ISSN 1817–6542

сцена

la scene
the stage

№3
(89)
2014

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталия Каминская

Специальный корреспондент
Татьяна Бодянская

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №3 (89) 2014
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 20.06.2014

СЦЕНА

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

The Stage

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

La Scène

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

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

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

На 1 и 4 стр. обложки:

С. Бенедиктов. «Ревизор» Н. Гоголя. Реж. А. Бородин. 1977. Эскиз занавеса.

На 2 стр. обложки:

«Алые паруса» по А. Грину. Реж. А. Бородин. Худ. С. Бенедиктов. 2010

СОДЕРЖАНИЕ

▸ ШЕКСПИР 450	3	**Наталия Каминская.** Платок Дездемоны и кровь Ричарда III
	7	**Николай Акимов.** Сэр Джон Фальстаф
▸ МЕЙЕРХОЛЬД 140	8	**Наталья Макерова.** Мейерхольд. Рождение спектакля
	12	**Лариса Солнцева.** Мейерхольд и чешский авангард
▸ СПЕКТАКЛЬ	16	**Нинель Исмаилова.** «Мальчики» десять лет спустя
	18	**Алексей Гончаренко.** Опять свет выключили
	20	**Наталия Каминская.** Скажи всем, что ты живая
	25	**Алиса Никольская.** Неудобный святой
▸ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	27	**Дмитрий Родионов.** Время Станислава Бенедиктова
	31	**Валентина Чусовская.** Культура народов Азии в творчестве русского художника Геннадия Сотникова
	37	**Вера Мартынова.** Мы избавились от бутафории
▸ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА	41	**Максим Кантор.** Любовь вопреки
▸ ВЫСТАВКИ	44	**Татьяна Шах-Азизова.** Театральный парад
	46	**Анна Колтырина.** Воронежская премьера
	48	**Александр Боровский.** Папа советовал мне не связываться с театром
	51	**Ирина Решетникова.** Черный куб
▸ ДИАЛОГИ	54	**Дмитрий Родионов, Виктор Шилькрот.** Твой шанс - твоя школа
	59	**Софья Злобина.** О «Каменном госте»
▸ НАСЛЕДИЕ	60	**Барон Эдуард Фальц-Фейн.** Серж Лифарь. Откровения барона
▸ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	66	**Александр Колесников.** Франц Легар под открытым небом
▸ НОВЫЕ КНИГИ	70	**Наталия Няголова.** Чеховская ремарка – «вопреки всем правилам...»
	71	**Ольга Спачиль.** Драматургия Чехова и наследие А.П. Скафтымова
	72	**Нинель Исмаилова.** Театр наших дней
▸ ОБРАЗОВАНИЕ	73	**«**Можно ли жить без искусства?». Бахрушинские кружки
▸ ЭТЮДЫ	75	**Александр Гусев.** Из воспоминаний завлита Большого театра СССР
▸ ТЕХНОЛОГИИ	78	Технология проведения работ по реконструкции объектов культуры

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

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

Редакцией в 2014 году осуществляется:

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

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

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

ПЛАТОК ДЕЗДЕМОНЫ И КРОВЬ РИЧАРДА III

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

Спецпроект Театра Наций под названием «Шекспир-лабиринт» длился всего три апрельских дня, 22,23 и 24. В один из этих дней, скорее всего, как считают историки, 23 апреля, хотя есть сомнения в обе стороны от данного числа, родился 450 лет назад великий Бард. «Шекспир-лабиринт» отпраздновал эту замечательную дату в духе самого Вильяма, жизнь и творчество которого изобилуют загадками и похожи на тот самый лабиринт, куда в те дни попали зрители.

Эту историю Театр наций создавал совместно с Музеем современного искусства, вследствие чего атрибутика современного искусства в составе «действующих лиц и исполнителей» занимает отчетливое место. Впрочем, и логика действа, всех тех восьмидесяти минут, которые держат зрителя в состоянии почти детского любопытства и восторга, найдена на пересечении вечного театра и contemporary art. «Шекспир-лабиринт» это путешествие, некая экскурсия, где экспозиции, видео-инсталляции и мини-спектакли сменяют друг друга по ходу дела. Где нет текстов Шекспира как таковых, но есть некий его тематический круг, есть постоянный диалог с шекспировским миром и многочисленные рефлексии по его поводу.

Вам выдают наушники, а также картонную маску Вильяма, предупреждая, что все это понадобится не раз, и вы попадаете в черный куб малой сцены, который преображен коллективными усилиями Ирины Кориной, Алины Гуткиной и группы «ЕлиКука.» в некий выставочный зал. Загадочными цветовыми диаграммами манит здесь огромный экран, на котором. по-видимому, оцифрован текст «Комедии ошибок». Распознать его практически не сможет никто, но все равно красиво. Тем временем на противоположной стене выставлены склянки с жидкостями разного цвета и надписью «Дегустация ядов». Рядом сосуды с «кровью» персонажей хроник и трагедий, где среди разных оттенков красного бросается в глаза синяя жидкость с надписью «голубая кровь Ричарда III». По-хорошему, на эту «экскурсию» надо идти дважды, а то и трижды, чтобы не упустить ни одного из многочисленных экспонатов, выныривающих из проходов и закоулков, гнездящихся на стенах, а то и на полах, открывающихся в перспективе дальней комнаты или оконного проема. За один раз, подталкиваемый театральными проводниками с табличками «идем дальше», многих тайных удовольствий вкусить просто не успеваешь. Так, автор этих строк не успела изучить остроумную статистику, предложенную художником Галиной Солодовниковой. Например. На одной из картинок указано что В.Ш. создал «154 сонета: 21 — брюнетке, 126 — блондину», на другой написано, сколько гусиных перьев извел наш Бард, ну и т.п. Или вот под музейным колпаком огрызок яблока, съеденный…, а кем съеденный, прочесть не успела, может, шутом Фесте (шекспировы шуты любили яблочки грызть)?... Но следующее выставочное удовольствие мне удалось-таки зацепить. Это аккуратная стопка чистеньких и наивных (в цветочек, с каемочками) носовых платков. Бедные сценические Дездемоны, которым несть числа на мировых театральных просторах! Ведь именно этот невинный реквизит согласно сюжету свел вас в могилу!

Коллективная фантазия сочинителей путешествия по лабиринту оказалась очень щедрой. Идея принадлежит худруку Театра наций Евгению Миронову и заместителю худрука Роману Должанскому, но работали над её осуществлением целой командой. К уже упомянутым художникам добавим театроведа Ольгу Федянину, придумавшую драматургию этого путешествия, молодых режиссеров Филиппа Григорьяна, Юрия Квятковского, Тимофея Кулябина, Дмитрия Волкострелова, Алексея Жеребцова, Вячеслава Игнатова и Марию Литвинову, группу DIALOGUE DANCE, художников Олега Головко, Елизавету Дзуцеву. Виту Адлерберг, Илью Теплова. Их мини-спектакли поджидали экскурсантов за каждым поворотом. Путешествуя по тёмным театральным лабиринтам, мы

Шекспир на ужине

оказывались то в театральном буфете, то в гардеробе, то в зрительских фойе. Голос Сергея Чонишвили звучал в наушниках, сообщая для каждого лично (как это принято в крупнейших исторических и художественных музеях мира) сведения о таинственной шекспировской персоне, об обстоятельствах её рождения и смерти, о материальных хлопотах, о загадках рукописей и изданий. В потемках мы не раз натыкались на следы тайных злодеяний, что вполне в духе автора: то уборщица спешно подотрет расползшееся на полу кровавое пятно, то вынырнет из мрака мебель с подозрительными красными потеками.

Отправившись в шекспировскую вселенную, авторы перформанса остановили свой выбор на трагедиях и исторических хрониках. Очевидно, само время, в которое довелось Москве отпраздновать день рождения Барда, отодвинуло на задний план лирические пьесы и сказки. Немного сонетов прозвучало в наушники, а далее «Гамлет», « Тит Андроник» и «Макбет», воображаемые диалоги с пьесами и фантазии на их темы в самых разных вариациях. Так, минималисткий сюжет Дмитрия Волкострелова был посвящен Фортинбрасу, и действующим лицом стали одноименные стихи Варлама Шаламова «Ты в критическом явленье\В пьесу ввел свои войска,\Создавая затрудненье \Для финального стиха…». Речь о Шекспире (постановка Алексея Жеребцова), произнесенная нашим выдающимся писателем Иваном Тургеневым, превратилась в темпераментное патриотическое выступление, где контрапункт — мысль о том, что только мы русские, способны в полной мере освоить мощь и силу английского классика. А рядом – сладенькая ария Офелии из оперы Амбруаза Тома (режиссер Филипп Григорьян). На сцене виньетки из огромных бутафорских роз, сюда выносят живых котят в лукошке, здесь невозможно жеманится прима (Анастасия Лебедюк), которая только что, на глазах зрителей-путешественников успела в гримерке обхамить костюмершу. Такая вот, достаточно едкая пародия на сытый буржуазный театр.

Что и говорить, наш Вильям был сочинителем весьма кровавым, умел завалить подмостки горами трупов. «Одних самоубийц у Шекспира больше десятка. А есть еще убитые и казненные…»— вкрадчиво объяснил голос в наушниках. И вот в буфете состоялся гастрономический вариант «Тита Андроника», сыгранный в куклах, в духе гиньоля и одновременно в тренде актуальных нынче призывов к высокому «нравственному» искусству(постановка Вячеслава Игнатова). Шекспир здесь упрямо не желал становиться автором добрых, жизнеутверждающих сюжетов, создающих «духовные скрепы», и нахально запихивал в муляж какой-то «окровавленной» туши сосиски и зелень, приправляя все это перцем. Зрителю тут же предлагалось съесть подозрительного происхождения пирожки, а также выпить кроваво - красного томатного сока, что и было в результате сделано, хотя и не без робости.

Леди Макбет в талантливом исполнении Елены Морозовой (режиссер Тимофей Кулябин) мы застаем за тщетной попыткой отмыть от крови собственные руки, которые к этому моменту сюрреалистически отделились от тела, существуют отдельно, стали ее, леди Макбет, мукой и наваждением.

«Гамлет» в третий, после Фортинбраса и Офелии, раз отозвался брутальной пластической фантазией DIALOGUE DANCE. А на одной из экскурсионных остановок, в сцене, названной «редколлегия», мы и вовсе оказались участниками некоего обряда, то ли масонского, то ли священно «творческого». Здесь были задействованы и некий демиург, он же редактор, и саркофаг с телом поэта, и множество горящих свечей, и телеканал «Дождь», сообщивший о том, что найдена неизвестная ранее рукопись Шекспира. Неведомые творения Барда, мистификации и пародии на эту тему, впрочем, давняя и любимая театральная забава. Ю.Квятковский же интерпретировал её в забористый коктейль из сенсаций, викторин, ток-шоу, псевдо научных изысканий – всего того, чем замусорены нынче головы наших соотечественников. Не случайно в финале фигура в саркофаге зловеще ворочается, читай, Шекспир от всей этой белиберды перевернулся в гробу.

Но на коду путешествие вышло в большом зрительном зале, усадив зрителей на балконе и открыв перед ними пространство огромной сцены. Звучала музыка, в раме портала рождались очертания волн и обросшего тиной корабля, мелькали тени и плыли таинственные струи воздуха (режиссер Ю.Квятковский). Это была, конечно, «Буря», пьеса-итог, финальное театральное крещендо, которое могло бы прозвучать совсем уж торжественно и умилительно, если бы не очередной подвох. Впрочем, легкий и воздушный, как походка Ариэля. Голос Лии Ахеджаковой сопровождал сценическое волшебство и это был, кажется, голос вечно восторженной театральной зрительницы, помнящей спектакли от царя Гороха. Бедняжка, придыхая и захлебываясь, пересказывала свои впечатления от «Бури», путала при этом сюжеты, театры, эпохи, режиссеров и исполнителей. В конечном счете, её монолог вылился в не поддающуюся ни хронологии, ни логике любовь к театру как таковому и лично к Вильяму Шекспиру, к колосникам и задникам, к падугам, люстрам и подлокотникам кресел. К своим собственным сильнейшим впечатлениям, без которых жизнь была бы совершенно не выносимой.

Экскурсия окончилась. «Яды» оказались фруктовыми и кисло-сладкими на вкус. А в огромной тряпичной голове Шекспира, точнее, в его затылке обнаружились качели – садись, почтенная публика, если тебя еще не укачало от головокружительного путешествия по лабиринту! Проект удался. В нем были и рефлексия, и печаль, и нежность, и любовь. В нем ощущались и злоба дня, и широкий культурный контекст, и кураж, и знания. Жаль, постоянный спектакль из этого сделать трудновато. Но, чем черт не шутит! ■

▸ *Леди трагедий и сонетов*

▲ *Речь писателя Тургенева*

▼ *Спиритический сеанс*

Н. П. Акимов. Эскиз костюма Фальстафа к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» по хроникам В. Шекспира «Король Генрих IV». 1927. Музей Большого Драматического театра имени Г. А. Товстоногова

Н. П. Акимов. Эскиз костюма короля к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» по хроникам В. Шекспира «Король Генрих IV». 1927. Музей Большого Драматического театра имени Г. А. Товстоногова

Н. П. Акимов. Эскиз костюма принца Гарри к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» по хроникам В. Шекспира «Король Генрих IV». 1927. Музей Большого Драматического театра имени Г. А. Товстоногова

Н. П. Акимов. Эскиз костюма короля Генриха (Гарри) к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» по хроникам В. Шекспира «Король Генрих IV». 1927. Музей Большого Драматического театра имени Г. А. Товстоногова

СЭР ДЖОН ФАЛЬСТАФ

НИКОЛАЙ АКИМОВ

Из беседы с Н.П. Акимовым, П.К Вейсбремом, И.М Кролль.
Опубликовано: «Рабочий и театр», № 13, 29 марта 1927 г., с.10.

На афише «Фальстафа» мы назвали себя «конструкторами спектакля». Мы считаем вредным для постановки, обычно чисто механическое разделение работы между режиссёром и художником. Если художник работает по замыслу режиссёра, то спрашивается, какова ответственность художника? И если режиссёр исходит из готовой работы художника, то спрашивается, какова ответственность режиссёра? Мизансцена и сценическая площадка должны возникать в связи друг с другом, как продукт единого замысла. Только в дальнейшей работе следует разделение: режиссура приступает к работе с актёром, а художник – с материалом. План спектакля принадлежит обоим. Вот почему они – конструкторы.

Является ли спектакль ревизией Шекспира? Нет. Но категорический пересмотр ложных традиций шекспировских постановок, полученных театром в наследство от XIX века. (Первые 17 лет XX века мы относим к XIX веку). У Шекспира встречаются сцены, имеющие злободневное значение. В трактовке таких сцен театры XIX века поступали двояко: или чрезвычайно заботливо, но при этом бесцельно, подавали со сцены текст, утративший свой интерес, или с не меньшей заботливостью наделяли бесхитростную юмористику Шекспира внутренним – психологическим смыслом, которого она не содержала. Мы считаем конструкцию шекспировских пьес настолько значительной, что вычеркнуть эти сцены из спектакля нельзя. Но вместо прежних приёмов трактовки мы применяем новый: мы заменяем подлинный текст Шекспира современным текстом, который должен оказать на нашего зрителя такое же точно действие, какое злободневный текст Шекспира оказывал в своё время на его аудиторию.

Мы покажем Фальстафа не забулдыгой, обжорой и пьяницей, а таким, каким его задумал Шекспир и каким, мы уверены, доступен пониманию широких масс. Старый театр не смог в достаточной мере оценить характер Фальстафа, он ограничился только мастерством его изображения. По мастерству изображения Фальстаф не раз выдерживал сравнения даже с Гамлетом, но по характеру – всего только с сэром Тоби Бельг. Между тем значительность характера Фальстафа не уступает силе его изображения. Она делает его родственным величайшим трагическим образам Шекспира (Король Лир, Отелло) и накладывает на него даже трагический отпечаток. Вот почему наш спектакль и назван трагикомедией.

