харон, Лета, фасад, колосники.

DIALOGUES

Dmitry Rodionov – Farid Bikchantaev «National theatre in the global context»

D. Rodionov, Chief Editor of the Stage magazine, and F. Bikchantaev, Artistic Director of the Tatar Academic Kamal Theatre discuss about the boundaries of mental and universal aspects in the art of modern national theatre.

Tags: Bikchantaev, Salimzhanov, Kamal, Tinchurin, Fosse.

PERFORMANCE

Natalia Makerova «Whatever age comes, the iron one does». A review on the performance «The Raven» by Carlo Gozzi

at the Alexandrinsky Theatre, where the author considers a modern interpretation of the classical play.
Tags: Gozzi, Roshchin, Volkov, Kalinin, Koptyaeva

Victoria Kanafeeva «Art is worth living for».

A review on the performance «The living pictures» staged in the Theatre of Nations. The author talks about the play's image structure as well as set design.

Tags: Theatre of Nations, Barskova, Alferov, Razumov.

Elizaveta Ronginskaya «To cooperate with the Ministry of propaganda and stay the artist». A review on the performance «The blue light» by Mieko Ouchi staged in MDT-Theatre of Europe, where the author examines a story of Lenny Riefenstahl expressed by means of the contemporary theatre.

Tags: MDT, Dmitriev, Riefenstahl, Zaporozhsky, Ouchi.

Natalia Kaminskaya «The zones of public solitude». A review of the performance

«Kira Georgievna» after V.Nekrasov staged in the Theatre Art Studio, which analyzes offering a chamber story in an intimate environment of the small stage.

Tags: Nekrasov, Zhenovach, Borovsky, Kachanov, Shashlova.

Ninel Ismailova «Kira and others». A review on the performance «Kira Georgievna» after V. Nekrasov staged at the Theatre Art Studio, where the author compares the author's and director's view of the title female character.

Tags: Nekrasov, Zhenovach, Borovsky, Kachanov, Shashlova.

Natalia Kaminskaya «The ark of the stagnation era». A review on the performance

«The bald Cupid» after E.Popov staged in MTYUZ (the Moscow Young Spectator Theatre), where the author reflects upon the subject of aesthetic and social memory embodied in the theatre.

Tags: Yanovskaya, Barkhin, MTYUZ, Popov, Lugovaya.

Dmiry Rodionov, «We're sailing off tomorrow». A review of the performance

staged in «Near Stanislavsky House» theatre. The author analyzes a unique method developed by Yuri Pogrebnychko, theatre director, in his approach to human history.

Tags: Pogrebnychko, Bakhvalova, «Near Stanislavsky House» theatre

EXHIBITIONS

Irina Reshetnikova «Constancy is not always a virtue». An overview of Moscow stage designers' exhibition «Results of 2016 Season», talking about the outdated exposure model impoverishing our impression of the exhibits.

Tags: Barkhin, RAKh (Russian Arts Academy), Benediktov, Kondratiev, Kharikov.

Alexandra Krasko «The world in which «one man in his time plays many parts». A review of young set designers' exhibition «Your Chance -2016», dedicated to Shakespeare. A story of the artists' ways of reflecting the subject.

Tags: Shakespeare, Strastnoy Centre, Morozov, Benediktov, Shilkrot.

Andrei Zolotov «Our artists are knightly».

Reflections on an exhibition of the works by Sergei and Tatiana Barkhins «Not only in the theatre», which was held at the D. Borovsky's Workshop Museum, a creative artists' relationship.

Tags: Borovsky, Barkhins, Severyanin, Aida.

Victoria Kanafeeva «Geometry and element in theatrical and decorative art of K.F. Waltz».

A story of the show in the State Central



Bakhrushin Museum «A wizard of the Russian stage», dedicated to the 170th anniversary of K.F.Waltz, Chief engineer and decorator of the Moscow Imperial Theatres.
Tags: Waltz, Bolshoy Theatre, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Conus.

Elena Alexeeva, «On Akimov and not only».
 A story of the exhibition held in the State Central Bakhrushin Museum «Nikolai Akimov. Not only on the theatre». Dedicated to the 115th anniversary of the famous director and artist.
Tags: Akimov, Comedy Theatre, Yunger, Azizyan.

Alexey Goncharenko «Angels and puppets».
 A story of the exhibition of works by Irina Uvarova in the Tverskoy Theatre Salon «Good Angels», which presents the author's artistic and theatrical works.
Tags: Uvarov, Golovin, Meyerhold, Yurkovski, Friedman.

Andrei Zolotov, Jr. «Five times drowned Ophelia».
 A story of the «Five truths» exhibition held in Vienna Theatre Museum, dedicated to fantasy on the themes of Shakespearean plays.
Tags: Vienna Museum, the Victoria and Albert Museum, Shakespeare, Hamlet.

FESTIVALS

Natalia Kaminskaya «The habitat is important». A review of Russian Small Towns' Theatre Festival, held in June in the city of Volsk, analysis of performances in terms of set design solutions.
Tags: Volsk, Russian Small Towns' Theatre Festival, Theatre of Nations, Pesegov, Bokuradze.

Galina Kovalenko, «Paints and words».
 A review of the International Abramov Theatre Festival «The spring-water word» held in Arkhangelsk, analysis of performances' set design solutions.
Tags: Abramov, Spring-water word, International Theatre Festival.

Tatiana Bodyanskaya (Tanja Bodjansky)
 Approaches to long-term planning of the program of arts festivals (featuring the case study of Helsinki Festival). A fragment of the author's thesis presented at GITIS (Russian University of Theatre Arts) and dedicated to the festival management and planning, taking the Helsinki Festival as an example.
Tags: Helsinki Festival, strategic planning, Norman, Kremer, Anderson, Rubinstein, Richter.

