ISSN 1817–6542

СЦЕНА

la scène
the stage

№5
(73)
2011

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Ответственный секретарь
Татьяна Круковская
stage_magazine@list.ru
+7 (495) 609-0050

Редакторы – консультанты
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

Издатель:
НП «Культурная инициатива Восток-Запад»

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

Контакты по подписке
и рекламе:
Тел./факс: +7 (495) 609-0050
stage_magazine@list.ru

www.thestage.ru

© «Сцена», №5 (73) 2011
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 30.11.11 г.

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

La revue sur les questions
scènographie, la technique
scènique et la technologie,
l'architecture, la formation et le
management dans le domaine
des arts exècutifs.

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

На обложке:
Trois roses. Jacques de Gheyn II (1565-1629), page de l'album ayant appartenu probablement Rodolphe II (1552-1612), aquarelle et d trempe sur v lin, f.16.
Paris, Collection Frits Lugt, inv. 5655

Три розы. Жак де Геин II (1565-1629), страница альбома, вероятно принадлежавшего Родольфу II (1552-1612), акварель и темпера на тонком пергаменте, f.16.
Париж, Коллекция Frits Lugt, inv. 5655

СОДЕРЖАНИЕ

СПЕКТАКЛЬ	3	**Наталия Каминская.** Опера в коробочке
ОБРАЗОВАНИЕ	5	**Анита Ванага.** Класс Андриса Фрейбергса
	13	**Виктор Архипов.** Метод быстрого реагирования, или «пусть цветут все цветы»
	15	Мастерская Эдуарда Кочергина
ВЫСТАВКИ	17	**Анаит Оганесян.** Династия художников Костиных
НАСЛЕДИЕ	26	**Вера Глаголева**. Да, были люди...
ТЕХНИКА БЕЗОПАСНОСТИ	29	**Анастасия Щюрова.** Карамайский пожар
ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ	31	**Вера Глаголева.** Костюмный словарик. Обувь
МЕНЕДЖМЕНТ	33	**Юлия Большакова.** Европейский взгляд в будущее мира культуры
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	36	**Дмитрий Михалевский.** Мистерия театра. Часть 4
ХУДОЖЕСТВЕННО - ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ	40	**Вявеслав Соколов.** Завмонт и гастроли или гастроли завмонта
СЕМИНАРЫ	44	**Хайнц Зетцер.** страна Чехова: религиозная жизнь в русской провинции и в районном центре Серпухове
ПРОЕКТЫ СТД	47	Конкурс плакатов
НОВЫЕ КНИГИ	49	**Дмитрий Родионов.** Розы белой дачи А.П. Чехова
ЭТЮДЫ	55	**Андрей Костин.** Кожин и другие. Рассказ
	58	**Юрий Хариков.** NB. Начинающему сценографу
ТЕХНОЛОГИИ	59	**Мария Шолупова.** Механизация с итальянским характером
ИНФОРМАЦИЯ	64	«Взгляд в будущее» Россия - Португалия

По вопросам, связанным с подпиской и распространением, обращайтесь в редакцию:
по тел. в Москве +7 (495) 609-0050
или по электронному адресу stage_magazine@list.ru
Подробности на сайте www.thestage.ru

Приобрести журнал можно:
в Москве — в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д. 10/34), в редакции «Сцены» (Страстной бульвар, 10, офис 47);

в Санкт-Петербурге — в редакции журнала «Петербургский театральный журнал» (ул. Моховая, д. 30);

в Екатеринбурге — в Доме Актёра (ул. 8 Марта, д. 8).

Редакцией в 2011 году осуществляется:

— целевая рассылка журнала 74 региональным отделениям Союза театральных деятелей РФ и 17 театральным институтам и училищам по заказу СТД РФ (ВТО)

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

ОПЕРА В КОРОБОЧКЕ

Наталия Каминская

От редакции: *История театра «Тень»начинается в 1988 году, когда в Москве появился первый в России частный семейный театр. Через три года театр стал городским, а в настоящее время он имеет славу одной из самых ярких театральных групп России, признание профессионалов и критики, а также восемь национальных премий «Золотая Маска». Создатели и руководители театра — Илья Эпельбаум и Майя Краснопольская. Театр работает в различных жанрах — есть спектакли кукольные, теневые, музыкальные и драматические, синтетические. Театр любит экспериментировать и придумывать собственный театральный язык. Самые известные проекты: «Гастроли Лиликанского Большого Театра драмы, оперы и балета в России» и «Лиликанский Музей Театральных Идей» (с Тонино Гуэрро и Анатолием Васильевым), «Лебединое озеро. Опера», «Щелкунчик», кукольный спектакль «Апокалипсис», опера «Орфей 2006» (с ансамблем старинной музыки Т.Гринденко), балет «Смерть Полифема» (с Николаем Цискаридзе), теневой спектакль «Метаморфозы»… «Сцена» писать о Лиликанском театре начала давно: в 1999 году (№13) была опубликована статья Виктора Платонова «Захотим и дом построим», где рассказывалось, как возник театр, как строился и какие применялись технологии. Статья Наталии Каминской – продолжение рассказа о необыкновенном театре. Всячески также рекомендуем заглянуть на сайт театра: http://ttttttttttt.ru/*

Лиликанский Большой Королевский театр драмы, оперы и балета, что поселился в московском Театре "Тень",- уникальный театральный организм, придуманный Ильей Эпельбаумом и Майей Краснопол-ьской. Он представляет собой помпезное театральное здание старого итальянского образца, с большим зрительным залом, где алеют бархатом кресла партера, ложи и ярусы, с лепниной, с тяжелым, дорогим занавесом, с причудливыми люстра-ми и проч. Все это великолепие, однако, умещается в коробку из-под большого телевизора. Зритель обычных размеров может «попасть» в зал Лиликанского театра, если только заглянет в прорезанные окошки. Так что на одном представлении больше пяти - десяти человек обычно не помещается. Однако и само представление идет в среднем минут десять, так что за один вечер его можно сыграть несколько раз, таким образом, умножая аудиторию. Хотя, у Лиликанского театра есть и собственная Лиликанская публика. Она, нарядно одетая, заполняет партер, амфитеатр и балконы. Дамы и кавалеры все – величиной с палец. А в оркестровой яме – такой же величины музыканты с дирижером. В общем, это, конечно чудо – в динамиках раздаются овации, а ты видишь, как крохотные ладошки натурально аплодируют. Звучит увертюра, а дирижер тем временем взмахивает палочкой величиной с иголку, и скрипачи прилаживают смычки такого же размера. В

ГАСТРОЛИ ЛиБКАНТДрОпБ В РОССИИ

Лиликанском Большом Королевском театре драмы, оперы и балета сыграно немало драм, опер и балетов. Здесь очень любят частую смену декораций – на сцене мощные мрачные утесы сменяются блестящими королевскими покоями, а райские сады – степными

или морскими далями. Изрядная доля пародии на пафосный театральный стиль всегда присутствует в спектаклях Эпельбаума и Краснопольской. А вместе с тем здесь возникает театр таких потрясающих изобразительных возможностей и такой филигранной выделки отдельных деталей, что дух захватывает. Да и сама мания величия лиликанцев очень симпатична – они ведь, хоть и великие, но маленькие, оттого и не давят, только восхищают.

Сейчас И.Эпельбаум и М. Краснопольская работают над беспрецедентным лиликанским проектом – серией оперных показов. Один за другим здесь должны выйти мировые шедевры Чайковского, Моцарта, Гуно, Бизе, Верди, Глюка, Беллини, Пуччини… Продолжительность каждого спектакля составит от 3 до 5 минут, с увертюрой, ариями и хорами.

Три оперы - "Кармен", "Евгений Онегин" и "Волшебная флейта" – уже готовы и идут, как не трудно догадаться, в один вечер.

В «Евгении Онегине» центром спектакля становятся два рояля – белый и черный. И вот в сцене дуэли одетого в белое Онегина с облаченным в черное Ленским, после выстрела падает, «стрелой пронзенный», именно рояль, а не несчастный поэт.

«Кармен» построена на черно-красной гамме. У алого платья соблазнительницы есть роскошный турнюр невероятной длины. Им она может обвить каждого мужчину, а в момент разочарования и гнева она встает на этот тюрнюр, как змея на хвост, и зловеще нависает над очередным неудачным любовником. Один за другим появляются ни чем не различимые кабальеро в черном. Пока идет знаменитая ария Кармен, несчастные плодятся с катастрофической быстротой. И вот уже целый отряд хором поет "Разлюбила меня", а его сменяет другой отряд, третий, четвертый. Целый полк воздыхателей падает жертвой красавицы, а она, как ни в чем не бывало, выпевает: «Любовь, любовь…».

Если сюжет "Кармен" хорошо известен, и можно как угодно с ним играть и его пародировать, то в "Волшебной флейте" с ее невероятным нагромождением сюжетных линий, мест действия и персонажей, создать цельную пятиминутку куда сложнее. Художник придумывает чудесную

"Смерть Полифема". Трагический балет в 2-х действиях. В спектакле учавствует ноги Николай Цискаридзе.

музыкальную шкатулку-карусель. Эту «старинную» изысканную заводную игрушку он помещает в центр сцены. Одна из главных мелодических тем моцартовской оперы звучит как бы из шкатулки, вокруг нее бегают, сталкиваясь и разбегаясь в разные стороны, персонажи. И вот примиряющий всех финал, когда каруселька окружают добрые, просветленные герои. Тут и экзотический Зарастро, и воздушные Тамино с Паминой, и пернатые Папагены, и какая-то птаха малая, и даже чудовищный змей, похожий на плюшевого игрушечного монстра. Этот змей, растеряв всю свою злость, ластится к людям, как веселая собака.

Сейчас в Лиликанском театре идет работа над новой порцией опер. Проект задуман так, что зрители, получая специальное оперное "меню", смогут выбрать себе любимое "блюдо" и даже повторить его в тот же вечер.

КЛАСС АНДРИСА ФРЕЙБЕРГСА

Анита Ванага

Задание студентам:

Найти связующие визуально пластические элементы, понятия, образы в текстах Шекспира, Чехова, Блауманиса, Беккета. Или придумать 4 ипостаси образа, в которых происходит действие 4 постановок 4 авторов.

В международной выставке сценографии и сценического пространства «Пражская Квадриеннале 2011» принимали участие 62 страны и более 40 школ. Латвию представляли проект Рейниса Суханова «Пространство в пространстве», в основе которого – постановка Валмиерского театра драмы «Половодье и солнцестояние в звуках Страумены» («Plūdi un saulgrieži Straumēnu skaņās», по мотивам поэмы Эдварта Вирзы «Страумены»), и Латвийская Академия художеств с экспозицией «Шекспир – Чехов – Блауманис – Беккет». Оценивая работы школ, председатель международного жюри Бретт Бейли сказал: «First cake goes to Latvia.» Золотую медаль второй раз подряд получила экспозиция, созданная сценографом, профессором, руководителем кафедры Андрисом Фрейбергсом, в сотрудничестве с режиссером Виктором Янсоном и студентами. Экспозиция представляет собой школу – с доской-экраном, четырьмя партами и учебными работами, с макетами, планшетами, рисунками, портретами драматургов и другими странными мелочами.

Член жюри Моника Пормале комментировала: «*Всем понравилась идея класса. Класс трогателен, он заставляет вспомнить школьные годы, и в концепт вписываются макеты, эскизы, различные предметы. Это продуманный жест или шаг к зрителю, так как ассоциации не мешают углубиться в контекст произведений. Дальше уже можно думать о конкретной проделанной студентами работе, о том, как они справились с трудным домашним заданием – создать объединяющую сценографию для четырёх разных пьес. Жюри решило, что экспозиция из Латвии настолько монументальна в своём единстве, что было бы неправильно выделить одного студента. Пирог полагается не только за экспозицию, но и за идеи, стиль, эмоциональность и умения каждого студента. Латвийский класс особенный. Иностранцы говорили – если бы мы хотели учить детей сценографии, то послали бы их только в Латвию.*»

Андрис Фрейбергс отмечает, что «*Прага даёт взгляд со стороны, и это важно. Учебный процесс в академии – привычные будни. Иду по улицам Риги, время от времени поднимаю голову вверх и вижу – какая прекрасная архитектура! Появляется иной угол зрения. Этим сравнением я хочу показать, что мы привыкли к себе. Студентам-сценографам предлагаю задание – полёт, поезд, буря, лестница… Раз, раз – и готова импровизация в «бедном» стиле, без лазерных лучей. Это учит азбуке. На занятиях актёрским мастерством преподаватель сидит в зале и говорит студенту – «скользко, ветер, холодно». И актёр должен показать эту стихию. Также и здесь работает ассоциативное мышление, по своим правилам игры, называемым театром. Этюды «Кресло Гамлета» и «Балкон Джульетты», запатентованные мной, упорядочивают молодых людей. Подобные задания – как слова, которые позже очень органично начинают выстраиваться в предложения. Наша школа освобождает мысль – можешь думать, что хочешь. Но мысль нужно довести до кондиции. Кресло Гамлета иллюзорно, потому что у Гамлета нет своего кресла, своего трона. У одного студента кресло Гамлета – это яма, в которой он насмерть бьётся с Лаэртом, у другого – образ матери из «Пьеты» Микеланджело. Это ощущения, которые показывают режиссеру. Первое предложение. В театре возможно всё, и поэтому возможна новая жизнь, новое событие. Студенты привыкают к тому, что театр стирает бытовое, повседневное. Каждый год цикл повторяется, но, тем не менее, велосипед необходимо изобретать заново. В этом, по-моему, проявляется современность.*»

Задание для Пражской выставки, порученное всем студентам с первого по шестой курс, было, несомненно, сложным. Начало его надо искать в 1985 году, когда Виктор Янсон, будучи студентом Театрального института имени Бориса Щукина, стал в драматургии четырёх авторов искать связующие элементы, взаимодействие, матрицу по принципу сообщающихся сосудов. Режиссёра интересовало, «как абсурд представлен Беккетом, Блауманисом, Чеховым? Какие детали и вещества в сценографии общие? Например, дерево есть и у Беккета «В ожидании Годо», и у Блауманиса в «Индраны», где Нолиньш сжигает яблоню. Этого обычно не замечают, но именно в яблоне и есть Беккет. Блауманис в новелле «В тени смерти» показал одну из сцен мира – льдину, экстремальную ситуацию. Оказалось, что между людьми не существует психологических отношений, вся работа мозга опускается в ступни ног, потому что мышление не помогает – нельзя управлять стихией. Льдина может

треснуть, переломиться, всё зависит от того, как мы стоим. Со ступней начинается полное изменение человека. Чеховский Треплев видит во сне, что озеро высохло, он попадает в беккетовскую ситуацию, когда образ мира мечты больше не существует. Есть другая реальность. Театр Треплева существует по принципу театра высшего уровня, в то время ещё невозможного. На психику человека влияет не только форма спектакля, но и природа, воздействующая на подсознание. Когда восходит луна, человеком начинают управлять иные силы, особенно если полнолуние или лунное затмение… В «Короле Лире» Глостер сообщает о затмении луны. Среди людей начинаются раздоры, птицы и животные ведут себя неадекватно, развязываются войны. Чехов использует эту идею. И когда мы говорим «Индраны», мы думаем о «Короле Лире», потому что тут также происходит раздел имущества. Вопрос о печати власти, кому она принадлежит. Блауманис использует эту шекспировскую матрицу. Гордон Крэг придумал театр без актёра. У Беккета в «Конце игры» остаются только губы. Тело уничтожается. Блауманис делает то же самое, только иначе. Он истребляет человека, заставляя его тонуть, строит фантастическую вертикаль."

Студенческие работы дополняли комментарии, напечатанные на открытках. И хотя Андрис Фрейбергс и Викторс Янсонс подчёркивают, что работа общая, нельзя не остановиться на отдельных находках. Например, в задуманных Валтером Кристбергсом термах большое впечатление произвёл идеальный театр из «Чайки» Чехова: Нина Заречная идёт по воде бассейна как Иисус Христос, Гамлет сидит среди солей, оставшихся после того, как из бассейна спустили воду. В интерпретациях Мадары Лаздыни – вариации на тему колумбария: В «Игре» Беккета он выглядит как стена урн, в «Гамлете» Шекспира – это галерея родовых портретов, в «Вишнёвом саде» Чехова колумбарий превращается в плющом заросший сад, таящий присутствие смерти. Эйнарс Тиммс в качестве строительной пластики для сценографии использует человеческие ресурсы: в «Конце игры» три говорящие головы вмонтированы в середину хора; в «В тени смерти» – цитата из одноименного фильма Гунара Пиесиса в соединении с отдыхающими на пляже; в «Гамлете» в сцене безумия Офелии процитирован «Гамлет» Андриса Фрейбергса, где пространство «сыграли» солдаты Латвийской армии; утончённым порокам чеховских героев противопоставлены деятельные крестьяне. Катарина Максимова исходит из обилия вещей: ясени отца Индрана она нагромождает как хребты Альп, а Гамлета заставляет блуждать в гигантской библиотеке. Артурс Арнис в ипостасях торфа видит болото «Индранов» с нефтяным насосом, а в «Конце игры» брикеты торфа начинают говорить. Иварс Новикс в «Конце игры» говорящие головы замораживает в холодильнике. Марет Тамме из Таллина за основную форму взяла стеклянный туннель, символизирующий одновременно и дом, и его отсутствие: в «Короле Лире» она делит огромную массу туннеля, разрезав её на куски, а теплицу в «В тени смерти» трансформирует в блестящую идею о глыбе льда, в которой заморожены рыбаки. Оскарс Точс в минимализме без актёров видит сценический квадрант для продвижения антенн. Рейнис Дзудзило использует золочёный портал сцены Латвийской Национальной оперы и титровальную машину с текстом, объединяя всё надписью «The End» – все спектакли когда-нибудь кончаются…

Чтобы добраться до общего знаменателя, необходимо иметь мышление системного аналитика. Педагогу также требуется умение разглядеть настоящего художника. Как происходит отбор будущих сценографов?

«Это большая ответственность», – очень серьёзно говорит Андрис Фрейбергс. *«Взять хотя бы Рейниса Суханова. Он из Кандавы, провинциального латвийского городка. Рисунок – еле-еле, но в композиции чувствую – что-то есть. Вступительные экзамены состоят из трёх позиций. Плакат сценографии, под которым подразумевается не театр, а ремесло, называемое сценографией. Это огромная разница. Театр – это совокупность, сценография – часть этой совокупности. Информация на плакате даёт представление о ясной установке. Например, сцена-коробка, а вместо софитов – тюбики с красками, краски растворяются в пространстве сцены. Изобразительное искусство входит в театр, и тебе решать, будет ли это архитектура, дизайн, фактура или что-то ещё. Как ты понимаешь сценографию? Плакат проверяет качество изобразительного искусства. Плакат – это информация, интрига и объяснение.»*

Второе – сценографическое задание на предложенную тему. Это не постановка, так как для постановки нужен режиссер, нужна совокупность. Просто, например, первый школьный день, мамы рядом нет, сильные переживания. Прикоснуться к этой эмоциональной зоне, прочувствовать, пройти через весь цикл и предложить решение сценического пространства. Или тема фольклора – четыре времени года. В одном пространстве осень, зима, весна, лето. Или, например, задание создать сцену для открытия кинофестиваля «Арсенал».

Третье важное задание – пластика из бумаги. Надо сделать три пространственных вещи, например, двери. Студент делает комический и трагический вариант дверей, меняя размер ручки. Малюсенькая дверь и огромная ручка. Комическое и трагическое всегда рядом, может быть для меня огромная ручка – трагедия. А для другого это комично. Режиссёр Адольф Шапиро говорил, что всё комическое надо играть очень серьёзно, а трагическое – не слишком драматизируя текст, именно так получается намного трагичнее. Трагизм войны в фильме «Летят журавли» – когда герой Баталова упал и по его лицу ползёт муравей. От таких находок даже сейчас мурашки по коже. Вот это – ужас войны. А если постановка Шекспира начинается гильотиной или виселицей, для меня она уже кончена.

Один студент сделал дверь с глазками в таком ритме, как будто глазки пробиты пулями из автомата Калашникова. Супер! Вот такие вступительные экзамены. Учёба вообще долгосрочный процесс, и до удовлетворения ещё далеко. Студент заканчивает учёбу, но, как часто бывает, союза с режиссёром не получается, и талантливые люди остаются за кадром. Успешное сотрудничество нельзя создать административно. Оно рождается из потребности какого-нибудь маленького коллектива что-то кому-то сказать. У людей есть потребность быть вместе.»

Сам Андрис Фрейбергс на отделение живописи по специальности сценографии перешёл с отделения интерьера. Но своим первым учителем, давшим профессиональную направленность, считает Марту Станю, преподававшую в Рижской средней школе прикладного искусства. *«Вокруг царил эклектичный стиль советской Латвии»,*– вспоминает Андрис Фрейбергс. *«Станя, а позднее и художник по костюмам Театра драмы Марга Спертале – эти дамы изменили мою жизнь. Помню, как Спертале говорила: «Андрис, белого костюма на сцене не бывает. Он требует завершения, точки в другом тоне.» Она объясняла, почему в народном костюме подол юбки другого цвета. Чаще всего мода рождается из необходимости. Подол юбки изнашивался, и тогда латышские женщины пришивали кайму, не совпадавшую с основным цветом. Позже это стало украшением. Но эстетические идеалы меня «испортили».*

На отделение сценографии время от времени переводили тех, кто писал более абстрактно. Само отделение было до известной степени неупорядоченным, но зато там могли «укрыться» свободомыслящие. Так я попал в театр. Сейчас я думаю, что это, скорее всего, было закономерным. После окончания Академии сценограф Гунарс Земгалс пригласил меня работать в Театр драмы (сейчас Национальный). Спасибо ему. Как-никак большая академическая единица, наступать на пятки своему учителю

Артурс Арнис / Arturs Arnis

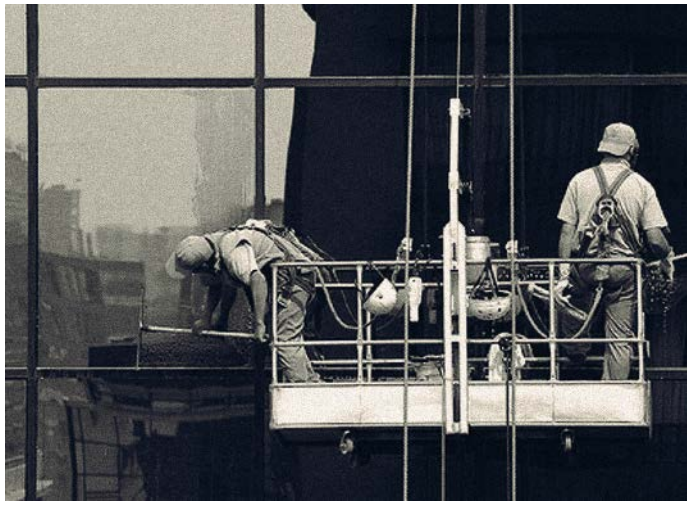
В. Шекспир. Гамлет

А. Чехов. Вишнёвый сад

С. Беккет. Игра

Р. Блауманис. Индраны

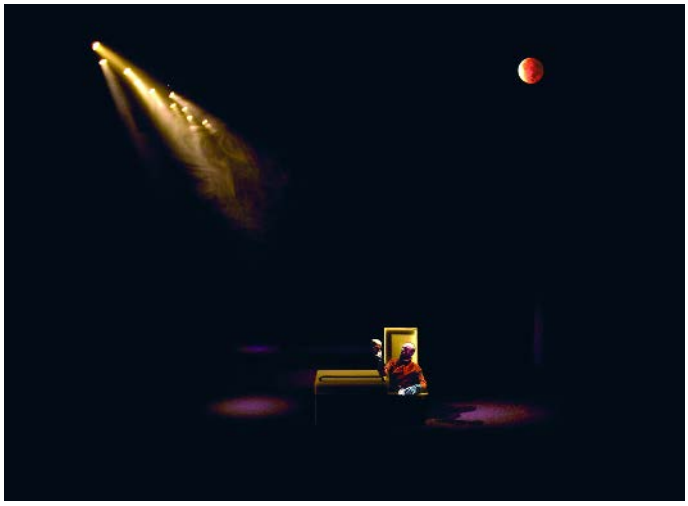
Мария Розите / Mariya Rozite



Балкон Джульетты

Кресло Гамлета

Иварс Новикс / Ivars Noviks



В. Шекспир. Гамлет

А. Чехов. Чайка

С. Беккет. Игра

Р. Блауманис. В тени смерти

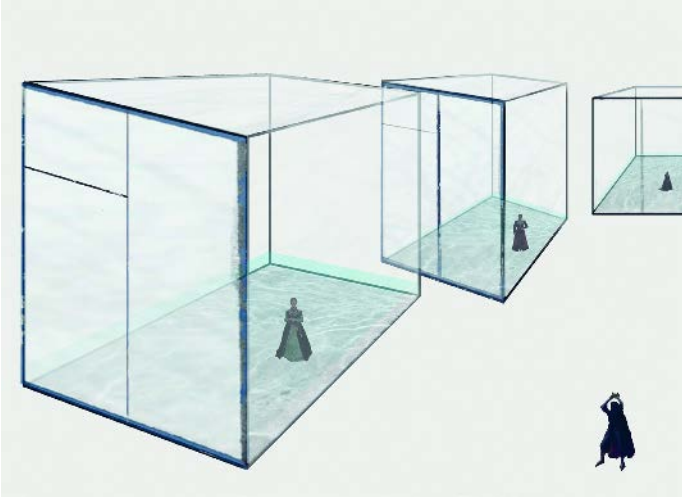
Том Гринбертс / Toms Grinbergs

Балкон Джульетты

Эвия Пинтане / Eviya Pintane

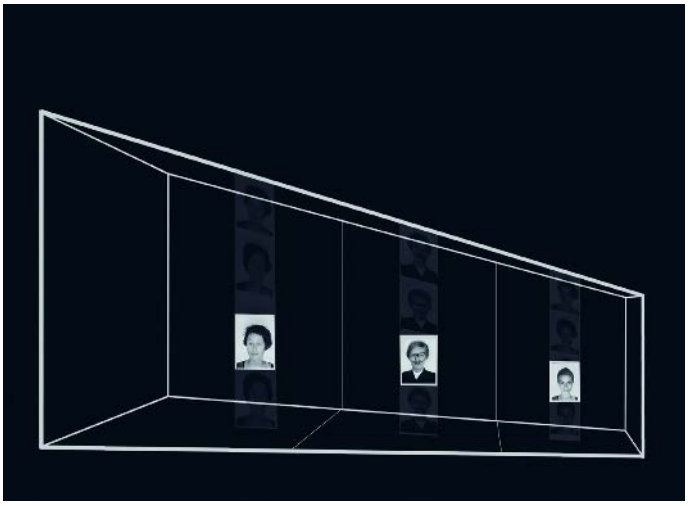
Балкон Джульетты

Марет Тамме / Maret Tamme



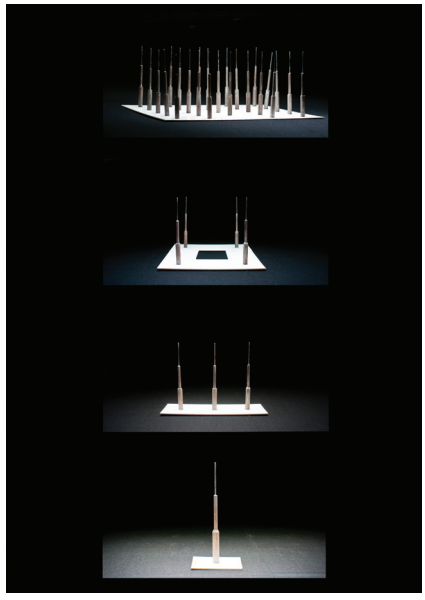
В. Шекспир. Король Лир

А.Чехов. Три сестры



С. Беккет. Игра

Р. Блауманис. В тени смерти



Оскарс Точс / Oskars Točs

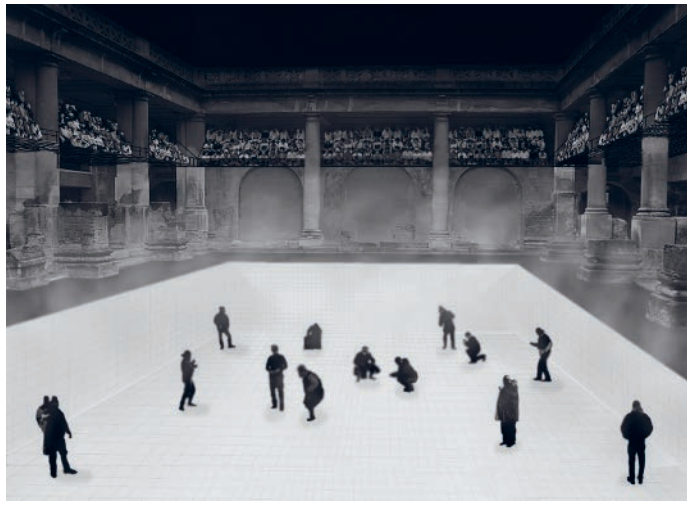
А. Чехов. Вишнёвый сад
В. Шекспир. Гамлет
С. Беккет. Игра
Р. Блауманис. В тени смерти

Вальтер Кристбергс / Valters Kristbergs

В. Шекспир. Гамлет.