В оформлении спектакля мы придерживались приёма шекспировского театра на усовершенствованной площадке. Конечно, мы не считаем коробку современной сцены, приспособленную для подвесных живописных декораций, нужной нам площадкой. Для подлинного современного спектакля нам, как и всем работающим в этой области, приходится строить площадку, снабженную специальными механизмами, которых нет в постоянном оборудовании театра. Такова техника. Основные же моменты в организации зрительной стороны спектакля – форма, ограничивающая сценическое пространство, купол, планшет, выносящий действие в зрительный зал, просцениум, две оркестровые раковины, меняющих направление звука, и, наконец, фигура центрального действующего лица - Фальстафа, - всё должно быть подчинено одному и тому же чисто геометрическому принципу. ■

МЕЙЕРХОЛЬД. РОЖДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

НОВАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В МУЗЕЕ-КВАРТИРЕ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

НАТАЛЬЯ МАКЕРОВА

В 2010 году в Париже мне довелось участвовать в международной конференции, тема которой была сформулирована так: «Какой музей необходим для живого спектакля?». Несколько по-французски, но проблема обозначена точно. И она возникает всякий раз, когда необходимо выстроить концепцию и облечь её в такую форму, которая была бы адекватна теме или персоне, кому посвящена выставка. Задачи многократно возрастают, когда экспозицию необходимо разместить не в нейтральном выставочном пространстве, а в квартире, насыщенной энергетикой жизни и творчества великого созидателя театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Открытые и воплощенные им на практике законы построения спектакля, стали основой для последующих поколений режиссёров во всём мире: от Брехта и Арто, Гротовского и Кантора, до Брука и Фокина. Как при жизни Мейерхольда, так и сегодня, исследователи пытаются разгадать тайну его режиссёрского мышления. Даже громадного пространства большого Манежа не хватит, чтобы во всей полноте представить спектакли, поставленные Мейерхольдом в разные периоды его творчества. Да не один зритель и не «переварит» такого количества (и качества!) впечатлений, которые дарит искусство Мастера. Тем более, когда речь идёт о весьма камерном, для личности его масштаба, пространстве, каким является музей-квартира.

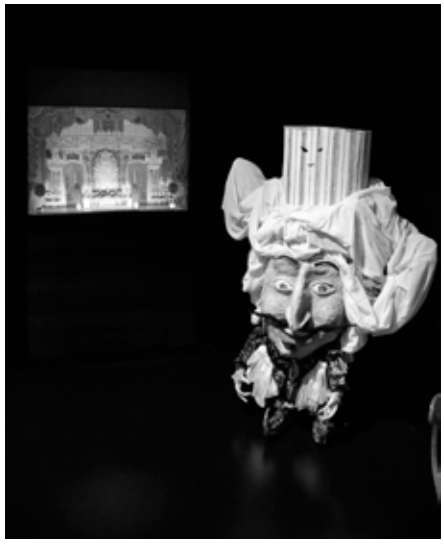
Последняя премьера спектакля, поставленного Мейерхольдом на московской сцене – «Дама с камелиями» по пьесе А.Дюма-сына, состоялась 80 лет назад, в 1934 году. Уже при жизни режиссёра, а сегодня тем более, очевидны этапные, поворотные спектакли-идеи, спектакли-концепции, определившие поступательное развитие его творчества. Задуманная экспозиция, её цель и задачи – показать эти спектакли от момента возникновения идей до воплощения их в реальной, живой театральной форме.

Это возможно благодаря уникальному фонду ГосТИМа, сохранённому чудом и самоотверженностью нескольких поколений сотрудников Бахрушинского музея. Раскрытый и описанный только в начале 1970-х годов, когда готовилась первая персональная выставка к 100-летию со дня рождения Мейерхольда, он уже тогда составлял свыше 20 000 единиц хранения. А коллекции, начало которым было положено самим А.А. Бахрушиным, декорационного, афишного, мемориально-вещевого и других фондов к дореволюционным постановкам Мейерхольда, позволяют в достаточной полноте представить всё его творчество.

Впервые в экспозиции прослеживается путь рождения режиссёрского замысла от начальных «почеркушек», планов мизансцен, разработок сценического пространства к развернутой мейерхольдовской «партитуре». Сам же «конечный результат» - спектакль – представлен во всех составляющих: здесь и рукопись драматурга, и нотные партитуры, эскизы декораций и костюмов, афиши. Редкие фотографии, запечатлевшие процесс знаменитых мейерхольдовских репетиций, продолжаются данными в мизансценической последовательности фотографиями сцен из спектаклей, актёров в ролях. Расположенные в хронологической последовательности от самых ранних херсонских постановок, экспериментов Студии на Поварской до опусов зрелого Мастера начала 1930-х годов, материалы позволяют проследить формирование уникальной режиссёрской системы Мейерхольда. Новая экспозиция «МЕЙЕРХОЛЬД. РОЖДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ» - наша попытка приоткрыть творческую лабораторию Мастера.

Безусловно, задачу представить в возможной полноте наиболее значительные, этапные спектакли Мейерхольда

Сергей Якунин. Скульптурная композиция «Мейерхольд показывает Михаилу Чехову «Электрический удар». Подарок музею. Фото Л.Бурмистрова.



Костюм Карлика к спектаклю «Маскарад». Реконструкция по эскизу А.Я.Головина. Автор реконструкции С.Якунин. Фото Л.Бурмистрова.

Макет сцены «Маскарад у Энгельгардта» по эскизу А.Я.Головина. Автор -М.Климова. Фото Л.Бурмистрова.

сложно без использования современных мультимедийных технологий. Поэтому основной массив визуально-документальной информации демонстрируется с помощью мониторов.

Но, обилие творческих материалов при практическом отсутствии в самой квартире подлинных бытовых вещей, «обстановки», которая в первую очередь интересует рядового посетителя, составляет интригу, обыграть которую каждый раз необходимо по-новому.

Создать «драматическую местность», представить Театр Мейерхольда в театральных же формах, передающих дух каждой эпохи, атмосферу времени в формулах его спектаклей – такое решение было предложено автором дизайна экспозиции художником Мариной Александровной Климовой. Так, экспозиция, посвящённая началу его режиссёрской карьеры от, так называемого, «первого провинциального периода» к Студии на Поварской и к спектаклям на сцене театра В.Ф.Комиссаржевской, овеянных стилисткой драматургии символизма, решена в духе станковой живописи художников «Голубой розы» - ближайших соратников Мейерхольда Н.Сапунова и С.Судейкина. Интенсивный кобальт стен с золотым рисунком «шаляпинских» обоев, с помощью приёма деградэ, постепенно растворяется и тает в голубоватой дымке, оставаясь лишь лёгким графичным воспоминанием. Помещённые в это пространство эскизы к «Сестре Беатрисе» и «Балаганчику», пастельные ульяновские маркизы «века пудры» к «Шлюк и Яу», да и сам Мейерхольд в роли Пьеро, словно оживают, попав в знакомую атмосферу. Несколько предметов – стол, настольная лампа и трельяж в стиле модерн, мейсенские фарфоровые пастушки, игриво отражающиеся в зеркалах, милые театральные безделушки – лорнет, веер, изящный флаконочик для духов в витрине завершают образ. Но в это пространство вдруг как-то нелепо, по-балаганному вторгается пучеглазая голова с длинным клювом и кокетливо нацепленным на макушку пучком перьев. Этот объект, артефакт – авторская работа Марины – абсолютно из арсенала мейерхольдовского условного театра, гротеска «Балаганчика» и «Шарфа Коломбины», сапуновские эскизы к которым выставлены в следующем зале. (Но «Маска» при этом функциональна: внутри неё небольшой монитор, в котором зритель, присевший на стул, может посмотреть все сохранившиеся, к сожалению, немногочисленные кинокадры, запечатлевшие выступления самого Мейерхольда, сцены из «Ревизора», «Леса» и несколько упражнений по биомеханике. Такое вот кино!)

Вершиной дореволюционного творчества Мейерхольда и его десятилетнего сотрудничества с А.Я. Головиным в Императорских театрах (вместе было поставлено более 20 спектаклей) стал «Маскарад» по драме М.Ю.Лермонтова. Премьера, к которой они шли 6 лет, состоялась 25 февраля 1917 года. Этот спектакль-«реквием по уходящей России», по образному выражению одного из критиков, подвел итог дореволюционному периоду и не только театра, Мейерхольда, Головина, но и страны. Экспозиция на этот раз – «чёрный кабинет» в глубине пространства которого «горит» макет сцены «Маскарада у Энгельгардта» (авторская реконструкция М.Климовой), а на авансцену чёрного планшета на зрителя выступают подлинный головинский костюм Итальянки и Карлик – реконструкция костюма по эскизу Головина, созданная художником Сергеем Якуниным. (О его вкладе в подготовку новой экспозиции и вернисажа – речь впереди). Штора на окне, воспроизводящая бальный занавес к «Маскараду», статуэтка Е.Тиме – бессменной исполнительницы роли баронессы Штраль на изящном столике карельской березы – и образ спектакля завершён. В расположенном тут же на стене мониторе в режиме слайд шоу последовательно, помизансценно сменяют друг друга эскизы Головина (вплоть до мебели и бутафории) и фотографии сцен из спектакля. Таким образом, посетитель становится зрителем самого знаменитого мейерхольдовского спектакля. Кроме «Маскарада», выбрав «меню», он получает возможность увидеть и «Дон Жуана», и «Грозу» и другие спектакли этого периода.

В сочинении игрового пространства экспозиции периода «Театрального Октября», биомеханики, спектаклей по пьесам Маяковского, определяющим, конечно, стал красный цвет панелей, жёсткие линии и плоскости конструктивизма. Напечатанная по всю стену чёрно-белая фотография сцены из «Великодушного рогоносца» и рядом фотографии поэтапного исполнения биомеханического упражнения «Пощечина» Н.Кустовым и З.Злобиным на крыше ГосТИМа, передают не только новую систему воспитания актёра «биомеханику», разработанную Мейерхольдом, но и наглядно демонстрируют её реализацию в спектакле, открывшем новую театральную эпоху. В мониторе, вписанном в эту композицию, можно посмотреть обе редакции «Рогоносца» (1922 и 1928 годов), а также и «Зори», и «Землю дыбом», и «Смерть Тарелкина» и другие спектакли начала 1920-х годов.

Сценография «Ревизора» и «Мандата» - мотив раскрывающихся дверей и движущихся фанерных щитов, крашеных «в шахмат» светлым и тёмным мебельным лаком, стала основой для экспозиционного решения периода расцвета режиссёрского таланта Мейерхольда середины и второй половины 1920-х годов. Огромные фанерные щиты от пола до потолка, прикреплённые к стене – подвижны, их можно листать, как книгу, на «страницах» которой первые мейерхольдовские планировки к «Лесу» и «Ревизору», эскиз В. Дмитриева к сцене первого

Маска-монитор. Авторская работа М.Климовой. Фрагмент экспозиции. Фото Н. Макеровой.

Фрагмент экспозиции Фото Н. Макеровой.

появления Хлестакова и рядом фотография этой же сцены из спектакля, рисунок И.Шлепянова – групповой портрет семейства Гулячкиных из эрдмановского «Мандата» и он же, но уже в актёрском воплощении на фотографии в трогательной рамочке. Избранный принцип возможно полного показа спектаклей и здесь решается с помощью монитора, вмонтированного в один из щитов. Уникальная реконструкция некоторых сцен из «Ревизора» (фотографии М.Наппельбаума) с репликами персонажей, равно как и помизансценно воспроизведенный «Лес» с текстовыми делениями на эпизоды, как это было в спектакле у Мейерхольда – работа, проделанная старшим научным сотрудником Архивно-рукописного отдела, хранителем фонда ГосТИМа Натальей Маевной Зайцевой. Кроме того, в отдельном файле – репетиция знаменитой «Немой сцены» и фотографии, запечатлевшие процесс изготовления «кукол» к ней в мастерской театра. А ещё – сцены из «Мандата», из «Горе уму»…

Завершает экспозицию период начала 1930-х годов – Маяковский. З.Н.Райх в роли Фосфорической Женщины, только что гордо глядевшая в будущее, становится актрисой Лелей Гончаровой из «Списка благодеяний» Ю.Олеши. В костюме Гамлета, чужая и ненужная, как Принц Датский ни на родине, ни на чужбине, она медленно поднимается по винтовой лестнице. Вслед за ней зритель переходит в пространство Кабинета Мейерхольда. Благодаря подлинным вещам из этой квартиры, которые удалось найти первой заведующей, внучке Мейерхольда Марии Алексеевне Валентей, кабинет реконструирован по 1934 году. Это мемориальное пространство дополнено эскизами И.Лейстикова к «Даме с камелиями» и впервые полным комплексом материалов к спектаклю – от суфлёрского экземпляра текста, эскиза афиши, иллюстрациями из модных парижских журналов второй половины XIX века, куда Мейерхольд перенёс действие мелодрамы, до фотографий репетиций и сцен из спектакля. Посетитель, «листая» страницы на экране, увидит спектакль зрелого Мастера, его признание в любви Женщине и Красоте! По многочисленным воспоминаниям современников, комсомолки рыдали над судьбой куртизанки Маргерит Готье, которую блестяще играла Зинаида Николаевна Райх.

Однако, создание особой атмосферы каждого из экспозиционных пространств, возникновение ощущения театральной, мейерхольдовской игры, стало возможным по-настоящему, когда в музее смонтировали новое музейное освещение и заместитель директора фирмы «Trinova» Николай Воробьёв «выставил» свет. Он же выступил художником по свету в спектакле, премьера которого состоялась на вернисаже, и рождение которого происходило на наших глазах.

Актёр Андрей Кочетков написал инсценировку рассказа Даниила Хармса «Старуха», собрал «команду» - актёра театра «Et Cetera» Никиту Быченкова, пианистку и прекрасную актрису – Татьяну Буряшину, сам выступил в главной роли. Но не менее значимую роль в этом театральном эксперименте сыграл Сундук «Кабинет Хармса. Место для наблюдения за жизнью и смертью», артефакт, созданный Сергеем Якуниным. Этот уникальный объект, напоминающий огромный (1,85м в высоту) старинный актёрский кофр, с настоящей круглой металлической ручкой-кольцом, с подлинным, работающим дверным звонком с двери квартиры Хармса – как некое существо зажил своей жизнью. Когда распахнулась его «утроба», оказалось – это очень уютное, обжитое пространство и пространство именно писателя, именно чинарей, именно Хармса. В нем предусмотрено всё – и откидной стул, и, напротив него досточка-бюро, чтобы писать, и масса полочек, нишек, где можно держать всё необходимое писателю – рукописи, чернильницы, перьевые ручки, трубку, табак. Есть даже маленькая какая-то шарманка, покрутив ручку которой, извлекаются странные металлические звуки. С «потолка» свисает проволочная лампа, обтянутая бумагой, а на дверце-крышке есть веревочка, на которую можно повесить на вешалке пиджак, в самом низу – проволочная же полочка, так чтобы, откинув её, можно было вытянуть ноги и спать. Да мало ли чего там ещё есть. Дом-улитка, дом-загадка, дом-не дом, сундук, нора, гроб, абсурд. Обклеенный многими слоями крафта, прочный и жалкий одновременно - только таким, наверное, и могло быть пространство для творчества и для жизни писателя абсурдиста Даниила Хармса, трагически несовместимое с бодрой советской реальностью. Пространство сундука, Кабинет для наблюдения за жизнью и смертью. Жизнь Хармса, также как и жизнь Мейерхольда, жизнь З.Райх оказались невозможны в новом государстве победившего сталинского социализма. Так метафорически срифмовались в новой экспозиции судьбы этих великих людей. «Драматическая местность» новой экспозиции, представившая жизнь и искусство Мейерхольда, открыта для всех! ■

Фрагмент экспозиции Кабинета Мейерхольда. Фото Н.Макеровой

Марина Климова - автор дизайна экспозиции. Фото Л.Бурмистрова

На вернисаже. Андрей Хржановский и Сергей Якунин с женой Лилианой. Фото Л. Бурмистрова

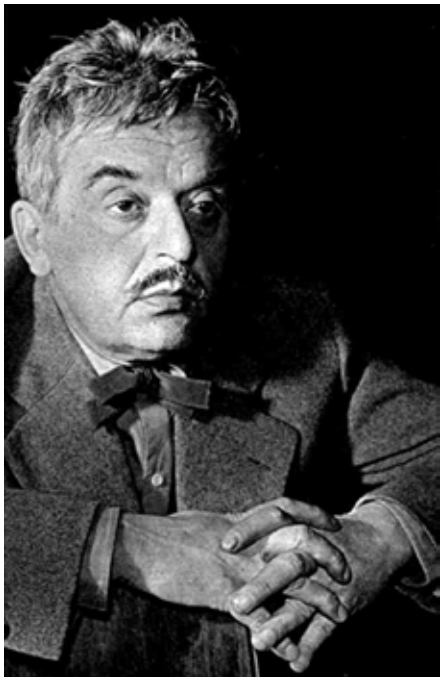
Сцены из спектакля «Старуха» по рассказу Д.Хармса. Хармс - А.Кочетков. Милая дамочка - Т.Буряшина. Старуха, Сакердон Михайлович - Н.Быченков Фото Л. Бурмистрова

МЕЙЕРХОЛЬД И ЧЕШСКИЙ АВАНГАРД

ЛАРИСА СОЛНЦЕВА

Когда в 1934 году Вс. Э. Мейерхольд приехал в Прагу, направляясь на лечение в Карловы Вары, его имя в Чехословакии было хорошо известно.