ON THE MARGINS OF THE 100TH ISSUE

Elena Fadeyeva «One hundred experiments of one edition». «Briefing No100». Members of the magazine's editorial board, well-known stage designers and critics give their recommendations for developing the Stage magazine.
Tags: Fadeev, Barkhin, Smolakova, Picon-Vallin, Oves, Erikssen, Kondratiev, Khmeleva.

OCCUPATION: ARTIST

Lyudmila Sinitsyna «Vladimir Serebrovsky: I lived the way I wanted to». A creative portrait

of the famous set designer V. Serebrovsky. An analysis of his art method.
Tags: Pollock, Tangi, Gorky, Gushchin. Театральный плакат

THEATRE POSTER

Luba Sterlikova «Art of Dance». An article about the Western European theatre posters, poster art of the best artists at the turn of the 19th and 20th centuries.
Tags: Steinlen, Gastinel, Barbier, Avril, Toulouse-Lautrec

AD MEMORIAM

Konstantin Uchitel «Nadezhda Everling. Signs of a big city. Lives and environment».
 An article on the St. Petersburg artist Nadezhda Everling, uniqueness of her urbanistic handwriting.
Tags: Klimov, Sotnikov, Yappilya (Jäppilä, Karelian Isthmus).

THEATRE COSTUME

Galina Galadzhewa «Poetry of an old cut».
 An article about cut features of the old theatrical costumes, about modern specialized colleges' mastering them.
Tags: gown, flapper, shelf, bodice, bustle.

Chronicles of the Bakhrushin Museum

Tatyana Martynova «Our motto is love of the world and people». A story of the 3rd Bakhrushin charity festival in Zaraisk and activities within it.
Tags: Anna Pavlova, Leonov Palace of Culture, Konstantinov, State Central Bakhrushin Museum

Yulia Litvinova «It's all about them». A story of the exhibition from the State Central Bakhrushin Museum's collection «Tairov and Koonen's Theatre» on the programme of the International Platonov Festival in Voronezh.
Tags: Chamber Theater, Lecocq, Zhirovle-Zhiroflya, State Central Bakhrushin Museum

Ekaterina Dmitrakova «In the sleep genre».
 A story of the production by Anatoly Ledukhovskiy «Alice in Wonderland», staged in «the Home Theatre in Shchepkin House» (a State Central Bakhrushin Museum's project).
Tags: State Central Bakhrushin Museum, Alice, the Cheshire Cat, Mad Hatter, Ledukhovskiy.

PROBLEMS AND RESEARCH

Dmitry Trubochkin «Italian theatre of the 18th century». The author considers Italian theatre structure as an architectural structure, social institute and creative method.
Tags: Gozzi, Goldoni, Rubini, Cazzalli, Medebach.

Nina Dmitrieva, Svetlana Chlenova «From the diaries». This material comprises diary fragments of the famous art expert, Nina Dmitrieva, which contains recordings of lectures at the IFLI (Literature Institute), literary portraits of prominent artistic figures.
Tags: Usoltsev, Vrubel, Prakhov, Musienko. Orlov.

NEW BOOKS

Elena Alexeeva, «What is seen in the distance».

A review on the book by Elena Gorfunkel «Tovstonogov's directing», reflecting on the Master's legacy.
Tags: Tovstonogov, BDT, Gorfunkel, Smoktunovsky, Smolny

Beatrice Picon-Vallin «Odette Aslan. Directors and stage designers of the 20th century».

A review of the book by the French art historian Odette Aslan, dedicated to the interaction of the greatest European theatre directors and set designers of the 20th century.
Tags: Appiah, Artaud, Brecht, Kantor, Simov.

Maria Smirnova-Nesvitskaya «Non-Euclidean geometry» by Dostoevsky in the theatre.

«The article is devoted to the book «Dostoevsky Theatre in stage artists works» which examines the space of plays after Dostoevsky.
Tags: the Dostoevsky Museum, Museum of the Moscow Art Theatre, Karamazov Brothers, Stavrogin.

Edite Tišheizere «Footprints in the white field».

A Review of the book by Margarita Sieda «Andris Frejbergs», considering a phenomenon of the outstanding Latvian set designer.
Tags: Kitayev, Leader, Meskhishvili, Blumbergs, Zemgals.

Ninel Ismailova «Thoughts about art».

A review of the book by Maxim Kantor, «Thistle. A philosophy of art», in which the author reflects on the outgoing nature - the art of oil painting in Europe.
Tags: Chagall, Botticelli, Petrov-Vodkin, Rembrandt, Van Gogh.

TECHNOLOGIES

Alexander Krasko «The theatre of light and movement». An article of the 9th seminar «Innovation and Technology» dedicated to a new theatrical technology, which brought together about 200 people from all over the country.
Tags: DOKA Center, Fokichev, Krok, Bertman, Sivayev.

Russian Theatre Union's Projects

Alexander Kalyagin «Why Russia needs theatre». A speech of Russian Theatre Union's Chairman, Alexander Kalyagin, at the Russian Theatre Forum held in Sochi.
Tags: Basics of the state cultural policy, the Constitution of the Russian Federation, Ministry of Culture, theatre publications.

Dmitry Trubochkin «The Artist and Power».

A report made by the art expert D. Trubochkin on the All-Russian theatre forum dedicated to the relations between the state and the creator in the current Russian realities.
Tags: Basics of the state cultural policy, the Constitution of the Russian Federation, Ministry of Culture, theatre publications.

SKETCHES

Alexei Kondratiev, «A cognac after the intermission». An essay of the famous theatre artist Alexei Kondratiev of the artist's pre-premiere feeling.
Tags: Melpomene, Charon, Letha, facade, fire grate.