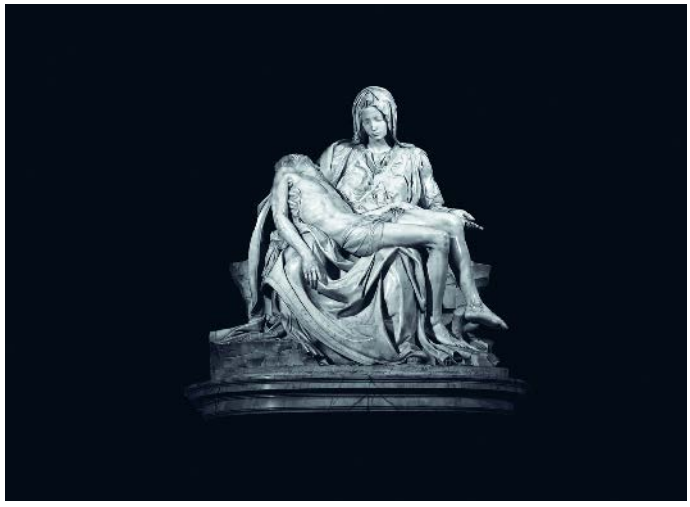
А. Чехов. Чайка

С. Беккет. Игра



Р. Блауманис. В тени смерти

Елена Шоните / Liene Jonite



Кресло Гамлета

Катарина Максимова / Katarina Maximoff

В. Шекспир. Гамлет

А. Чехов. Три сестры

С. Беккет. Конец игры

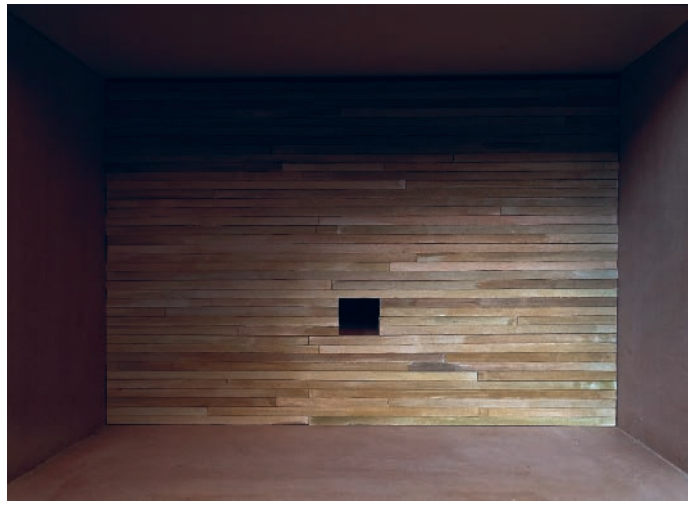
Р. Блауманис. Индраны

Мадара Лаздыня / Madara Lazdina

В. Шекспир. Гамлет

А. Чехов. Вишнёвый сад

С. Беккет. Игра



Р. Блауманис. Индраны

мне не приходилось. У нас был хороший тандем в том смысле, что Гунарс был живописцем, а я – пространственно конструктивен. У меня было мышление интерьериста. В театре я чувствовал себя прекрасно.»

Первое представление о постановке даёт именно сценография. Характерным признаком почерка Андриса Фрейбергса стала ясная пространственная структура, акцентирование возможностей пространства при помощи скупых ремарок, точность детали или, как говорит сам художник, вкус. «*Этот минимализм, моя скромность также могут иметь большое значение в контексте спектакля, хотя на смотр латвийских театров «Ночь игроков» („Spēlmaņu nakts") обычно номинируют сценографии, в которых виден большой объём работы. Сегодня театру часто не хватает хорошего вкуса. Я не имею в виду расположение вещей, нет, именно вкус, даже в киче должен быть вкус. У меня вкус проявляется сам собой, иногда, возможно, даже слишком. Как однажды сказала Моника Пормале: «Ну, было очень красиво». Я тогда немного загрустил. Но мне нечего стыдиться, если мой разум и эмоции побуждают делать так, как я чувствую. Упорядоченность вещей вызывает чувство удовлетворённости.*

Модель, что существует в театре, создаётся присутствием режиссера. Режиссер – это Змей Горыныч, который всем мешает жить. Как вступать с ним в диалог, как оппонировать ему, как доказать свою правоту – этот цикл надо пройти, освоить. Насколько прислушиваться к режиссёру, насколько использовать услышанное? Как встречаются две противоположности, и как от их взаимодействия рождается третья правда, ценность? Я думаю, здесь очень важна аналитическая часть – как выясняется, выкристаллизовывается идея и пространство, как я его вижу? Викторс Янсонс в этом смысле великолепный режиссер. Может даже помучить студентов, но это на пользу. Его задание о четырёх драматургах для Пражской квадриеннале было трудным. Нам пришлось вдумчиво и тщательно работать вместе, о работе в театре часто нельзя сказать как о ребёнке, что у него глаза мамины, а нос папин. У нас на кафедре хорошо сложилось – сценограф Мартиньш Калсерис отвечает за пространственные вещи, скульптор Айгарс Бикше вдохновляет своими странностями. Инета Сипунова работает с видео, но у видео нет культового статуса. Меня раздражают эскизы, созданные на компьютере. Для чего тогда художник? Человек, у которого есть талант. Что было бы, если бы Илмарс Блумбергс занимался компьютерной графикой? Он же работает душой.

Однажды в Праге Давид Боровский мне сказал, что в макетах и рисунках, к которым прикасались руки, всегда чувствуешь душу. Почему на зрителя не воздействуют ряды световых коробов? Световые короба есть и в супермаркетах. Как профессионал я отдаю им должное, но в них не присутствует человек. Мне кажется, здесь нет работы с мелочами экспонирования. А ручная работа, макеты или эскиз костюма – это как раз и есть продукт выставки. Быстрее и удобнее работать с компьютером. Марта Станя научила меня работать со световым столом. Поставишь один вариант, и, смотря на него, можешь дублировать. Время надо беречь. Можно определить пропорции, какие-то величины. Но там, где начинается представление идеи, твоя исповедь – это поистине синтезирующая вещь, максимальная самоорганизация. Это высокое искусство.

Мне надоели жалобы о нехватке финансирования. Хочешь, не хочешь, нельзя перед спектаклем сказать: простите, у нас не было достаточного финансирования. Я как зритель безжалостен, меня это не интересует. Зачастую результата можно достичь, призвав на помощь остроумие. Выдумка более изобретательна, если пытаешься создавать из ничего. Конечно, долго жить в бедности устаешь. Но через американский павильон, весьма, надо сказать, мощный, я прохожу достаточно быстро, почти не задерживаясь. Могут ли деньги заменить феномен искусства?

Думая о Праге, мы шли против собственного убеждения в том, что каждый автор неповторим. Извлекая из драматического материала существенные взаимосвязи, подобия и параллели, студент приходит к пониманию того, что общего много, но в этом общем нужно найти различия. Спектр любви, состояния души невероятно многообразны. Каждая опера заканчивается длинным песнопением на фоне развёртывающегося финала. Пражская квадриеннале обострила способности студентов.»

МЕТОД БЫСТРОГО РЕАГИРОВАНИЯ, ИЛИ «ПУСТЬ ЦВЕТУТ ВСЕ ЦВЕТЫ»

Виктор Архипов

Речь пойдет об очень определённой задаче — обнаружить в ученике творческую личность, помочь этой личности почувствовать и осознать себя.

Если иметь в виду, что педагог, как правило, много работает в реальном театре, то и подготавливает художника для работы в сегодняшнем театре, и возможно в театре будущем. Чем он может поделиться со студентами, каким опытом? Только тем, что волнует его сейчас. Теми сложностями, которые приходится преодолевать ему самому, и теми идеями, которые возникают у него в голове.

Можно сочинить, написать, и потом строго придерживаться десятка методик преподавания по серьёзным специальностям: сценограф, дизайнер костю-ма, среды, интерьера.

Но невозможно выстроить более-менее вразумительную методику рождения и взращивания, казалось бы из ничего Художника. И тайна сея велика есть.

В этом колдовском деле, как мне кажется, возможно только одно — импровизация. И если уж говорить о методе, то это так называемый «метод быстрого реагирования». В нарисованной студентом,казалось бы, ещё ничего не означающей какой-то закорючке, преподаватель должен увидеть и понять изначальный импульс возникновения этой линии или штриха на листе. И потом, вместе с ним, тут же продолжать искривлять, фантастически преобразовывать, и в результате создавать нечто необычайно интересное, началом которого была эта линия, штрих или пятно.

Вот, как мне кажется, работает эта система параллельного мышления, сотворчества. В результате, постепенно проявляется, обретая реальные черты, сочиненная самим студентом идея спектакля или костюма.

Собственно, в этом содействии и заключена основная

суть педагогической практики. Научить сочинять, научить мыслить — это основа всего. Научить видеть в собственных движениях руки и карандаша мысль, и следуя за ней,как бы прыгая с кочки на кочку, преодолевая возникающие препятствия, достигать результата.

Необходимо суметь попробовать на это время стать таким же начинающим молодым художником, попытаться взглянуть на пьесу, на мир за окном, на стены этой аудитории и на себя самого глазами этих ребят. Речь идёт о сакральном моменте - «педагог-студент». И вот тут возникает любовь, с надеждой на взаимность. Старое — доброе слово и понятие, о котором мы часто забываем в педагогической практике.

И только тогда возможно возникновение того «легкого дыхания» безудержной фантазии, полёта мысли и вдохновения.

Иногда бывает, что эти прекрасные моменты, которые удаётся наблюдать и самому в них участвовать, возникают лишь во время тех немногих часов занятий в классе, которыми мы располагаем. И порой студент, уйдя домой, пытаясь продолжить начатую работу, что-то забывает, что-то в работе тормозится и проседает. Ну что же, каждое занятие должно быть новым толчком для возбуждения творческой энергии. Возникает своего рода мыслительный тренинг.

Конечно необходимы все остальные составляющие учебного процесса. Анализ пьесы, выбор сценической площадки для своего проекта, поиск и подбор материала, создание предварительной экспликации, работа с пространством в прирезке, выбор фактуры и материала для макета, выбор техники для создания эскизов декораций и костюмов, и т.д. Вплоть до соответствующего данной работе оформления и способа её показа.

По каждой из этих позиций может возникать множество вопросов. Например, что такое сбор изобразительного материала? Собирается он до возникновения основной пластической идеи, или после? Не тормозит ли излишнее количество материала возможности свободного сочинения? Насколько правомочно использование материала, добытого в интернете, впрямую, для собственной работы студента? Какой должна быть степень его переработки?

Все эти вопросы так или иначе присутствуют в работе со студентами во всех ныне существующих школах. Везде решаются по разному. Они могут стать темой отдельной дискуссии.

Понятие школы в наше время проявляется всё более и более рельефно. Много говорится о режиссёрских школах, направлениях и всевозможных вариантах этих направлений. Так и возникновение школ в преподавании сценографии факт свершившийся и закреплённый. Различие направлений и целей обучения наглядно видно на своевременно появившейся выставке молодых художников театра «КЛИН».

Мы плохо знаем о тех или иных школах в других городах, кроме Москвы. Не так много в последние годы возможностей для контактов, выставок. Что очень жаль. Мы мало знаем, что происходит в Петербурге, хотя судя по отголоскам и слайдам с Квадриеннале, там студенческая жизнь бурлит и есть очень интересные, фантасмагорические проекты.

В своё время, в Москве, художников-постановщиков театра выпускал только Суриковский институт. И даже с красивым дополнением в дипломе: «квалификация — художник-живописец». Но в театрах с успехом работали и выпускники ВГИКа, Архитектурного института, Школы-студии МХАТ.

Появление в Школе-студии МХАТ и в ГИТИСе факультетов, готовящих художников-постановщиков, изменило общую картину обучения таких специалистов. Она стала достаточно пёстрой, интересной и разнообразной. Особенно интересен опыт существования в Школе-студии МХАТ бок о бок художников-постановщиков и художников-технологов театра.

В тоже время всем институтам свойственны одни и те же проблемы. Приходят поступать абитуриенты с очень низким уровнем общей художественной подготовки. Дилетантский рисунок, живопись уровня Изостудии, слабое знание материальной культуры. И получается, что приходится начинать с нуля. Но и заканчивая институт, показывая большие успехи в сочинении спектакля, рисовать почти не умеют. Мне кажется, что понятие «уметь хорошо рисовать», несмотря на мощь компьютерных программ, не должно раствориться в воздухе. За способностью иногда довольно ловко спрятаться за примитив, всё равно видно это неумение.

В последнее время преподавать сценографию пришли новые педагоги, замечательные художники. Вновь возобновил свою педагогическую деятельность С.Бенедиктов, возглавив факультет сценографии в школе-студии МХАТ. Туда же пришел преподавать один из самых крупных художников театра В.Арефьев. В МГАХУ памяти 1905 года, вместе с прекрасно работающим там М.Дмитриевым теперь преподает очень оригинальный художник Т.Спасоломская. Каждый со своим, только ему свойственным, видением театра.

И избежать невольного подражания стилю мастера студентам бывает не легко. На мой взгляд, вся неимоверная сложность и тонкость состоит в том, как все-таки получить из студента, в конечном итоге не подобного себе, а личность, художника, свободе творчества которого ты сам будешь удивляться.

Мне вспоминаются уроки по композиции в МГХИ им В.И.Сурикова в конце шестидесятых годов. Каждую неделю собиралось своего рода жюри для обсуждения наших работ: В.Ф.Рындин, М.Н.Пожарская, М.М.Курилко-Рюмин, Я.Л.Маркович. На этих занятиях возникала своего рода объёмность, стереоскопичность взгляда на наши, во многом ещё трогательно наивные, работы. Педагоги, иногда достаточно бурно, обменивались мнениями и спорили между собой. Но для нас такой разговор определял значение всего, что мы делаем.

Мне кажется, что привлечение к занятиям по композиции искусствоведов, режиссёров и практиков театра до сих пор актуально. В одних ВУЗах, в том или ином варианте это существует, в других нет.

Конечно при этом возникает масса организационных сложностей. Так же необходимо выделять время на посещение вместе со студентами спектаклей и выставок, и предусмотреть его в учебных программах .

В ГИТИСе возникла замечательная традиция сочинения и создания вместе с режиссёрами А.Ледуховским и Е.Козельковой небольших спектаклей, в которых студенты сами придумывают и делают декорации и костюмы, и сами же играют. Причем, уже с первого курса.

Иногда возникает вопрос: дозволено ли студенту, параллельно с учебой, осуществить в пригласившем его театре постановку? Я считаю, что да. А когда же ещё начинать? Самостоятельная работа уж намного лучше и интереснее для студента, для его дальнейшей биографии, чем подчас, достаточно формальные, так называемые «учебные практики в театрах». В этом случае педагог должен не отстранятся, а помогать советом и поддерживать студента в этой его самостоятельной работе. Ведь мы все коллеги.

Как мы видим, проблем в нашем нелёгком деле обучения очень много. И всё же главное, к чему надо стремится, это, чтобы не погас огонёк таланта, не прервался полет фантазии, и не исчезла любовь к театру. Так пусть же цветут все цветы.

МАСТЕРСКАЯ ЭДУАРДА КОЧЕРГИНА

Первое задание по конкретным пьесам. 2-й семестр 2-го курса Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Мастерская Э.С. Кочергина.

Требования: Конструктивное пространственное решение драматургии. Единство приёма. Цветовое задание: 5 цветов, разного тона и разной теплохолодности. Один из них становится фоном. Каждая картина имеет свой фоновой цвет.

Студенты: Денисов Денис. Пьеса Карло Гоцци "Женщина-змея"
Хижа Таисия. Пьеса Карло Гоцци "Зелёная птичка"

Денис Денисов. Разработка оформления пьесы Карло Гоцци "Женщина-змея"

Чистовые выгородки выполнены в белом картоне (масштаб 1:20). Ориентированы на небольшие сцены Санкт-Петербурга.

Таисия Хижа. Разработка оформления пьесы Карло Гоцци “Зелёная птичка”

Чистовые выгородки выполнены в белом картоне (масштаб 1:20). Ориентированы на небольшие сцены Санкт-Петербурга.

ДИНАСТИЯ ХУДОЖНИКОВ КОСТИНЫХ

Анаит Оганесян

Костины -	*Константин Константинович*	*- 1879 – 1920*
	Лев Константинович	*- 1916 – 1990*
	Андрей Львович	*- 1947 – 2000*
	Вера Андреевна	*- 1974*

“Династия художников Костиных“. 7 - 31 октября 2011. Российская государственная библиотека искусств. Голубой зал.

Эту выставку в Российской государственной библиотеке искусств инициировали Наталия Михайловна Костина и сотрудники РГБИ. В Голубом зале, спроектированном М. Казаковым, четыре художника представляли четыре поколения семьи, служившей искусству на протяжении всего XX века. Константин Константинович и Лев Константинович посвятили себя сцене и нам явлены их эскизы декораций, фото, документы, раскрывающие творчество и жизненный путь. Андрей Львович и Вера Андреевна (уже в XXI веке) реализовались в уникальной графике, иллюстрации, печатном дизайне, их станковые произведения и издания, в витринах и на стенах соединились в едином пространстве с эскизами старших.

Фамилия Костин произошла от актёрского псевдонима Константина Константиновича Кузнецова. Он начинал карьеру артистом антреприз. В заявлении в Театральное статистическое бюро просил предоставить ангажемент на амплуа «простаков, без пения. Последний год служил в Киеве у Бородая, весной 1905 в Николаеве, у Мейерхольда», в конце есть приписка – «отчасти декоратор». В витрине - фотография труппы Товарищества Новой драмы, где в одном ряду молодые Мейерхольд, Подгорный, Певцов, Костин и остальные. К 1904 году, времени этого фото, Костин оформил уже 6 спектаклей и продолжил работу с В. Э. Мейерхольдом и по его режиссёрским планировкам до 1908 года, поучаствовав в 36 постановках гастролирующей труппы. Талантливого дилетанта актёра и декоратора сценическая практика и учёба в зимний сезон 1906 – 1909 годов в художественной школе П. Н. Келина, сделали опытным профессионалом. Жена, благодаря твёрдости характера, сохранила среди ужасов войн, революций и переездов наследие мужа. В РГБИ впервые можно было увидеть подлинники и проанализировать их.

Прослеживаются три существенных этапа формирования Костина как художника сцены. Первый – это общение с молодым Мейерхольдом в период Товарищества, о чём свидетельствуют любительские фото с режиссёром, с актёрами и эскизы к пьесе Г. Гауптмана «Заложница Карла Великого», показанной в Витебске в 1908 году. Мягкими завесами компонуется сценическое пространство, каждой мизансцене соответствует убедительная цветовая характеристика, продуманно и скупо отобраны детали и предметы реквизита. К этому же периоду относится эскиз разноликой группы, напоминающей толпу на ярмарке. Вероятно, это разработка ко второй постановке Мейерхольдом в 1908 году «Балаганчика» А. Блока.

Следующий этап – знакомство, дружеские отношения и работа с молодым А.Я. Таировым в Симбирске, в 1910 – 1911 гг. Меняются режиссёрские установки, иными становятся и живописные приёмы решения декораций. Появляется наполненная воздухом, тонко, эмоционально прорисованная, природная среда в эскизах к «Обрыву»

Константин Костин

И. Гончарова, «Зобеиде» Г. Гофмансталя и драме Ф. Шиллера «Вильгельм Телль». К. К. Костин умело вписывает архитектурные элементы в динамику движения облаков на заднике, формирует в эскизах несколько последовательных планов пейзажного фона. В витрине - уникальные фотографии с автографами и чудесной благодарностью Таирова художнику. Костин никогда не числился ни в одном объединении, но по работам видно, что он был знаком с исканиями художников «Мира искусства» и «Голубой розы». Понятным делается и то, что Константин Константинович для Мейерхольда и Таирова был внимательным надёжным помощником, создателем визуального образа их ранних режиссёрских опытов.

Обосноваться в Москве помог режиссёр А. Л. Зиновьев, с которым К. К. Костин в Саратовском городском театре осуществил постановку драмы М. Лермонтова «Маскарад». Спектакль получил резонанс в прессе 1911 года. Режиссёр и художник повторили его на сцене театра Ф. А. Корша, куда Костина тогда же пригласили в качестве постоянно

Лев Костин

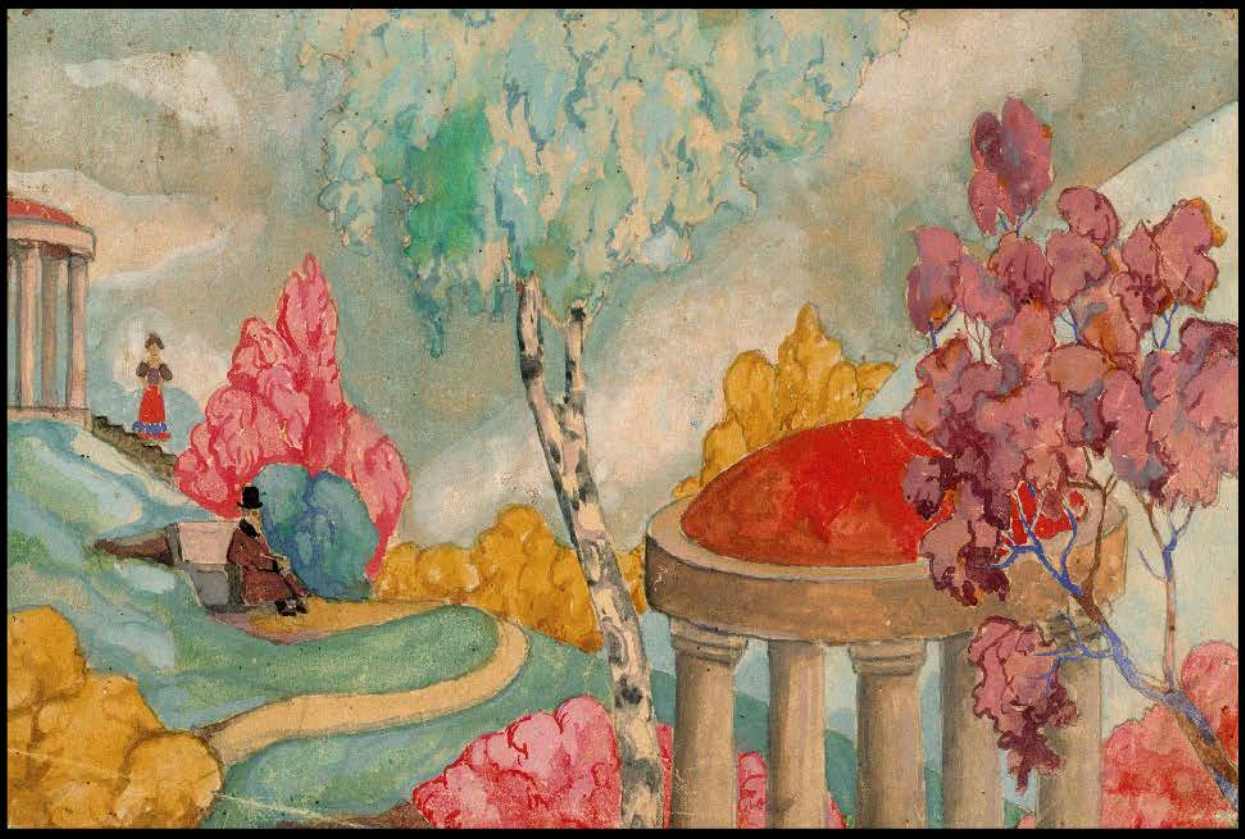
работающего художника. Уникален сохранённый подлинник контракта с Фёдором Адамовичем Коршем, с любопытным для сегодняшнего дня, содержанием легко читаемого текста. Дирекция обязывалась ежемесячно платить 200 рублей и предоставить художнику помещение с отоплением, освещением, прислугой и всеми необходимыми для работы материалами. Контракт составляли на сезон, но каждый год он продлевался. Третий, самый продолжительный и стабильный этап - его работа в Москве, с 1912 по 1917 годы. Семья поселилась в Столешниковом переулке, жена, М. З. Кузнецова - Костина, стала актрисой Камерного театра, а художник сделался излишне повествовательным, приняв условия театра Ф.А. Корша показывать зрителю новую работу почти каждую неделю. Это заметно по эскизам к драме М. Лермонтова «Маскарад» и эскизу к инсценировке «Похождения Чичикова» - 1 части поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души». Во всех работах просматривается общая тенденция, сдержанность цветовой палитры и более подробная описательность сценической среды. Между тем, художнику трудно было расстаться с приёмами свободного рисования, с увлечением декоративностью и он использует эти возможности в работах на стороне: в 1916 году в панно к миниатюре «Милость Будды» в постановке М.М. Бонч-Томашевского для театра-кабаре «Жар-птица», в 1919 году в пейзажно-архитектурных композициях росписей усадьбы Варгуновых в Полтаве. Два круглых эскиза росписей помещены около единственной сохранившейся станковой работы К. К. Костина. Интересно сравнить, как изощрённость ритмов и цветовых соотношений, опробованная им в панно для кабаре, повторяется в картине, развивая тему фантастических растительных структур, распространённого мотива стиля модерн.

В одной из витрин создана обаятельная инсталляция со старинной гитарой и шалью - раритетами семьи. Проникновенно и очень просто Лев Константинович исполнял романсы и песни, и на свою музыку в том числе. Известно, что его отец пел, обладал приятным тембром, хоть и просил ангажемент без пения, лёгкие были слабыми, умер в 1920 году от пневмонии. Сын, родившийся в 1916 году, пения не слышал, мать с двумя детьми бежала в 1918 году из голодной Москвы на Украину. Л. К. Костин генетически обладал абсолютным слухом, от природы поставленным голосом и художественным темпераментом. Учился он у живописца А. Лентулова в Художественном институте им. В. Сурикова. Перед войной был призван в армию на Дальневосточную границу, стал в Чите художником-постановщиком и занимался росписями интерьера театра. Экспонируются эскизы 1939 – 1945 годов к спектаклям «Егор Булычёв и другие» М. Горького, «Сказка» М. Светлова, «Севильский цирюльник» Д. Россини и к неопознанным постановкам эвакуированных в тыл коллективов. В работах для сцены заметны влияния официальных установок рекомендуемых в те годы для театральных декораций: создавать экстерьер, похожий на прототип или комнатный, кабинетный интерьер с бытовыми подробностями. Эскиз «Столовая Булычёва» для читинского театра драмы, насыщен портретами, вазами, есть стол, окружённый стульями, но художник рисует его резко по диагонали, дающей энергию и живое впечатление.

После 1945 года, более тридцати лет, Л. К. Костин художник, конструктор ГАБТ. Рабочие фото с коллегами, представителями разных служб, в цехах, на сцене Большого театра, сегодня выглядят репортажем об ушедшем времени. Летом, на даче, он не переставал заниматься живописью, вспоминая об уроках А. Лентулова. Продуманно выбирал объект, обходился минимум цветов, иногда, исключительно оттенками зелёного, искал и добивался в композиции эмоционального наполнения. Исключение, пейзаж-размышление, написанный в 1980 году: размытой акварелью, прозрачным касанием кисти художник переносит на лист настроение, как, с нереально высокой точки, ему видятся десятки тысячи метров застывшей, увядающей земной поверхности и он заворожён помертвевшим «безвоздушным» состоянием природы.

Для Андрея Львовича Костина театр и изобразительное искусство были привычным содержанием его ежедневной жизни. Отец служил в Большом театре, мама - Е. М. Костина, искусствовед, автор монографий о художниках театра и первой публикации о К. К. Костине. Ей он посвятил рукотворную книжечку со своими шутливо-назидательными стихами и картинками. Первое обаятельное проявление художественных дарований украшает банальную библиотечную витрину, наряду с ранним пейзажем Бёхова, перекличкой с живописью мастеров «Бубнового валета», оба были камертоном экспозиции, создавая атмосферу искреннего доверия. Друг семьи, балетмейстер Касьян Ярославович Голейзовский, привил Андрею интерес к нестандартному мышлению, ассоциативному видению. Его увлекла книжная графика не только потому, что чтение и рисование были естественными для него занятиями, но и в силу таланта литератора, который ещё предстоит открыть читателю.