Почти все органы печати широко освещали это событие. Журналисты так энергично осаждали гостя, что председатель Коллегиума по искусствознанию Чехословацкой Академии наук не был в состоянии закончить задуманную с ним беседу. Вот её часть: «Имя Всеволода Мейерхольда знает весь культурный мир. Это выдающийся советский художник, за плечами которого тридцать пять лет театральной деятельности. Он простой, живой, сосредоточенный в разговоре, хотя во время нашей беседы его осаждали журналисты… - Мы спрашиваем: «Какие произведения прежних культур наиболее ценны с точки зрения сегодняшних нужд? – Мейерхольд называет два имени: Шекспира и Мольера. – Спрашиваем: почему?» - «Они затрагивают большие философские проблемы, персонажи их пьес очень действенны, монументальны, характеры крупномасштабны, диалог чист».



Э.Ф.Буриан после концлагеря

Вс. Э. Мейерхольд являлся для театральных деятелей страны олицетворением новой России, искусство которой достигло высот небывалого до сих пор художественного воздействия на духовный мир современного человека.

Характерно, что, не смотря на то, что молодое Чехословацкое государство созданное благодаря распаду Австро-Венгерской империи заключило дипломатические отношения с СССР только в 1934 году, а президенту Масарику принадлежали слова «лучше любая разруха, чем большевизм», театральная общественность не только жадно интересовалась жизнью советского театра, но и находила в её практике поддержку своим сценическим новациям. Так, например, было создано сообщество «Деветсил» (цветок с очень крепкими корнями), куда входили поэты, писатели, художники актеры и режиссёры, объединённые стремлением создавать новые просторы для творчества. Молодые талантливые режиссёры - Иржи Гонзл, Иржи Фрейка и Эмиль Франтишек Буриан - организовали при этом союзе экспериментальный театр, названный «Освобождённый».

В 1927 году «Освобождённый театр» становится уже центром наиболее прогрессивных сил театральной Чехословакии. С приходом в труппу двух студентов Яна Вериха и Иржи Восковца оформилось и его творческое лицо. «Освобождённый театр» стал театром политической сатиры, двух клоунских масок, придающих спектаклям особый колорит. Ядро сатиры «Освобождённого театра» составляли талантливые импровизации авторов и главных актёров-клоунов Восковца и Вериха. Находчиво, непосредственно, остроумно реагировали они на актуальные события общественной и международной жизни, выделяя события фашистской Германии, меняли содержание пьесы от представления к представлению.

«Освобожденный театр», - писал Юлиус Фучик, - находит новые пути сценического выражения и прежде всего развивает и углубляет чешский театральный юмор, опираясь при этом большей частью на народный юмор и сам, в свою очередь, воздействуя на него…. Если сейчас приедешь куданибудь в далёкое чешское местечко, откуда в наши цивилизованные времена изредка кто-нибудь навещает Прагу, будь уверен, что добрые люди, мечтающие об иной жизни, кроме всего прочего спросят также: а что «Освобождённый»?

В 1933 году Э.Ф. Буриан, автор оперных произведений, пропагандист джаза создает из безработных актеров театр «Д-34». Название программно: D - первая буква театра по-чешски, также первые буквы по-чешски слов – рабочий, демократия, дело и т. д. Цифра ежегодно менялась в соответствии с датой сезона. Театр постепенно стал центром приобщения самого широкого круга людей не только Праги, но и других населённых пунктов страны, где не было своих театров. Для посещения спектаклей был создан «Круг

друзей театра «Д-34». Кроме того театром издавался журнал, где много страниц отводилось советскому театру и особенно спектаклям Мейерхольда с иллюстрациями и описаниями. Известный в стране художник, драматург и писатель Гофмейстер даже изобразил в дружеском шарже маленькую фигурку Буриана с восторгом и умилением смотрящего на Всеволода Мейерхольда.

Дружеский шарж А. Гофмейстера

Надо отметить, что отношение к советскому театру 30-х годов было для ведущих деятелей театра связано с личными впечатлениями, так как Интуризм СССР организовал в 1933 и 1934 гг. театральные фестивали в Москве для иностранцев. На первый из них, когда ещё Чехословакия не имела дипломатических отношений с Советским Союзом, из 200 гостей 20 было из Чехословакии. Им была предоставлена возможность посещать любые спектакли и присутствовать на репетициях у того или иного Мастера по желанию. Поэтому приверженцы МХТ – Бор и Бородач - проводили время там, Й.Гонзл делил своё время между Театром Вахтангова, Таирова и Мейерхольда, а Буриан старался не покидать театр Мейерхольда. Естественно… как только советский режиссёр оказался в Праге, Э.Ф.Буриан уже был возле него. Всеволод Эмильевич посмотрел спектакль только что возникшего нового авангардного театра, познакомился с коллективом и с большим удовольствием и дружелюбием

Выступая 29 сентября 1934 года с докладом в ленинградском лектории, Мейерхольд остановился на вопросе о переделке пьес. Он сказал: «Я не буду, я больше не желаю переделывать. Надо же показать пример, что мы можем, не переделывая, внутри так переработать всю вещь, так её расшевелить и раскопать… Потом, переделки нужно делать умеючи. А можно не умеючи? Можно не умеючи и прямо гениально! Вот парадокс. Я видел в Праге молодого режиссёра, который поставил «Шейлока» Шекспира. Я ничего не узнал из Шекспира, но я после спектакля побежал к этому режиссёру и сказал «Замечательно!», потому что цель оправдала средства, потому что он так переделал шекспировского «Венецианского купца», что с уверенностью можно сказать, что в Чехословакии мелкая буржуазия, которая преимущественно посещает этот театр, получит отвращение к фашизму типа гитлеровщины. Этот спектакль создал в зрительном зале волну против фашизма, против всего того, что так льётся волной на все страны из страны, гордящейся своим арийским происхождением. Вот цель так значительна, что она оправдала средства».

Во время второго своего пребывания в Праге в январе 1936 г. Мейерхольд по просьбе театральной общественности города, сделал доклад о путях современного театра. Все газеты страны, начиная с «Руде право», поместили на своих страницах подробное изложение доклада: «Наша эпоха ставит перед театром задачи, выходящие за национальные границы: защита мира и культурных достижений человечества. Повышение культуры, освоение техники, приближение искусства к народным массам. Как это уже было в испанском театре XVI - XVII вв., обогащение театра элементами фольклора – витаминами искусства, борьба с дилетантизмом, халтурой, порнографией. Как кафедра народного воспитания, воздействующая сильнее и глубже, чем газета, наш театр должен проникнуть в широчайшие народные пласты и быть так же общедоступным, как звуковой фильм или спортивные состязания»

После посещения уже известного ему театра, возглавляемого режиссёром, музыкантом и композитором Эмилем Франтищеком Бурианом, где он посмотрел восхитивший его спектакль «Севильский цирюльник», Мейерхольд посетил спектакли «Освобождённого театра». В этот вечер зритель мог увидеть в первых рядах человека с выразительным профилем, с неослабевающим вниманием смотрящего и слушающего представление. Увиденное зрелище так поразило гостя, что он захотел посмотреть ещё один спектакль. Театр отменил очередное представление и назначил спектакль по пьесе Восковца и Вериха «Баллады в лохмотьях», уже снятые с репертуара, но где блистали оба актёра. Этот спектакль вызвал искренний восторг Всеволода Мейерхольда, и на встрече с коллективом театра он сказал:

«Цирк Дандена» Мольера («Жорж Данден»), которым открылся «Освобождённый театр»

«В 1913 году мой друг Аполлинер показал мне представление в цирке «Медрано», и после выступлений, которые мы видели в этот вечер, Аполлинер воскликнул: «Актёры, которые сохранят для театра художника-творца – актёры и режиссёры Commedia dell arte. После этого вечера я несколько раз был в цирке «Медрано», уже без Аполлинера, я хотел снова ощутить «дурман» Commedia dell arte . Без Аполлинера я уже не увидел в цирке «Медрано» итальянских лацци. Тех художников, которых мне показал Аполлинер, больше не было. С печалью и тоской в сердце искал я их и не находил. А сегодня 30 октября 1936 года в образах незабываемых партнеров V + W я снова увидел цанни и снова был очарован представлением, связанным корнями с итальянским театром импровизации.

Да здравствует Commedia dell arte! Да здравствует Восковец и Верих!»

Одобрение V + W и коллектива «Освобождённого театра» было особенно значимо, ибо любая недвусмысленная

Иржи Восковец (слева) и Ян Верих

Триптих одноактных пьес - Игра о святой Дороте, Саличка, Нищий Бахус»-спектакля «Народная сюита», поставленный в 1938 году и возобновленный снова Бурианом в 1956 году в театре «Д-34».

острота его протагонистов в сторону фашисткой Германии завершалось Нотой Протеста Посольства Третьего Рейха и требованием закрытия театра.

Помимо общения с труппами авангардных театров советский режиссёр особенно охотно выступал с публичными лекциями, стремясь доступно донести характер преобразований в новой России. Всё, что говорил И.Э. Мейерхольд, было близко широкой публике и театральным практикам, особенно авангардным. Более всего это касалось художественной самодеятельности в формировании современной культуры и народного творчества – «витаминов современного искусства». Дело в том, что на протяжении трёх веков бесправия именно театральное любительство и опыт народных спектаклей предков помогли в Чехии сформировать из населения нацию. Очевидно, этот род единомыслия подкупал Мастера, и на прощание в разговоре с корреспондентом «Prager Presse» Мейерхольд сказал: «Прага вырвала сегодня художественное руководство театральной жизнью Центральной Европы из рук Вены и Берлина. Однако необходимо, чтобы она полностью избавилась от влияния йесснеро-рейнгардтовского немецкого экспрессионизма». Режиссура Э.Ф. Буриана Мейерхольду явно нравится, он говорит, что Буриан - «как бы сейсмограф, отмечающий колебания почвы, а его «Севильский цирюльник» является открытием»…

«…В моем театре, - подчёркивает Мейерхольд, – экспериментальная лаборатория, и бывает, что перед общественностью предстают незаконченные вещи. В таком случае я сам вынужден выступать против мейерхольдовщины, чтобы ей не подражали в ущерб делу, как у нас, так и в чешских театрах». Мейерхольд заявил, что радуется предстоящему посещению «Освобождённого театра» (после этого, в пятницу он присутствовал на пятидесятом спектакле «Небо и земля»). Наконец указав на обязательную для режиссёра музыкальность, он сказал, что «силой искусства будет создан театр интернациональный».

К сожалению, радужные перспективы внезапно и трагично оборвались, Чехословакию оккупировала фашистская Германия (мюнхенское соглашение); Чехия стала провинцией Третьего Рейха, Словакию Гитлер сделал «независимым государством». «Освобождённый театр» закрыт. Восковец и Верих эмигрировали, кумир чешского авангарда Всеволод Эмильевич Мейерхольд оказался врагом народа в родной стране и был приговорен к расстрелу.

Коллектив театра «Д-36», «Д-37» и т. д., не вызывая у новых хозяев страны подозрений, напряженно трудился, осмысливая высказанные Мейерхольдом идеи.

«Театр, под руководством режиссера Э.Ф. Буриана – это исключительное явление на фоне современной театральной действительности Чехословакии, - пишет в своем очерке «Страна-перекрёсток» советский журналист Сергей Третьяков. - Это левый театр не только по своему репертуару, но и по режиссёрским приемам… В постановках много мейерхольдовского. Вместо занавеса выключают свет. Вместо рампы – прожекторы. Декорационная установка напоминает времена «Зорь» или «Мистерии-буфф». Отличает этот театр от театра Мейерхольда то, что в нём слово на первом месте. Но слово возникает не из жеста, не из работы, не из какого-то конкретного действия. Жесты и позы зачастую статуарны, они сменяются по неким симфоническим законам; это быть может, объясняется тем, что Буриан – музыкант…

Иржи Гонзл и Эмиль Франтишек Буриан с актрисой театра

…Однажды я пришел к Буриану на репетицию новой пьесы. На сцене стояли сколоченные рамы, ширмы, стремянки. Среди них метался небольшого роста человек, напоминавший несколько хищную птичку, залетевшую на заставленный разным скарбом чердак. Это был Буриан… Сверкая глазами и не видя никого, он подлетал к стоявшим в разных местах сцены людям, произносил что-то, отскакивал, изгибался, протягивал руки, снова кидался к ширме, к раме, изображавшей зеркало. Это он когтил, клевал, раздалбливал попавшую ему в руки пьесу, превращая её в спектакль… А потом, сбежав со сцены, он садился за рояль, терзал его клавиатуру, и ритм музыкального сопровождения уже обрисовывал ту ритмику, в которой будет двигаться спектакль.

Именно здесь, на репетиции, видишь, какой это талантливый режиссёр, одержимый и своеобразный, потому что это режиссёр-музыкант, строящий каждый свой спектакль по законам музыкального произведения».

В первые сезоны существования театра Буриан поставил ошеломивший зрителя спектакль «Война». Записанные поэтом середины XIX века Карелом Эрбеном поэтические творения чешских крестьян о мире и войне. Спектакль состоял из пяти частей: Масленица. Свадьба. Мобилизация. Солдатки. Беда. Так для художника – авангардиста было существенно обращение к аутентичным формам народного творчества. А когда по улицам Праги стали разгуливать захватчики со свастикой, Буриан ставит подряд два спектакля, состоявших из пьес народного театра. Спектакль «Народная сюита», поставленный в 1938 году («Д-38») состоял из трёх небольших старинных пьес: «Игра о святой Дороте», «Саличка, «Нищий Бахус».

«Народная сюита», пишет Буриан в программе к спектаклю, состоит из трёх сценических произведений, которые игрались в Чехии, Моравии, Словакии в самые трудные времена жизни народа. Их история восходит

к Средневековью. Скорее всего, эти сценки исполняли школяры, а затем они в пересказах оказались в простонародной среде. Каждая из них содержит следы бессчетных импровизаций. В своем сборнике «Песни Ходского края» Индржих Индржих писал: «Из личного опыта знаю примеры, когда певец пел одну и ту же песнь, в которой, повторяя буквально тут же, мог менять текст и мотив. То же могу сказать и о народных пьесах. Каждый из исполнителей имел собственное представление о традиционных персонажах, унаследованный от отца или деда способ поведения…

…В то время пока в парках и салонах расцветала барочная культура, в сельских светёлках расцветала и развивалась культура, в которую мы сегодня вглядываемся с великим удивлением и великим желанием извлечь из затерянной культуры то простое золото, что обогатит нашу современную культуру... «Д-38» без какого-либо вмешательства сохраняет примитивность данной пьесы, её текста. Не подправляет рифмы, не добавляет реквизит, не редактирует пьесу в целом».