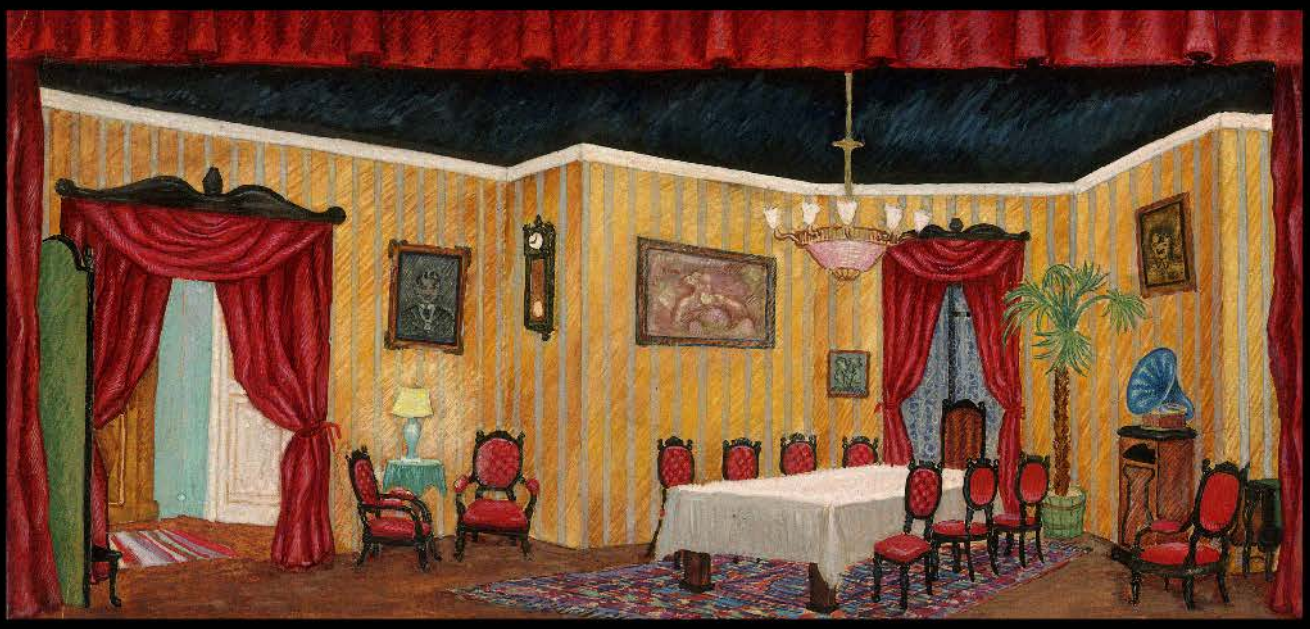
Учился он в Полиграфическом институте у Г. Захарова, В. Ляхова и А. Гончарова, не чуждого театру. Офорты, рисунки, графика 1970-1990-х свидетельство того, что карандаш, перо, кисть, офортная доска, не просто рабочие инструменты, они способ демонстрировать разносторонность мастерства и необычайную выразительность результатов. Трудолюбие, игра ума, погружение в смыслы, таинственные импульсы, не понять, что двигало рукой Андрея, позволяя ей поразительно легко, тонкой, точной, непрерывной линией компоновать



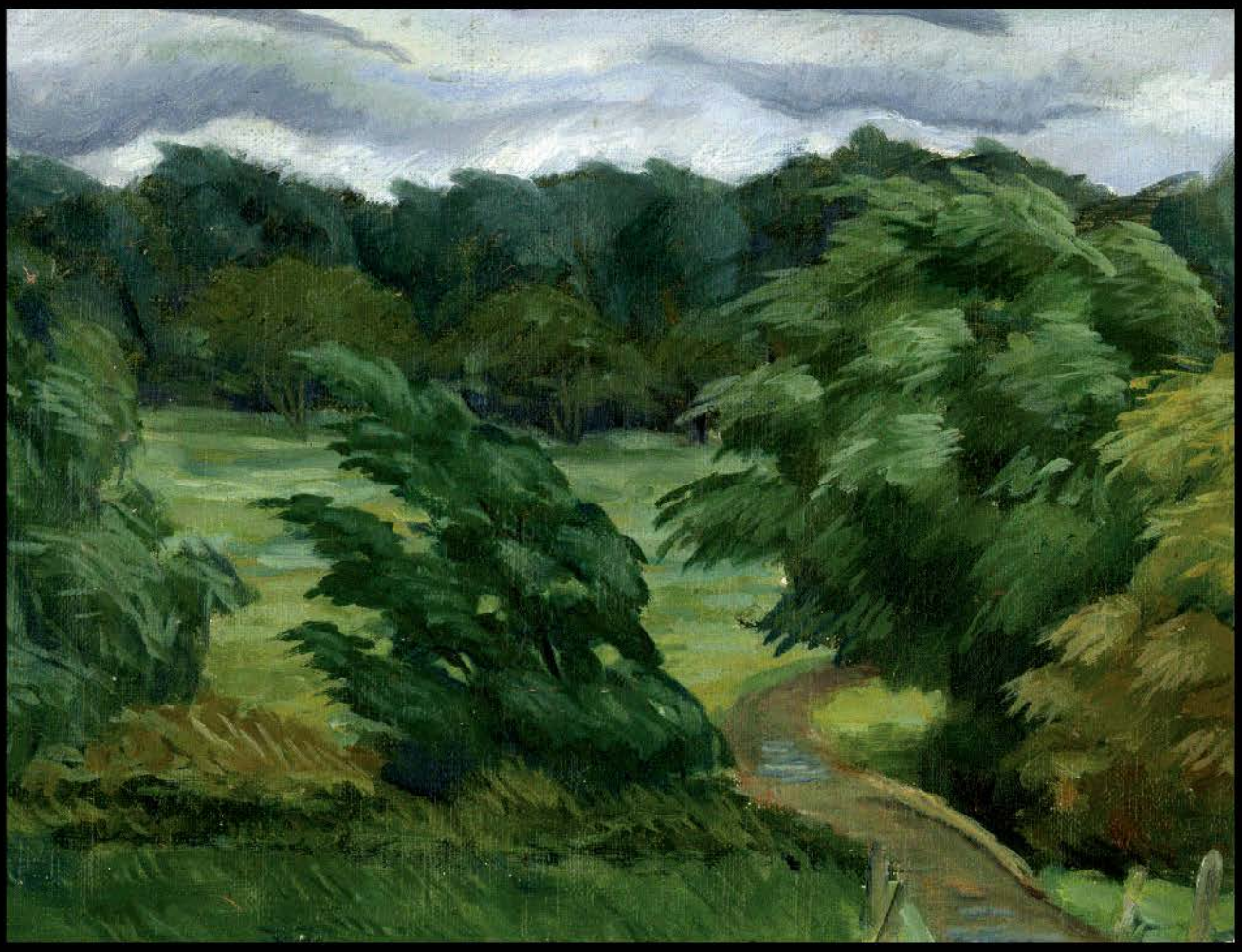
Константин Костин
«Обрыв Гончарова». 1911
Эскиз декорации
Драматический театр г. Симбирск.
Режиссер А. Таиров

Константин Костин
«Зобеида» Г. Гофмансталь. 1911
Эскиз декорации
Драматический театр г. Симбирск.
Режиссер А. Таиров

Константин Костин
«Балаганчик» А. Блок
Эскиз персонажей
г. Витебск. 1908
Режиссер Вс. Мейерхольд

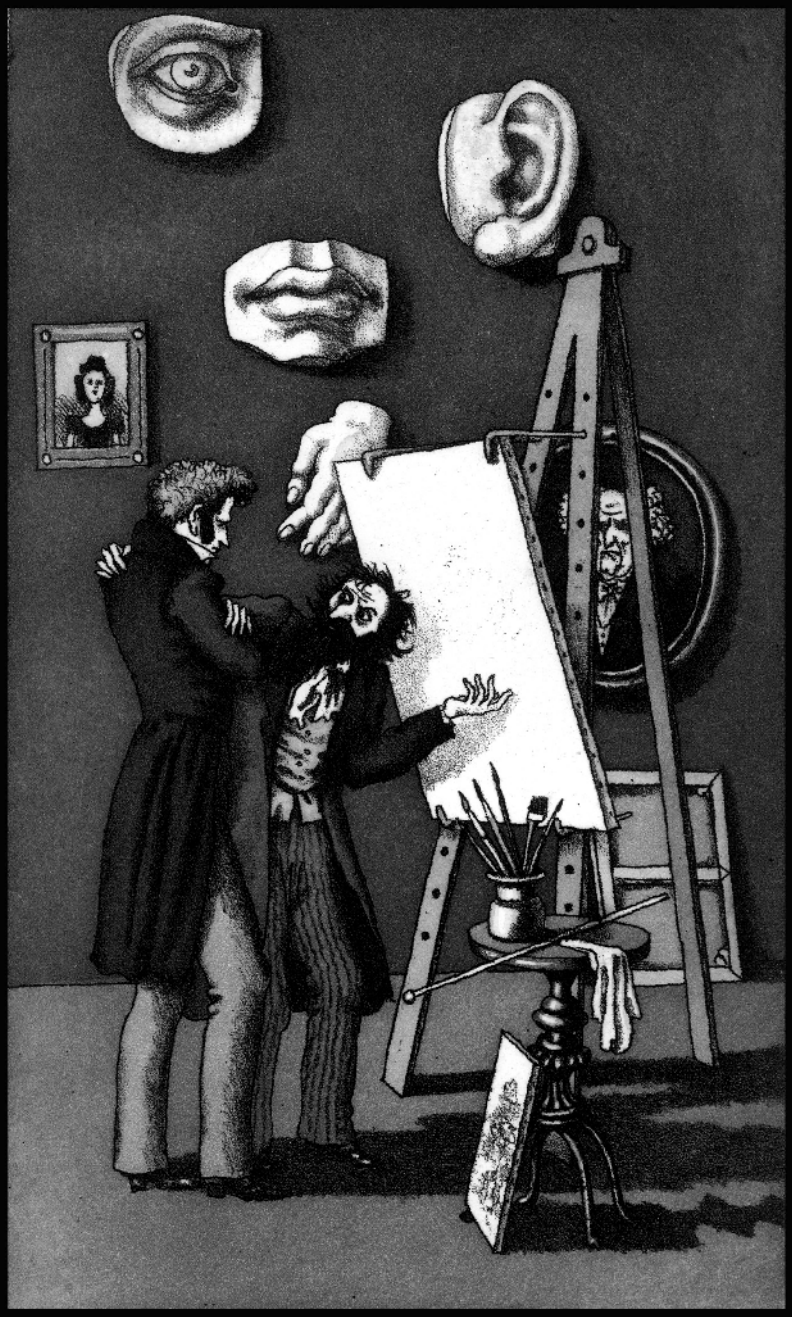


Лев Костин
«Егор Булычев и другие» М.Горький
Киевский драматический театр Красной Армии. 1943
Режиссер Г.Полежаев

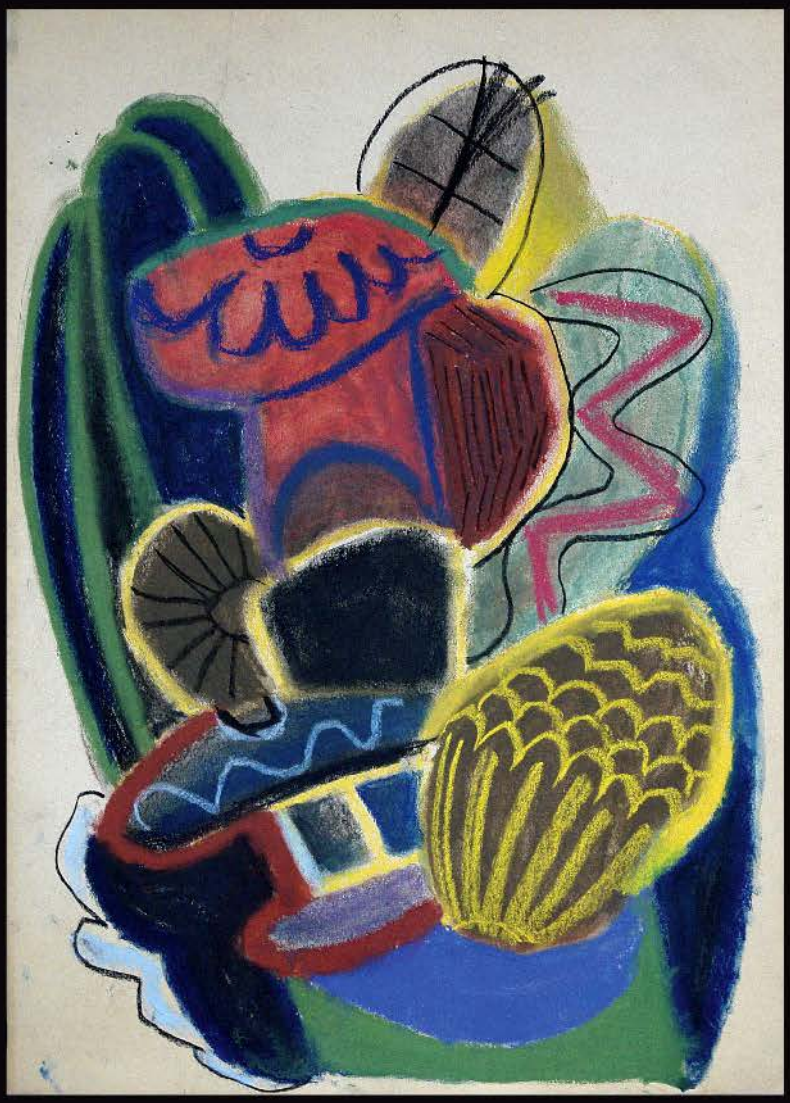


Лев Костин
«Поленово». 1950-е гг.
Холст, м.

Андрей Костин
«Щелкунчик», 1996
Эскизы костюмов. Акв., гуашь
Спектакль не осуществлен



Андрей Костин
Э.Т.А.Гофман, «Избранное»,
изд-во «Радуга»
1984, офорт, акватинта
иллюстр., заставки



Вера Костина
«Букет без названия». 2011
Бумага, пастель

Вера Костина
«Без названия». 2010
Бумага, карандаш

каждый офорт для книги «Детство. Отрочество. Юность» Л. Толстого, 1984 г. Резко углубляя на листе жизненное пространство персонажа, приподняв перспективу, завершив пластический жест, он «подавал» изображённого, как актёра на сцене. Надо было хорошо знать и любить русское искусство предыдущих эпох, чтобы так изысканно и убедительно включать культурные аллюзии в изобразительный контекст. Показанные иллюстрации к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина, выполнены в 1986-1988 годах, построены на ракурсах, крупных планах, утонченности силуэтов, контрасте белого и чёрного. Компонуя пространство листа, Андрей отсекал лишнее, ограничивал поле офорта, превращал белый цвет внутренней части поверхности из фона в необходимую для восприятия и понимания одушевлённую среду, и в ней концентрировал внимание на изображённом, предмете или редкой детали. Ему интересны и близки по духу ирония П. Бомарше, скепсис и парадоксы Э. Т. А. Гофмана, но больше других увлекали фантасмагории Н. В. Гоголя. В разное время он иллюстрировал «Невский проспект», «Мёртвые души», «Тараса Бульбу». Экспонируемый рисунок «Портрет в разные годы», впрямую, не имеет отношения к Н. В. Гоголю, но его рассматривание, наводит на размышления: писатель и его сочинения в течение многих лет необычайно волновали художника. Рисунок запечатлел фигуру «как с натуры», так убедительны поворот торса, облачение, динамика жеста, шага, в то же время, интуитивно созданный воображением собирательный образ некоего неизвестного персонажа обликом напоминал и писателя и самого Андрея.

Он пробовал себя и в театре, поработав в 1969 году с П. Н. Фоменко, оформил в Студенческом театре МГУ спектакль «Веселие на Руси есть пити». В 1996 г. сочинил эскизы и обновлённое либретто к балету П. И. Чайковского «Щелкунчик», неосуществлённой постановке балетмейстера Ю. Ветрова. В эскизах, придуманные им образы, очаровательны, изящны, как застывшие в балетных позах артисты, но холодны и статичны, как куклы. Зрителям намеренно предлагают вспомнить действующих лиц балета «Фея кукол», 1902 года. Мастерство А. Костина – рисовальщика такое же блистательное, как и у предшественника: безукоризненно прочерчены силуэты, привлекательны красивые лица, со вкусом костюмированы фигуры, но они сформованы не из мягкой ваты и фарфора, как в эскизах Л. Бакста, а будто из знакомого нам, по бытовой технике, белого пластика. Времена и приоритеты требуют иных аналогий, иного осмысления сюжета. В конце XX века персонажей «Щелкунчика» наделили жёсткой плотью, они, по замыслу, бездушны и бесчувственны. Им чужды сентиментальность, сладкая грёза, увлекающая женственность, телесная чувственность, которую стремились уловить и запечатлеть художники начала XX века.

В девяностые годы А. Костину понадобилось изучить новые технологии. На выставке экспонируются экземпляры журналов «Власть», с регулярной графикой на обложках и внутренних полосах. Технические возможности компьютерного изображения, неординарное их применение неожиданно выявили и непривычные формы выразительности. По высказыванию коллеги, А. Б. Коноплёва «Ироничный, злой язык его иллюстраций, буффонадность, временами мрачная карнавальность действия на листе,…добавили журналу «Власть» высокое, отличное от журнального вала качество».

Вера Андреевна Костина, как и её отец, училась в Полиграфическом институте. Экспонирует на выставке три тома произведений Ю. Тынянова, мемуары «Жизнь - сапожок непарный» актрисы Т. Петкевич. Дизайн этих изданий лишён привязанности к прошлому опыту, нет в нём и изощрённой игры формами и стилями, чего требует современный постмодернизм. Как профессионал, она опирается на безупречно вычисленные пропорции формата,

Андрей Костин

Вера Костина

спокойно строит поверхность переплёта, используя вариантность геометрических членений в сочетании с деликатно пригашенной, размытой тональной гаммой. Неповторяющиеся шрифты делает основной координатой, чтобы фамилии авторов и названия легко прочитывались. Формируя современный вид, Вера Костина заботится о культуре издания и добивается решения поставленной задачи, но сознательно вуалирует свою индивидуальность, сдерживая проявление художественных пристрастий и эмоций. Ей удобнее создавать элегантный визуальный образ книги таким, чтобы он существовал в регистре «пьяно», а нарастающим «форте» она насыщает декоративные станковые композиции беспредметных пастелей. Яркие, активно многоцветные, написанные широко и свободно, картоны расположились на стене, напротив произведений К. К. Костина. Выставка неожиданно, в 2011 году, обнаружила в станковых произведениях Веры совпадения колористических доминант, волновавших, на сто лет ранее, и её прадеда в его эскизах декораций.

Для произведений Константина Константиновича и Льва Константиновича выставка - это художественное открытие их наследия, ещё не до конца расшифрованного и описанного. Назвать, объединить всех членов и достойно показать преемственность культурных традиций на примере династии Костиных сумели: Е. Г. Хапланова, Е. Е. Шумянцева, Н. М. Штукатурова, С. Ю. Бакшаева, Л. Л. Лабозина, А.И. Пузырёв.

ДА, БЫЛИ ЛЮДИ...

Вера Глаголева

К 110 летию со дня рождения Вадима Васильевича Шверубовича
(28.07.1901 - 13.06.1981)

«Спектакль остаётся спектаклем, произведением искусства независимо от своего размера, от количества занятых в нём людей…
Так что дело не в размерах, не в размахе, а только в мастерстве, в художественном качестве, в высоте требовательности к себе и друг к другу.

В. В. Шверубович

Внешние условия, материальная сторона, средства достижения и технические, штаты – это всё величины относительные, абсолют-ным остаётся только одно – талантливость, творческий накал коллектива…

На крошечных сценах, при скуднейшей технике, при нищенском бюджете, при неопытном и малочисленном штате создавались вошедшие в историю произведения театрального искусства (спектакли 1-й и 2-й студий МХТ, постановки Евг. Вахтангова, Каверинские спектакли Студии Малого театра и т.д.), в то время как другие театры тратили на постановку сотни тысяч, чтобы иногда, сыграв два-три спектакля при пустом зале, торопиться забыть об этом своём произведении…

Это не значит, что надо пребывать в гордой бедности… Надо высоту творческих требований совмещать с повышением и улучшением условий материальных. Надо обогащаться и в технике сцены и в световой аппаратуре и в технологии изготовления оформления, и в запасе самих предметов оформления всех видов – от станков, лестниц, откосов, мебели до костюмов, реквизита и париков. Но главное, чем надо обогащаться – это люди. Надо искать их, коллекционировать, воспитывать в них художников, мастеров, любящих театр больше всего на свете. Взрастить себе штат, создать коллектив единомышленников – вот задача режиссёра и руководителя театра».

Не правда ли, эти слова, написанные Вадимом Васильевичем Шверубовичем ещё в 1965 году в книге «Режиссёр и оформление спектакля», сегодня особенно актуальны. Что-то холодное и отчуждённое появилось во многих театрах, а это мешает и творчеству и спектаклю, и зрителю.

Вадим Васильевич Шверубович, сын великого Качалова, ученик и соратник Ивана Яковлевича Гремиславского, основателя Постановочного факультета Школы-студии МХАТ (1943г.) и принявший от него факультет, когда в 1954 году Ивана Яковлевича не стало. В этом году Вадиму Васильевичу исполнилось бы 110 лет. И захотелось рассказать о нём молодым людям, приходящим на факультет и начинающим работать в театрах, и молодым педагогам факультета, воспользовавшись высказываниями самого Вадима Васильевича и его учеников. А их за годы его работы было немало. Назову лишь немногих, чьи имена связаны с театром тесными узами: А.М.Драбкин, В.В.Базанов, Я.М.Маркович, А.Б.Матвеев, А.Г.Угрюмова, П.А.Белов, М.Т.Богомолова, А.Д Понсов, Г.В.Шевелев, М.М.Кунин, Л.Э. Эрман, К.В.Андреев, В.Н.Антонов, Л.В.Батурин, Е.Л.Удлер, Э.П.Фрезе, И.Н.Шнейтер, Э.П.Маклакова, Н.М.Максимов, А.Л.Окунь, А.А.Урсин, М.А.Френкель, Д.А Крымов, М.Д.Рыбасова, В.А.Комолова, В.Л.Фомин, О.А.Шейнцис и многие другие.

Школа-студия МХАТ. Выпуск 1978 года. Руководитель курса В.В. Шверубович

1- ряд слево на право:
Михаил Алексеев, Людмила Кузьменко (супруга О. Шейнциса), Екатерина Мосина, Игорь Левитас, Олег Шейнцис

2- ряд стоят:
Михаил Курилко, Геннадий Галицкий (выпуск 1978 г.), Виталий Фомин, Татьяна Ерошкина, Сергей Скоморохов (видна только часть головы), Владимир Добролюбцев, Алла Левитас (супруга И. Левитаса), Екатерина Алексеева (супруга Н. Алексеева)

Фото Николая Алексеева

Иные навсегда связали свою жизнь с постановочной частью, другие стали художниками, третьи организаторами постановочного дела и преподавателями. Но ко всем из названных можно применить слова Вадима Васильевича, сказанные им о И.Я.Гремиславском: « …он любил театр как подлинный, честнейший его рыцарь. Он не знал, что значит праздность. У него был праздник труда, отдаваемого целиком театру». И эти качества Вадим Васильевич прививал своим ученикам, которые в разное время говорили о своем учителе.

Вадим Базанов (выпуск 1950г. – один из основателей и руководителей Постановочного факультета в Ленинградском институте театра, музыки и кино): «В.В.Шверубович, как педагог и помощник Гремиславского появился у нас чуть позже. Это был человек большой культуры, прошёл к тому времени сложный, даже драматический жизненный путь. Его влияние на нас было огромным. Его отношение к театру, к профессии воспитывало нас».

Алексей Понсов (выпуск 1953г., зав. Постановочной частью МХАТ, художник, преподаватель школы-студии и зав. Кафедрой): «Нам поручали одноразовую работу по спектаклям - это была наша практика. Мы участвовали в массовках, особенно в революционных и военных пьесах… И с театром и с актёрским факультетом связи были очень тесными и полезными. Позже многое изменилось, к сожалению». Шверубович говорил ученикам: «Задолго до начала работ по созданию оформления его образ в зачаточном состоянии, хотя бы в самом смутном и неясном виде, должен возникнуть в мозгу и в душе режиссёра. Если этот образ, хотя бы лёгким пунктиром обозначится перед его духовным взором, если создатель будущего спектакля сумеет увидеть его так, как скульптор в глыбе мрамора уже чувствует формы своего произведения и ощущает в материале, что он должен отсечь, чтобы эти формы выявились, - тогда творческий процесс поисков оформления будет органичен и приведёт к настоящей большой удаче».

Леонид Эрман (выпуск 1956г., директор театра «Современник»): «Уход Гремиславского был большой бедой для факультета. Если бы не В.В.Шверубович, сумевший подхватить его дело. Вадим Васильевич был замечательным учителем. Ему хотелось, чтобы каждый из нас стал профессионалом. Но он хотел, чтобы мы выросли человечески. Как мог, он способствовал этом».

Виктор Берёзкин (выпуск 1957г., доктор искусствоведения): « Не знаю как у других, но для меня именно здесь и рождалось то трудно обьяснимое словами, почти интимное чувство театра, имеющее в конечном счете, главное значение для работы не только в самом театре, но и в любой сфере, так или иначе связанной с этим искусством».

Мария Рыбасова (выпуск 1976г., художник): «Когда я пришла в Школу–студию, мне сказали: Девочка, это не тот институт, куда тебе стоит поступать. Здесь не учат на театральных художников… Но В.В.Шверубовичу понравились мои работы. Он заявил педагогам, выступившим против меня,- Художественные работы интересны, а физику она подучит и будет знать к 1 сентября, как выглядит рельс в разрезе….Я благодарна студии за конкретные знания театра. Я досконально разбираюсь в технической стороне оформления спектакля, и завпостам не удаётся заморочить мне голову. Я в состоянии аргументированно отстаивать свои позиции».

Олег Шейнцис (выпуск 1977 г., гл. художник «Ленкома», зав кафедрой.) «Мне повезло. Я это точно знаю! Я открыл нужную дверь в нужное время, абсолютно не подозревая, что за нею меня ждёт… За дверью оказался Вадим Васильевич Шверубович, набиравший, как потом выяснилось свой последний курс…Он был человеком, принадлежащим мировой культуре. Это действовало магически. Но он умел не подавлять. Он мог сильно мучить – потом ты понимал, что это потому, что он в тебя вкладывался. И так учил.

Он вёл у нас занятия по профессиональной этике, пониманию взаимоотношений человеческих и производственных. Учил здороваться! Ходить тихо! Мы посмеивались, но нам всё это входило в сознание, помимо нашего желания. Нас воспитывал Шверубович, а его воспитывал его отец – Василий Иванович Качалов, его воспитывал Константин Сергеевич Станиславский и ещё его воспитывал весь МХАТ, с младенчества…

Взаимоотношения с педагогами были очень близкими, почти без дистанции. Мы нередко бывали у них в доме, они нас подкармливали, одновременно воспитывая. Мы учились общению и у Н.Ю.Ясулович, встречая восходы, когда за окнами «чернила разливали», и у Курилок в Малаховке, и у В.В.Шверубовича, и у В.В.Селиванова на чаепитиях. Это были старомодные московские застолья. Все дома были открыты, педагоги вводили нас в круг своих друзей. Это были праздники. Большой стол, скатерть, умение сесть за такой стол и сидеть за ним вместе…

Я закончил странное учебное заведение. Это был остров – Московский Художественный театр. Его жизнь ещё не очень длинная, а изучать ее будут столетиями».

И опять-таки слова Вадима Васильевича Шверубовича: «Талант и мудрость руководителей заключается в том, чтобы сделать труд всех людей театра творческим, тогда будет создаваться большое искусство, тогда будет прекрасна и жизнь в искусстве».

Светлая ему память.

**В тексте использованы воспоминания учеников, а также фото, опубликованные в «Семейном альбоме» Школы-студии МХАТ, изданном в 2003 г. издательством «Московский Художественный театр»*

КАРАМАЙСКИЙ ПОЖАР

Анастасия Щюрова
Студентка продюсерского факультета Российского университета театрального искусства (РУТИ-ГИТИС)

Карамай – город в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китайской Народной Республики. Расположен в 320 км к северо-западу от Урумчи. Название Карамай казахского происхождения и означает тёмное масло (мазут). В 1955 год около города было обнаружено одно из самых больших в Китае месторождений нефти. С этого времени город развивается как центр добычи и переработки нефти. 75% населения города составляют представители народности Хань (китайцы), остальные 25% – уйгуры, казахи, монголы и хуэйцзу.

Карамай стал местом одной из самых страшных трагедий современной истории Китая, случившейся 8 декабря 1994 года, – пожара в театре «Зал Дружбы»: тогда погибло 325 человек, из них – 288 детей школьного возраста (от 7 до 14 лет). Это стало одной из самых больших трагедий в современной китайской истории и второй страшной катастрофой со времен коммунистической революции (1949 г.), когда в пожаре погибло 694 человека, из них 597 детей. Обстоятельства обоих пожаров умалчиваются руководством Китая, все СМИ находятся под прессингом государственной цензуры и также строго контролируется Интернет.

Но всё же нашлись скудные подробности (некоторые факты просочились в зарубежные СМИ, а в 2009 году режиссер Сюи Синь снял шестичасовой документальный эпос о национальной трагедии «Карамай»), которые дают возможность восстановить историю карамайской трагедии.

«Зал Дружбы», вместительностью 1000 мест (по другим данным 800 мест), – здание уныло-торжественного вида, построенного при содействии Советского Союза ещё в конце 50-х, в тот день принимал 800 школьников для выступления перед местной, одновременно политической и деловой, элитой и приехавшими высокопоставленными партийными чиновниками. Это был ежегодный смотр детского творчества, сохранились документальные материалы, из которых можно видеть, как дети воспевают идеалы коммунизма на этом представлении.

Большинство детей были самыми лучшими и яркими учениками в своих классах, из благополучных семей инженеров, физиков и химиков, работавших в местных нефтяных компаниях. Начало выступления предварил богатый и обильный банкет для чиновников, потом вся элита перешла в зал и после долгого приветствия партийными ритуальными аплодисментами, все расселись и выступление началось. На какой-то минуте представления подсветка возле сцены загорелась, то ли произошло короткое замыкание софита, то ли что-то упало на него. Затем загорелись занавес и декорации, есть такие подробности, что, кажется, даже успели закрыть занавес, чтобы отгородить пожар на сцене от зрительного зала. Не смотря на это, огонь в течение минуты или двух охватил зрительный зал, в котором находились не только чиновники, но и дети, не участвовавшие в представлении.

Первые несколько секунд катастрофы стали самыми спорными в этой истории. Выжившие утверждают, что официальное лицо, женщина (потом она была выявлена, как Гуан Ли, которая на тот момент была вице-директором местного центра образования государственной нефтяной компании и была ответственной за проведение этого мероприятия, хотя далее не было никакого официального подтверждения этому) сразу же встала и крикнула: «Всем сесть. Никто не двигается. Первыми выйдут лидеры». (同学们坐下 不要动 让领导先走 – «Everyone sit down. Don't move. Let the leaders walk out first: эта фраза стала популярной в Интернете). Учителя повиновались и приказали своим подопечным оставаться на местах, пока не выйдут партийные кадры. Дети были парализованы страхом, вокруг увеличивалось пламя, и воздух заполнялся ядовитыми испарениями. К тому моменту, когда чиновники, не спеша (после обильного банкета) вышли, для остальных всё уже было слишком поздно...

Учителя пытались вывести учеников со своих мест через другие выходы, но запасные выходы (семь из восьми дверей) были захламлены или заперты. Весь зал был в дыму и огне. Ни один из чиновников не дал распоряжения разблокировать выходы, все сбежали. Гуан Ли закрылась в дамской комнате, которая могла бы вместить около 30 человек, таким образом она сама осталась в живых. Службы театра не организовали эффективную эвакуацию и пренебрегли своевременным оповещением аварийных служб, уже не говоря о том, что все нормы противопожарной безопасности здания были нарушены к моменту трагедии.

Когда пожар был потушен аварийными службами города, было обнаружено 288 обгоревших и затоптанных трупов детей и 37 взрослых, большинство взрослых были учителя, которые погибли вместе со своими учениками. Ещё около 180 человек получили серьезные ожоги и травмы. Погибли некоторые из местных партаппаратчиков, но все приезжие гости остались в живых. Также выжили непослушные дети, которые, увидев огонь, не стали сидеть и ждать, когда выйдут взрослые. После этой истории многие карамайские родители говорили, что теперь будут иначе воспитывать своих детей и что в таких ситуациях ребёнок «не должен слушаться, а должен думать о своей безопасности».

Некоторые чиновники были наказаны, но историю попытались замять – вплоть до того, что родители погибших детей до сих пор не получили официальных свидетельств об их смерти. В Китае установлено жёсткое правило: одна семья – один ребёнок, чтобы родить ребенка, нужен сертификат и разрешение. Чтобы человек считался мертвым, необходимо свидетельство о смерти, которого не получили жители Карамая. Соответственно эти родители не могут получить разрешения на рождение ребёнка. Также семьям Карамая до сих пор запрещено публично оплакивать своих детей. Цинизм властей: детей похоронили на следующий же день, могилы засыпали

бульдозерами, родителям было отказано в официальных публичных извинениях, не были выплачены компенсации пострадавшим.

В 1995 г. большая часть «Зала Дружбы» была снесена, но по настоянию семей фасад здания оставили. Теперь это единственный памятник детям, погибшим в огне.

Бардак и преступная халатность: захламленные и запертые пожарные выходы, нарушение норм пожарной безопасности, о которых все знали и молчали. Но ещё и преступные приказы учителей, запретивших детям покидать зал прежде, чем выйдут партийные боссы. Невероятная трусость взрослых: оставив учеников сидеть на виниловых сиденьях, плавящихся от жара с ядовитым дымом, сами они тут же бросились к выходу. Одно из самых жутких свидетельств – отпечатки взрослых подошв, обнаруженные на телах школьников (они выбирались из пекла по спинам детей).

«Карамай» – настоящий приговор. Взрослым, ответственным за смерть детей. Власти, чей цинизм и равнодушие до сих пор продолжают мучения пострадавших.

Задумавшись о том, что возможна ли такая трагедия у нас в России, то понимаю, с ужасом, что возможна. Все слагаемые наличествуют: пренебрежение к человеческой жизни, халатное отношение к нормам безопасности, преступная безответственность, бюрократия.

Источники

1. China Orders Safety Study After Fire Kills 300 // The New York Times. – 1994, December 10.

2. Sheridan M. China aghast at 'sacrifice' of 288 pupils // The Sunday Times. – 2007, May 6.

3. China 1994 fire killed 288 pupils as officials fled-expose // Сайт английского международного агентства новостей «Reuters» [Электрон. ресурс]. – 2007, May 8. – Режим доступа: http://www.reuters.com, свободный.

4. China club fire kills at least 43, injures 88 // Сайт официального китайского агентства печати «Xinhuanet» [Электрон. ресурс]. – 2008, September 9. – Режим доступа, свободный.

5. 1994 Karamay fire // Сайт «WikipediA» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: www.wikipedia.org, свободный.

6. Карцев Н. Кого хочешь убивай // Московский Комсомолец. – 2010, 25 октября.

7. Рождественская К. Выдоха нет // Искусство кино. – 2010, декабрь.

Фото предоставлено автором.

г. Карамай. Фасад здания "Зал дружбы"

Китайцам разрешили заводить второго ребенка

Материал предоставлен изданием Росбалт
27 ноября 2011, 14:23

ПЕКИН, 27 ноября. Один из самых густонаселенных регионов Китая — провинция Хэнань с населением, превышающим более 90 млн человек, частично ослабит запрет на рождение второго ребенка и более.

Семьям селян, у которых уже есть девочка, будет разрешено попытаться родить мальчика, а супружеским парам, где оба партнера являются единственными детьми в семье, будет разрешено иметь двоих малышей, сообщает Русская служба BBC.

Провинция Хэнань ранее использовала финансовые стимулы для поощрения семей, которые ограничивались рождением одного малыша.

Наблюдатели полагают, что все большое число китайцев нарушают закон «один ребенок на семью», введенный в 1980 году, несмотря на штрафы и другие карательные санкции.

Подробнее: http://news.mail.ru/society/7441858/?frommail=1

КОСТЮМНЫЙ СЛОВАРИК. ОБУВЬ

Вера Глаголева

Продолжение. Начало в №3 2011г.

К

Калиги – сапоги римских воинов с подошвой, укреплённой острыми гвоздиками. На ноге удерживались с помощью ремешков, которые оставляли кончики пальцев свободными, а над щиколоткой шнуровались, образуя подобие сетки.

Калипяги – женские праздничные туфли из юфти, украшенные вышивкой. Термин распространён в сёлах по реке Анадырь с середины 19в.

Калоши – мужская и женская кожаная, резиновая обувь, надеваемая на сапоги, полусапожки. Мода на К. пришла в деревню из города в последней трети 19в. Их носили в любую погоду по праздникам молодые женщины, щеголеватые парни и молодые мужчины из богатых семей.

Калцкус – римский кожаный *ботинок,* доходивший до щиколотки, позднее заимствован некоторыми немецкими племенами.

Камысы – мужские *сапоги* из оленьих, гураньих (дикий козёл) камысов (шкура с ноги животных), употреблялись на охоте в Енисейской и Иркутской губерниях.

Каныши – мужская повседневная обувь из кожи. Сапоги на жёсткой подошве с мягким широким голенищем, которое около щиколотки и под коленом привязывалось к ноге кожаным ремешком. Надевали с шерстяными или хлопчатобумажными чулками, с портянками. Внутрь сапога укладывали сено или собачью, овечью шерсть. К. известны с 19в. на Алтае и в Сибири.

Карбатина (греч.) – самый распространённый тип античной обуви - кусок коровьей кожи, вырезанной в виде подошвы, прикрепляемый к щиколотке шнурками, пропускаемыми через дырки в кожаной подмётке.

Катанки – см. *валенки*.

Качутки – мужские и женские *сапоги* из лосиных, козьих, оленьих камысов. К. известны с 19в., применялись на промыслах.

Кеды (амер.) – тренировочные текстильные шнурованные туфли на резиновой подошве.

Кеньги (карельск.) – зимняя обувь, валяная, меховая или кожаная с тёплым подбоем, но без голенищ; надевалась сверх башмаков или сапог. А также *сапоги* из оленьих шкур, сшитые шерстью наружу.

Кисы – короткая мужская и женская обувь на Алтае, изготовленная из шкурок с козьих ног (камысов) шерстью внутрь, на мягкой подошве.

Клювовидные башмаки – завезены в Европу с Востока во времена крестовых походов в 12-13вв. Во Франции в 15в. они прижились везде, где господствовала бургундская мода. Они были пёстрые, как и одежда того времени. Мысы башмаков были в два раза длиннее, чем собственно подошва, поэтому их приходилось прикреплять небольшими цепочками под коленом, чтобы в них можно было ходить. У некоторых башмаков нос был плоским. Эти башмаки, пожалуй, самое примечательное явление в истории обуви.

Коверзни – см. *лапти* прямого плетения.

Колоши (рус.) – белая холщёвая ткань, которой женщины обвертывали голень, отправляясь босиком на жатву, чтобы защитить ноги от царапин. Использовались в России вплоть до 20-х годов 20в.

Котурны (греч.) – обувь на толстой пробковой подошве. В античной Греции пользовалась популярностью у высшего сословия. Со времен Эсхила её носили актёры, чтобы выглядеть выше на сцене. К. изготавливались из цветной кожи, богато украшались.

Коты (рус.) – мужская и женская кожаная обувь разных фасонов, преимущественно нарядная и тёплая. В 18-19вв. К. представляли собой глубокие *туфли* с круглыми носами с жёстким задником. Женские К. имели широкий каблук высотой 1,5см. Сверху по краю украшались красным сукном или холстом. К заднику пришивалась петля, в которую продергивался шнурок. Им обувь привязывали к ноге в районе щиколотки. Шили К. на прямую колодку (без различия на правую или левую ногу. Праздничные К. украшали спереди красным и жёлтым сафьяном, тиснёной кожей, вышивкой белыми или красными нитками, бисером. На задник нашивалась тиснёная кожа, прикрепляемая медными гвоздиками с широкой шляпкой, на каблук набивались медные или железные подковки. Обычно К. носили с белыми или цветными шерстяными чулками, спускавшимися от колена до щиколотки гармошкой. В 20в. К. как праздничная обувь стала исчезать из народного быта, заменяясь *полусапожками.*

Краги – накладные кожаные голенища (гетры) с застежками. В России распространились после 1729г. как элемент мужского охотничьего или верхового костюма. Лосиные К. на пуговицах при императоре Павле были частью обмундирования кавалерии. В английской лексике известны как гетры или *гамаши* из ткани или кожи. Надевались с *ботинками* с 18в. по 30-е годы 20в. В русской армии в 1916-17гг. стали элементом военной формы. Сначала их носили офицеры авиации и автобронированных войск, затем штабные и пехотные офицеры, чиновники военных учреждений, а также гражданские лица, носившие К. с бриджами. К. делали из толстой кожи или из хрома, наклеенного на толстую кожу. Они плотно облегали ногу от лодыжки до колена и спереди застёгивались с помощью специальных металлических пластинок, вшитых в кожу, и натягивались наверху на ремешки с пряжками.

Крепиды (греч.) – низкая обувь, представляющая собой подошву с бортиком, к которому прикреплены узкие ремешки.

Крестьянские башмаки (нем.) – тип *лаптей*. Представляли собой подошву с загнутыми краями, прикрепляемую к подъёму ноги ремешками. Была известна уже древним германцам, сельские жители пользовались ею вплоть до16-17вв. С 15в. они были символом восставших крестьян. С 18в. – символ народного костюма.

Крестовики – мужская, женская, детская обувь типа *лаптей* прямого плетения. Термин бытовал в некоторых уездах Смоленской губернии.

Кроссовки (англ.) – современная обувь для спорта и отдыха. Изначально выпускалась со шнурками на блочках, с фигурными подблочниками из винилискожи, усиливающими накладками из синтетической тесьмы, высокими наружными задниками из прорезиненной ткани, вентилирующими отверстиями, рифлёными резиновыми союзками (нашивкой на носок), носками, на резиновой подошве. Материал верха – двухслойная кирза, дублированная хлопчатобумажной тканью. В настоящее время выпускаются в огромном разнообразии видов. Устойчивый элемент моды.

Кубинские каблуки – короткие, прямые, довольно толстые, обычно наборные. Сапоги с такими каблуками носили гаучо (пастухи) Латинской Америки для удержания ноги в стремени. Вошли в моду элементом мужских сапог или ботинок в 50-60-е годы 20в. В женской моде использовались в 70-е годы, когда сапоги с такими каблуками носили с длинными джинсовыми юбками или с заправленными внутрь джинсами или брюками, обычно вельветовыми.

Куррежа сапоги (фр.) – облегающие ногу белые *полусапожки* длиной до середины икры из кожи козленка или лайки, разработанные дизайнером А.Куррежем для своей коллекции в начале 60-х годов 20в., имели плоскую подошву и прорези в верхней части голенища. Такая форма возникла как альтернатива шпилькам, предыдущего периода.

Кысы – мужская и женская короткая обувь из оленьих шкур, употреблялась как домашняя. Термин был распространен в Енисейской губернии в 19в.

Л

Лакомеи – мужские и женские *сапоги* из оленьей кожи на мягкой подошве. Распространен термин в Енисейской губернии с середины 19в.

Лапти – женская, мужская, детская обувь из древесной коры, преимущественно липы, ивы, а также березы, иногда вяза и можжевельника. Легкая обувь, используемая круглый год, привязываемая к ноге длинными шнурами – оборами (верёвочными, лыковыми, тканевыми, плетёными, вязаными, ременными).

Плетёная обувь из лыка (коры ивы) была известна на территории Восточной Европы с глубокой древности. Слово лапти встречается в письменных источниках уже с 10в. В Древней и средневековой Руси лапти были обувью сельского населения. Горожане носили их редко, предпочитая кожаную. Как и материал для Л., так и способы плетения были разнообразными. Были Л. прямого плетения, косого плетения, с круглой головкой и высоким задником, с подошвой косого плетения и головкой прямого плетения. Обычно Л. надевали с онучами (портянками) – летом белыми холщёвыми, зимой поверх холщёвых ещё и суконными или наоборот, завязывались оборами под коленом или чуть выше середины икры. Л. для будней старались делать более прочными, чтобы дольше носились. К ним прикреплялись подмётки, которые оплетались пеньковыми верёвками или тонкими полосками древесины дуба. Праздничные, так называемые писаные лапти, украшали разнообразными узорами, тесьмой, бисером (женские).

Лоаферы (англ.) - тип *мокасин*. По происхождению – это норвежские мокасины, Л. начали производить в 1876г. компанией «Басс». Туфли такого типа традиционно считались мужскими. В 1940 –е их стали носить студенты колледжей. С тех пор очень популярная повседневная обувь для взрослых и детей. Существуют туфли на низком и среднем каблуке.

Ловчаги – см. *бахилы*. Термин Архангельской губернии.

Лодочки – вначале плоские мужские туфли, которые в 18в. носили в Англии слуги. В конце 19в. превратились в мужскую вечернюю *лакированную* обувь. В 20в. – разновидность гладких женских *туфель* – открытых, без ремешков и застёжек.

Ледерсены – высокие мужские сапоги.

Людовика каблук – каблук-рюмочка, получил название по имени Людовика XIV (1643-1715). Каблук с талией посредине и расширяющийся книзу. Известен с 18в.

«Лягушки» - то же, что и *сланцы*, разновидность резиновых пляжных шлёпанцев.

М

Мали – мужская обувь из кожи на мягкой подошве с высоким голенищем. Русские покупали её у казахов. В 19 – первой половине 20вв. была распространена в селениях Алтайского края.

«Манная каша», «Манка» - название каучуковой подошвы, которую вручную наваривали на ботинки с конца 1940 года молодежь, которую называли стилягами. С 70-х годов М. называют любую микропористую подошву белого цвета с кристаллами, фактура которых напоминает М.к.

Мартенсы (разг.) – молодежные *ботинки* фирмы «Доктор Мартенс». Большие черные кожаные ботинки на шнуровке и толстой подошве типа «комбат». Каждое направление подростковой культуры считало «Д.М.» своим атрибутом. Так было до 90-х, пока они не были вытеснены кроссовками.

Мокасины (англ.) - 1) мягкая замшевая обувь североамериканских индейцев. Существует два вида М. – чулкообразные, выкроенные из одного или трех кусков замши, и отдельно выкроенной подошвой из сыромятной кожи и мягким замшевым верхом. 2) мягкая эластичная обувь с различного рода вставками в передней части в области союзки. Разновидность М.- лоаферы.

Мокроступы (устар.) - *галоши или боты*, а также любая резиновая или смешанная (резиновый низ и синтетический верх) обувь.

Мули (англ.) – разновидность *туфель* без задника. М.шьются преимущественно из текстиля. Известны с 17в. как домашние туфли аристократок. Популярны с 1940-х годов, когда актрисы Голливуда в эпоху расцвета кинематографии носили М. на высоком каблуке, украшенные помпонами из перьев и меха. Позже один из самых знаменитых дизайнеров обуви Роже Вивье актуализировал М. как вид дорогой нарядной обуви.

Мыльницы (разг.) – открытые туфли, отлитые из яркого разноцветного пластика, отверстия которых составляли различные узоры. Род *сандалий или шлепанцев*.

Продолжение следует

ЕВРОПЕЙСКИЙ ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ МИРА КУЛЬТУРЫ

Юлия Большакова

Первый Итало-Российский Форум «Взгляд в будущее» для руководителей организаций в области культуры и искусства прошел в октябре 2011 года в Италии, в городах областей Эмилия-Романья и Марке. Учредителями Форума стали АНО «Мир культуры» (Россия) и Почетное консульство РФ в Анконе (Италия) при активном содействии Посольства Российской Федерации в Италии.

Инициатива проведения совместного итало-российского Форума для руководителей в сфере искусства принадлежит Почетному консулу РФ в Анконе господину Армандо Джинези. По его словам, само название Форума – «Взгляд в будущее» определяет его основную цель - предоставить возможность итальянским и российским региональным руководителям различных организаций искусства вступить в прямой диалог, лично познакомиться, и в ходе круглых столов и неформального общения обсудить вопросы и проблемы двустороннего взаимодействия. На протяжении последних пяти лет деловым партнером консульства является российская организация «Мир культуры», возглавляемая менеджером Эдитой Исаакян. Надежность и авторитет этой организации в реализации культурных международных проектов известны во многих европейских странах, сотрудничающих с «Миром культуры». Эдита Исаакян подчеркнула, что «профессионально проанализировав ситуацию, сложившуюся в культуре, мы пришли к выводу, что в российско-европейских отношениях не уделяется достаточно внимания прямым международным контактам руководителей государственных учреждений культуры на местах».

К чести Форума надо отнести тщательную проработанность всей программы недельной пребывания в Италии российских участников. В рамках Форума было предусмотрено проведение деловых поездок и встреч, посещение учреждений культуры и двусторонние переговоры с их руководителями, состоялись встречи с мэрами ряда таких городов, как Римини, Равенна, Флоренция, Лорето, Сан Лео, Синигаллия. Кроме того, была предусмотрена культурно-туристическая экскурсионная программа, позволившая познакомиться со многими выдающимися памятниками архитектуры и произведениями искусства.

Формирование состава участников Форума, как с российской, так и с итальянской стороны потребовало большой предварительной работы.

В итоге в заседаниях Форума приняли участие сто региональных представителя российской стороны и около ста итальянских руководителей.

Мэр Римини Альберто Равайоли сказал во вступительном слове: «Русская культура это огромный пласт значительный для каждого европейца». Нельзя не отметить, что этот рабочий день участники провели в знаменитом роскошном своей позолотой, зеркалами, верандой и парком Гранд-отеле города Римини,

Выступает Армандо Джинези.

Юлия Большакова (в центре) с участниками форума.

воспетом в целом ряде фильмов Феллини, включая его «Амаркорд». Во второй половине дня работа велась по секциям: театральная, музейная и третья секция включала региональные органы управления культуры, филармонии, учебные заведения. В обсуждениях актуальных проблем организации и управления театрами приняли участие двадцать руководителей, а также ряд главных специалистов, и примерно в таком же количестве и составе была представлена итальянская сторона.

Практически все 20 российских театров, участвовавших в Форуме, являются инициаторами, организаторами и создателями театральных фестивалей, в том числе и зарубежных. Многие театры, от таких крупных, как «Красный факел» до маленьких экспериментальных как пермский театр «У моста» активно выезжают со своими спектаклями на европейские фестивали, имеют прямые контакты с театрами и городами. На Форуме были представлены и оперно-балетные областные театры, Саратовский и Пермский, драматические театры старейших городов и театры, созданные в последние два десятилетия при поддержке муниципальных властей. Национальными театрами были представлены Тува, Забайкальский округ и Калмыкия. С итальянской стороны были представлены руководители театральных фестивалей, различных театров, а также руководители Ассоциаций театральных деятелей из разных региональных городов. К примеру, было очень интересным выступление директора городского театра Умбрии (Перуджо) Нино Марино. Вьола Аканфора представляла организацию «Развитие и управление Европейскими проектами». О принципах работы коммунального театра Болоньи рассказал его директор Марко Стангеллини. Все итальянские руководители коротко представили свои организации и проекты и было уделено много времени для личных переговоров с целью дальнейших контактов. Инновационным выглядел проект театра «Teatro Dimora» , главной целью которого является создание условий для стимулирования творчества профессионалов. Конечной целью этого театра-лаборатории является не собственно спектакли, а поиски театральной выразительности. Убеждает в плодотворности такого подхода удивительный облик этого театра, сооруженного в лесу. Надо отметить, что хотя ряд директоров театров приехали со своими переводчиками, блистательная работа на секции переводчика Ирины Зверевой практически сделала абсолютно незаметным языковый барьер. Директора говорили «на одном языке», понимая глубинные пласты и объемы той информации, которой они обменивались. При подготовке к Форуму российским участникам было предложено принять участие в формировании круга вопросов для трехчасового обсуждения. Нетрудно догадаться, что одной из актуальных проблем стало обсуждение вопроса финансирования различных типов театров в условиях сокращения государственных дотаций. Для итальянской стороны в условиях небольшого общего числа жителей в конкретных городах, где расположены замечательные театральные здания и необходимости оптимизации создания и проката спектаклей, важной является ко-продукция и маршрутная карта показа спектаклей в наибольшем количестве городов своего региона, чем собственно и занимаются театральные ассоциации, структуры, не имеющие функционально аналогов с нашими театральными организациями. На заключительном общем заседании всех секций были подведены итоги и отмечена большая удовлетворенность достигнутыми результатами. Кульминацией этого дня стал торжественный ужин в Гранд Отеле, где все участники получили специальные дипломы, а в блеск света и музыки, в калейдоскоп блюд, меняющихся под изящными движениями официантов, в реальные впечатления вплетались реминисценции из Феллини. Культ самого Феллини, ярко присутствующий в Римини, незримой твердой рукой гениального режиссера, вовлекал присутствовавших в Гранд Отеле в мир упоительных фантазий маэстро, где каждый оказывался не зрителем, а участником.

Италия как место для проведения Первого международного форума руководителей региональных организаций и учреждений искусства было выбрано не случайно. На протяжении многих столетий между Италией и Россией существуют теснейшие культурные связи. Культура России испытывала на себе влияние многотысячелетней культуры Италии, приглашая гениальных итальянских архитекторов для создания и постройки архитектурных шедевров в русских столицах. На протяжении 18-19 веков Российская академия художеств ежегодно посылала лучших своих молодых художников в Италию, предоставляя им на это скромное содержание, которое тогда именовалось «пенсионом». Италия вдохновляла многих русских гениев на создание своих шедевров. В далеком Риме были написаны Гоголем «Мертвые души» и было создано Ивановым грандиозное полотно «Явление Христа народу».

У итальянских импресарио, работавших в России, перенимали русские антрепренеры опыт ведения частного театрального дела. В 1735 г. в Петербург была приглашена итальянская оперная труппа с антрепренером Арайа и балет с антрепренером Фузано. Важным вкладом стала деятельность Джованни Локателли, не только познакомившего москвичей с постановками современной драматургии Гольдони и эстетикой итальянского театра, его оперными артистами, но и построившего в Москве «Оперный дом» у Красных прудов (в районе нынешней площади Трех вокзалов), где он организовал совместно с Московским университетом театр, в котором играли итальянские

и русские артисты. Именно Локателли впервые ввел в России театральный абонемент.

Ушли в прошлое те времена, когда главным притяжением для подавляющего большинства русских туристов был «шопининг». В культурном туризме в Италию даже не прелести морских пляжей и горных ландшафтов, а возможности расширения и углубления связей для занятий профессиональной деятельностью, для культурного самообразования выходят на первые позиции в выборе страны и маршрута. Италия обладает богатейшим наследием и культурными традициями, притягивающими с каждым годом все больше русских туристов, а также молодежь, стремящуюся обучаться в Италии. Область Эмилия-Романия в настоящее время относится к наиболее экономически благополучным и развитым регионам Италии. В 2011 году количество русских туристов в этом регионе впервые превысило число немецких туристов, в прежние годы занимавших верхнюю строку.

Нынешняя Форум имел двойную притягательность для участников. С одной стороны – установление деловых профессиональных контактов, с другой - возможность самообразования благодаря насыщенной культурно-интеллектуальной программе в условиях замечательного горно-морского климата. В формировании тех замечательных впечатлений, которые остались от насыщенной культурно-интеллектуальной программы, большая заслуга Аттилио Гвидо Форчеллини, опекавшего с полной ответственностью и самоотверженностью в провинции Эмилия-Романия каждый шаг русской делегации.

Культурно-туристическая составляющая Форума позволила воочию «припоминать» собственные культурно-исторические истоки в византийских храмовых мозаиках Равенны, зубчатых «кремлевских» красно-кирпичных стенах крепостного замка Римини, или узнавать в изображении статуе девы Марии в ее Святом доме в Лорето, русскую икону «Прибавление ума».

В Лорето прошла встреча не только с мэром города и архиепископом Джованни Тонуччи, а главное со Святым домом Богородицы, перенесенном в Лорето в 12 веке, в период нашествия на Святую землю сарацинов и ставшим с тех пор местом поклонения. Первое упоминание в Российских текстах о посещении этого места относится к 1520 году.

Много сокровищ искусства и архитектуры в Италии. Но, что не менее важно, только в непосредственном диалоге с итальянцами открывается их многовековое сокровище, включающее роскошь искренней эмоциональности, добро-желательности, исключительной взаимной вежливости словесного общения друг с другом. Символично в первый день пребывания российских участников в Римини, в воскресение был международный день объятий. Радостная непосредственность, с которой на центральной площади (место из «Амаркорда»!) итальянцы всех возрастов и сословий раскрывали свои объятия друг другу, включила в это событие нашу русскую многочисленную чуть скованную группу, приобщив к простой и незамысловатой душевной праздничности без границ и национальных различий. Как сказал в последний день один из русских участников Форума, «Италия – химически меняет сам состав человека», имея в виду, что Италия позволяет каждому ощутить единение

Дарья Карелина, секретарь почетного консульства РФ в Анконе, и Эдита Исаакян.

с глубокой объемлющей душу человека культурой.

Станет ли Форум «Взгляд в будущее». Италия 2011 новым этапом развития деловых и культурных связей между Россией и Италией покажет время. Сегодня для успеха любого дела необходимо принятие во внимание опыт своих зарубежных коллег, а также уметь вступить в диалог, чтобы представить плоды своей работы на международном уровне. В этом направлении Форум в Италии сделал важнейший шаг.

Как сказала нам генеральный директор АНО "Мир культуры" Эдита Исаакян: «Следующий, Второй Международный Форум состоится в Португалии с 15 по 21 мая, и мы уже сейчас корректируем его программу с учетом конструктивного опыта, полученного в Италии. Объединив наши силы и возможности, мы организовали и успешно провели совместно с итальянской стороной международный форум работников административного аппарата учреждений культуры и искусства. Одно из главных пожеланий российских участников на будущее это увеличить количество времени для узкопрофессионального общения, возможно и за счет сокращения официальных общих для всех мероприятий и встреч. Надеемся, что Второй Форум, участвовать в котором мы приглашаем руководителей и ответственных работников театров, музеев, филармоний и других организаций культуры из всех регионов России, станет следующим важным шагом и будет способствовать интеграции субъектов Российской Федерации в Европейское культурное пространство».