Являясь ярким представителем чешского авангарда, Буриан и его коллектив воспринимали художественную деятельность чешского народа в непосредственной связи с мифологическим сознанием, с ритуалом как способом регуляции социального самочувствия личности. Уже в условиях оккупации страны Буриан в сезон 1939-40 года создает «Вторую народную сюиту», также состоящую из трех частей: «Воины святого Ржегоржа», «Как в Чехии страшили», «Комедии о Франтишке и Гонзике», с которой демонстративно выезжает на гастроли по городам Чехии и Моравии. Через полгода Буриана арестовывают и бросают в концлагерь, а театр «Д-41» закрывают.

После освобождения страны, в 1945 году, Э.Ф. Буриан, как большинство политических узников возвратившихся из концлагерей, активно включился в процесс строительства социализма. Под девизом Президента Готвальда – «Советский Союз – наш образец». Однако в России тех лет всё, что хоть как-то напоминало двадцатые годы к разочарованию чешских деятелей искусства, носило ярлык формализма.

Буриан восстановил театр «Д-34» и поставил спектакль по своей пьесе в духе требований времени с положительным героем – «Бригада шлифовальщика Каргана». Природа режиссёра-художника воспротивилась толкованию соцреализма, и Буриан, начиная с 1955 года, стал восстанавливать спектакли 30-х годов, знакомя таким образом новые поколения зрителей со спектаклями, которые так восхищали поколения предыдущие. ■

Фото предоставлены автором

«МАЛЬЧИКИ» ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Мальчики» по девяти главам романа **«Братья Карамазовы» Ф.М.Достоевского.** Сценическая композиция и постановка **Сергея Женовача**, художник **Мария Утробина**. Студия театрального искусства. Двухсотый спектакль - **6 мая 2014.**

Сказать, что был аншлаг и переаншлаг, что тут удивительного, в этом театре всегда аншлаг, а «Мальчики» и в премьерной студенческой аудитории, и в Центре Мейерхольда, и на гастролях, и в фестивальных залах вызывали особенный интерес. Уникальность этого спектакля в том, что он вошел в духовный опыт поколения XXI века и остается в прямом диалоге с молодыми (их, замечу в скобках, было три четверти зала). Время вносит изменения, что-то люди приобрели, что-то потеряли, спектакль собирает весь опыт публики, личный каждого и общественный каждого и всех вместе, а это заостряет его смысл. Когда ирония и ерничанье победили на театральных подмостках, подобное высказывание редкость, не публицистически заряженное послание, но художественный, от сердца и ума, разговор о жизни и смерти, о страдании, о добре и зле, о сострадании как высшей силе человека.

Мальчики все время на сцене, они и участники и свидетели, можно сказать, они полностью проживают сюжет и их душевная работа, их путь от агрессивности к состраданию, от ненависти к любви делается понятен.

Увенчанный многими премиями спектакль не нуждается в эпитетах, интересно как он работает, не теряя накала. Сценография аскетична – всего-то стулья группируют по-разному - и это не только потому, что постановка осуществлялась в стенах института без постановочных средств, но и по сути режиссерского решения, такого владения пространством, такого умения обозначить дистанцию, дать зрителю одновременно и крупный план и дальний. Десять лет назад главным театральным эффектом казалась юношеская порывистость, непосредственная страстность артистов, из чего и возникала атмосфера исповедального напряжения. Теперь склоняешься именно к ценности режиссерского рисунка, заложенного в авторской литературной композиции, безбоязненно взявшей стиль рассуждения от Достоевского. Все мизансцены решены в едином приеме, что и дает структурную жизнестойкость. Изящный режиссерский рисунок точно отлит из металла, сохраняет устойчивость и легкость спектакля. Мальчики, понятно, взрослеют, их место занимают более юные артисты, но и они техничны и душевны, внутренне правдивы, ведь это выходцы из одного мастер-класса.

Сцена из спектакля

Незабываемы и незаменимы Алексей Вертков (Снегирев, отец Илюши) и Сергей Аброскин (Перезвон, дворовая собака). Такие актерские создания, как живые нити режиссуры, удерживают двухсотый спектакль на премьерном уровне. Как открыты этим артистам люди Достоевского, «слишком наклонные чувствовать»! Тут вспоминается и Смердяков Аброскина из спектакля «Брат Иван Федорович», и кажется, театру надо думать, что им снова и снова играть из Достоевского.

В спектакле «Мальчики» Аброскин только средствами пластики создает образ собаки с человеческим

сердцем, а его подвывания кто-то назвал сейсмографом эмоций. Верток вообще нерв и камертон многослойной режиссерской партитуры. Дочь Снегирева Варвара называет отца шутом, но шутовство его чрезвычайно трагично, иронией и самоиронией он прикрывает отчаяние, а вот виртуозное и глубинное шутовство в актерском даре исполнителя несомненно. Это особое шутовство Чаплина, Мазины… и Верткова, способное перевернуть душу. Скажет Снегирев Верткова - «грешно убивать хотя бы на поединке» - иначе как истину это не воспримешь.

Вот она, история жизни: «надобно, чтобы каждого человека хоть кто-нибудь мог возлюбить…» Ах, это совершенная правда! - воскликнет Алеша Карамазов (А. Коручеков). Для серьезного разговора Снегирев вывел Алешу на улицу, ближе к рампе - все отвернулись. Семейство, оставаясь на сцене, не слушает, но слышит; гимназисты, оцепенев, смотрят на Илюшу и его отца. Снегирев, рассказывая, что случилось у них с Федором Карамазовым, заново переживает унижение, и по закону такого спектакля, по правилам концентрации мысли совершенную его правду слышат все. Какие перепады, какая степень искренности, до дна, до сути.

Болезнь и смерть Илюши переплетены с диалогами Красоткина (А. Шибаршин) и Алеши (А. Коручеков). Атмосфера надвигающейся смерти придает

Сцена из спектакля

и объем и краски этому откровенному разговору. Здесь смерть не мгновение, а длительность переживания.

«Ах, папа, не плачь, - говорит Илюша.- А как я умру, то возьми хорошего мальчика, другого…Сам выбери из всех хорошего. Назови его Илюшей и люби его вместо меня…» И друзьям завещает: «Папа плакать будет, будьте с папой». Вот и финал, вот и главное - осознание того, что «жить никого не любя, невозможно».

Достоевский обладал исключительным даром говорить о нравственности, его герои способны на откровение уровня «сам с собою». Гимназисты всех времен должны разобраться в жизни, понять взаимодействие людей, научиться видеть потребности другого и грустить по поводу своих несовершенств - иного пути взросления нет.

Идите, юноши, в театр, учитесь состраданию. Чужих смертей не бывает, это надо понять и пережить, как переживают смерть Илюши его отец и его прозревшие друзья.

Жизнь тоже дает уроки, будьте внимательны: жестокосердие убивает нации и народы. Не забудьте завет Достоевского: «Человек – целый мир, было бы только основное побуждение в нем благородно». ■

Фото представлены театром

ОПЯТЬ СВЕТ ВЫКЛЮЧИЛИ

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

«Васса» (по мотивам первого варианта пьесы «Васса Железнова»). Максим Горький. **Ведогонь-театр**, Зеленоград. Режиссёр **Анатолий Ледуховский**. Художник **Светлана Архипова**. Художник по костюмам **Виктория Хлебникова**. Композитор **Андрей Гаврилов**. Премьера **2 апреля 2013.**

18 апреля на сцене Большого театра жюри Национальной театральной премии «Золотая Маска» назвало «Вассу» лучшим спектаклем в номинации «Драма. Малая форма». Многие поспешили обвинить проголосовавших таким образом в консерватизме. Конечно, «Васса» - это не радикальное высказывание режиссера нового поколения, но назвать его традиционным спектаклем невозможно. Ледуховский прочитал «Вассу» так, как это возможно только сегодня – таковы и его тема, и его театральный язык.

Один из самых сильных образов спектакля — периодически и с треском пропадающее электричество. Массивная люстра грозно мигает и на секунду угасает. В этом и тема разлада в доме, и потеря персонажами какого-то высшего света. Происходят в доме эти неполадки обычно не к добру, резкая темнота сопутствует обмороку и смерти.

Свет важен в черно-белой гамме спектакля (художник Светлана Архипова, художник по костюмам Виктория Хлебникова). Он холоден, как весь промерзший дом, в первом действии герои не снимают пальто даже в комнатах. Семья большая, но все притаились по углам, никого за сценой не слышно, потому что все всегда подслушивают, а каждый гулкий шорох эхом разлетается по пустому пространству - кажется, что все комнаты здесь проходные. Если и ругаются, что у Горького случается довольно часто, то все кричат одновременно. В эти минуты свои позиции сдает даже замечательная музыка Андрея Гаврилова, которая в «Вассе» важна так же, как музыка Фаустаса Латенаса в спектаклях Римаса Туминаса.

Все без исключения персонажи постоянно смеются без причины, на грани истерики, и не гнушаются рукоприкладством. А потом смеются над драками и пытаются поколотить родственника, потому что его смех их задевает.

«Потолстела, поглупела, обозлилась, никто не умеет любить», - об этом все время сокрушаются героини спектакли. Жалуются и мужчины, но в их устах все сетования звучат бессмысленным нытьем. На стенах нет семейных фото, лишь одно заметно увеличилось и превратилось в занавес, на котором единственным полноценным мужчиной оказывается Максим Горький в роли отца. «Васса» - женское царство сильных полнокровных личностей, в котором власть переходит от матери к дочери.

Васса - стройная женщина средних лет (Наталья Тимонина) – до сих пор привлекательна, мужчины докучно обращают на нее внимание. Она скорее современная бизнес-вумен, но сегодня еще опаснее сдавать позиции и обнаруживать свои слабые места, чем в 1910 году. Строгая стильная Анна (Юлия Богданович) похожа на мать, у нее такие же проблемы с мужем и детьми, и она уже готова занять трон семьи Железновых. режиссёр подчеркивает их взаимное влечение-ненависть, стремление походить друг на друга: у них одинаковая манера держать сигарету, а Васса втайне примеряет элегантные вещи дочери. Тут её и настигает первый обморок.

Анатолия Ледуховского критики часто называют режиссером, работающим в европейской манере. Действительно, «Вассу» легко представить себе сыгранной, например, на немецком или литовском языках. При этом прислуга Дуня (Светлана Лызлова) решена в нарочито «русском» духе, она, в кокошнике, поет с придыханием зачин к первому и второму действиям: «Есть у пташечки гнездо, есть у ней и дети», подразумевая, разумеется, Вассу.

Семён - Илья Роговин, Васса - Наталья Тимонина, Наталья - Ольга Львова

Её роль не сводится к открытию занавеса и выносу самовара. Она здесь «серый кардинал» женского царства. В третьем действии она уступает прелюдию Анне, а та уже поет джаз. За занавесом раздается голос комиссара Катани. Анна смеется, сериалы по сравнению с её жизнью – детские радости.

Третье действие не похоже на первые два. Долгие паузы за трапезой сменяются стоп-кадрами во время поминок. Васса сдает позиции, и вот уже можно без разрешения садиться за стол. Персонажи демонстративно и нагло извиняются на итальянском языке, играя уже в другую «семью», а именно в мафию. Но это игра только на первый взгляд похожа на популярное сегодня развлечение больших и шумных компаний, ведь подспудно семья уже готова стать той самой мафией.

В последнем действии все герои одеты стильно, как на похоронах в европейском кино. Мизансцены становятся фронтальными, но глаза персонажей надежно защищены темными стеклами. Черные очки скрывают не слезы, а усмешку и презрение. О наличии недавно умершего мужа и отца напоминает только лишняя стопка с куском черного хлеба.

Все готовы к убийству с самого начала. Еще в первом действии на сцене появляются труппы птиц и кошки, ими брезгуют, но им не удивляются. Когда очередь доходит до избавления от больного и немощного Прохора (Дмитрий Лямочкин), все торопливо отворачиваются, а Дуня включает радио погромче. Роли в этой «игре» тщательно отрепетированы. Готовы к убийству все, но главное преступление в итоге совершает Анна. Она с легкостью кладет подушку на лицо матери. Прохор лежит на полу, Васса осела в кресле, Дуня на всякий случай дежурит у винтажного приемника. Анна и Людмила (Наталья Табачкова) закуривают. «В доме покойник, а я ничего не чувствую, - говорит последняя, - с начала жить будем». Это вам не чеховское, пусть грустное и идеалистическое, но все же приветствия новой жизни. Это деловитая констатация: королева умерла, да здравствует королева! ■

Фото Андрей Тульнов

Анна - Юлия Богданович, Васса - Наталья Тимонина

Сцены из спектакля «Васса»

СКАЖИ ВСЕМ, ЧТО ТЫ ЖИВАЯ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Алиса». Режиссёр **Андрей Могучий.** Художник **Мария Трегубова.**
Большой Драматический Театр им. Г. А. Товстоногова.

Родился спектакль «на выселках», во временном прибежище, в невероятной красоты Каменноостровском театре, где небольшой зал (театрик и сам-то мал, но с классическими «итальянскими» пропорциями) прикинулся все же большим, тем, который в БДТ, с ярусами и зависшими на них толстыми купидончиками. По воле художника Марии Трегубовой этот зал одет с потолка до пола в белые чехлы и стал неким законсервированным пространством, в котором обитают то ли духи былой замечательной жизни, то ли легенды о ней. В это время строители, зачехлившие ярусы и кресла реального зала на Фонтанке от ремонтной грязи, возможно (чем черт не шутит!), тоже слышали по углам некие подозрительный шевеления, а под куполом – волшебные голоса… В старых театрах обитают духи пьес, спектаклей и актеров, это сладкое, страшноватое предание общеизвестно и всеми давно принято на веру. «Алиса» БДТ с Алисой Фрейндлих в заглавной роли, конечно же, спектакль о времени, которое способно смыть следы любой, самой мощной легенды, и о человеческой памяти, которая, упрямо сберегая впечатления, способна делать их живыми.

«Я изо всех сил стараюсь сохранить все, как было, в целости и сохранности», — кричит постаревший Кролик постаревшей Алисе. Кролика играет Анатолий Петров. Шляпника – Валерий Ивченко. Поросенка, ставшего человеком (у Кэрролла мальчик превратился в поросенка, а у Андрея Могучего он, повзрослев, совершил обратное превращение) – Геннадий Богачев. Играют и Георгий Штиль, и Сергей Лосев, и Ируте Венгалите…

Сцена из спектакля «Алиса»

Это старожилы БДТ, и вся история, конечно же, нанизана на личную театральную биографию. Долго, благородно старавшиеся «сохранить все как было», артисты прежде одной из сильнейших в стране трупп, в какой-то момент очутились (с метафизической, разумеется, точки обзора) в зачехленном, «музейном» мире. Потому что в настоящем, живом театре ровным счетом ничего нельзя сохранить, как было, а можно только заново рожать – здесь, сейчас, сию минуту. Отважные и честные перед самими собой актеры товстоноговского БДТ играют эту тему! Рефлексируют по самим себе, своему прошлому и настоящему!