Фото предоставлены автором.

МИСТЕРИЯ ТЕАТРА. ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Дмитрий Михалевский

Окончание.
Начало см. в №1 (69), №2 (70), №3 (71), 2011 г.

Если древнегреческий театр был столь замечательным воспитательным средством, как об этом писалось ранее, то он непременно должен был оставить след в историческом пространстве Европы. Причем этот след не может быть случайным. Чтобы его обнаружить, обратимся сначала к статье «Периодический закон развития культуры», результаты которой представим в виде таблицы. [6, 54-57] Сразу оговоримся, что эти данные можно оформить по-разному, но, не слишком усложняя, остановимся на следующем варианте:

	Первая фаза	Вторая фаза	Третья фаза	Число восприн. измерений внешн. пр-ва;
Первый цикл	Античность	Средневековье	Елизаветинская Англия	Нуль-мерность, одномерность; Вербальность; Драма
Второй цикл	Возрождение	Маньеризм	Барокко	Двумерность; Живописность
Третий цикл	Просвещение	Романтизм	Символизм, Натурализм Импрессионизм и т .д.	Трехмерность; Театральность
Пространственная доминанта	Внешнее пространство	Трансцендентное пространство	Внутреннее пространство	

Процитирую один из выводов той статьи: «Культура развивается в географическом пространстве Европы в виде волны, каждый максимум которой соответствует определенному историческому периоду, обычно реализуемому отдельным этносом… Пассионарный импульс первого цикла развития культуры распространяется с юга на север Европы: из Греции, через Рим, Франкское королевство, в Англию». Под максимумом, соответствующим определенному историческому периоду, в первую очередь, понимаются эпохи или периоды развития культуры. Если теперь в этом контексте взглянуть на карту Европы представленную на рисунке, то окажется, что белые точки, обозначающие расположение древних театров, в точности ложатся по дуге, идущей из Египта до Британских островов, вдоль которой пассионарный импульс первого цикла распространялся через континент, пересекая его с юго-востока на северо-запад. Так что театр, рожденный богом Дионисом, воспитывал человека Античности, определяя развитие истории уже в христианский период.

Как инструмент культуры, понимаемой в самом широком смысле слова, античный театр обеспечивал эффективную связь между различными социальными уровнями. Остановимся на этой проблеме несколько подробнее. Как ни странно, но она также мало разработана в литературе. Обычно пользуются теорией поколений, но

Расположение античных театров на территории Западной Европы

при этом упускается из виду, что же все-таки является «перводвигателем» развития.

Становление каждой личности происходит в среде действующей культуры, где существуют устойчивые стереотипы, живущие в общественном сознании. Тем самым конкретно-культурное понимание пространства оказывается на начальной стадии объективной базой развития пространственных представлений. Далее, по мере обретения личностных качеств, человек все более отделяется от первоначального коллектива, расширяя круг общения и свое социально пространство, чему каждый раз соответствует новая картина мира и новая система ценностей. В древности смене этих возрастных этапов соответствовали ритуалы перехода. Первый из этих этапов, приходящийся на возраст в районе 6-ти лет, был рассмотрен выше (при анализе перехода от плоскостного рисунка к перспективному). Следующий этап приходится на подростковый возраст, когда протест против диктата общественных стереотипов нередко выражается в виде конфликта со старшим поколением. Подростковый бунт чаще всего проходит с возрастом, и большая часть индивидов остается под влиянием социума. Но в обществе всегда существует небольшое число – порядка 5% – пассионарных личностей, которые оказываются в состоянии выйти за пределы опыта накопленного социумом и достичь нового знания и инновационного освоения пространства.

Выбор пути развития и отдифференциации личности происходит в результате «прыжка мышления», как его называл М. Хайдеггер, или «акта трансценденции», по терминологии М.К. Мамардашвили. На этой стадии работают механизмы интуитивного получения знаний, «являющиеся исключительно индивидуально-личностным и, в принципе, несопоставимым с подобным знанием у любого другого человека», как пишет профессор А.Н. Арлычев. [1, 215] Иными словами, это продукт новых эмоций, которые человек не испытывал ранее, или результат обретения нового знания. Такое открытие способен сделать тот, кто отличается то остальной массы коллектива, тот, кто вышел за границы опыта, накопленного социумом в целом и узкопрофессиональным сообществом, в частности. М.К. Мамардашвили отмечал необходимость некоторого метафизического компонента, определяемого изменениями в самом человеке, что обеспечивает ему более высокой уровень связности сознания, позволяющий иначе трактовать реальность и обнаруживать в ней новые закономерности. Создаваемое таким образом новое знание, которое носит субъективный характер, фиксируется в продуктах творческой деятельности пассионарных личностей, и в таком виде становится доступным для остальных членов коллектива.

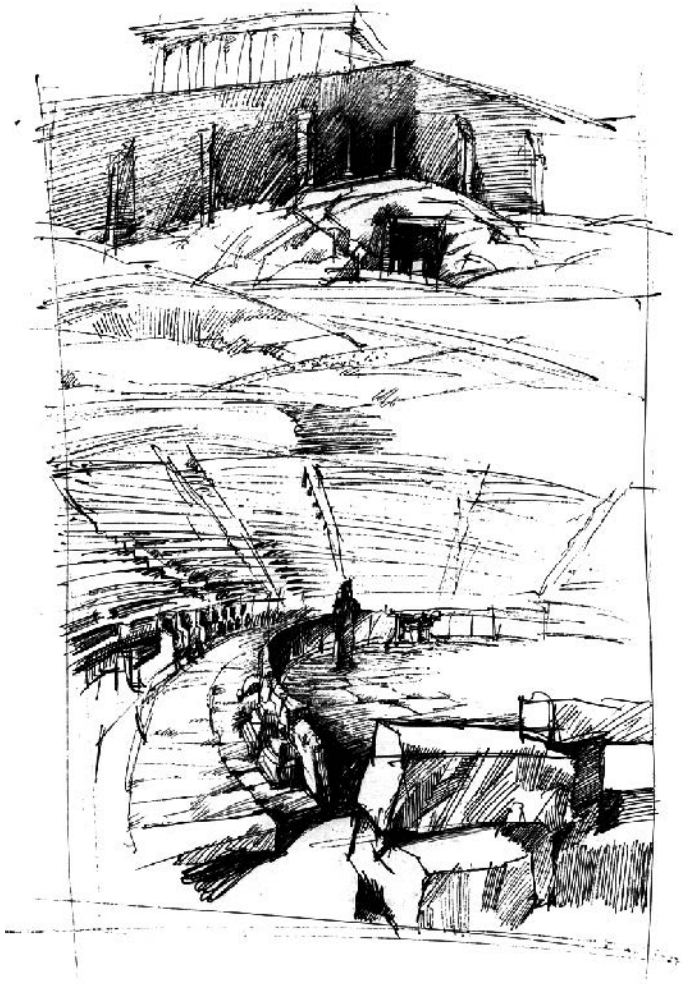
Открытия в сфере науки для своей формализации требуют соответствующего языка, выработка которого занимает определенное время. Поэтому их обычно опережают новые пространственные представления, получающие выражение через эстетическую деятельность. И разрыв этот составляет приблизительно полстолетия. Примерно то же время требуется, чтобы сформировались новые социальные процессы: «…Революции в искусстве (то есть сдвиги в системе эстетических ценностей) предвосхищают то, что еще произойдет через одно или два поколения в более широкой социальной сфере». [13, 90]

Новое знание проходит экспертизу профессиональным сообществом, которое оценивает его на рациональном уровне. Признание достоверности этого знания позволяет говорить о формировании новой научной парадигмы, что трактуется как критерий объективности. Т.е. это знание начинает жить как-бы «самостоятельно», вне зависимости от каких-либо индивидуальных точек зрения и мировоззренческих позиций. Далее следует этап включения нового знания в широкий оборот. Оно начинает тиражироваться образовательными практиками, СМИ и приобретает статус мировоззренческой парадигмы. По рассмотренной схеме происходит развитие не только пространственных представлений, но и любого нового знания и опыта, относящихся к различным сферам деятельности – эстетической, научной, социальной, политической и даже религиозной. В этом случае, ставшее рациональным знание переходит на подсознательный уровень. Так в «круговороте» знания мы обнаруживаем диалектическое единство субъективного и объективного.

Выявленный характер трансляции пространственных представлений (знания) по уровням восходящей последовательности социальных структур позволяет предположить, что каждый из этих уровней развивается по принципу самоподобия, известному как общенаучный фрактальный принцип, копирующего этапы развития человека. «Принцип фрактальности (самоподобия) имманентен всей объективной реальности». [12, 32] Тем самым, фрактальность задает фундаментальную целостность социальных систем, определяет их внутреннюю структуру и устанавливает фундаментальное отношение между частью и целым. Этот многоуровневый механизм, охваченный многочисленными обратными связями, и представляет собой «культуру», т.е. среду, порождаемую самим человеком, внутри которой происходит его эволюция, фактически по тем же принципам, что и биологическая эволюция, но с гораздо большей скоростью.

Еще К. Маркс отмечал, что взаимосвязь частей органичного целого, а также между частями и целым, такова, что она выступает не в виде линейного причинного ряда, а в виде своеобразного замкнутого круга, внутри которого каждый элемент связи является условием другого и обусловлен. [5, 229] Т.е. существует не простая функциональная зависимость, а значительно более сложная система разнокачественных связей – структурных, генетических, связей субординации, управления и т. п., в рамках которой причина одновременно выступает как следствие, полагаемое как предпосылка. Показательно, что те же концепции – линейная и кольцевая – существуют и в отношении общей структуры механизма восприятия. [3,

Дионис



Развалины театра Диониса и Акрополь

22] Так что, как и с пространственными представлениями, в качестве базовой матрицы развития общества мы неизменно обнаруживаем закономерности развития человека, что, впрочем, было очевидно для ведущих представителей психоанализа К.Г. Юнга и Э. Фромма.

Рассматриваемые порознь, каждый более высокий уровень выступает для более низкого как «контекст». Отсюда два варианта представления истории: линейный – уровень европейского суперэтноса и цикличный – уровень этносов, отвечающих за отдельные эпохи.

В отношении рассмотренного механизма имеется еще один интересный аспект, ускользающий от внимания исследователей. Он заключается в том, что описанные социальные уровни в реальности не существуют отдельно. Мы не можем в буквальном смысле указать на некий «социальный класс», или на «уровень этноса». Если мы попытаемся сделать это, то каждый раз будем обнаруживать только людей. Дело в том, что все эти уровни сливаются в один, носителем которого в каждый конкретный момент времени является отдельный человек. Это что-то вроде операции в фотошопе, когда многослойное изображение щелчком мышки делается плоским, однослойным.

Так что множественность социально-культурных уровней – иллюзия рационального сознания, хотя эффект от них вполне реален. Их суперпозиция – не простое суммирование, а интерференция, которая дает сложную периодическую структуру, разворачивающуюся во времени, наподобие сложных волн на воде. Она то и предстает как периодический закон развития социально-культурных систем. А для человека, несущего в себе наследие всей истории, одноуровневость в современной демократической жизни выражается проблемой «идентификации». Кроме того, все ограничения, влияния и условия, сколь бы «объективный» привычно характер они не носили, не более чем структуры нашего подсознания, которое не может одолеть наше собственное сознание. С другой стороны, не существует никаких «высоких» и «далеких» целей и задач – все они, в самом непосредственном смысле, касаются буквально каждого, поскольку имеют то же происхождение – из недр личностного начала.

Итак, пространственные представления отдельного человека оказываются базисом развития всей социально-культурной истории. Традиционный объективистский подход трактует пространственные представления как продукт коллективного опыта, «приобретенной привычки», остающейся для ее носителя незаметной [9, 279], в результате чего пространство окружающего мира обретает качество, соответствующее классической монистической концепции: «Нам столь привычно смешение априорной теории и эмпирии, что мы обычно не склонны проводить различие между теми пространственными формами и пространством, о котором говорит геометрия, и пространственными формами и пространством, существующими в действительности, воспринимаемой нами». [4,67] Вариативность пространственных представлений человека в истории, хотя и получила отражение в литературе и даже стала основой ряда теорий развития социальных систем, все же до последнего времени уступала проблеме темпоральности. Иными словами, вопреки пространственной революции, произошедшей в естественных науках и искусствах на раннем рубеже XX века, гуманитарные науки продолжали категорию пространства игнорировать и изучать бытие в контексте времени. Показательно, что даже такие выдающиеся философы XX века как Э. Гуссерль и М. Хайдеггер полагали классическую концепцию пространства инвариантом научных концепций.

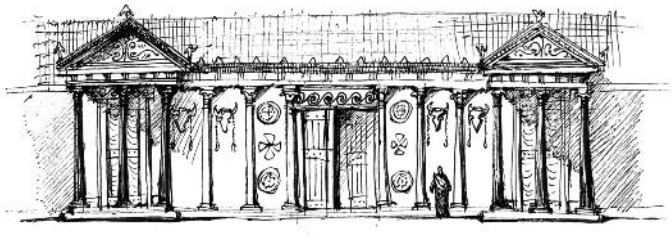
Одной из причин тому можно считать кажущуюся «естественность» пространства, позволяющую оценивать его как «самоочевидную концепцию». [7, 370-372] Повседневная привычка и распространенные стереотипы скрывают факт отсутствия у человека органа, ответственного за его восприятие. «Пространство и время не воспринимаются сами по себе – и с этой точки зрения они отличаются от других объектов». [14, 113] Неочевидность этого факта служит источником различного рода ошибок. Незамеченным остается и такой – отсутствие памяти о пространственных представлениях.

Однако понимание пространства как бесконечной однородной пустоты чуждо повседневному опыту человека. Развитие пространственных представлений на индивидуальном уровне – процесс, непосредственно связанный с личностным становлением, выражающийся, среди прочего, в формировании собственной точки зрения на мир. Академик Б.В. Раушенбах связывал последнее с переходом от плоскостного рисунка к перспективному, [11, 115] что может быть понято как повышение размерности мировосприятия. Сказанное согласуется с результатами исследований А.Я. Бродецкого, который на основе материала театральной практики установил, что «реальные координаты внешнего мира, как бы обрастая комплексом ассоциаций, по очереди входят во внутренний мир человека непосредственно как этот комплекс. Затем возвращаются во внешний мир, очеловечивая тем самым систему координат, объективно предопределенную гравитационным полем Земли и генетическими предпосылками строения тела». [2, 170] Это то, что мы видели в нашем исследовании истории развития Древнегреческой культуры. Ту же закономерность отражает развитие пространственной формы театра в европейской истории.

Вербальное представление трагедии в Афинском одеоне Перикла вполне может быть охарактеризовано как нульмерное. Театр Средневековья, имевший отчетливо выраженную линейную форму, может быть понят как одномерный. Театр Возрождения (с узкой сценой, ограниченной живописным задником, в подражание живописи) – двумерный. Трехмерная сцена-коробка – это продукт эпохи барокко. А с пространством, как главным средством художественного выражения, театр начал работать, начиная с XX в. Эти этапы развития пространственных представлений отчетливо совпадают с исторической периодизацией, и тогда Античность может быть понята как эпоха с доминантой нульмерности, Средневековье – одномерности, Возрождение – двумерности, Новое время – трехмерности и, наконец, Новейшее время – период разрушения структур и акцентирование пространственности как бытийной доминанты. Сказанное подтверждает сформулированный ранее принцип фрактальности и позволяет говорить об этом процессе как жизненном цикле развития культуры и человечества в масштабах западноевропейской истории. Таким образом, пространство, недоступное прямому восприятию, представляется человеку как «связность» расположенных в нем материальных объектов. Из их разрозненного множества, на начальном этапе, по мере развития мышления, формируется все более целостная картина окружающего мира. Связность этой картины, понимаемая как среда, отождествляется с категорией «пространство».

Физиология ограничивает наши пространственные представления тремя измерениями. Так что, если современная теоретическая физика полагает пространство более чем десятимерным, то человеку доступен фрагмент, имеющий не более трех измерений. В результате пространство в его «абсолютном» варианте, изучаемом физикой, оказывается не доступным эмпирическому познанию, но проявляет себя через структуру, способную трансформироваться при определенных условиях. Человек же имеет дело даже не с «относительным пространством» - т.е. частью абсолютного пространства, которая также напрямую недоступна восприятию, а с совокупностью материальных объектов и явлений, расположенных в «относительном пространстве», целостность восприятия которых создает «эффект пространственности», фактически, представляющий собой отражение качеств самого человека, что выглядит как «трансцедентирование пространства». Как бы не возмущались материалисты, но наш мир – чистой воды Солярис!

Таким образом, как человек, так и общество, так и формы социально-культурной жизни в своем развитии проходят одни и те же этапы, развиваясь в направлении обретения трехмерной целостности. При этом целостность предстает в разных видах: как личностное развитие, как обретение духовности, как повышение связности сознания, что позволяет обнаруживать новые закономерности в окружающем мире. Как писал испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, «не жизнь для разума, науки, культуры, а наоборот: разум, наука, культура имеют только одно предназначение – быть орудиями, подспорьем для жизни». [10, 315] И театр был таким орудием, о чем мы нередко забываем сегодня. Просто в нашем увлечении рационализмом мы об этом забыли, как и забыли об истинной сути театра, который некогда заложил основы нашего мира. Родившись из древней мистерии, он продолжает этот мистериальный путь, на протяжении истории преодолевая вместе с человеком кризисные периоды развития, каждый раз меняя свою форму, соответственно уровню личностного развития человека. Но поскольку, как было показано в третьей части данной статьи, социально-культурные структуры надстраиваются одна над другой, воспроизводя структуру сознания носителя высшей пространственной парадигмы, действующей в обществе, древний театр продолжает жить глубоко в подсознании современного человека.



Магические механизмы являются наиболее консервативными из всех, которыми пользуется человек. Если сегодня вы зайдете в христианский храм, то без особого труда сможете увидеть и трехдверную скене, и трон иерофанта, и батюшек в «женских одеждах» столах, именования которых изменились со сменой культа.

Древнегреческий театр продолжает жить в глубинах нашей культуры, несмотря на все перемены жизни. Более того, возможно, что именно сегодня, в свете последнего кризиса, который носит совсем не экономический, и даже не системный, а эволюционный характер, его уникальная воспитательная сила оказывается востребованной как никогда ранее.

Рисунки автора.

Литература:

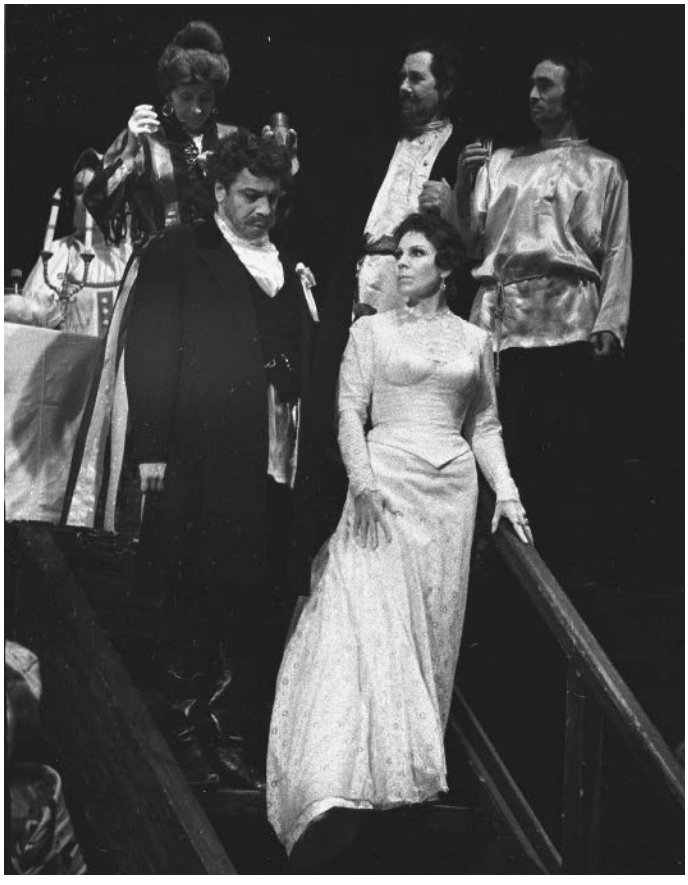
1. Арлычев А.Н. Качественный аспект мира и его познание. – М.: Наука, 2001.
2. Бродецкий А.Я. Внеречевое общение в жизни и искусстве: Азбука молчания. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000.
3. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. Системные описания в психологии. – СПб.: ЦИFRA, 2007.
4. ГуссерльЭ.Кризисевропейскихнаукитрансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию // Э. Гуссерль. Философия как строгая наука. – Новочеркасск: Агентство САГУНА, 1994.
5. Маркс К. Введение // Маркс и Ф. Энгельс, Соч. – Т. 46. – Ч. 1. – 2-е изд. – М.: Изд-во политич. лит-ры, 1968.
6. Михалевский Д.В. Периодический закон развития культуры. – Сцена. – 2005. – № 4 (36). – С. 54-57.
7. Никулин Д.В. Пространство // Новая философская энциклопедия. – Т. 3. – М.: Мысль, 2001. – С. 370-372.
8. Ньютон И. Математические начала натуральной философии; Пер. с лат. и прим. А.Н. Крылова, ред. и предисл. Л.С. Полака. – М.: Наука, 1989.
9. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди // Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. – М.: Радуга, 1991.
10. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) // Избранные произведения. – М.: Изд-во «Весь мир», 1997.
11. Раушенбах Б.В. Как мы видим сегодня // Пристрастие. (2-е изд.) – М. : Издательство «Аграф», 1997.
12. Сороко, Э.М. Культура как антиэнтропийный процесс: гармония разнообразия // Системные исследования культуры. 2008 / под ред. Г.В. Иванченко, В.С. Жидкова. – СПб. : Алетейя, 2009. – С. 22-48.
13. Элиаде, М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре; пер. с англ. Е.В. Сорокиной. – М.: «София», «Гелиос», 2002.
14. Ясперс, К. Общая психопатология; пер. с нем. Л.О. Акопяна. – М.: Практика, 1997.
15. A Stage for Dionysos. Theatrical Space & Ancient Drama. – Kapon Editions,1998.

ЗАВМОНТ и ГАСТРОЛИ или ГАСТРОЛИ ЗАВМОНТА

Вявеслав Соколов

Спектакль гастрольный. *Для стационарного театра – спектакль, проводимый за пределами города или его окрестностей, где постоянно работает театр. В.В.Листовский. Словарь-справочник, М.: ЗАО «Сцены», ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2009 г.*

Морозный декабрь 1963 года, но хрущёвская оттепель продолжается. Жизнь в Музыкальном театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немирович-Данченко, куда меня совсем недавно приняли на должность заведующего монтировочной частью, просто кипит. Только что отгремели овации балету «Снегурочка» в постановке Бурмейстера. Идут репетиции оперы «Хари Янош». В зрительном зале 80 -летний метр венгерский композитор и педагог Золтан Кодай с 19- летней красавицей женой, молодой художник Валерий Левенталь, всегда радостный от общения с искусством режиссер Лев Михайлов. Последние штрихи. Выполняю все пожелания Валерия Яковлевича. Бегаю из зала на сцену и обратно. Там поправить, там убрать и т.д. Это моя работа. Готов взяться за всё, но были ещё завпост Каптелин Борис Федорович, заведующий мастерскими Маркович Яков Львович. А я - «на посылках». Нужно было, поехал в Рославль за цветными стеклами для софитов. Был там небольшой заводик, выпускавший стекло для нужд железнодорожников, ну, и для театров. Прима - балерина театра Элеонора Власова получила от Парижской Академии танца Гран-при премии им. Анны Павловой. Послали встречать её в аэропорт Шереметьево. Трудно сейчас поверить, но тогда ещё можно было свободно пройти к трапу самолета и вручить цветы. Счастливую Элеонору восторженно встречали друзья и поклонники, как сейчас встречают только футболистов и чемпионов Олимпийских игр.



Ибрагим Джафаров - Сергей, Нина Авдошина - Катерина

Но вскоре подвернулась и настоящее дело. Оперная труппа театра поехала на гастроли в ГДР. Меня, конечно, не взяли: - мал ещё! Однако нет худа без добра,: на это время намечались гастроли оперной труппы Б.Бриттена из «Ковент-Гардена». До приезда англичан ставились балеты, но поскольку сил у балетной гвардии на каждый день не хватало, то в промежутках дали оперу «Чио-чио-сан», собрав на неё всех пенсионеров оперной труппы. Перед спектаклем оказалось, что нет и помрежа, знающего эту оперу. Пришлось встать за пульт помрежа самому, слава богу, помнил музыку наизусть и знал немного ноты, чтобы разобраться в клавире. Справился. Тогда же для подготовки гастролей Оперной труппы Бриттена в Москве, я был передан на некоторое время Госконцерту, который и командировал меня в Ленинград, где уже проходили гастроли этой труппы. Надо сказать, что в СССР гастроли иностранных трупп монопольно проводил всемогущий Госконцерт СССР, он же осуществлял все наши зарубежные гастроли и операции Минкультуры в иностранной валюте. Моя командировка была организована на высочайшем уровне. В аэропорту Ленинграда меня встретила переводчица, работавшая с англичанами, и отвезла на роскошном ЗИМе в гостиницу на Площади Искусств, рассказав по дороге о проблемах гастролей.

Не теряя времени, пошли на сцену Малого оперного театра, где проходили гастроли. Шок. Выносной свет отсутствует, все спектакли идут за черным тюлем, спасая сцену от засветок оркестра, софиты не используются. Весь свет с приборов, развешанных на штанкетах. Актеры, как по струнке в полной темноте переходят от одного светового луча к другому, иногда пользуясь ручными фонариками. Режиссёр труппы Колин Грэхем объясняет, что полностью световую партитуру выполнить не удалось: у театра недостаточно прожекторов и гибких кабелей, но в Москве нужно сделать то-то и то-то. Рисуем схему. Нет времени пожить в прекрасном номере роскошной гостиницы, поесть вместе с англичанами черной икры… Срочно в Москву.

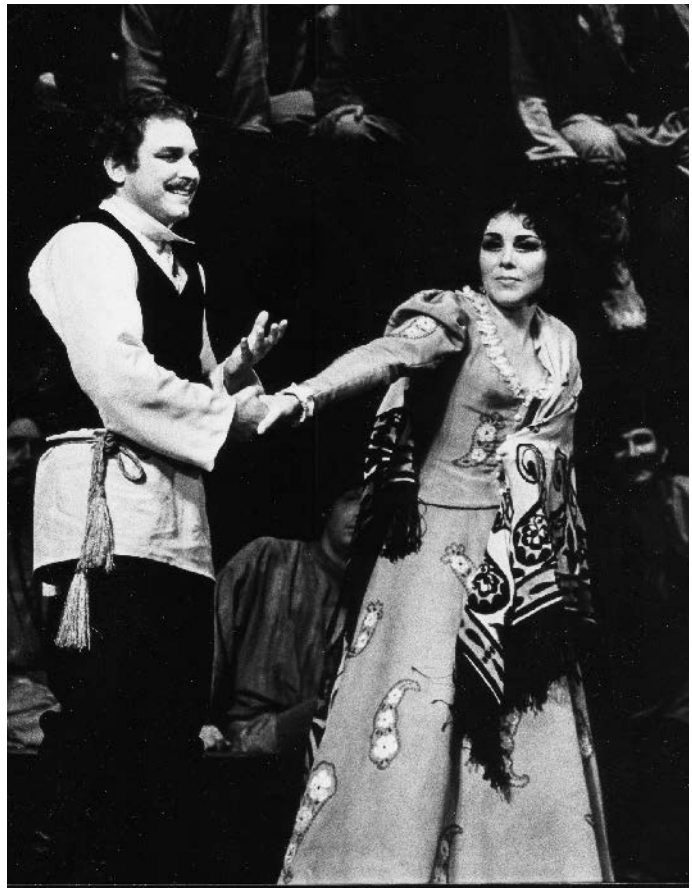
В Москве в театре - второстепенные лица, главные на гастролях в ГДР, разговоры типа «да как так, да это невозможно, уговорим и сделаем по-другому… Ладно, иди в Госконцерт, пусть сами все переделывают» С Госконцертом нашли решение - пригласили «Теамонтаж», специалисты которого в ночное время, между балетами переключали цепи софитов на индивидуальное регулирование светильников на штанкетных подъемах. В Малом оперном театре (Михайловский театр) в то время были деревянные штанкеты, и проблемы зашиты тросов подвески от пробоя питания того или иного прожектора как бы не существовало. В театре Станиславского и Немировича-Данченко пришлось заземлить все металлические трубы штанкетных подъёмов, на которых подвешивались фонари, ибо при повреждении изоляции в проводах или приборах, троса подъемов могли быть под током, что привело бы к их перегоранию и падению загруженного штанкета.

К приезду труппы все было готово. В четырех привезенных спектаклях, особенно в мистической опере Бриттена «Поворот винта» были очень сложные световые партитуры, свет менялся практически на каждом такте музыки. На регулятор света иногда ставили до четырех человек, работали и свои, и англичане, приходилось подключаться и мне.

В те годы в театре эксплуатировался механический регулятор света РТМ с электрическим сервоприводом. Это чудо советской театральной техники состояло из двух компонентов: собственно пультовой части, расположенной под планшетом авансцены, и силовой, т.е. автотрансформаторов, размещенных в отделенной части трюма. В трансформаторной размещался коммутационный щит, к которому были подведены все регулируемые цепи сценического освещения. Там же были размещены так называемые темнители света, устройства регулирования освещения зрительного зала.

Пультовая часть, точнее сам регулятор света состоял из массивной стальной станины, в которую были вмонтированы четыре приводных вала, стоящих друг над другом. Каждый вал снабжался комплектом приводных и промежуточных шестерен, равных количеству регулируемых цепей.

На внешнем кожухе приводного вала устанавливались ручки-ключи. Они, передвигаясь вверх или вниз посредством троса, перемещали угольные токосъемные щетки соответствующего автотрансформатора. Каждая щетка запитывала через коммутационный щит один или несколько источников света: отдельный прожектор или цветовой ряд софита. Поворачивая вал посредством ручного колеса или кнопкой сервопривода, можно было увеличивать или снижать уровень освещенности. Набор ключей позволял одновременно увеличивать яркость



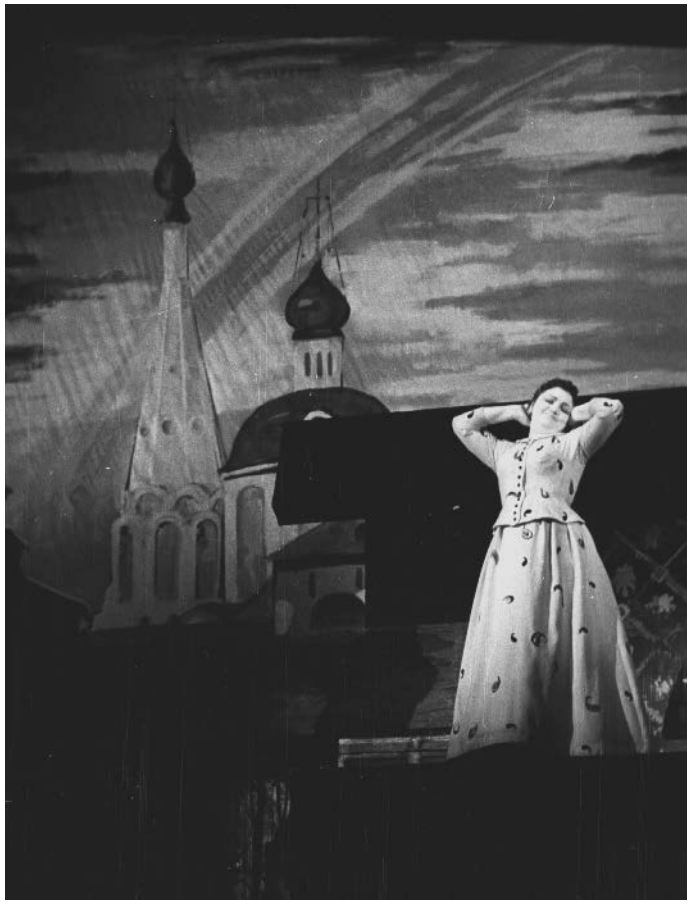
Вячеслав Осипов - Сергей, Лидия Захаренко - Катерина

определенного количества цепей, других снижать или останавливать в промежуточных положениях. Включая все валы можно было изменить весь свет на сцене, но не мгновенно. Для поворота вала требовалось некоторое время. Зато плавность включения и выключения была очень хорошей.

Монтировки следующего спектакля проводили ночью, англичане уезжали в гостиницу под утро, а мы с переводчиками ночевали, где попало. В перерывах узнал много нового, что в «Ковент-Гардене» уже нет механического регулятора, а впервые в мире применяется многопрограммная диммерная систем, и своими глазами увидел, что у них более 50 цветов пленочных светофильтров (в то время фабрика ВТО изготовляла не более 10 быстро выгорающих цветов).

Гастроли прошли успешно, все закончилось приемом в Посольстве Великобритании, благодарностью Бенджамина Бриттена и казённой записью в трудовой книжке: «За отличную работу по приёму и проведению гастролей труппы «Ковент-Гарден» - объявлена благодарность. Государственный Московский Музыкальный театр имени народных артистов СССР К.С.Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко - пр.N 284 от 26.10. – 64 г. Выписка из трудовой книжки Соколова В.П

Вскоре вернулась труппа из ГДР. Через несколько дней вызвал меня заместитель директора театра и сказал, что я повезу на фестиваль в Горький (Нижний Новгород) оперу Д.Д.Шостаковича «Катерина Измайлова», но сначала нужно сгонять в Брест, где застряли декорации, возвращающиеся после гастролей в ГДР, да и опера Т.Хренникова «В бурю» должна быть обязательно на



Элеонора Андреева - Катерина

сцене 7 ноября. Сказано-сделано. Всесильный главный администратор театра сказал, что есть договоренность с МПС, что декорации отправят, прицепив вагоны к скорому поезду, только нужно их найти.

В Бресте сказали: «Ищите» и показали, где искать… Длинный перрон. На одной стороне немецкие вагоны на узкой колее, на другой наши. Несколько бригад грузчиков выбрасывают какие-то ящики с оборудованием из немецких вагонов и тащат, без применения какой-либо техники, в наши, стоящие на широкой колее. Ищу бригадира, объясняю, в чем дело. Показывает два пальца, что означает две бутылки. Согласен. Идем искать вагоны. ГДРовцы крепят документы на груз в нишах прямо на вагонах. С трудом находим два наших вагона в самом дальнем тупике. Бегу к диспетчеру, уже получившему команду свыше, который немедленно дает соответствующий приказ маневровому локомотиву. К вечеру вагоны стоят на платформе перегрузки. Новый бригадир и новые две бутылки. На перроне в поисках своих вагонов бегают мои конкуренты. К ночи декорации перегружены и прицеплены к составу скорого поезда, на котором я и вернулся в Москву. Вот такая получилась гастроль.

Фестиваль Д.Д.Шостаковича в Горьком был первым прижизненным фестивалем музыки великого композитора. И, конечно, гвоздем программы была опера «Катерина Измайлова».

Эта опера, написанная композитором еще в 30-е годы под названием «Леди Макбет Мценского уезда», была объявлена «антинародным формалистическим произведением. Говорят, что уничижительные оценки были продиктованы лично Сталиным. Ругать эту оперу входило в обязательную программу обучения на всех факультетах театральных институтов..Но когда наступила хрущевская «Оттепель», Союз композиторов настоял, чтобы великое произведение вернулось на сцену. Д.Д.Шостакович сделал авторскую редакцию оперы и выбрал для ее первой постановки Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Театр просил, чтобы опера на этой сцене шла под тем же названием, которое имел спектакль Немировича-Данченко, поставленный им в 1934 году. Автор согласился. Премьера состоялась 8 января 1963 года, постановку осуществили режиссер Лев Михайлов, дирижёр Геннадий Проваторов, художник Иосиф Сумбаташвили. Спектакль имел грандиозный резонанс, газеты писали о «втором рождении» гениального произведения. Впоследствии опера Шостаковича с успехом ставилась во многих оперных театрах страны и зарубежья, да и Шостакович стал одним из руководителей музыкального хозяйства страны...

За день до отъезда на фестиваль заболевает работник осветительского цеха, знающий спектакль и умеющий работать на регуляторе света, другой специалист нужен для спектаклей на основной сцене. Пришлось предложить себя. С недоверием, но согласились. Задача предстояла сложная.

Вот, как описывает декорации к спектаклю сам Иосиф Сумбаташвили (цитирую по книге Л.Д.Михайлов «Семь глав о театре», Москва «Искусство» 1985). «Декорации представляли собой конструкцию из тяжелого, темного, грубого дерева, которая ассоциировалась с замкнутым миром купцов Измайловых, с их надежными амбарами и коваными сундуками. Действие строилось то внизу, то наверху, то справа, то слева, на разных площадках этой конструкции. То это была супружеская спальня, то кусок двора, то, как в последнем действии, паром с тяжелой цепью на берегу широкой, темной реки, по которой проплывают льдины.

Мрачной крепости купеческого дома противопоставлялось живописное богатство окружающей жизни – написанные в духе Кустодиева задники. Зритель видел в первом акте голубые монастырские купола на фоне закатного неба, приземистое здание торговых рядов, шатровую колоколенку, и все это утопало в облаках буйного яблоневого цвета…. Белый яблоневый цвет сменялся густо-кровавым цветом созревших яблок на фоне багрового цвета. Толпа гостей на свадебном пиру также была одета в красное, причем использовалась вся гамма – от розового, оранжевого, киновари, пунцового, малинового, багряного до темно-бордового. И среди этого красного многоголосья выделялось только снежно-белое платье Катерины». Полагаю, этого достаточно, чтобы понять, что ожидало меня в Горьком. Спектакль должен был состояться во Дворце культуры Горьковского автозавода. Более подходящей сцены в городе не было. Проект Дворца был разработан еще в 1934 году профессором архитектуры А.Гринбергом, первоначальным автором Новосибирского театра оперы и балета, но полностью был закончен по проекту, переработанному архитектором Т.Заикиным, более известному по зданию гостиницы «Космос» в Москве.

Строительство ДК, прерванное во время ВОВ, завершилось в начале шестидесятых, а торжественное открытие состоялось только 30 декабря 1961 года. Здание, включающее киноконцертный зал, театральный зал на 1200 мест, библиотеку, репетиционные залы, всего 550 помещений. По отделке фасадов и интерьеров соответствовало всем критериям сталинского барокко и считается лучшим Дворцом культуры России.

Приехав в Горький, мы увидели полноразмерную театральную сцену с комплектом технологического оборудования, грамотно спроектированный зрительный зал с хорошей акустикой и видимостью сцены с любого зрительского места.

Сразу приступили к монтировке декораций, и уже вечером накануне спектакля начали устанавливать свет.

Небольшое отступление. В те далекие времена театральные осветители ещё стеснялись называть себя художниками по свету, и создание световой партитуры спектакля было делом коллективного творчества: художник-постановщик высвечивал декорации, режиссер освещал мизансцены, заведующий электро-осветительским цехом выполнял техническую сторону дела и давал команды на регулятор. Все перипетии света регуляторщик записывал в школьную тетрадку, только ему одному ведомым способом. Осветителей никто не готовил, они как-то сами рождались из приходивших на работу в электро-осветительный цех. Художники по свету, как самостоятельные творческие единицы, появились уже в эпоху развития шоу-бизнеса. И, как правило, из людей, постигших тайны электронных многопрограммных регуляторов света. Очень дефицитная нынче профессия.

Мне необычайно повезло, во-первых, все, что относилось к электричеству и свету на постановочном факультете Ленинградского театрального института им. Островского преподавал замечательный инженер-практик, главный инженер Ленинградского завода «Электрощит» Борис Маркович Рутман, знаток театра и близкий друг Вадима Васильевича Базанова. Во-вторых, на практику по свету я попал к Борису Викторовичу Синячевскому в БДТ, который научил нас не только вытирать пыль с линз прожекторов, но и управлять регулятором света, составлять партитуру света. Удавалось и самостоятельно работать на спектаклях, но более значимым было сидеть рядом с Синячевским на репетициях в зрительном зале и следить, как просьбы Товстоногова трансформируются в распоряжения работникам осветительного цеха. Особенно интересно было наблюдать процесс освещения спектакля «Лиса и виноград», где художник-постановщик и режиссер-постановщик были в едином лице, лице Г.Товстоногова.

Итак, хорошо оборудованная сцена Дворца культуры, к сожалению, не имела боковых передвижных осветительских кулис, а именно на боковом свете были построены основные мизансцены оперы «Катерина Измайлова». Вторая проблема заключалась в том, что яркие живописные задники Сумбаташвили в театре

Элеонора Андреева – Катерина.

Станиславского и Немировича-Данченко освещались модными в то время софитами с люминесцентными лампами. Дневной свет придавал краскам особую яркость и некоторое трепетание цвета. Другими словами – свет нужно было ставить заново. Приехавшие со мной осветители хорошо знали спектакль и быстро расставили все подсветки, по возможности, установили боковые светильники на рабочих галереях, заменили светофильтры на портальных башнях и выносном софите.. Прорепетировали каждую картину. Привезенную тетрадь с записью партитуры света пришлось отложить в сторону. Слишком много было несовпадений. Оставалось одно: подчиняться действию на сцене и слушать оркестр. Договорились с помрежем, чтобы в регуляторную сообщалось обо всех выходах исполнителей на сцену и всех переменах картин. Прошел первый акт, потом второй никто не сказал, что что-то не так. Это придало уверенности.

Наконец, прозвучали последние аккорды, зал буквально взорвался аплодисментами, исполнители вышли на поклон. Появился Д.Д.Шостакович, постоял как бы смущённый таким приемом, потом подошел к будке светорегулятора, присел на одно колено и протянул руку в проем будки: «Спасибо».

Но история эта закончилась для меня печально. Во время возвращения в Москву меня вызвал в своё купе тот же заместитель директора театра и велел всем работникам постановочной части день переезда из Горького объявить выходным днём. Я спросил: «От Вашего имени?» Ответ был – нет, от своего. Ответил, что это противоречит закону, и отказался. Отношения наши стали натянутыми и мне, при первой возможности, пришлось покинуть театр, который я полюбил всей душой, переведясь надолго в институт Гипротеатр. Позднее из театра ушли и другие руководители постановочной части – Каптелин и Маркович. Что-то, по-видимому, было не так.

Фото А. Степанова

СТРАНА ЧЕХОВА: РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИЗНЬ В РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ И В РАЙОННОМ ЦЕНТРЕ СЕРПУХОВЕ

Хайнц Зетцер

Окончание. Начало см. в №3 (71), 2011

Места отдыха, связанные с религией в стране Чехова.
Третья часть отчета о командировке
Конференция Чехова, в Подмосковье, Мелихово.

Мой третий доклад ограничивается несколькими особенно впечатляющими событиями первого дня моего пребывания в Мелихово. Наша экскурсия 16.03.2011 года была эксклюзивной, в ней принимали участие только несколько директоров музеев, которые приехали за день до официального открытия конференции. Таким образом, стала возможна интенсивная культурная программа на музейном автобусе в религиозный мир Чеховского района, область к югу от Москвы, в Серпухов. Даже на моих русских коллег из Крыма и из Сахалина экскурсия произвела огромное впечатление. Мы прониклись религиозной жизнью страны Чехова. Для русских это часто граничит с чудом, потому что за последние 20 лет возродились духовные традиции страны.

Новая духовность и романтичность: Святой источник Талеж

Наша первая остановка была около «Святого источника» Талеж. Это было чудом для меня, как для представителя бальнеологического курорта Баденвейлера, и вызвало у меня особенный интерес. Всего в нескольких милях к юго-востоку от Мелихово, рядом с рекой Лопасня, находится небольшая деревня Талеж, которая в Xl -м веке была крепостью между княжеством Черниговским и Рязанским, и где в заросшем овраге находился «Святой источник».

Скорее всего, поклоняться этому источнику начали еще в дохристианские времена, тогда как во времена средневековой Киевской Руси, как раньше называлась «Святая Русь», источник в ущелье был местом христианского паломничества. Источники принадлежат к древней религиозной традиции, несмотря ни на какие религиозные убеждения: многие природные источники использовались на протяжении веков для лечебных целей и в качестве искупительных паломнических мест, где Бог творит чудеса через воду.

С XVll века источник Талеж относится к одному из крупнейших и самых известных монастырей России, близлежащем монастыре – Свято-Вознесенской Давидовой пустыни. Пустынь следует понимать, как религиозное почетное название. Монастырь оказался огромным. Основатель пустыни, преподобный Давид Вознесенский часто ходил молиться к источнику.

Божественная сила источника творит и сегодня чудеса, существует прекрасная легенда, что в определенные дни ангелы Божьи в виде маленьких огоньков появляются в воде и двери рая открываются тем, кто в это время там молился.

Уничтожение религиозных мест во времена атеизма и возрождение церкви

Во времена «воинствующего атеизма», как религиозной политики советской эпохи, была искоренена вся религиозная сущность, сейчас она называется Русской православной историографией. Коммунистическая партия не разрешала пользоваться святыми источниками, считая их традиционными местами суеверия, поэтому, много природных источников исчезли тогда полностью. В те времена был строго запрещён источник Талеж, как и посещение всех церквей, но тайные крестины и христианские встречи имели место, как и вера в народе.

Сегодня источник представляет из себя водоем с неоклассическим балдахином, куда устремляются потоки воды, за последние годы источник стал известен и снова стал местом паломничества. Об этом свидетельствует большой магазин церковной утвари у святого места.

Вы сможете посмотреть храм источника, две деревянные купальни с проточной водой, одну для женщин и одну для мужчин, мощеную мрамором дорогу к часовне с золоченым куполом и золоченой часовней в долине. Это самое романтичное и загадочное место, с вкусной холодной родниковой водой, во время нашего визита несколько посетителей наполняли водой источника большие канистры. Вероятно, не только из-за высокого вкусового качества. При чтении различных молитв и исполнения обетов вода оказывает исцеляющее действие, даже были желающие искупаться, несмотря на морозную погоду, в купальне, потому, что это религиозное и романтичное место.

Давидов монастырь - уничтожение и восстановление религиозных центров в Российской провинции

В нескольких милях находится пустынь, монастырь Святого Давида Вознесенского, основанный в 1515 году преподобным монахом Давидом из Серпухова (ум. в 1529 г.). Хроника монастыря указывает эту дату еще согласно старому библейскому летосчислению после создания мира, как 7023. Монастырь находится посередине пустыни, согласно собственному значению слова пустынь, тем не менее, он оказывал большое влияние на русскую историю.

Земли монастыря принадлежали в 1500 году князю Стародубскому («старый дуб»), куму царя Василия III, и его наследники в 16-ом веке использовали монастырь для усиления русского и государственного значения: именно в эти годы возникла государственная доктрина «Москва, Третий Рим».

В то время, первый Рим был на западе с претендовавшими на власть Папами, тогда как Константинополь, второй Рим императора Константина, был захвачен в 1453 году Османской империей, так что тогда Москва стала бы истинным и единственным оплотом христианской веры, третьей и последней в истории спасения Рима. Идея государственной доктрины могла быть с её универсальным правом единственной основой правильного учения, даже если не по религиозным, но по идеологическим причинам, до преследований Сталина. Поэтому, в 16-ом веке церковные сооружения имели такое значение.

Тогда, в соответствии с хрониками монастыря Св. Давида были построены три основне церкви: Вознесенский собор, Успенская церковь и Никольская церковь. Это свидетельствует о том, что монастырь сделал все возможное, чтобы обосновать исторически великую эпоху Третьего Рима. В частности, здесь находятся в сокровищнице более 200 мощей святых. Даже сегодня мы гордимся тем, что частица Святого Креста, кусочек одежды Христа и часть ризы Девы Марии находятся в сокровищнице. В 2008 году были возвращены ещё две реликвии из музеев Кремля по приказу тогдашнего президента Владимира Путина. Передача состоялась над могилой святого Давида.

Во времена смуты, в начале 17-ого столетия (Лжедмитрия и польского захвата Москвы), монастырь был разрушен запорожскими казаками и литовско-польскими войсками, однако позже восстановлен. Во время церковной реформы патриарха Никона в середине 17-ого века этот монастырь был приписан к другому монастырю. Годами он подчинялся другому монастырю, хотя это было неправильно. В 1657 году Давид был объявлен «преподобным» и над его могилой построили новую каменную церковь. Самое большое значение и распространение приобрел Вознесенский Давидовский монастырь в 1700 году, когда была построена монастырская часовня у Арбатских ворот с часовым механизмом, знак власти и влияния монастыря, впрочем, и сегодня там находится башня у ворот с часами.

Тогда, вследствие церковной реформы Петра I Великого, который решил судьбу Русского патриархата и ввел протестантскую модель государственного церковного совета, Св. Синод, часть монастыря стала государственной собственностью и потеряла со временем свою самостоятельность. Тем не менее, монастырская жизнь продолжалась. В 1767 г. к владению обители приписывают снова большую часовню в Москве со знаменитой иконой монастыря, которая была снесена в 1966 году в связи со строительством огромной гостиницы «Россия».

Начиная с нашествия Наполеона, монастырь был также важным местом захоронения, где находили свое последнее место упокоения высокопоставленные герои Отечественной войны, Оболенский и другие представители известных дворянских семей.

Во времена советского строя, церкви и монастыри были разрушены и разграблены, частично их превратили в цеха и склады, в трапезных устраивали атеистические культурные клубы с танцевальным залом и кинотеатром. Воскресенскую церковь превратили в спортивный зал, Церковь Всех Святых в забегаловку, на часовне развевалось красное знамя. Кладбище разрушили при Хрущёве в 1950-ые годы, и построили на этом месте техникум. Лишь в 1992 году возникла новая православная община и началась реставрация разрушенных зданий монастыря. В 1995 году состоялась первая Литургия, возобновил работу мужской монастырь, двумя годами позже были обретены мощи Св. Давида из тайника под башней.

В целом, монастырь сегодня представляет из себя заново сооруженные, в старом стиле церкви и здания, в огромном и впечатляющем ансамбле архитектуры. Как выглядит, однако, хозяйство монастыря мне не удалось разузнать. Мы не смогли осмотреть внутри церковное здание, еще заснеженное в середине зимы, не видели местных жителей, что придало странное настроение нашему пребыванию на фоне грандиозной архитектуры.

Женский монастырь в Серпухове является основой духовной жизни города

Владычный Введенский женский монастырь выглядел более оживленно. Он находится в г. Серпухове, в 25 км от Давидова монастыря, и расположен на реке Наре. Серпухов был для Антона Чехова близлежащим большим городом, где было все необходимое для его литературной деятельности. Сегодня Серпухов - это главный город одноименного района, с населением 123 000 жителей, и относится к старейшим городам Московской области.

Серпухов был основан в 1339 году сыном князя Ивана Калиты, «денежного мешка». В городе, благодаря его благоприятному стратегическому положению, произошло несколько значительных событий: здесь, например Иван IV (Грозный) собирал армию для походов, находился военный лагерь царя Бориса Годунова и лагерь крестьянской армии Ивана Болотникова. Серпухов был в 15-ом веке независимым княжеством, которое присоединялось, однако, неоднократно к освободительной борьбе России против татар и дважды осаждалось. С 16-ого столетия Серпухов был одним из самых важных стратегических, административных и экономических центров на юге Москвы, процветающим городом, с торговлей и ремеслами. Город включал 3 части: хорошо укрепленный Кремль, настоящий город и пригороды. В 19 веке в Серпухове отмечался рост промышленности, особенно текстильной и бумажной, образовался торговый центр. Исторически возникали городские кварталы, которые только в последнее время объединились с монастырскими пригородами и фабричными поселениями.

После короткой остановки на самой высокой точке Серпухова, на кремлевской стене, откуда открывался завораживающий вид на город, мы поехали во Владычный Введенский женский монастырь, который является одним из старейших в Московской области. По легенде основанию монастыря в 1360 году предшествовало особое изволение Божьей Матери святителю Алексию для спасения многих человеческих душ «в пределах города Серпухова». Алексий

попросил преподобного Варлаама, с которым жил в одной келье, найти подходящее место для монастыря. Небесный колокольный звон в пустоши указал, якобы, ему участок под застройку и преподобному Варлааму явилась Божья Матерь от его родителей Иоахима и Анны в предполагаемой, но еще не сооруженной церкви.

Отсюда происходит название храма, монастыря. В 1377 году была написана икона, которая когда-то считалась чудотворной. Еще одной чудотворной иконой была храмовая чудотворная икона святого великомученика Георгия. Предание говорит, что перед нею сама собой возгоралась свеча, предупреждая монахов о вражеском нашествии.

Следующая икона - Чудотворная икона святого мученика Иоанна Воина, повергла даже татарина в такой ужас, когда она начала кровоточить и расти, что он обратился к Христу. Однако монастырь не достиг особенного политического значения, более того, за 450 лет не стал богатым, перенося при этом грабежи, бедность и разрушение. В 1806 году монастырь был реорганизован в молодой женский монастырь, в середине 19-ого века там жили, примерно 400 сестер.

Как и везде, во время Октябрьской революции в 1918 году, все было разрушено. Жилые здания монастыря превратили в школы, церкви были разграблены и пришли в упадок. Еще в 1996 году храм представлял из себя руины. Однако, на год раньше женский монастырь был уже заново отстроен, могли начаться реставрационные работы, в том же самом году патриарх Алексий II впервые посетил монастырь.

Сестры восстановили также традицию паломничества, примерно 5000 паломников принимаются каждый год в гостиницах монастыря из всех христианских стран. С 2001 года присоединена к монастырю православная классическая гимназия во имя преподобного Варлаама. К сожалению, нам не удалось присутствовать на богослужении в храме, который мы могли осмотреть внутри, а побывали в небольшой, но отапливаемой церкви Св. Георгия. Везде с усердием происходили реставрационные работы, как и в церкви: вопреки холоду расчищался и заново штукатурился Надвратный храм мученика Феодота Анкирского.

Здесь, в монастыре достаточно строгие правила для женщин: женщинам без платка пришлось надеть платки, и женщинам, чьи колени не были покрыты, заставляли закрыть длинной юбкой. Кроме того, запрещено фотографировать.

Когда мы туда пришли, молодая игуменья, глава монастыря, громко проводила литургию, ее черная косынка открывала только лицо. Церковь была полностью заполнена, и было впечатляюще видеть службу, где не только старые люди преданно молятся, но и молодые.

У присоединенного к церкви магазина церковной утвари было много посетителей, которые покупали молитвенники, Святые календари и иконки. Мое описание русской жизни было правдивым, присутствовала оживленная деятельность паломников, в которой я сомневался изначально. По-видимому, старая русская традиция паломничества в целом воскреснет. А потом, я должен был, по совету моих русских товарищей, обязательно войти в деревянный домик преподобного Варлаама, чтобы загадать желание над надгробным камнем. Желания доносятся, якобы, здесь сразу в небо.

После поездки в старую часть города с отдельными впечатляющими гражданскими строениями 18 и 19-ого столетия мы поехали по второму шоссе в Мелихово....

КОНКУРС ПЛАКАТОВ

Завершился Всероссийский интернет-конкурс «Лучший российский театральный плакат»!

Названы имена шести победителей, чьи работы были оценены профессиональным жюри, а также отмечены интернет-пользователями.

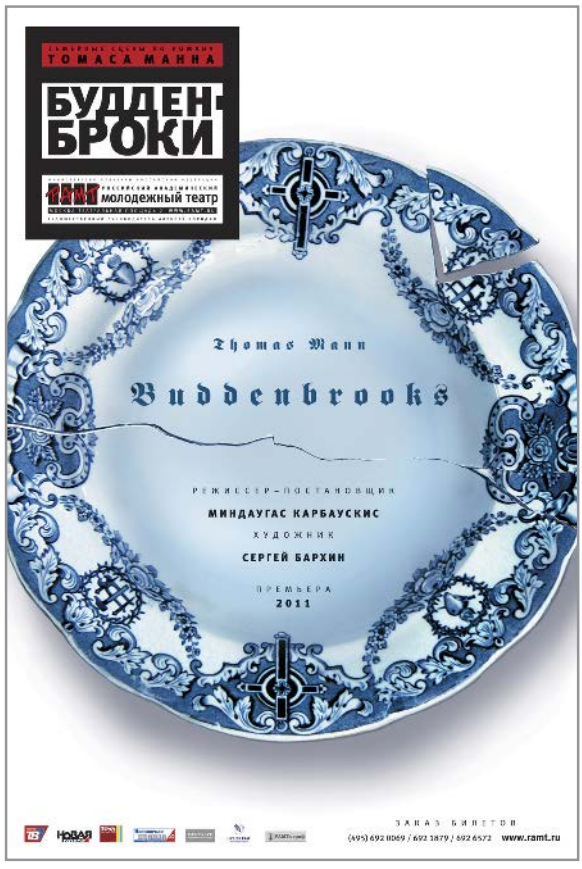
Лучшим плакатом по мнению жюри назван:

Плакат Андрея Бондаренко к спектаклю «Будденброки» Российского академического молодежного театра (Москва).

Лауреатами конкурса по решению жюри стали:

Константин Решетников - плакат к спектаклю "Олеся" Тюменского драматического театра.

Максим Обрезков - плакат к спектаклю «Мера за меру» Театр им. Евг. Вахтангова (Москва)



1

Победители конкурса по результатам голосования Интернет пользователей:

1. Павел Мизёв.
«Черная песня» по повести Татьяны Молдавской «В гнёздышке одиноком», 2011.
Театр обско-угорских народов «Солнце» (г. Ханты-Мансийск).