Ход режиссера Андрея Могучего, в сущности, считывается легко и просто. Хотя, сам спектакль вовсе не прост и не легок. Но легшая в его основу философская книжка Льюиса Кэрролла про девочку Алису ведь играет именно с понятием времени, с относительностью величин, с ракурсами взгляда, меняющими действительность до полной неузнаваемости и открывающими в ней неожиданные смыслы. Новый худрук БДТ мужественно и нежно всматривается в миф театра, свидетелем реальной творческой мощи которого он успел сам побывать в детстве. А нынче жизнь этого театра фактически зависит от него, и он рискнул вместе с артистами, носителями мощного товстоноговского кода, нырнуть в воронку памяти. Вдобавок, если есть актриса Алиса Фрейндлих,

успевшая побывать действующим лицом страны товстоноговских чудес, как не поставить её в центр нового театрального сочинения? Да и сама страна, от которой нынче остались не только здание на Фонтанке, отряды умных книг и стопки рецензий, но память живых, вполне еще даже дееспособных зрителей и специалистов, так и просилась к сценическому воплощению. Только не в виде реконструкции, этот, в принципе опасный жанр находится за пределами интересов режиссера. С эстетической точки зрения «Алиса» заставляет вспомнить его же «Счастье» в Александринке, сценическую фантазию на основе «Синей птицы» Метерлинка. Но еще больше – «Пьесу, которой нет», сочиненную им в театре Балтийский дом вместе с Евгением Гришковцом, или «Изотова», пьесу Михаила Дурненкова, поставленную в той же Александринке. Могучий практически никогда не ставит драматургический оригинал, он входит с ним в диалог, затевает перекличку с другими оригиналами, рисует причудливый узор из культурных и временных контекстов. Его спектакли, повторяю, лишь отталкиваются от литературного первоисточника и свободно улетают в мир фантазий. Слово в них – всего лишь компонент, очень часто не самый главный. Важнее бывает визуальный ряд, режиссёр сочиняет свои фантазии вместе с художниками, работы которых в его постановках по обыкновению грандиозны.

Однако, на этот раз кое-что в методе поменялось. Работа художника, точная и образная, здесь все же скорее лаконична, обуздана. А слово, напротив, вырывается на главные позиции и не всегда выдерживает возложенной на него ответственности. Ведь играется вовсе не «Алиса в стране чудес» и не «Алиса в зазеркалье», но заново написанная история о пожилой женщине, с которой произошло недоразумение – она застряла в лифте. А далее героиня попадает в некую «зону», где обитают странные существа, которые беспрестанно теребят ее, заставляя вспомнить их самих и её собственное детство, неразрывно связанные друг с другом. Могучий затевает игру, сложнейшую и для него самого, и для заглавной исполнительницы. Тексты Кэрролла сплетаются с текстами, сочиненными специально (авторы сам режиссер, Сергей Носов и Светлана Щагина). Персонажи в этой истории, а именно Кролик и Шляпник, Король и Королева, Поросенок, Шалтай-Болтай, Додо, Гусеница, постарели, пообтрепались, выпали из реальности и, будто бы только и ждали, что вернется та девочка, которая своим иррациональным детским сознанием сможет вернуть им смысл и радость существования. К примеру, наплачет море слез, и они опять вымокнут и перестанут быть сухими, высохшими изнутри. Это желание рефреном проходит через весь спектакль: перестать быть сухими! Вернуть игру как смысл, как стимул, как воздух! А «девочка» упрямо ничего не хочет вспоминать, и вообще, это вовсе не девочка, но пожилая состоятельная дама с грузом «биографии» на хрупких плечах. Тема памяти здесь становится «симультанной», всеобъемлющей. Это память и о культовом сюжете, и о развивавшихся далее, без девочки Алисы судьбах персонажей. И о судьбах самих артистов БДТ, чьи как бы личные, человеческие истории тоже вплетены в спектакль. И о биографии великого театра. И о товстоноговской школе, которая в игре старожилов отчетливо и вполне сознательно проявлена - её носители честно рефлексируют её самое, играют на стыке психологизма, ироническое представления и исповедальности. Мертвое соединяется в спектакле с живым. Традиция зачехляется, покрывается слоем пыли, но тут же сбрасывает с себя все музейные наслоения и оборачивается обаятельной, яркой, жизнеспособной.

Пространство, сочиненное Марией Трегубовой, в первом акте помещает зрителей на сцене. А игру располагает в зале. Мы сидим на стульях покрытых чехлами, и видим белые, укрытые тканью ярусы зрительских мест, двух, подернутых патиной «бэдэтэшных» ангелочков и роскошную люстру, точь-в точь такую, как в доме на Фонтанке. Из-за дивана торчат гигантские белые кроличьи уши. Длинный стол накрывают для чаепития белоснежной скатертью, и на нем, вместо чашек, нелепо зеленеют капустные кочаны – это предприимчивый кролик внедрил здесь такой «рацион». Парадоксальное, кэрролловское перемешано с реальным, щемящим человеческим. Бывший Поросенок, а ныне мужчина, работающий официантом, рассказывает долгожданной «девочке» про свою незадавшуюся жизнь, и Геннадий Богачев играет это на грани гениальности, выжимая непрошенные зрительские слезы! Валерий Ивченко, старый, артистичный, выспренно-ирреальный Шляпник все мучает Алису загадкой про Правдецов и Врунов, и снова непрошеный ком в горле, ибо роскошный артист играет подспудную тему поиска художественного смысла. Он, этот смысл, ускользнул, улетучился, а Шляпник не может смириться, упрямо ищет, теребит окружающих, несет ответственность! Появляется маленькая Алиса, то ли девочка, то ли виденье, будто сошедшая со старой английской картинки, и Шляпник бросается к ней, в надежде снова обрести ощущение детства, вкуса игры и веры.

Впрочем, пересказывать сюжет, которого, в сущности, нет, занятие такое же пустое, как отгадывать ребусы Шляпника. Происходящее поглощает тебя целиком, щекочет рецепторы, у каждого свои, связанные с памятью

Сцена из спектакля «Алиса»

Алиса - А. Фрейндлих, официант - Г. Богачёв в сцене из спектакля «Алиса»

Сцена из спектакля «Алиса»

собственного детства, собственной жизни, собственных театральных впечатлений. Мы в первом акте ощущаем под ногами пол сцены, чтобы во втором отправиться в зал, где рядом оказываются и актеры, и мебель Алисиной квартиры, а сцена остается пустой, величественной и лишь под финал на нее выходит Алиса, которая вспомнила все. Нас будто впускают в квартиру как в личное пространство воспоминаний, в том числе и наших. Второй акт состоит из рассказов каждого, уже не героя сказки, а просто человека. Если до антракта персонажи заставляли Алису вспомнить их, то теперь каждый вспоминает ее, жившую здесь, в этом доме, на одном из этажей, в одной из квартир. Это почти вербатим, нечто почти автобиографическое. Вспоминаются не удавшиеся надежды на взаимность, дурацкие розыгрыши, юношеские проделки, материнский эгоизм и дочернее одиночество. Артисты БДТ здесь совершают чудо: не ломая своей театральной природы, не снимая костюмов и не смывая грима, они оказываются способными отринуть привычный «театр», уничтожить «четвертую стену», высоту подмостков и прочие условности старого большого стиля. Георгий Штиль, Андрей Шарков, Сергей Лосев, Евгений Чудаков, Ируте Венгалите здесь просто великолепны! Реальная жизнь между тем оттесняет вымышленный мир, и если раньше это было только подозрение, то теперь становится совершенно ясно: все эти Шалтаи-Болтаи явно проживают где-то в нашей местности, в нашем климате, воздухе и антураже.

Труднее же всех приходится в спектакле Алисе. Алисе Бруновне Фрейндлих, играющей как бы саму себя. Вот где сказывается проблема именно с текстом, которому режиссер, против своего обыкновения, отдает слишком важную роль. Текст коряв, переусложнен и одновременно лишен литературных достоинств. Но если «друзья» Алисы все же перемежают его оригинальным, кэрролловским, и при этом снабжены характерностью, то ей опереться, кроме собственной, по истине звериной органики, не на что. Линия её роли – это мучительное топтание на месте, в беспамятстве, в монотонном удивлении перед обстоятельствами, в которые попала её героиня, и перед персонажами, которые требуют от нее узнаваний и воспоминаний. Хрупкая, изящная, вся в черном на фоне белого театрального зала, Алиса мучительно продирается через преграды памяти. В её роли заложено гораздо больше биографического, нежели в других. Например, она говорит о том, каково это носить имя Алиса (все дарят тебе книжки Кэрролла). её путешествие по лабиринтам памяти выводит её в финале на коду, на блокадную историю о девочке, у которой отняли пальтишко (а ведь у реальной Алисы Фрейндлих есть и свои, реальные блокадные истории!). Она в спектакле центр, та точка, от которой идут концентрические круги воспоминаний и ассоциаций, но точкой, согласитесь, даже, будучи выдающейся актрисой, оставаться трудновато: нет объема и протяженности.

Впрочем, если Алиса и буксует, то делает она это все равно с неподражаемым артистизмом. Вот пьет, непонятно, чай, или коньяк, смешно хмелея то ли от выпитого, то ли от навалившихся на нее странностей. Вот упрямо и задиристо отмахивается от настойчивого Шляпника. Вот беспомощно ищет у официанта опоры в своих блужданиях. Вот кружится, взяв за руку маленькую Алису, свою детскую «проекцию», доводит девочку до нужного, известного ей одной «оборота» игры, которая здесь, конечно же, победно выше жизни.

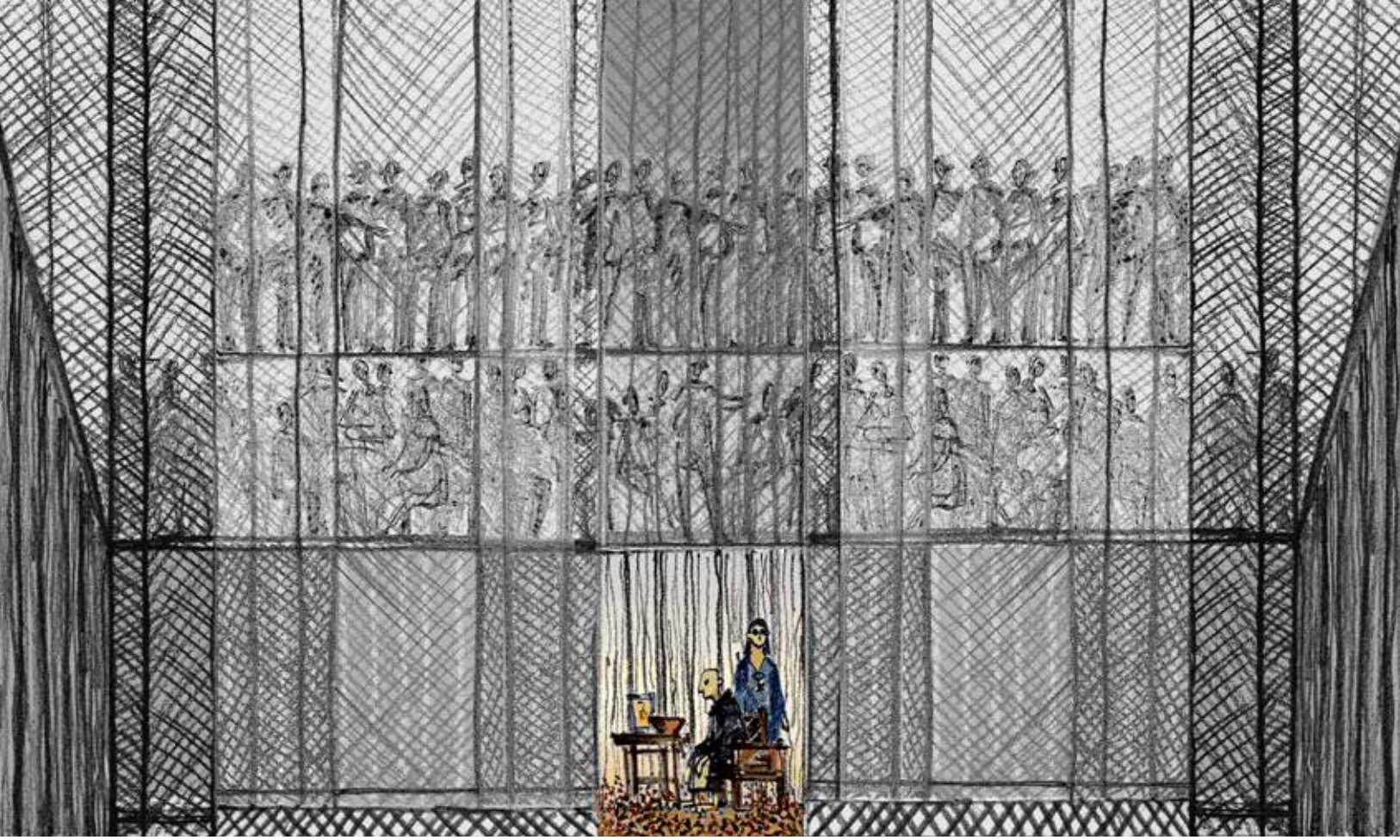
Алиса Фрейндлих это стиль, это женственность и шарм, ирония, лирика и клоунада, это странность и аномалия, которые в театре обязательно предпочтительнее скучной нормы. Разумеется, именно ее, актрису с таким именем, с таким артистизмом и дарованием, с такой безусловной зрительской любовью следовало отправить в театральное зазеркалье. Здесь она совершенно естественным образом стала центром, в котором пересекаются причудливые траектории памяти, коллективной и личной, культурной и бытовой, искушенной и простодушной. «Скажи всем, что ты живая!», — просят её персонажи. Это ведь и о БДТ, которому в этом году исполнилось 95 лет, и который возвращается после скитаний к себе домой, по адресу Фонтанка 65. О театре-легенде, который, по счастью, жив не только в воспоминаниях, но и в спектакле «Алиса», спектакле-событии, вызывающем сильные эмоции и долгое послевкусие. ■

Фотографии предоставлены БДТ им. Г.А.Товстоногова

Кролик - А. Петров, Алиса - А. Фрейндлих в сцене из спектакля «Алиса»

Сцена из спектакля «Алиса»

Сцены из спектакля «Алиса»



▲ *В. Шилькрот. Эскиз декорации к спектаклю «Франциск»*

▼ *Сцена из спектакля «Франциск»*

НЕУДОБНЫЙ СВЯТОЙ

АЛИСА НИКОЛЬСКАЯ

«Франциск». Лаборатория современной оперы «ОПЕРГРУППА». Композитор – **Сергей Невский**, режиссёр – **Владимир Бочаров**, художник – **Виктор Шилькрот**, дирижер – **Филипп Чижевский**, оркестр и хор – **Questa Musica**.

Постановка оперы Сергея Невского «Франциск» стала первым проектом объединения «Опергруппа» в рамках «Лаборатории современной оперы». Премьерные показы прошли на Новой сцене Большого театра почти два года назад. С тех пор спектакль показывался в России только один раз – в рамках фестиваля «Золотая Маска – 2014». И по итогам награждения творческая группа «Франциска» получила специальный приз музыкального жюри.

Это отрадно, в том числе и потому, что постановки современной оперы в России не так часто выходят за пределы разовых показов на экспериментальных фестивалях, а уж награды получают и того реже. Между тем наличие спектакля в афише «Золотой Маски» позволяет думать о том, что такие вещи успешно встраиваются в театральный мейнстрим. Как и должно быть – пора перестать относиться к словосочетанию «современная опера» как к диковинке. Конечно, широкой публике пока подобное воспринимать трудно. Но лиха беда начало. И как показала премьера «Франциска», зрители откликаются на сложную, минималистскую музыку с интересом. Своя аудитория и у оперы, и у спектакля непременно сложилась бы. Однако на данный момент прокатная судьба постановки неизвестна.

Сцена из спектакля

Композитор Сергей Невский – одна из ключевых фигур и в отечественном, и в мировом музыкальном процессе. «Франциск», обозначенный как «опера для чтеца, двух солистов, хора и камерного оркестра», написан Невским по предложению дирижера Теодора Курентзиса. Либретто Клаудиуса Люндштедта основано на фактах из жизни и мотивах проповеди Франциска Ассизского. Точнее – на текстах, написанных его учениками. Хотя на традиционное жизнеописание святого исполняемый текст не особенно похож из-за своей жесткости и отчасти провокативности.