2. Светлана Нефедова.
«Гамлет», 2011.
Краснодарский академический театр драмы им. Горького.

3. Всеволод Кривоус.
«Доходное место»,2010.
Ростовский академический театр драмы им. М. Горького.

2

3

РОЗЫ БЕЛОЙ ДАЧИ А.П. ЧЕХОВА

Дмитрий Родионов

Арбатская Ю., Вихляев К. Розы Белой дачи А. П. Чехова. - Симферополь: Н.Оріандра, 2011.

Чехов: «Мне кажется, что я, если бы не литература, мог бы быть садовником».[1]

Сложилось мнение, что это признание вырвалось у Чехова в минуту творческой неудовлетворенности. В литературе о Чехове оно, кажется, не удостоилось такого внимания, как другая дилемма: многолетние размышления Чехова, чему посвятить себя – медицине или литературе.

Об отношении Чехова к природе, к саду не сказано, например, в первой биографии Чехова, выпущенной Александром Измайловым после смерти писателя. Есть отдельные статьи в выпусках «Чеховианы», среди них статья Дональда Рейфилда «Дендрофилы и дендрофобы»[2], хотя в книге этого автора, основное содержание которой обустраивается автором возле «глобальных» вопросов частной жизни писателя: кто, когда и с кем проводил «интимное» время, указанная тема проскальзывает случайными мазками.[3]

В последней биографии Чехова[4], лучшей на сегодняшний день, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей», А.П.Кузичева не обходит стороной чеховскую устремленность к занятиям садоводством и цветоводством. Но сожалительно мало уделено при этом внимания истокам этой любви, и, главное, не рассматривается определяющий её характер.

Таким образом, специального исследования, посвящённого исключительно месту природы в жизни и творчестве Чехова пока, кажется, нет.

Если Генри Торо, поэту и мистику природы, провозвестнику движения в защиту окружающей среды, принадлежит, пожалуй, лучшее и самое вдохновенное описание водной глади озера («Уолден, или жизнь в лесу»), то Чехов дал нам лучшее из описаний степи, открыв миру необъятную и непостижимую красоту её просторов («Степь»).

Картины природы у Чехова предстают часто в совсем кратких описаниях, иногда – в нескольких предложениях, когда гениальный художник несколькими мазками даёт безграничность пейзажа и его космическое настроение. «*Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нему прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой*».[5]

Т.Л. Щепкина-Куперник отмечала в своих воспоминаниях: «*У всех Чеховых есть одно свойство: их, как говорится, «слушаются» растения и цветы – «хоть палку воткни, вырастет», - говорил А.П. Он сам был страстный садовод и говорил, так же как Чайковский, что мечта его жизни, «когда он не сможет больше писать», - заниматься садом…. Он, между прочим, особенно любил цветущие яблони и вишни, и в своей пьесе «Вишнёвый сад» больше всего ценил её название. Цветение фруктовых деревьев вызывало в нём какие-то радостные ассоциации – может быть, сады его детства в южном городке, но когда он смотрел на бело-розовые яблони, у него были ласковые и счастливые глаза*».[6]

Если взглянуть на основные события в судьбе Чехова, то первый «свой», после отъезда из Таганрога, дом в Мелихово он начинает с устройства сада, посадки вишнёвых деревьев, яблонь, разбивки французского огорода, розария. Выписывает каталоги известных фирм, заказывает семена и саженцы. Среди посаженного

в огороде – огурцы, капуста, артишоки, спаржа, баклажаны, томаты, тыква, кукуруза, дыни и арбузы, в саду – груши, крыжовник, малина, лилии, тюльпаны, нарциссы, рябчики, ирисы, пионы, сахалинская гречиха и многочисленные летники, включая гелиотроп.[7] Уезжая из Мелихово, в письмах даёт указания родным в отношении посадок, ухода, полива, укрытия растений и т.п.

Белая дача в Ялте также начинается с устройства сада: окультуривается земля, нанимается садовник, приобретаются саженцы, некоторые из которых переселяются из Мелихово. Разбивается розарий, в саду посажены и благополучно приживаются и южные растения, и северные, специально привезённые писателем из России, в том числе и любимый Павлом Егоровичем пион.

Ялтинский врач И.Н. Альтшуллер вспоминал, что Чехов «*… очень любил растения и цветы и понимал толк в них и в уходе за ними. И чудный сад, вполне разросшийся уже только после его смерти, целиком дело его рук. Я думаю, что лучшими часами в его жизни были те, когда он в хорошие дни возился в саду, окружённый не отступавшими от него собачками, преемниками славных мелиховских такс Брома Исаевича и Хины Марковны, и танцующим прирученным журавлём*».[8]

За устройством этих садов – громадный труд и физический, и исследовательский. Заказ каталогов, анализ садоводческого рынка, переписка с фирмами, изучение агротехники, индивидуальных особенностей каждого растения и т.д. и т.п. Зачем это было необходимо больному Чехову, понимавшему неизлечимость своей болезни, нёсшему без того нагрузку, непосильную и для здорового человека? Зачем часть тающих сил Чехов отдавал саду, его возделыванию?

Рассматривать эту страсть Чехова только как причуду, с помощью которой писатель переносил «тяготы окружающего бытия» или уходил от них (сублимация), было бы слишком простым объяснением. В упомянутой книге Д. Рейфилда, сублимация – это исключительно секс. Такой акцент в рассуждениях уважаемого автора именно к этой форме сублимации, по крайней мере, выглядит странно, так как его статьи выдают увлечённость активным садоводством, вполне традиционную для англичан. Вообще зависимость западных авторов в целом от теории «пирамиды потребностей» Абрахама Маслоу порой удивляет.

Для российского общества XIX века увлечение садом не сводилось к доступному развлечению провинциальной жизни. Хотя именно в этом качестве было широко распространено среди дворянских, а позже и купеческих семейств. Цветочные и садовые традиции в частной и общественной жизни России XIX века имели более глубокие корни. Отметим лишь такие факты. После пожара 1812 года среди предписаний специальной Комиссии, созданной для контроля над восстановлением Москвы, было требование обустраивать часть приусадебной территории, а именно – палисадник, под цветники. А выращивание экзотических и южных растений в оранжереях и теплицах привело к тому, что ананас, например, стал вполне доступным деликатесом не только для богатых, но и обычных граждан.[9]

Мне же представляется, что чеховская любовь к природе и её важнейшее положение в системе координат А.П. является определяющей чертой его личности в целом. Исследованию на эту тему ещё предстоит появиться и тогда, может быть, масштаб человеческой и творческой личности Чехова станет ещё более грандиозным.

Книгу «Розы Белой дачи А.П.Чехова» можно рассматривать как проявление давно назревшей потребности в упомянутом исследовании. Она носит исключительный характер уже потому, что впервые тема сада Чехова рассмотрена в его ботаническом аспекте, а именно восстановление первоначального персонального состава розария в ялтинском саду, и также, главным образом, и потому, что никто ещё не интересовался так внимательно и уважительно садоводческими пристрастиями Чехова.

Существование специальной записной книжки «Сад» в творческом наследии Чехова давно известно. Чехов записал в неё все посаженные растения своего сада, в неё было внесено 159 латинских названий видов растений, в большинстве это декоративные деревья, кустарники и розы.

Из всех культур лишь розы перечислены по сортам – их в тетради 68. Современники подметили особое отношение Чехова к розам. Всего Чехов посадил более 100 кустов роз и, как отмечают авторы, это были лучшие розы, какие только можно было выписать в то время в питомниках. Все сорта авторами приведены и это первая публикация чеховской коллекции роз. Исследование авторов показало, что 47 сортов из этой коллекции сохранились до сегодняшнего дня в частных розариях и музеях роз в Европе.

Сравнивая коллекцию Чехова с коллекцией Главного ботанического сада Академии наук СССР[10] можно обнаружить, что восемь «чеховских» сортов по состоянию сада на 1972 год ещё были в его коллекционном фонде[11]. И среди них – «*La France*» Жана-Батиста Гийо – одна из самых знаменитых роз в мире, а год её создания – 1867-й «*можно считать годом революции в мире селекции роз, поскольку «La France» не только произвела фурор среди селекционеров всего мира, но явилась родоначальницей новой группы роз, названной впоследствии чайно-гибридной*».[12] Появление чайно-гибридных роз стало выдающимся событием, по своим качествам они превзошли все известные до них формы и сорта и отличаются изящным сложением цветка, исключительным богатством красок, разнообразным и приятным ароматом.

Что стало с этими «чеховскими» сортами в академическом саду неизвестно, скорее всего, они потеряны, так как в 90-х годах финансирование сада было прекращено и уникальная коллекция из около 2500 наименований, видимо, погибла полностью. Однако в сентябре 2011 года розарий ГБС был вновь открыт. Как сообщил «Вестник садовода», на двух гектарах посажена

коллекция из 5800 роз, здесь есть и «La France» и другие классические розы.[13] Может быть, есть и другие «чеховские» розы…

Создавая свой сад, может быть, Чехов думал о земном Эдеме, или о его иной, высшей ипостаси – другом саде – вечном? У А.П. был свой, особый взгляд на окружающую природу и её живое «народонаселение», как у Васи из повести «Степь»: «*Немудрено увидеть убегающего зайца или летящую дрохву – это видел всякий, проезжавший степью, - но не всякому доступно видеть диких животных в их домашней жизни, когда они не бегут, не прячутся и не глядят встревоженно по сторонам. А Вася видел играющих лисиц, зайцев, умывающихся лапками, дрохв, расправляющих крылья, стрепетов, выбивающих свои «точки». Благодаря такой остроте зрения, кроме мира, который видели все, у Васи был ещё другой мир, свой собственный, никому не доступный и, вероятно, очень хороший, потому что, когда он глядел и восхищался, трудно было не завидовать ему*».[14]

Авторы Юта Арбатская и Константин Вихляев, при весьма скромном объёме книжки: всего-то 52 страницы, тем не менее, органично выстроили в своём исследовании три основные «сюжетные» линии.

Первая – о садах Чехова в Мелихово и Ялте, о растениях, которые в них росли, в которой рассказ перемежается словами самого А.П. из его писем, например, П.Ф.Иорданову от 29 января 1900 г.[15]: «*Я написал в Одессу, чтобы Вам выслали каталоги. Фруктовые деревья выписывайте от Дайбера, а все остальные – от Роте. Рекомендую пирамидальную акацию, пирамидальную шелковицу, пестролистный клен и берлинский тополь, а из кустов – айву (cidonia) и desmodium*»[16].

Вторая – основная: «портреты» всех сортов роз из ялтинского сада с фотографиями и рисунками, подробным описанием происхождения и характерных черт каждого сорта, включая классификационную группу, размер и цвет, тип цветения и самих кустов. Здесь же несколько более подробно – о китайских розах в саду Чехова[17]. Изучение списка роз ялтинского сада позволило авторам сделать несколько выводов, среди которых отмечена особенность подбора Чеховым ассортимента: «*…это яркие расцветки. Все 68 сортов … составляли следующую палитру: красные розы – 12, розовые розы – 19, белые розы – 12, жёлтые розы – 25. Несмотря на то, что в общей гамме сортов роз того времени преобладал розовый цвет с разными оттенками, Чехов выбрал практически все высокие розы жёлтого цвета, имевшиеся в продаже*».[18]

Компания «Meilland» зарегистрировала в 2008 году новую розу под именем «Line Renaud» и в 2009 году подарила её России уже как «Anton Tschekhov». У неё тёмно-розовые цветки и сильный аромат розы, лимона и фруктов. Если бы книга «Розы Белой дачи А.П.Чехова» вышла чуть раньше, то, думаю, мейяновская роза «Антон Чехов» была бы жёлтой. И такая роза, надеюсь, появится и будет российской.

И третья линия интересного повествования в книге о розах ялтинского сада - это рассказы о селекционерах, при имени которых и сейчас замирает сердце поклонников роз: французы Жан-Батист Гийо-старший, Жан-Батист Гийо-младший (династия существует до сего дня), Антуан Леве, Франсуа Лашарм, Жан-Клод Дюше, Жозеф-Перне Дюше, Жозеф Шварц, Жан-Пьер Лябо, Френсис Дюбрейль, люксембуржцы – Жан Супер и Пьер Ноттинг и другие.

Из книги также можно узнать, как благодаря императору Николаю I роза лионского садового мастера Жана Белюза из «Королевы красоты и аромата» превратилась в «Воспоминания о Мальмезоне», а роза «Слава Дижона» стала единственным сортом, шедевром, который создал простой садовый рабочий Анри Жакто, конечно, о рождении розы «Франция», также о путешествии Жозефа Шварца в Санкт-Петербург в 1884 году на выставку роз. Что потомственный садовод Френсис Дюбрейль, назвавший одну из своих роз в честь принцессы Саган, урожденной Екатерины Петровны Бирон, старшей дочери Петра Бирона, свою дочь выдал замуж за Антуана Мейяна, родоначальника династии Дома Мейянов, подарившего России уже в наши дни розу «Антон Чехов».

Узкоспециальное, казалось бы, издание – для любителей цветов, направляет мысли читателя на размышления о вопросах более глобальных и насущных для нашего времени. Рассказывая в финале книги о благотворительной акции по сбору средств и растений для восстановления цветочного ассортимента сада времени А.П.Чехова (по инициативе главного редактора журнала «Вестник цветовода» Елены Иллеш), приуроченной к 110-летнему юбилею с момента закладки сада, который был отмечен в 2009 году, авторы выражают тревогу о будущем чеховского сада, соглашаясь с Е.Иллеш: «*Любые финансовые и материальные вливания, любая реконструкция есть, по сути дела, попытка реанимации организма, у которого остановилось сердце. Именно А.П.Чехов был сердцем, душой этого сада, как и каждый садовник был и всегда будет душой им придуманного и взлелеянного сада*».[19]

Говорят, что сад жив, пока жив его садовник. В этом утверждении есть фатальная предопределённость, к сожалению, часто подтверждающаяся. Но есть и надежда: когда сад передаётся из одних любящих рук в другие любящие руки, продолжая, естественно изменяясь и развиваясь, цвести. Именно этого хочется пожелать чеховскому саду и всем садам. И такого счастливого удела всем и садовникам.

Чехов необыкновенно тонко чувствовал все несправедливости окружающего бытия, и так же, как и Торо, взывал к бережному отношению ко всему живому на земле, сопереживая и людям, и зверям, и цветам. Сегодня отравление человеком воды, воздуха, земли настолько всеобъемлюще, что разлив нефти в Мексиканском заливе и взрыв на атомной станции в Фукусиме – всего лишь очередные эпизоды варварского уничтожения человечеством окружающего мира.

Что может противопоставить этому обычный человек? Может быть, начать с самого, кажется, простого: не выбрасывать пластиковый пакет в лесу, окурок на обочину дороги, не мыть машину в реке, не сливать в пруд, озеро, реку, море химические и прочие отходы, посадить дерево, цветы. Или розы, как это делал Антон Павлович Чехов.

P.S.

Книга «Розы Белой дачи А.П.Чехова» была получена мной в подарок от Аллы Васильевны Ханило, одного из хранителей чеховского музея в Ялте, за что я искренне признателен …. Надеюсь, что эта замечательная книга, изданная в Симферополе, найдёт путь и к российскому читателю.

---

[1] А.П.Чехов. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. – Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974 – 1983, т.9, с. 58.// Из письма М.О. Меньшикову 20 февраля 1900 г.

[2] Дональд Рейфилд. Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. – М.: Наука, 1995, с.76-81.

[3] Дональд Рейфилд. Жизнь Антона Чехова. – М.: «Б.С.Г.-Пресс», 2007; К сожалению, в этих «мазках» наличествуют неточности. Так, на стр.391 приводится ссылка на просьбу Чехова домашним, чтобы не забыли укрыть от осенних заморозков гладиолусы и тюльпаны, в оригинале же письма М.П.Чеховой 13(14) сентября 1894 г. Чехов просит выкопать шпажники и укрыть листвой тюльпаны; на стр. 414 сообщается, что Лейкин послал Маше семян сахалинской гречки, что, видимо, является ошибкой переводчика: правильно – гречихи.

[4] А.П.Кузичева. Чехов. Жизнь «отдельного человека». – М.: Молодая гвардия,2010.

[5] А.П.Чехов, т.8, с.306 // «Студент»

[6] Т.Л.Щепкина-Куперник. Воспоминания// Чехов А.П. в воспоминаниях современников. М., 2005, с.402.

[7] Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А.П.Чехова.- М.: Мелихово, 2010, с. 190-207.

[8] И.Н.Альтшуллер. Воспоминания// Чехов А.П. в воспоминаниях современников. М., 2005,с.651.

[9] Более подробно о цветочных традициях и этикете в частной и общественной жизни России XVIII-начала XX в. см. в книге: Басманова Э.Б. «И Флора уронила к ним цветок…». М., Интеллектуальная книга, Новый хронограф, 2010.

[10] Розы. Краткие итоги интродукции. - М.: «Наука», 1972

[11] «Ulrich Brunner»(Levet pѐre, 1870), «Gloire de Dijon» (J.Jacotot, 1850), «Marѐchal Niel» (Pradel, 1862), «Anna de Diesbach» (Lacharme, 1858), «Baron de Bonstetten» (Liabaud, 1871), «Baroness Rathschild» (J. Pernet pѐre, 1868), «John Hopper» (Ward, 1862), «La France» (J.-B. Guillot fils, 1867)

[12] Розы Белой дачи, с.12.

[13] Возрождение розария Главного ботанического сада РАН // Вестник садовода, №10 октябрь, 2011, с.5

[14] А.П.Чехов, т.7, с.55-56 // «Степь»

[15] Розы Белой дачи, с.8 // А.П.Чехов, т.9, с.33

[16] desmodium – вероятно, desmodium penduliflorum или lespedeza bicolor, Леспедеца двуцветная – листопадный кустарник до 2-2,5 м семейства бобовых с малиново-пурпурными метельчатыми соцветиями

[17] Розы banksiae alba, banks ѐpineux de Chine (Hybrid Banksia) и banksiae lutea. «Роза banksiae lutea посажена А.П. осенью 1899 года. Рядом с ней сохранилась и глициния китайская. Обе лианы являются мемориальными и, наряду с другими мемориальными деревьями, составляют гордость сада…. Во времена Чехова считалось, что глициния при цветении выделяет фитонциды, которые подавляют туберкулезную палочку» (Розы Белой дачи, с.36)

[18] Розы Белой дачи, с.38

[19] Там же, с.50

«La France» (группа чайно-гибридных роз, Jean-Baptiste Guillot fils, 1867)

«Anton Tschechov» (группа чайно-гибридных роз, Meilland, 2009)

Роза Banksiae lutea, посаженная А.П.Чеховым в 1899 г. Сегодняшний вид.

Загорелась на виду
Роза Бэнкса золотая,
Пряным запахом Китая
Плещет в Чеховском саду.
Высоко над тем кустом,
На невидимой планете
Те же розовые плети
Обнимают тот же дом,
И хозяин всякий раз,
Ялту в мае вспоминая,
Желтопадом посылает
Ненаписанный рассказ.
Медленно, медленно
Опадают наземь нежные цветы.
Медленно, медленно
Постигают люди знаки высоты.
Медленно...

Константин Вихляев

КОЖИН И ДРУГИЕ РАССКАЗ

Андрей Костин

Старый престарый сарай, сколоченный из горбыля, накалился на солнце до невозможности. Сил не было находиться внутри. Тогда Кожин вышел из него наружу. Но здесь, вне сарая, было еще жарче. Кожин разгреб руками выгоревшую траву, образовав некую ямку, вполне удобную. В нее Кожин положил свою лысую, бронзовую от загара голову. Задумался. Он лежал, оперевшись затылком в траву и глазами вперившись в небо. Небо было такой густой синевы, что облака, пытавшиеся бежать по нему, на деле едва ползли, постепенно растворясь.

Однако, Кожин обратил внимание, что солнце нашло логово его головы и нещадно пекло прямо в темя, прорываясь сквозь сухую траву. И что я тебе сделал,– спросил у солнца Кожин, – зачем ты так, кряхтя произнес он и пополз за торец сарая. Здесь, вроде бы нещадные лучи не доставали его бедную голову. Он сел, прислонившись к необструганным доскам. Кожин думал. Он соображал, но разогретый мозг его отказывался действовать напрочь. Солнце, солнце, ведь я лысый, пощади меня!!! – думал про себя Кожин. А одеть мне на лысину нечего, так что, солнце, будь ласково ко мне, не пеки мою, и без того сгоревшую лысину. Ты такое большое, – продолжал он про себя. Ты, – он посмотрел прямо на солнце и зажмурился. Перед глазами побежали черные солнца. Ты такое яркое, – развивал он свою мысль, – и, конечно, горячее. Миллионы градусов зажигают на твоей поверхности огненные смерчи. А я так далеко от тебя, о да! Миллионы километров разделяют нас. И несмотря на это моей голове горячо от твоего тепла. О, солнце!!!, – закончил он.

Подул ветерок. Подул и стих. Давай, давай, давай, давай, – заворочался Кожин. Ветер, ты один мой спаситель! Не умирай, восстань! Разгони жар вокруг моей головы. Посмотри, дорогой ветерок, я лыс. Мне так не хватает тебя! Нет, нет не смей умирать! Взвейся гордый ветер! Я тебе помогу, – вслух вскричал Кожин. Он сорвал лопух, торчавший поблизости, и принялся им неистово махать. Обессилев, он принялся неистово дуть, но тут же вновь поднялся, словно ожил, ветер. Ага, – улыбнулся Кожин и погладил себя по лысине.

Ветер словно внял нытью Кожина и начал нарастать. Кожин вертел головой от удовольствия, подставляя под свежую струю то одну, то другую ее часть. Ветер разодрал синеву бездонного неба и через прореху нагнал целое стадо кучевых облаков. Толкаясь и сбивая друг друга они стремительно понеслись на запад. Кожин послюнявил палец и поднял руку. Он всегда так делал, когда хотел определить, откуда дует ветер.

Правда он никогда точно не мог назвать для себя юг, запад или восток. Он не знал, где они находятся. Однако, высыхая, палец сообщал ему, дует ли ветер со стороны деревни или со стороны станции, или еще откуда-нибудь. Палец высох мгновенно. У горизонта полиловело. Кожин встал. Солнце, правда, еще пекло, но Кожин его уже не боялся. Он вышел из тени и встал у двери. Солнце? иль ветер? Кто сильнее? – проносилось у него в голове. Ветер добрее, а солнце? Но ведь жизнь дается солнцем, а – не ветром. Ветер, не сын ли ты солнца? – спросил он у ветра.

Сын, – услышал он в ответ. То ответил конечно не ветер. Да, солнце отец ветра – повторил Гришин, выйдя из сарая, закуривая сигарету. Отец и сын, а поди ж ты, один жгет, – другой дует, так? – спросил он у Кожина. Кожин не ответил. Ему не понравилось вмешательство в его мысли Гришина. Так? – переспросил Гришин и сплюнул в траву, выпустив из носу две струйки еле видного дыма. Кожин повернулся в сторону Гришина. Что ж ты молчишь Кожин? – спросил Гришин. Наверное, ты кое-в чем и прав, – наконец выдавил из себя Кожин и кисло усмехнулся. Всегда вот так: Кожин только о чем нибудь начнет рассуждать, как тут же встревает этот Гришин. Вот и сейчас.

Ветер – сын солнца, а буря – его родная дочь, – рассуждал Гришин, ничуть не стесняясь своего вторжения в мир рассуждений Кожина. Да, буря – дочь ветра, внучка солнца, до чего ж это естественно и неизменно. Между тем дождь – сынок бури, – уточнил он, опять сплюнув. Да, да, дождь – сын бури и сын никогда не выходит из воли матери, – произнес он, подняв желтый от курева палец. Кожин скис. Гришин докурил, бросил окурок и, сплюнув в третий раз, ушел обратно в сарай. Ветер неумолимо нарастал. Уже тучки закрыли солнце, а на горизонте висела тяжелая свинцовая тучища. Все предвещало дождь.

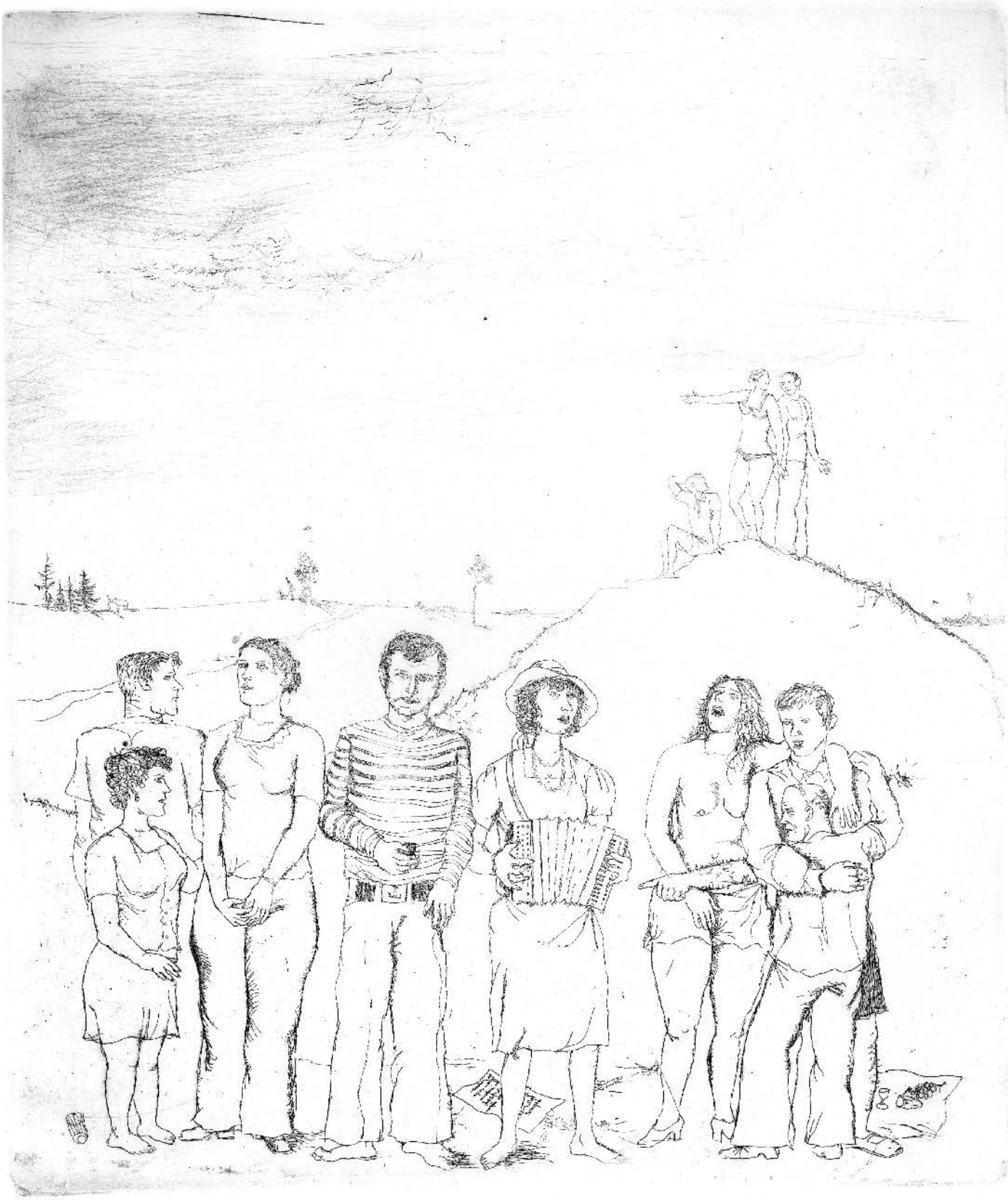
Кожин, очутившись один, вновь устремил взгляд к небесам. Дождь – сын бури, – подумал Кожин, – Какая чепуха! Дождь – сын тучки, а буря скорее его родная тетка, – уточнил он. А все они родня солнца. А луна? Впрочем, луна – мать прилива…

На нос Кожину упали две большущие капли дождя. Чудно в природе все, – сказал Кожин, – Было солнце и вот, его закрыли тучи. Тучи! Туча, эй туча, –забывшись, крикнул он, – надолго ли ты обложила небо, о мать дождя! Тебя позвал твой брат ветер, понимаю – сестра послушна брату… Он вытянул руки вверх по направлению к туче. Сестра брату всегда помощница, – сказал Смирнов, вылезши из сарая. Ща – бабахнет, – пальцем он тыкал в сторону горизонта. В подверждение его слов грохнул с треском гром, рассыпаясь осколками по небу. Хлынул ливень.

Иди, Кожин, под крышу, – пригласил Смирнов, – промокнешь. Кожин вошел в сарай.

Дождь мог бы меня вымочить если б не крыша, – подумалось ему. Спасибо крыша! – от всего сердца он бросил взгляд на грязные стропила. В сарае кроме Гришина, Кожина и Смирнова расположились, кто где: Хромов, Васильев, его брат Васильев-младший, Ананьев со стариком отцом и три неразлучные друга – Колесов, Иванов, да Мартынов. Кожин молча обвел их всех внимательным взглядом. Все они вместе с Кожиным,

Андрей Костин
«Частушка». 1973. Офорт



Гришиным и Смирновым являлись членами одной бригады.