Собственно музыка оперы включает в себя затейливый набор самых разных звуков и шумов. Вынесенные в зал несколько комплектов ударных инструментов придают звучанию объем и некую мистериальность. Равно как и хор, дающий ощущение торжественности религиозной мессы. При этом начинается опера со скребущего звука пенопластом по стеклу. Однако резкие и специфические фрагменты в итоге складываются в удивительно гармоничное и приятное для слуха музыкальное полотно. Опера не перегружена звуковыми приемами и значениями, а слажена и выверена, как математическое уравнение: каждого музыкального элемента ровно столько, сколько нужно.

Режиссер-дебютант Владимир Бочаров (на момент выпуска спектакля он еще был студентом Мастерской Владимира Мирзоева в РАТИ-ГИТИС) и художник Виктор Шилькрот нашли интересную действенную и образную форму для музыки Невского. Мастерски справились со своей задачей и молодой дирижер Филипп Чижевский, и управляемый им оркестр и хор «Questa Musica». Спектакль начинается еще в фойе: зрители мгновенно и неумолимо оказываются вовлечены в происходящее. Множество молодых людей в легких светлых костюмах (студенты Школы-Студии МХАТ) образуют живую цепочку на лестницах. Вскоре они «перетекут» на сцену и заполнят огромную многоступенчатую конструкцию. Длинные металлические трубки напоминают строительные леса, вертикальные сетки – клети лифтов. А если охватить взглядом пространство в целом, можно увидеть очевидные очертания готического собора, строгие и волнующие. Однако собора ультрасовременного, даже футуристического. Легкого, бесстрастного – и неуловимо грозного. Нависающего над главным героем и одновременно равнодушного к нему. Закрытое небо. Металл вместо воздуха. Конструкция состоит из трех «этажей»: на первом размещаются чтецы (те самые молодые люди из фойе), на втором – оркестранты, на третьем – хор.

Внизу, на первом плане, в постели – Франциск, находящийся в предсмертной агонии. Он отчаянно и гневно вопрошает Бога о своей судьбе. Его разум то ясен, то замутнен, что чувствуется и в манере извлечения звука. Текст порой пугает своей натуралистичностью, живописанием физических и душевных страданий. Но озвучивается – с отстраненностью, даже аскетизмом. Рядом с умирающим – женщина (собирательный образ, где

можно уловить множество персонажей, от матери Франциска до его последовательницы, святой Клары). Партия Франциска (певец исполняет её на немецком, чтецы – на русском) – это боль и мука, это выдохи, стоны, крики. Партия Женщины, в противовес – сдержанно-молитвенная. Не слишком привычное для российской оперной сцены микрофонное пение придает звучанию дополнительные оттенки.

Франциска поет контр – тенор Дэниел Китинг-Робертс, Женщину – меццо-сопрано Наталья Пшеничникова. С Пшеничниковой охотно и регулярно сотрудничает большинство современных композиторов – её уникальная вокальная манера, абсолютная внутренняя свобода, умение подчинить себе самые разные задачи, плюс некий особенный магнетизм голоса, сделали певицу настоящей «звездой» авангардной музыки. Работа Пшеничниковой во «Франциске» словно «сцепляет» воедино множество как музыкальных, так и смысловых деталей.

Создатели оперы не претендовали на биографичность и не делали акцента на фактах. «Франциск» это попытка соединения разных времен и разных фокусов зрения на фигуру одного из самых незаурядных и «неудобных» святых в истории. Человека, который пытался разобраться в собственной природе и природе своего верования. Сильного – и сомневающегося. Трагического. Вызывающего как сочувствие, так и отчуждение. Понятного и узнаваемого – ведь одолевающие героя мысли сегодня присущи почти каждому человеку. Музыкальная жесткость и кажущийся хаос, приводящие в итоге к гармонии и даже умиротворению – идеальный способ выражения для подобной темы. И современная опера в данном случае – эксперимент не только музыкальный и смысловой, но психологический и эмоциональный. ■

Фото Евгений Кириллов

Франциск - Д. Китинг-Робертс

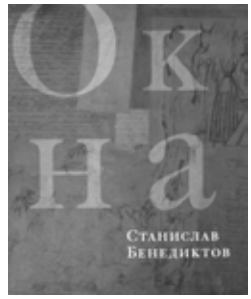
Сцена из спектакля

Н. Пшеничникова и Д. Китинг-Робертс в сцене из спектакля

Франциск - Д. Китинг-Робертс

ВРЕМЯ СТАНИСЛАВА БЕНЕДИКТОВА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ



С. Бенедиктов. Окна. Книга - альбом / Сост. А. Оганесян.- М.: Аквариум Принт, 2014.

Среди замечательной плеяды современных театральных художников России Станислав Бенедиктович Бенедиктов всё же имя особое. Это художник редкого дара, способный показать зрителю неуловимую субстанцию, определяющую нашу жизнь, - время. Хочется назвать его проводником во времени, ведь в спектаклях, картинах, текстах мы видим время, как видит его художник. Пространство времени выражено Бенедиктовым, в первую очередь, в декорациях трехмерной сценической коробки, в двумерной плоскости живописных полотен и графических листов, и как органичная и необходимая часть триединства - в безмерности, открывающейся читателю в его текстах.

Звезда Бенедиктова взошла в Кировском ТЮЗе, где возник уникальный творческий союз художника с режиссёром Алексеем Владимировичем Бородиным, союз уникальный не только своей продолжительностью (вот уже почти 35 лет они работают вместе, после г. Кирова в Москве в знаменитом РАМТе), но прежде всего единением единомышленников в последовательном утверждении на русской сцене подлинно гуманистического репертуара.

Одно из самых ярких моих впечатлений середины 80-х годов спектакль «Отверженные» по роману Гюго. Блестящая игра актёров Детского театра Воронова, Куприяновой, Балмусова, Печникова завораживала, а голос Куприяновой забыть просто невозможно. Сквозь мрачные картины дна парижской жизни мощно прорастала сила сострадания к людям, жизнь которых трудно было назвать человеческой. Спектакль - эпическое сказание – обо всех людях, обделённых любовью и состраданием, картины которого проходили перед завороженными зрителями с такой стремительностью, что осталось ощущение мгновения, вобравшего в себя целые столетия. Предельная концентрация действия с подлинностью атмосферы, энергия сильных чувств и предельно искренний нравственный призыв... Такой спектакль навсегда остаётся в памяти. Бородин и Бенедиктов выступили единым художественным ***автором***. Стало ясно, ***что*** считают они главным для человека. И это единство в борьбе за человека не оставляет их до сегодняшнего дня. Их голос не потерял силы, они продолжают великое дело лучших деятелей отечественного театра – сеют доброе, вечное, и так непосредственно, глаза в глаза, как это можно только в театре.

Сценическая коробка совсем не стесняет Бенедиктова, её пространство для него вроде взлетной площадки, откуда можно улететь, куда захочешь. Поэтому так органично он может вывести вместе с режиссером действие за пределы планшета и развернуть сценическое полотно прямо на парадной лестнице театра или в зрительном зале. Бенедиктов свободно выстраивает конструкции из дерева и металла по горизонтали и вертикали или рассекает коробку сцены диагоналями, ставит ширмы и арки, а может повесить живописный занавес во всё зеркало сцены. За этой кажущейся зрителю легкостью оперирования возможностями пространства и материалов стоит всегда выверенная логика владения театральными технологиями, но, главное, - энергия мысли и эмоций художника.

Бенедиктов и лиричен, и философичен одновременно. Движение времени часто окрашено у него нежностью грусти, но при этом, конечно, он верит в правду жизни, а юмор его добр и оптимистичен.

Бенедиктов видит горизонты времени не только в плоскости земного ландшафта, но и в одномоментности всего происшедшего и происходящего. Это полёт птицы, высоко парящей над землей и видящей в открывающейся беспредельной панораме одновременно все события жизни.

Вот эскизы для балета «Легенда о манкурте» К. Молдабасанова. Женский силуэт в национальной одежде на фоне заслоняющих всё пространство гор с двумя юртами у подножия. Горы вечности. Время, застывшее во всей своей величественной монументальности. Текущее так медленно, что ощутить это движение может только тот, кто так же, как и эти горы, никуда не спешит.

Эта же величественная неспешность времени и в декорациях Бенедиктова к спектаклю «Берег утопии» (2007). И корабль, и пристань одновременно – поднимаются неспешным ритмом больших деревянных ступеней от авансцены к горизонту арьера. Само время омывает эту пристань и обтекает со всех сторон этот корабль. Сидя в зрительном зале, физически ощущаешь энергию движения. Когда-то в старые времена мастеров, способных создавать такие иллюзии называли «магами и волшебниками театра».

Друзья, коллеги и читатели журнала «Сцена» знали и о писательском таланте Бенедиктова. Но вот вышла его первая книга, она называется «Окна». Это двадцать пять новелл о детстве, родителях, учителях, театре, спектаклях. Удивительная спокойная тональность простого рассказа о главном в жизни, редкая для нашего

времени, если не исключительная, выделяет автора в его особых взаимоотношениях со временем. Так выделяются из общей массы странники, посвятившие свою жизнь движению к истине и отринувшие все зацепы мирской обычной жизни. Бенедиктов реальную жизнь воспринимает во всей её полноте, придавая всему повествованию вневременную объёмность факта. Детали в рассказах ярки и точны: «Прикрутив ремешками из свиной кожи коньки к валенкам, катили небольшой стайкой пацанов по льду, сворачивали в старое русло, по склонам которого в заснеженных кустах краснели замёрзшие сладкие ягоды шиповника» («Досчатинская пристань»); «Куски мыла заменяли мне кубики, из которых можно было воздвигать причудливые композиции, иногда принимающие очертания дворцов, крепостей и вообще всего того, что рождала детская фантазия» («Аптека»); «Завтрак состоял из стакана чая, бутербродов с повидлом и плавленными сырками. Дав каждому по горсти сухофруктов, Елизавета Семёновна отправляла нас в школу» («Школа»).

Если автор и позволяет какие-либо сентенции, то они также просты и естественны, как сама жизнь, которая их порождает: «Видимо правильно говорят, что не следует возвращаться в места детства, если не хочешь испытать горечь разочарования» («Первый этюд»).

В книге опубликованы два повествования о Бенедиктове – А.В. Бородина и А. А. Михайловой. Первое – «О моём друге» - было написано в 2004 году ко дню рождения художника. Второе – «На грани живописи и театра» - рецензия 1999 года на спектакль «Марсианские хроники». Оба текста крайне важны для книги. Вот только одна цитата из Бородина: «… главное качество дарования Бенедиктова – пространство его живописи, его театральных решений звучит. И, может быть, именно поэтому так органично и мощно сливаются образы Станислава со звучанием прекраснейшей музыки».

А.А.Михайлова, критик, посвятивший свою творческую жизнь художникам отечественного театра, всегда выделяла работы Бенедиктова: «Никакого космического корабля нет. Просто сверху, из беспредельной Вселенной медленно опускается тёмный мерцающий треугольник, застывая в пространстве. Загадочный, тревожащий, манящий, хрупкий и запредельно красивый. И дело сделано. Поймана интонация Брэдбери. Такое, наверное, возможно только в театре: спустили на штанкете плоскую штуковину, а у тебя сердце бешено заколотилось, и возникли именно те чувства, которые запрограммировал Брэдбери, все страхи и надежды, коим положено возникать при встрече с неведомым».

Почему «Окна»? Может, от названия серии графических работ, важной для художника? Может, как связь с учителем – Татьяной Ильиничной Сельвинской, открывшей ученику свои окна в профессию и жизнь? Может, от того внутреннего сопряжения с миром, свойственного Бенедиктову, когда в малом открывается большое? Здесь нет однозначности, в этих окнах, открываемых нам художником, и мы сами и только от нас самих зависит, что мы в них увидим.

Книга – еще и альбом, в ней опубликовано значительное число работ – от самых первых до последних. Хотя, конечно, это – избранное, так как творческое наследие Бенедиктова велико и в одном, даже большом альбоме, воспроизведено быть не может. Ощущение от книги, среди прочих приятных, почти тактильное: хочется листать и перелистывать, смотреть и пересматривать, читать и перечитывать. ■

▸ *Д. Шостакович. «Портрет», балет. Графические фантазии.*

С. Бенедиктов. Эскиз костюма к балету «Легенда о манкурте» К. Молдабасанова. Балетм. У. Сарбагишев. 1987. Женщина с поясом.

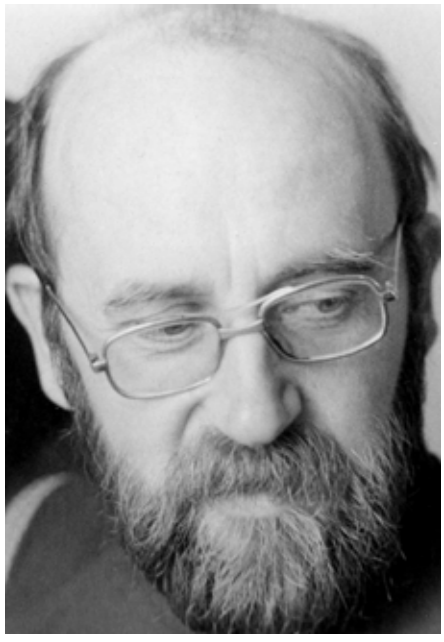
С. Бенедиктов. Эскиз к спектаклю «Капитанская дочка» А. Пушкина. Реж. Ю. Ерёмин. 1994. Кибитка.

КУЛЬТУРА НАРОДОВ АЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКОГО ХУДОЖНИКА ГЕННАДИЯ СОТНИКОВА

ВАЛЕНТИНА ЧУСОВСКАЯ

Стоит бросить взгляд на эскизы Геннадия Сотникова к спектаклю Андрея Борисова «Ханидуо и Халерхаа» по роману юкагирского писателя Семена Курилова, как тут же открывается мир человека арктического. Во время работы над этим спектаклем его авторы побывали в низовьях Колымы, где Ленинградский художник, полюбивший снег тундры еще в детстве, прочитав повесть Тэки Одулока «Жизнь Имтеургена-Старшего», воочую увидел и услышал мотивы будущих эскизов к спектаклю о жизни арктических кочевников -оленеводов. Он принес образы тундры в спектакль Саха театра, где впервые на российской сцене прозвучала эта тема и оставил серию эскизов, - шедевров графического искусства. Нарты, оленьи рога, могильные кресты, треугольные силуэты чумов со шкурами на перекрещенных шестах, большая белая луна, черное небо над белым снегом, и в этой строгой немоте полнозвучные цветовые аккорды предзакатного неба звучат, как траурный марш уходящей культуры.

Позже Геннадий Сотников говорил: «Мы много привезли оттуда для декораций. Ведь в спектакле мы использовали подлинные вещи: костюмы, предметы быта. Особенно потрясли нас нарты - мудростью своей конструкции. Нам хотелось сделать такой же спектакль, такой же ненатужный, выражаясь языком современным,— такой же несварной. В тундре железные сварные сани не выдерживают, часто ломаются, а вот эти маленькие саночки, которые из каких-то палочек, рогов и ремешков сделаны, они работают. Они обладают подвижностью, они как бы плывут по земле, по траве, по снегу. Нам хотелось такой



Геннадий Сотников

же гибкий и подвижной спектакль сделать. Мне кажется, нам в какой-то степени это удалось, за это мы его и любим. Трудно, конечно, было перевести эту реальность на театральный язык, не утратив конкретности. Вернувшись из тундры, я быстро сделал макет, потому что внутренне мы были уже подготовлены. А уж без меня это осуществляли. Я приехал из Ленинграда к выпуску спектакля, и тут уже все, как говорится, было путем. Костюмы, свет... Надо сказать, что без меня, молитвами Саргыланы Ивановой, главного художника, все было сделано очень хорошо».[1]

Неожиданно для Андрея Борисова прозвучали слова Сотникова о том, что он приезжает к нам в Якутию, за русским театром… «Я понимал это интуитивно,- говорит Андрей Борисов, - но только недавно отчетливо сформулировал это: он приезжал к нам не потому что наши актеры следуют русской школе, а потому, что Саха театр несет традиции великого русского театра, в котором нет эстетства, в нем эстетика продиктована этикой, рожденной этническим сознанием. Я не вникал в эту глубокую мысль раньше, мне казалось, что Сотников тоскует по утрате русского театра в России, а теперь, когда я пришел к истинному осмыслению эстетических проблем искусства народа саха, я понял, как прочно в нас вошла идея театра, на которой основывались наши учителя».[2]

Геннадий Петрович Сотников (1938-2007) художник-живописец, график, сценограф, мастер театрального плаката, художник кино. За четверть века работы с режиссёром Андреем Борисовым в качестве сценографа, он включил якутский театр в могучий контекст азиатской эстетики. На посмертной выставке художника Андрей Борисов сказал, что Сотников для нас сделал то, что Рублев для России.

Лучшие спектакли: «Желанный голубой берег мой…», «Ханидо и Халерха», «Добрый человек из Сычуани», «Король Лир», «Кудангса Великий», «Сон Шамана», «Кыыс Дэбилийэ» и многие другие заложили основу сценического языка театра Олонхо. Знаменательная встреча Сотникова с Борисовым определила творческую судьбу не только каждого из них, но и в целом Якутского драматического театра, вышедшего на мировой уровень и продвинувшего самосознание народов республики Саха (Якутия).

До встречи с Якутией Геннадий Сотников был уже сложившимся художником и вел интенсивную творческую деятельность. В 1954 окончил среднюю художественную школу при институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, а затем, в 1962 Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) Оформлял спектакли в театрах Новосибирска, Ташкента, Риги, Таллинна, Улан-Удэ, Одессы, Минска, Москвы, Фрунзе и других городов. Огромная выставочная практика, работа в правлении Ленинградского отделения Союза художников СССР.

С 1983 года лауреат Государственной премии СССР, полученной за сценографию спектакля «Желанный голубой берег мой» режиссера А.Борисова, Геннадий Сотников начинает педагогическую работу в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ныне Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства), на факультете сценографии и театральной технологии, кафедра сценографии и сценического костюма. Вел курс сценографической композиции, был мастером курса художников-постановщиков театра. За годы преподавания сделал шесть выпусков.

Он много оформлял балетных и оперных спектаклей в крупнейших театрах страны. Балет И. Стравинского «Жар-птица», балетмейстер Б. Эйфман в Ансамбле современного балета (Ленинград); «Тщетная предосторожность» Л. Герольда, балетмейстер О. Виноградов (Ленинград, Рига, Таллинн, Фрунзе, Одесса, Саратов); «Зачарованный принц» Б. Бриттена, балетмейстер О. Виноградов в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова - ныне Мариинский театр (Ленинград); «Привал кавалерии» П. Армсгеймера (по М. Петипа), балетмейстер П. Гусев в Академическом Малом театре оперы и балета (Ленинград); «Браво, Фигаро!» Дж. Россини — Т. Когана, балетмейстер Г. Замуэль в Академическом Малом театре оперы и балета (Ленинград); Дивертисмент из балета Л. Минкуса «Пахита», балетмейстер О. Виноградов в Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова, (Ленинград); «Кармен-сюита» Р. Щедрина в Театре оперы и балета (Красноярск

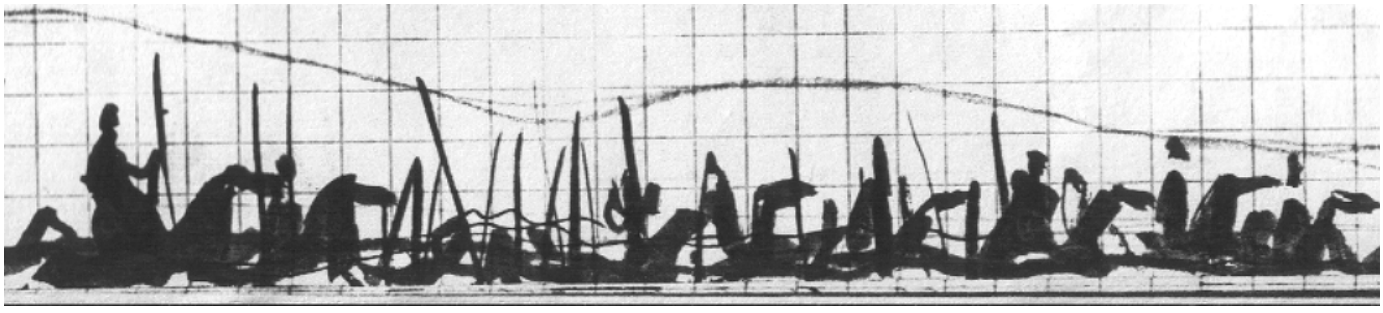
Он был сценографом более 150 оперных, балетных и драматических спектаклей, в том числе, поставленных в центральноазиатских республиках России. Двадцать пять лет своей творческой жизни он провел в сотрудничестве с труппой якутского театра ми. П.А. Ойунского).

Широкий спектр и глубина художественной мысли идут от Убеждения Геннадия Петровича в том, что творческая личность не рождается в условиях студии, мастерской, павильона или на сцене театра, художник, прежде всего формируется в своем отношении к реальной жизни, в интенсивной интеллектуальной работе и чувственным впечатлениям, полученным от путешествий, книг и от реальной физической работы. Сам он был по истине, художником-энциклопедистом и знания получены им не только из книг. Он работал в экспедициях института вулканологии Академии наук СССР на Камчатке, участвовал в экспедициях Всесоюзного научно-исследовательского геологического института. Сотрудничал с античным отделом Государственного Эрмитажа. Участвовал в Нимфейских археологических экспедициях (п-ов Крым, Керчь). Выполняя тяжелую черную работу, он много рисовал в блокноте, а когда кончались листы, рисовал и писал на географических картах. Весь земной шар был для него полем исследования человека.

В театре пустая сцена преображалась им в открытое пространство, где бушевали стихии и страсти человека природного. Люди в его творчестве созданы степью, тундрой, морем, тайгой, лица, костюмы, пространство - все вызывает восхищение гармонией. Это чувство красоты почерпнуто Сотниковым из самых глубин русской культуры. Ф.М. Достоевский на открытии памятника А.С. Пушкину говорил, а позже, писал «надо особенно подчеркнуть... - все типы положительной красоты человека и души его взяты всецело из народного духа. Тут уже надобно говорить всю правду: не в нынешней нашей цивилизации, не в «европейском» так называемом образовании (которого у нас, к слову сказать, никогда и не было), не в уродливостях внешне усвоенных европейских идей и форм указал Пушкин эту красоту, а единственно в народном духе нашел ее, и (только в нём)... Далее: «обозначив болезнь, дал и великую надежду: «Уверуйте в дух народный и от него единого ждите спасения и будете спасены».[3]

Из десятков спектаклей, оформленных в Саха театре, выделяются сочетанием яркой этнографичности и общечеловеческим философским смыслом «Ханидуо и Харерхаа» и «По велению Чингис Хаана», и фильм «Тайна Чингисхаана»

Якутия, Тыва, Бурятия, Хакассия, Горный Алтай - земли кочевников, по которым прошла киноэкспедиция. Остались рисунки Геннадия Петровича, в которых кочевой быт показан как вечное движение, движение тут не только в веренице всадников на горных перевалах, коллизиях боя, но и в фигурах и лицах детей и женщин, в предметах быта и в ночном бдении часовых – все заряжено движением, которым управляют звезды и люди, их читающие..При постановочной работе на съемках фильма Геннадий Сотников показал глубочайшие знания эстетики азиатских народов, об этом говорит и отношение к нему известного китайского актёра Тумена, изумленного костюмом даосского монаха, предложенного ему художником. Он признался, что совершенно не ожидал



Г. Сотников. Эскиз к фильму А. Борисова «Тайна Чингисхана». 2005. Бумага, тушь.

▸ *Г. Сотников. Эскиз к спектаклю А. Борисова «Ханидуо и Халерхаа». Стойбище. 1983. Бумага, тушь, акварель.*

▾ *Г. Сотников. Эскиз к спектаклю А. Борисова «Ханидуо и Халерхаа». Похороны. 1983. Бумага, тушь, акварель, чернила.*

▾ *Г. Сотников. Эскиз к спектаклю А. Борисова «Ханидуо и Халерхаа». Перед крещением. 1983. Бумага, тушь, акварель.*

- *Г. Сотников. Эскиз к спектаклю А. Борисова «Ханидуо и Халерхаа». Старцы. 1983. Бумага, тушь.*

- *Г. Сотников. Эскиз к спектаклю А. Борисова «Ханидуо и Халерхаа». Люди тундры. 1983. Бумага, тушь, чернила, акварель.*

такой глубины знаний, степени понимания, вкуса и мастерства в точности исполнения.

Как русский художник мог проникнуть и в тайны искусства древних цивилизаций и в в дикую красоту жизни юкагиров, эвенов, чукчей? Поражает русскость в пушкинском понимании слова и открытость Сотникова мировым культурам. Тот же Достоевский определяет эту черту, выраженную у Пушкина с наибольшей яркостью чертой особенно свойственной русскому искусству: «…черта художественного гения - способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций, и перевоплощения почти совершенного».[4]

Сегодня, когда так важно сохранить человека в человеке будем помнить пророческие слова классиков, возлагавших именно на русское искусство ответственность за завтрашний день: «…русская душа, гений народа русского, может быть, наиболее способны, из всех народов, вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающего противоречия».[5] Российская культура имеет замечательные традиции, и для того, чтобы их сохранять и развивать, необходимо, как говорил С. Соловьёв об основной мысли труда историка: «Не делить, не дробить русскую историю на отдельные части, периоды, но соединять их, следить преимущественно за связью явлений, за непосредственным преемством форм, не разделять на части, но рассматривать их во взаимодействии …»[6]

Художник Геннадий Сотников продолжает традицию всемирной отзывчивости русского искусства, своим творчеством открывая этическую и эстетическую сущность кочевой культуры народов Азии. ■

Эскизы и фотографии предоставлены Музеем драматического Саха театра им. П. А. Ойунского.

[1] *Г. П. Сотников. Диалоги и монологи в книге: Геннадий Сотников.-СПб: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. 2010, с. 25.*

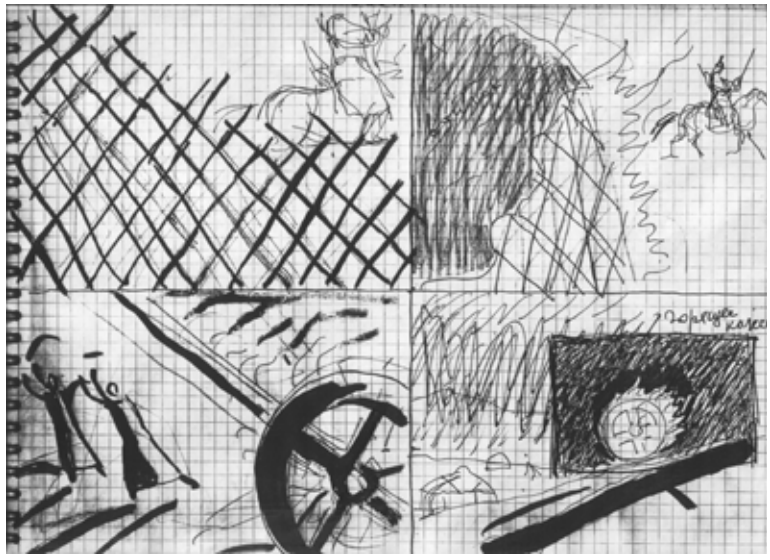
[2] *А. С. Борисов. Вступительная статья к книге: Пешком к Станиславскому. Уроки профессора М.Н. Гладкова.- Якутск: 2010.*

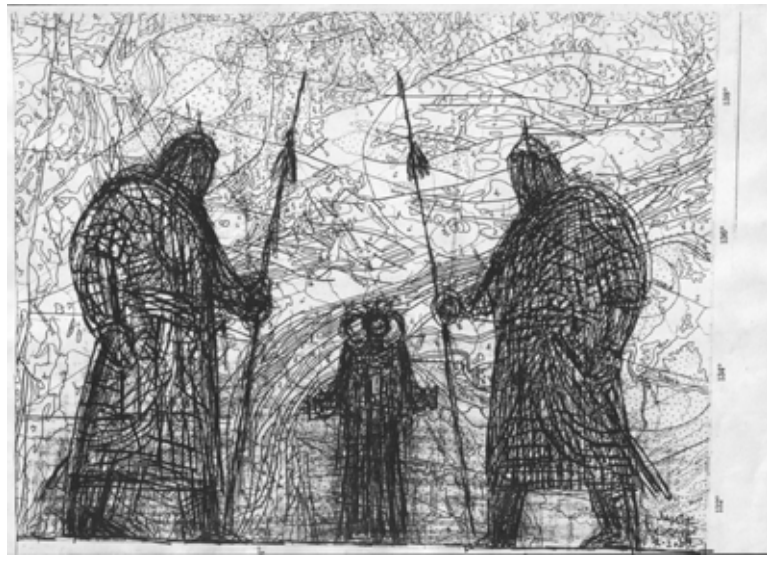
[3] *Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. Полное собрание сочинений. Т. 26.- Л.: Наука, 1984, с. 130.*

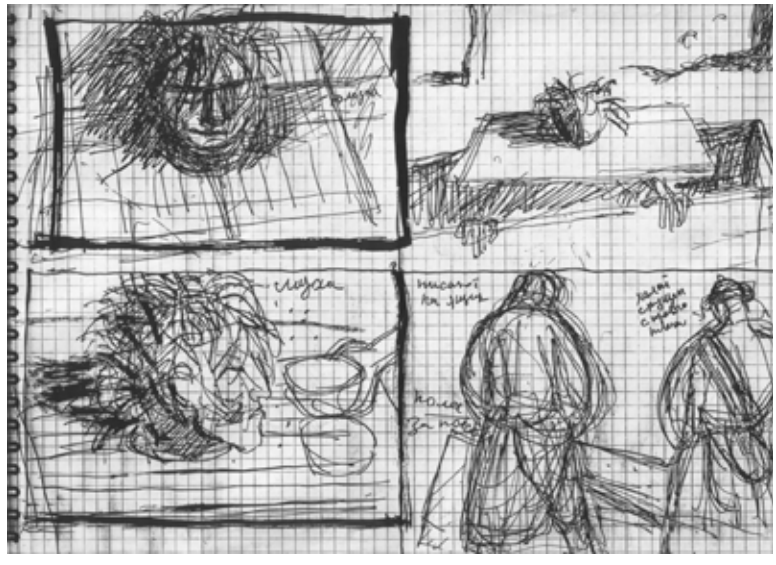
[4] *Там же, с 131.*

[5] *Там же, с 131.*

[6] *С. М. Соловьев. Чтения и рассказы по истории России.- М.: 1990, с.25.*







Г. Сотников. Рисунки к фильму А. Борисова «Тайна Чингисхана». 2006. Бумага, карандаш.

На съёмках фильма «Тайна Чингисхана»

Г. Сотников и А. Борисов в Тыве на съёмках «Тайна Чингисхана»

МЫ ИЗБАВИЛИСЬ ОТ БУТАФОРИИ

ВЕРА МАРТЫНОВА
ИНТЕРВЬЮ: ОЛЬГА РОМАНЦОВА

В юности Вера Мартынова, главный художник Гоголь-центра, училась в художественном училище и совсем не интересовалась театром. Она решила поступить в ГИТИС, прочитав книгу Владимира Березкина «Роберт Уилсон – театр художника». Вера стала вольнослушателем, а потом и полноправной студенткой на курсе Дмитрия Крымова. Она играла как актриса в спектаклях мастерской Крымова, она художник-постановщик его спектаклей «Opus №7», «Смерть Жирафа», «Как вам это понравится по пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь», "Записки из Бердичева" и оперы «Х/М. Смешанная техника». Мартынова дважды работала в центре Роберта Уилсона в США. Здание Театра им. Гоголя преображено в современный театральный цент также при её активном участии.