Сын трудится, – мать бережет, назидательно сказал Гришин. Кожин почувствовал намек на дождь и бурю. Нет, – звонко сказал он, вытирая мокрую лысину. Нет, тысячу раз нет, – продолжал он с горячим убеждением в правоте своей, мать с сыном трудятся вместе, ибо туча – мать дождя, а привел их сюда ветер – брат тучи. И трудятся они, покоя отдых солнца – отца их рода. Гришин встал, – а буря? Все с интересом слушали. Буря, задумчиво начал Кожин…

В это время сильный порыв ветра захлопнул с шумом дверь. В сарае стало темно. Сквозняк, – сказал Ананьев, мерцая папироской. Сквозняк – племянник ветра, – подумал Кожин, тотчас забыв о буре.

1972 г.

КРУТИС

Жил был человек, а жена у него работала в кино.

А после тяжелой болезни он не скончался, а получил травму с инвалидной пенсией в 46 рублей. А жена его взяла и бросила. А фамилия ее была Гончарова. Он сначала хотел в дирекцию кино писать про ее чуткость, да раздумал. Встретил ее знакомую, а та сказала, что Гончарова уволилась из того кино и перешла в другое. Научно-популярное. Человек был гордый и не стал писать письма. А мысль о нем выкинул из головы.

Вдруг однажды в комнату, где он проживал, вошла его бывшая жена. На него не посмотрела. А его фамилия была нерусская – Крутис. Бывало раньше, до того, Гончарова ласково ему лепетала: «И сто ты все меня крутис и крутис...»

А тут вошла, забрала все, что надо было, и ушла.

Вынул Крутис 46 рублей и бросил с размаху на стол. Как раз сегодня девочка-пионерка принесла.

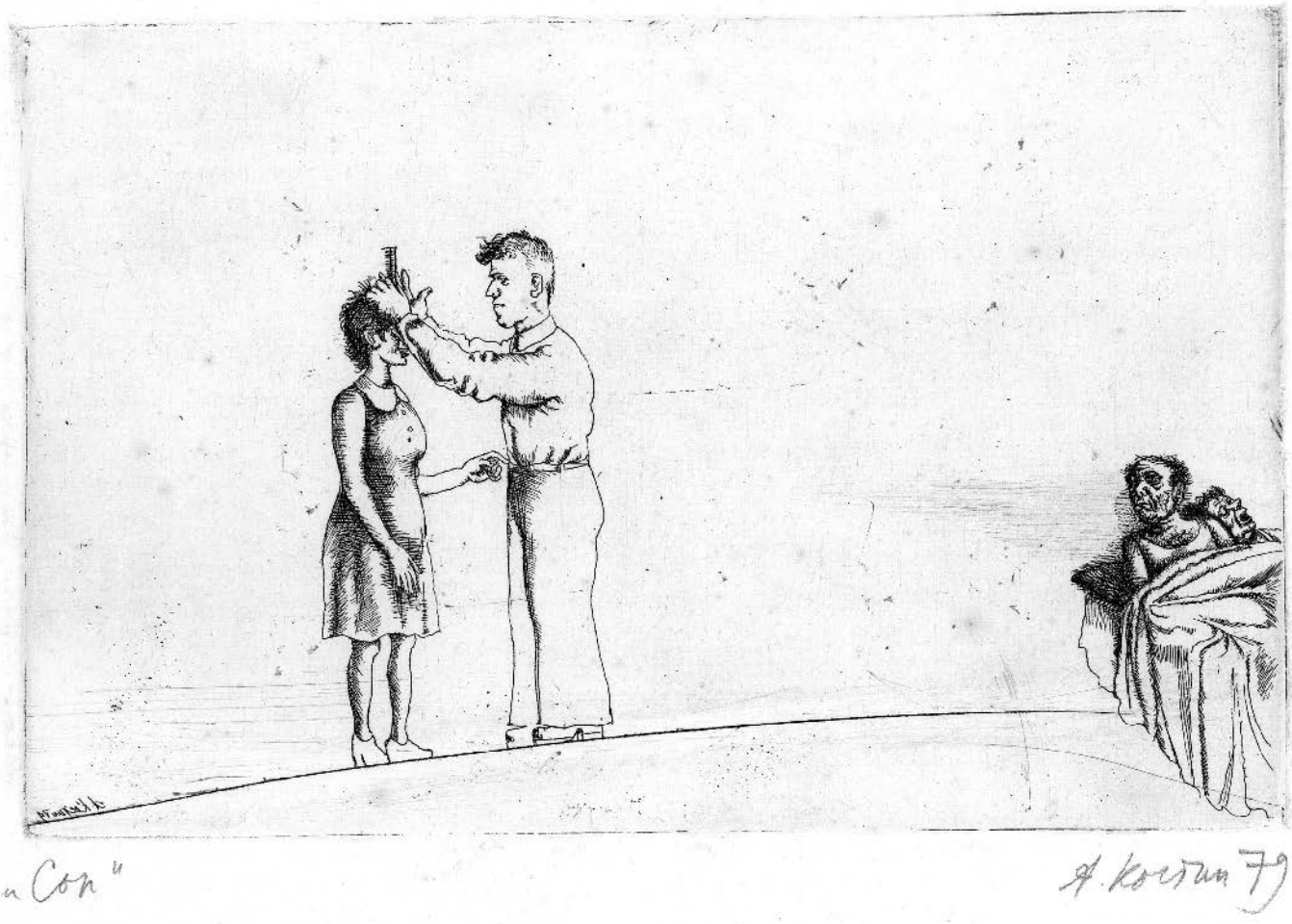
Человек подошел к окну, а сам думает: вот-те и раз. После закурил и сел писать письмо непосредственно родной сестре. А наступил уже декабрь. Сестрина фамилия по мужу была Сабанеева, а писалась Сабанеева-Крутис. Крутис подумал и вложил в конверт 6 рублей. И заклеил его слюной, смазав края.

Муж сестры, Сабанеев, бросил ее лет шесть тому. Не одна, с детьми осталась. Как раз по рублю на год…

Человек докурил и подумал: видать у нас у Крутисов так заведено,– «покрутюс» нас, «покрутюс» и бросют…

22 ноября 1975

Андрей Костин
«Сон». 1979. Офорт



NB НАЧИНАЮЩЕМУ СЦЕНОГРАФУ

Юрий Хариков

Начало см. в №4 (72), 2011. Продолжение следует

41. Искра света промелькнувшая во взоре режиссёра, может на деле оказаться отражением фар проезжающего мимо автомобиля.

42. Идеи носятся в воздухе, поэтому лучше иногда пригнуть голову.

43. Не всякий провал на сцене – люк.

44. Не всякая декорация, стоящая на сцене есть плод твоего воображения. Не забывай, что в её создании участвует много людей.

45. Столяр, как и человек, имеет право на ошибку.

46. Относись с пониманием к пожарнику с фонариком, пересекающему сцену во время спектакля – он выполняет свою работу.

47. Громкие переговоры монтировщиков на сцене во время спектакля – признак того, что спектакль им не безразличен.

48. Пусть тебя не огорчает присутствие людей в декорациях во время спектакля, терпение – неотъемлемая часть нашей профессии. Люди приходят и уходят – декорации остаются.

49. Не мелькай на сцене – уважай труд монтировщиков.

50. Не спеши вопить, как ужаленный, увидев гвоздь, лежащий на сцене. Он, может быть, приготовлен заботливой рукою монтировщика для натяжения половика.

51. Если тебе не нравится цвет, в который выкрашены декорации, не спеши огорчаться. Попробуй взглянуть на них с другой стороны.

52. Когда режиссёр спросит тебя о возможности поменять декорации местами, попробуй встать на его сторону, но при этом не отдави ему ноги.

53. Не бойся выражать свои мысли просто и ясно. При всей тонкости устройства мировосприятия режиссёра, он способен понимать простые вещи.

54. На репетиции, находясь с режиссёром за одним столом в зрительном зале, не перехватывая микрофон, подавай команды на сцену через него. Ты ничем не рискуешь – всё сказанное тобою, даже самая глупость, будет отнесено на его счёт.

55. Когда ты чувствуешь на репетиции, что спектакль получается, не дай захлестнуть себя этой волне ложного чувства.

56. Спектакли, как это ни странно, иногда получаются! Правда, не такие хорошие, как были задуманы.

57. Если в антракте увидишь режиссёра, несущегося за кулисы с разъярённым лицом, заметь вдогонку, что зал был труден. Это может уберечь его от многих глупостей.

58. Вообще запомни полезные в работе словосочетания: «трудный зал» и «нет слов».

59. Первое используй лишь применительно к зрительному залу, второе в оценке всего.

60. Директор не может быть хорошим или плохим, это не качество, а должность.

61. Если на сцене ты увидел ружьё, проверь, хорошо ли оно заряжено.

62. Если от режиссёра услышишь на репетиции: «Не верю!», - не верь ему – он говорит с чужих слов.

63. Встречая в театре артистов, можешь поздоро-ваться, но учти, не все они работают в твоём спектакле.

64. Почувствовав, что артист, встречаясь с тобою, как-то подчёркнуто приветлив, будь на стороже – завтра он может предложить тебе постановку.

65. Постарайся, чтобы ваш разговор с артистом не был замечен режиссёром. Он может подумать Бог весть что.

66. Плохих пьес не бывает, плохими их делают режиссёры.

67. Режиссёра иногда хочется сравнить с человеком – избегай этого соблазна.

68. Артисты, особенно в опере, любят петь – прости им эту невинную слабость.

69. Если дарование артиста зашло слишком далеко, и он принимается за режиссуру или сценографию, не лишай его иллюзий. Его неминуемое падение будет очень больным.

70. Если тебе предлагают сделать спектакль «на подборе», будь внимательнее в подборе слов.

71. Не подрезай крылья режиссёру, он не птица – выше крыши не улетит.

72. Если директор или художественный руководитель завёл разговор о деньгах никогда не делай вид, что они тебя не интересуют. Переведи разговор в область бюджета, это сделает очевидным, что тебя не интересуют маленькие деньги.

73. Выслушивая информацию о трудном положении театра, поспеши заметить, что одно твоё присутствие в нём поможет вывести его из этого положения.

74. В разговоре с композитором, попытайся всё-таки понять его, хотя это практически невозможно. Используя язык образов, ты добьёшься гораздо большего, но не обольщайся.

75. Взирая на Олимп, с которого вещает композитор, не напрягай понапрасну глаза, лучше напряги уши, он в любую минуту может запеть, и надо к этому мгновению быть готовым, и подобрать подобающее выражение лица.

МЕХАНИЗАЦИЯ С ИТАЛЬЯНСКИМ ХАРАКТЕРОМ

Марина Шолупова

Некоторые компании заслуживают отдельного повествования, ведь далеко не все могут похвастаться участием в самых масштабных театральных реконструкциях Италии. Компания ACR именно такой случай: здесь впечатляет не только портфолио, но и история фирмы.

Первоначально деятельность компания была тесно связана с промышленной автоматикой. Однако в начале 90-х ACR расширила свою специализацию, приступив к реализации индивидуальных проектов в сфере производства и поставок театрального оборудования для сценических комплексов и больших круизных лайнеров. На всех этапах работ, начиная с момента проектирования и заканчивая установкой оборудования «под ключ», особое внимание уделяется безопасности. Часть оборудования проходит сертификацию уже на стадии прототипа или в период производства в таких организациях, как Lloyd's Register, R.I.N.A. и других специализированных лабораториях.

Производственные мощности компании, позволяют выпускать широкий ассортимент оборудования, насчитывающий более 1 580 наименований, значительную часть которого составляют прототипы.

ACR внесла весомый вклад в оснащение многих известных театров. Пожалуй, на сегодняшний день самым масштабным проектом в портфолио компании является реконструкция театра ***Ла Скала*** в Милане, оборудование для которого было спроектировано, изготовлено и смонтировано в рамках последней реставрации театра в 2002-2004 гг. Этот амбициозный проект предусматривал создание нового технологичного сценического пространства площадью около 1600 кв.м, разделенного на 3 зоны: сцену, пространство за ней и карманы сцены. Для транспортировки всего оборудования потребовалось 50 грузовых контейнеров.

В трюме сцены, высота которого составляет 18 м, разместили инновационную мобильную сцену размером 20х18 м, а также 7 мобильных фур-компенсаторов, спроектированных на основе технологии, не имеющей мировых аналогов. Установленная машинерия позволяет за несколько минут производить последовательную смену 3-х комплектов декораций. В дополнение к подъемно-опускной сцене и компенсаторам, в состав оборудования нижней механизации были включены подъемно-опускные площадки оркестровой ямы, грузовой подъемник и подъемно-опускная площадка для декораций.

Комплекс верхней механизации включает в себя следующие виды оборудования: 30 электромеханических точечных подъемов (г/п 1 000 кг), 20 электромеханических подъёмов (г/п 2 000 кг), 10 специальных электромеханических лебедок, 15 софитов (г/п 1 000 кг), 75 противовесных ручных лебедок (г/п 500 кг), 1 подъемно-опускной мост и световые башни с софитами, самый большой в Италии противопожарный занавес весом 16 тонн и размером 12,78 х 16,88 м. Управление занавесом позволяет производить 3 типа раскрытия: горизонтальный, вертикальный и по диагонали.

Система управления оборудованием сцены включает 3 автономно работающих компьютера. В случае технического сбоя одного из них спектакль будет продолжен при помощи двух оставшихся.

В 2010 году после двухлетней реконструкции старейший в Европе оперный театр ***Сан-Карло*** в Неаполе вновь открыл свои двери. Презентация обновленного театра была внесена в программу празднования 150-летия единения Италии.

В рамках данного проекта специалисты компании ACR осуществили реконструкцию колосников, установили современное оборудование верхней механизации, а также создали новую сцену с перепланировкой нижних зон. Весь процесс, начиная с этапа проектирования и заканчивая монтажом оборудования, занял всего 8 месяцев. Для того, чтобы осуществить монтаж через небольшой проём в крыше здания, оборудование было разобрано на легко транспортируемые небольшие детали, пригодные для быстрой сборки.

Чтобы сохранить угол наклона оригинальной сцены ее снабдили синхронизированными подъёмно-опускными мостами на подъёмной части сцены и по ее периметру (при помощи боковых компенсаторов). С одной стороны, это позволяет использовать привычное сценическое пространство без существенных изменений репертуара театра, а с другой – придавать планшету нужный угол наклона, необходимый для выступления гастролирующих трупп. При помощи 5 наклонных панелей и 2 планок

компенсаторов угол наклона сцены можно менять в диапазоне от 0 до 10%. За сценой установили специальный подъёмник, предназначенный для доставки декораций на уровень сцены. Что касается верхней механизации, то здесь, как упоминалось выше, была полностью демонтирована старая и установлена новая колосниковая решетка, а также произведена заменена несущих конструкций. Для удобства персонала управление всеми установленными электромеханическими лебед-ками было сведено в единую компьютеризированную систему.

Компания принимает активное участие в международных проектах, в том числе и в России. Не один год ACR сотрудничает с Петербургской компанией-интегратором ТДМ. Результатом их совместной работы стал проект реконструкции Каменноостровского театра - единственного деревянного театра в Санкт-Петербурге, внесенного в список исторических памятников архитектуры. Учитывая культурную ценность объекта, весь процесс реставрации, завершившейся в 2011 году, находился под строгим надзором ЮНЕСКО. Специально для театра на Каменном острове специалисты ACR разработали инновационную систему нижней механизации сцены и зала. Таким образом, было создано уникальное сценическое пространство, умело интегрированное в историческое здание и, вместе с тем, позволяющее использовать его в качестве современного многофункционального комплекса.

Благодаря установленному оборудованию сцена и зрительный зал могут эффективно взаимодействовать, дополняя работу друг друга. Эта технологически объединенная структура позволяет осуществлять многочисленные трансформации сценического пространства в зависимости от типа проводимого мероприятия – от классических театральных представлений до светских приемов.

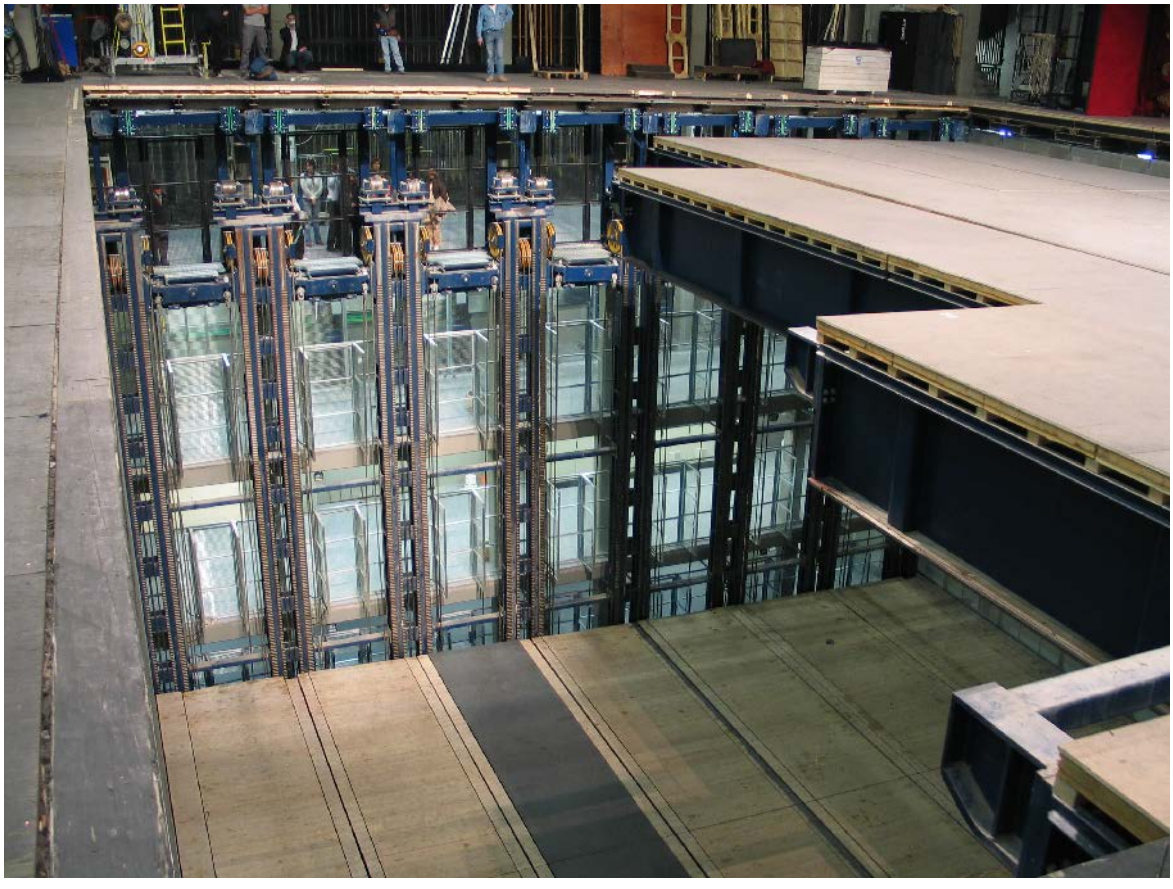
Под зрительным залом установили подъемно-опускную площадку габаритами 14 х 12 м, позволяющую менять угол наклона всего зала в диапазоне до 4,5° для улучшения обзора сцены. В зоне оркестровой ямы разместили 3 площадки с высотой хода 2,20 м. Барьер оркестровой ямы также может подниматься и опускаться, его длина составляет 11,25 м, а высота хода 1,40 м. На авансцене установили платформу 11,25 х 2,60 м с высотой хода 2,20 м, а в зоне сцены – ещё 9 платформ 3,75 х 3,00 м с высотой подъёма 2,90 м. Для создания дополнительных сценических эффектов в театре имеются 2 люка-провала, которые могут быть смонтированы на любой площадке сцены или оркестровой ямы.

В настоящий момент ACR занимается оснащением комплекса Новой (малой) сцены Александринского театра в Санкт-Петербурге.

Помимо работы с театрами компания реализовала несколько проектов по оснащению концертно-развлекательных залов на борту круизных лайнеров the Carnival, Gran Princess, Costa, Holland America Line, Cunard, Msc Crociere, а также приняла участие в создании декораций для оперных спектаклей «Лукреция Борджиа», «Сила судьбы», «Мазепа» и «Отелло» в театре Ла Скала (Милан) и «Война и мир» в Мариинском театре (Санкт-Петербург).

Фотографии предоставлены автором

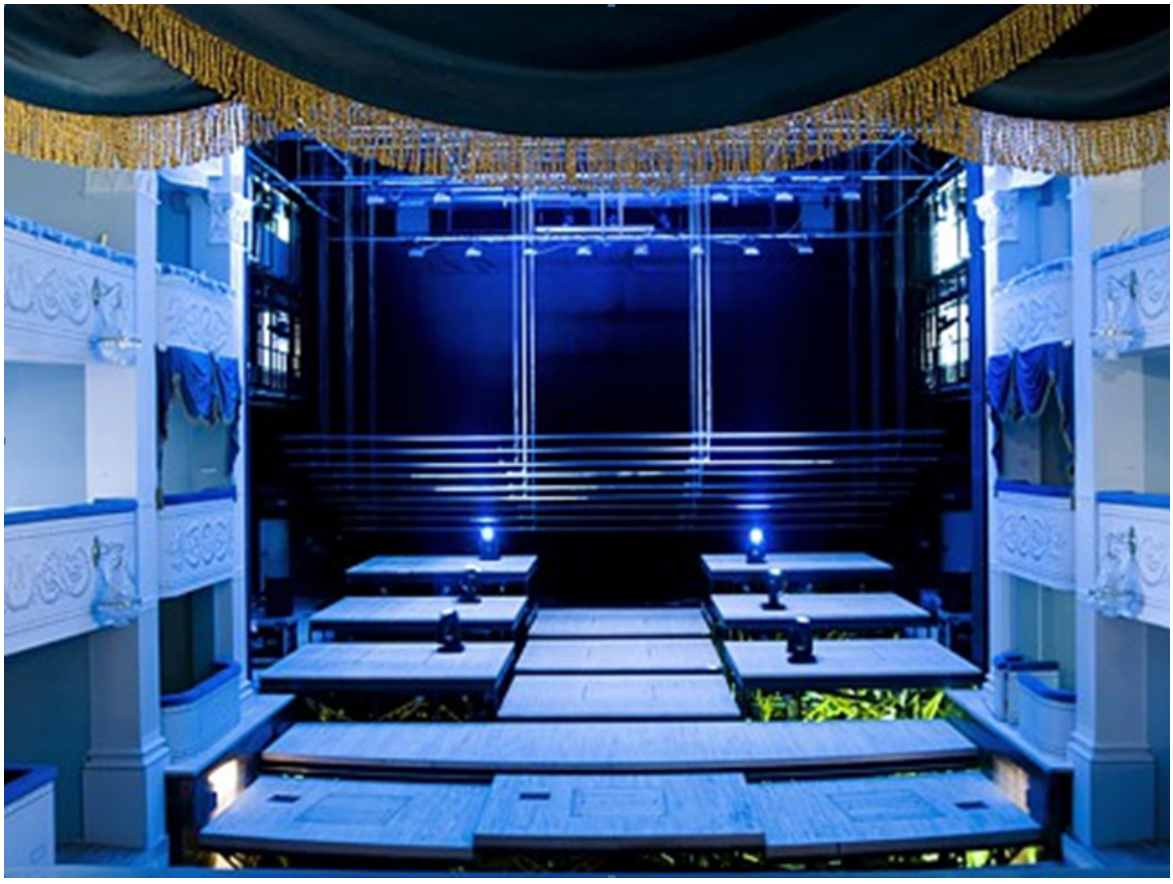
Подъемно-опускные площадки оркестровой ямы, установленные в театре Ла Скала. Производственные мастерские компании ACR.



Демонстрация возможностей площадок-компенсаторов. Театр Ла Скала, Милан.

Подъёмно-опускные сценическое подиумы в театре Ла Скала.

Подъёмно-опускные площадки сценической зоны в театре Сан Карло, Неаполь.



Благодаря успешному сотрудничеству компаний ТДМ и ACR Каменноостровский театр (Санкт-Петербург) был оборудован 13-ю подъемно-опускными площадками, которые позволяют в считанные секунды менять ландшафт сцены, а также подвижной платформой зрительного зала, изменяющей угол его наклона.

Вид на зрительный зал Каменноостровского театра. На сцене представлена одна из возможных конфигураций игровой зоны – практически все площадки выровнены в одну линию и опущены ниже уровня зала, центральная площадка поднята на максимально допустимую высоту.

«ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ»
РОССИЯ - ПОРТУГАЛИЯ

II Международный форум для работников административного аппарата организаций культуры и искусства

15 - 21 МАЯ 2012 ГОДА
Города проведения:
Лиссабон, Порто, Авейро, Куимбра
Лиссабонская Ривьера

Программа форума включает повышение квалификации в области международного культурного сотрудничества, создание платформы для установления прямых контактов руководителей в области искусства обеих стран.

Учредитель:
Автономная некоммерческая организация
«Мир культуры» (Москва, Россия)

При поддержке
Артистического союза соотечественников в Португалии

Патронат форума:
Посольство Российской Федерации в Португалии
Представительство «Россотрудничества» в Португалии
Мэрии городов Лиссабон, Порто, Куимбра, Авейро

ЗАЯВКИ НА УЧАСТИЕ ПРИНИМАЮТСЯ ДО 1 МАРТА 2012 ГОДА
ПО ВСЕМ ИНТЕРЕСУЮЩИМ ВАС ВОПРОСАМ ВЫ МОЖЕТЕ ОБРАТИТЬСЯ К КООРДИНАТОРУ ФОРУМА
МАРГАРИТЕ СУРИКОВОЙ ПО ТЕЛЕФОНУ:
+ 7(916) 920-89-98 ИЛИ ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ: ARTERITA@MAIL.RU

АНО «МИР КУЛЬТУРЫ»
123557, Г.МОСКВА, Б.ТИШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, Д.38, СТР.2, 2 ЭТАЖ, ОФ.2.
ТЕЛ. + 7 495 507 02 59
ТЕЛ./ФАКС +7 499 255 09 21
ТЕЛ./ФАКС +7 499 255 08 81
WWW.WORLDCULTURE.RU

СЦЕНА

Условия подписки на 2012 год:

Для оформления подписки Вам необходимо: оплатить стоимость подписки в любом отделении Сбербанка. Для удобства оплаты можете использовать опубликованную квитанцию (ИЗВЕЩЕНИЕ, Форма № ПД4), распечатав её с адреса: http://www.the-stage.ru/subscription.html

Обращаем Ваше внимание, что в извещении Вы должны обязательно указать свой почтовый адрес с индексом, иначе мы не сможем осуществить Вам доставку журналов.

Стоимость подписки:
На 1 год (6 номеров) - **480 руб.**
На 6 месяцев (3 номера) - **240 руб.**
На 2 месяца (1 номер) - **80 руб.**
Цена указана без учета комиссии Сбербанка за перевод денег.

Вы также можете заказать в архиве редакции интересующие Вас номера журнала «Сцена», оформив заказ по электронной почте: **stage_magazine@list.ru.**
Также Вы имеете возможность ознакомиться с содержанием наших номеров в библиотеках любого из 74 отделений СТД (ВТО).
Оформить подписку Вы также можете непосредственно в редакции журнала.
Если у Вас возникли проблемы с получением журнала “СЦЕНА”, звоните нам по телефону 8 (495) 609-00-50 или пишите на электронный адрес: stage_magazine@list.ru

Фундамент вдохновения

Комплексное проектирование и оснащение театрально-зрелищных объектов световым, звуковым и механическим оборудованием

Световое оборудование сцены
Сценическая механика
Звук в зале и на сцене
Проекционное оборудование
Технологическое телевидение
Системы трансляции и оповещения
Студийное звуковое оборудование

Консультации
Проектирование
Производство
Поставки
Монтаж и инсталляция
Обучение
Гарантия и сервис

BRANDMASTER

Фирма «Система»–официальный представитель на территории Российской Федерации компаний: **SELECON**, **ETC** и **MEYER SOUND**.
Авторизованный сервис-центр ETC
Мастер-дилер Selecon

PHILIPS Selecon

TAU

ETC

Meyer Sound

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБОРУДОВАНИЕ SISTEMA
ДЕПАРТАМЕНТ СЦЕНИЧЕСКОЙ МЕХАНИКИ

Центральный офис: Россия, 607189, Нижегородская обл.,
г.Саров, Варламовское шоссе, дом 23/17
Тел./факс: (83130) 664-60, (83130) 698-99
e-mail: info@sistema.sar.ru
www.sistema.sar.ru
www.taulight.com
Московское представительство: Россия, 105275, Москва,
5-ая улица Соколиной Горы, дом 21/1
Тел./факс: (495) 366-66-92, (495) 366-52-08
e-mail: msk@sistema.sar.ru

сценическое оборудование SISTEMA