Вы учились у Дмитрия Крымова, создавали сценографию для его спектаклей в «Школе драматического искусства», и вдруг оказались главным художником Гоголь-центра у Кирилла Серебренникова. Как это произошло?

Мы случайно познакомились с Кириллом в Венеции на архитектурной биеннале. Мы гуляли по выставке и обнаруживали, что на многое смотрим одинаково, что при разногласиях нам интересно разговаривать и выявлять различия во мнениях, договариваться. Конечно, много разговаривали о театре. Примерно через неделю Кирилл предложил мне работать в Гоголь-центре главным художником и участвовать в создании нового театра в Москве. Я согласилась, не размышляя ни секунды. Честно говоря, согласилась, а потом уже стала размышлять. Я считаю, это предложение и опыт уникальными.

Раньше у меня было ощущение от зала Театра им. Гоголя, что это бывшее железнодорожное депо, которое пытаются превратить в театр. Что-то замаскировали, что-то закрасили, краска где-то облупилась... Сейчас пространство театра выглядит по-другому.

Моя работа как раз и заключалась в том, чтобы убрать все лишнее. У нас был всего месяц на демонтаж и два месяца на ремонт. Архитекторы, не знаю, к сожалению или к счастью, отказались с нами работать. И мы с бешеной скоростью проводили «раскопки», стараясь не задеть что-то действительно ценное. В первую очередь сделали фойе и зал. В фойе мы сломали все картонное — навесные потолки и перегородки, объединили столовую для сотрудников и зрительский буфет, устроив театральное кафе, перепланировали пространство. Убрали гипсокартонную лепнину. Сняв

Монтировка декораций спектакля «Как вам это понравится по пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» (Лаборатория Дмитрия Крымова).

старую облицовку, увидели, что проемы заложены разными – старыми и новыми – кирпичами. Стало очевидно, что новый кирпич нужно выломать, оставив старый. Так появились, например, две арки. Собственно говоря, мы избавлялись от бутафории и добирались до сути этого пространства.

Пришлось ли вам что-то менять в архитектуре зала?

Нет, поменялся только способ взаимодействия с этим пространством. Например, мы демонтировали кресла, прикрученные к полу, как памятники зрителю, и специально купили легкие стулья, которые можно быстро и легко передвигать, убирать. Зал в театре продолговатый, перед зрителями последних рядов длинный коридор, где-то в конце – сцена, и ни один актёр оттуда никогда до них не докричится. Теперь на спектаклях зрители сидят с двух сторон сцены, по вертикали или по горизонтали. Легко возникает зал на 700 человек или на 200, зависит от нужд и художественных задач.

Как создавались интерьеры Гоголь-центра?

Чаще всего мы выбирали самое лучшее из быстрых решений. Экономика была совсем простой: чем дешевле, тем лучше, из ряда уникального. Поэтому мебель у нас двух типов. Та, что мы привезли с Кириллом из Берлина, где есть культура сохранения старых предметов и они недорогие. И мебель по моим эскизам. Например, лавки сделаны из старых досок, это стена XIX века, которую разобрали и поставили на металлические ножки. В дыры на мраморе у входа мы вложили чугунные плиты XIX века, которые нашли в одной мастерской в Artplay. Дальше все зависит от исходных данных: кирпич старинный, в хорошем состоянии — оставляем, в плохом состоянии: красим или штукатурим и т.д.

Вера, вам не страшно было заниматься ремонтом театра? Вы же никогда не делали ничего подобного.

Сначала было страшно, а когда все началось, я в какой-то момент обрела уверенность, потому что поняла: я владею рабочей системой, которой научилась у Дмитрия Крымова. Владея ей, можно сделать, что угодно. Нужны только соответствующие знания, желание, время и труд. Крымов научил нас перед началом работы задавать себе вопрос: «Зачем я это делаю?». Если на него ответ есть, можно идти дальше. А если нет, ничего не получится, как ни изворачивайся. ▸

Фойе Гоголь-центра

Вы уже дважды работали в центре Роберта Уилсона. Чему вы у него научились?

Роберт Уилсон – провокатор моей деятельности. У него звериная художественная интуиция, она сочетается с математическим расчетом. Можно научиться у Уилсона технике, понять, как он все просчитывает. Понаблюдать за его способом работы, общением с людьми. Можно научиться быть принципиальным и бескомпромиссным. Увидев, как он работает, я много размышляла и размышляю до сих пор. Какие-то процессы во мне запустились, но научиться мыслить как он, невозможно. Копировать — бессмысленно. И потом, научиться чему-либо можно только во время своей работы, на мой взгляд. Мне предлагали стать его ассистентом, но я отказалась. При всей моей любви и уважении к Бобу я не смогу с ним работать.

Как вы считаете, нужен ли в театре главный художник?

Не знаю. Я каждый раз задаю себе вопрос – нужна ли я здесь.

Я говорю не о вас конкретно, а о главном художнике театра, который создавал бы его пространство, эстетику, влиял на спектакли.

В «Школе драматического искусства», где работал наш курс, архитектором и главным художником был Игорь Витальевич Попов. И пока этот театр жил под руководством Анатолия Васильева и Игоря Попова, здание на Сретенке производило впечатление космического корабля. Меня поражала чистота этого пространства и его тишина. Я помню, как монтировались в театре на Сретенке выставки. Во-первых, Игорь Витальевич внимательно смотрел, что предлагают выставить (плохого он бы не повесил), а во-вторых, следил, чтобы экспонаты повесили правильно. И все выставки были подходящими для этого места. Присутствие Игоря Витальевича было невероятно важным. Даже когда он болел и редко появлялся в театре. Сейчас я стараюсь участвовать во всех процессах в Гоголь-центре, но не думаю, что должна вмешиваться в постановки, например. У каждого режиссера и художника есть право на ошибку. Если нужна моя помощь, я открыта и всегда помогу, чем смогу. Надеюсь, в следующем году начну интереснейшую программу выставок.

Как вы стали автором сценографии спектакля Гоголь-центра «Братья»?

Неожиданно. Кирилл сказал: «Кто как не мы поможем Леше Мизгиреву сделать спектакль»? Я подумала: «Действительно, а кто как не мы? Только мы». В «Братьях» на сцене сетка, в «Илиотах», другом вашем спектакле в Гоголь-центре, – клетка. Потому что в «Идиотах» – суд. Существует определенный регламент: где сидит судья, присяжные, подсудимые. Стоит посмотреть на 10 залов суда, и все становится понятно: какая стоит там мебель, где, зачем, какие решетки, чем красят. Потом нужно заказать все в этих же фирмах: «дешевая мебель за минимальный срок». Она ломается, страшно неудобная, абсолютно не театральная. Но это мебель из суда. И решетка тоже настоящая.

Вам совсем не хочется строить на сцене павильоны или делать сложные декорации?

Часто мне кажется, что все это – бутафория, обман. Не решение каких-то задач, а создание новых проблем. На сцене нужно создать ситуацию, в которой может начаться игра. Я вообще декорации недолюбливаю, но если понятно зачем, то можно строить сложности.

Чем вы занимаетесь сейчас?

Рисую, придумываю и доделываю то, что было не сделано во время первой части ремонта Гоголь-центра. Надеюсь, что будет его вторая часть. Еще занимаюсь новым спектаклем Кирилла «(М)ученик». Готовлю выставку на тему запрещенного театра, она будет в июне. А еще мне очень нравится заниматься программой Гоголь-офф. Я предложила Кириллу сделать программу «Театр художника» – художник присутствует в театре, но не как сценограф, и Кирилл с радостью согласился. Александр Шишкин, замечательный художник и сценограф, в апреле уже сделал специально для ГЦ инсталляцию «Выстрел». И Кирилл, и директор Алексей Аркадьевич Малобродский поддерживают эту идею, несмотря на то, что театр живет в очень тяжелых финансовых условиях. Я обязательно должна сказать об этом: условия работы совсем не безграничные и шикарные, как может казаться со стороны. У нас работают люди, которые очень любят свое дело и отдают этому жизнь. Я ими восхищаюсь. ■

Фотографии предоставлены Гоголь-центром и Школой драматического искусства

Сцена из спектакля «Идиоты». Реж. К. Серебренников. Худ. В. Мартынова. Фото Gianmarco Bresadola

Коридор с экранами – сцена из спектакля «Девочка со спичками» в Гоголь-центре. Постановка и оформление - В. Мартынова. Фото Ирина Полярная

Сцена из спектакля «Оноре де Бальзак. Заметки о Бердичеве». Худ. В. Мартынова. Лаборатория Дмитрия Крымова.

Пабло Пикассо. «Свидание»

ЛЮБОВЬ ВОПРЕКИ

МАКСИМ КАНТОР

В коллекции московского музея на Волхонке есть холст молодого Пикассо «Свидание». Картина написана до “голубого периода”, когда Пикассо только нащупывал свою линию, – потом это станет главной темой его картин: одна линия скользит вдоль другой, прижимается к ней, объем вдавлен в объем, контур прилип к контуру. Пикассо напишет тысячи пар – бродяг, арлекинов, нищих, античных героев, матадоров, художников – он нарисует, как человек тянется к человеку, как рука входит в руку, как щека прижимается к щеке, как мужчина обнимает подругу и закрывает её плечом от мира. Объятия станут главной пластической темой всего искусства Пикассо (была проведена выставка “Объятия Пискассо”, собирали по всем периодам творчества) – и это всегда особые объятия: обнимая, закрываешь от внешнего мира. В картине “Странствующие комедианты” этот жест – закрыть своего от чужого мира – доведен до гротеска: арлекин, стоящий на первом плане, выставляет вперед ладонь – словно отодвигает нас, смотрящих, не дает нам войти в круг охраняемых друзей.

На картине “Свидание” – все просто. Мастерство Пикассо тех лет не изощренное – картина написана безыскусно, словно рассказ, рассказанный простыми словами: вот комната, вот стул и кровать, пришли люди, обнялись. Но в картине звучит отчаянная нота, выделяющая её из тысяч полотен: люди прижались друг к другу безоглядно, отдавая себя целиком, так обнимаются герои Хемингуэя или Ремарка. Вы помните эти встречи в дешевых гостинцах: назавтра они расстанутся: война, эмиграция, нищета – их растаскивает в разные стороны.

Люди обнимаются так, как обнимаются на прощание, чтобы остановить небытие, тянут друг к другу руки “поверх ясной и сплошной разлуки”, выражаясь словами Цветаевой. Так обнимал Роберт Джордан девушку Марию – отчетливо зная, что отмерено на объятие немного. Так обнимает смешной нищий Чарли своих подруг – ему нечем их согреть, кроме объятий, но обнимает он сильно.

Вот и Пикассо – мужчина и женщина прижались друг к другу, словно прячутся друг в друге; впоследствии Пикассо достигнет того, что тела станут буквально перетекать одно в другое, любовь соединит любящих в единое существо – как на знаменитом офорте с нищими в кафе. Так нельзя нарисовать нарочно – не существует приема, как передавать экстатическое состояние преданности, нет такого трюка в рисовании; надо почувствовать скоротечность жизни, беспощадность бытия, бренность любви – и тогда отчаянное объятие получается само собой.

Вот Хемингуэй так чувствовал – и простыми словами передавал безоглядную страсть на краю беды, во время войны. И Пикассо умел сделать так, что от простых красок и простых линий перехватывает дух. Картина “Свидание” написана стремительно, без деталей. Люди встретились в низком, тесном, бедном помещении. Наверное, это мансарда: потолок скошен. Все серое: стена, кровать, воздух комнаты; лица расплывчаты – мы смотрим не на лица; есть нечто большее, нечто главное – мы свидетели очень важной сцены.

В картине чувствуется, что за стенами мансарды – беда. Почему там беда – Пикассо не объясняет; но мы знаем, почему. Вероятно, у этих страстных и нежных людей нет своего угла; вероятно убогая комната дана им на время, свидание их короткое – в хорошем мире было бы устроено иначе. Вероятно, им не быть вместе: жизнь – короткая и хрупкая вещь. Все устроено скверно – но люди обнимаются, и это наперекор всему. Любовь в этой картине (как и в творчестве Пикассо вообще, как и в искусстве двадцатого века вообще) это субстанция, которая существует вопреки законам мира; её отменили – а она живет. Живет вопреки правилам мира, это описал Булгаков в свиданиях Мастера и Маргариты, Пастернак в свиданиях доктора и Лары, Оруэлл – когда рассказывал о тайных встречах Смита и Джулии.

Картина “Свидание” оказалась в музее на Волхонке, где в то время экспонировали коллекцию подарков Сталину, и её случайно увидел советский поэт Владимир Корнилов – а в картине он увидел не любовную сцену, но сопротивление режиму.

Описал поэт картину так, как мог сделать советский диссидент:

Он прижимал её к рубахе
И что поделать с ним могли
Все короли и падишахи
Все усмирители земли.

Поразительно здесь то, что Пикассо, вообще-то, не собирался писать ни любовную картину, ни (тем более!) картину борьбы с властью – Пикассо эту вещь сделал задолго до своей мансардной жизни с Фернандой Оливье, до «голубого периода», и уж тем более задолго до «розового периода», до трогательной «Семьи арлекина». Написанная в 1901 году, эта картина даже не может быть воспринята в контексте грозовых событий века – время стояло спокойное. Ничего возвышенно-романтического художник написать не хотел – на картине изображена сцена в публичном доме в Барселоне; есть еще три небольших холста на эту же тему и несколько рисунков.

Рисунки непристойные, глядя на них мысли об отчаянной любви не возникает, рисунки похожи на помпейские росписи лупанариев; а в холстах эротика ушла, и живопись стала пронзительной. Разумеется, мы смотрим на искусство теми глазами, какими нас наделила наша биография и опыт страны. Но не всякую картину можно прочесть, как гимн сопротивлению и отчаянной любви вопреки всему – а эту можно. ▸

Искусство живописи имеет такое свойство – превращать предмет в символ, иногда помимо воли автора. Чем убедительнее и плотнее образ – тем более универсально его значение, когда находятся точные линии – это неизбежно ведет к обобщению высказывания. Сезанн пишет натюрморт, а получается рассказ об определенной жизни с определенными принципами. Мы смотрим на сотни натюрмортов «малых голландцев» (рыба, бутылка, лимон) как на протестантскую декларацию: «вот мой мир, это мои семейные ценности, лишнего не надо, от скромного достатка не откажусь», и эта декларация и впрямь присутствует – но ни Класс Хеда, ни Ван Бейерен ничего декларативного не думали, они просто рисовали рыбу и бутылку.

Пикассо нарисовал сцену в публичном доме, он хотел написать грубую историю, а получился гимн человечности – рассказ о любви вопреки нищете и наперекор правилам общества.

Да, в то время, когда он писал «Свидание», Первая мировая была еще далеко; до революции, потрясшей Европу, оставалось почти двадцать лет; инфляция, беженцы, – это еще было впереди. Но бедность была всегда; а главное – чувство неизбежности разлуки, которая впереди у всех, чувство, которое превращает даже самую безмятежную жизнь в драму, даже самый обыкновенный натюрморт в momento mori, чувство бренности бытия и хрупкости человека – вот что создает гуманистическое искусство.

Любовники спрятались в маленькой комнате, у них полчаса на встречу – но эти полчаса принадлежат им, а не обществу, которое врет и воюет. Помилуйте, это проститутка и её клиент – при чем тут «Прощай оружие», «Триумфальная арка» и противостояние насилию. Но получилось именно так: отныне они обнимаются отчаянно, из последних сил, вопреки всему. Так обнимал Уинстон Смит из «84 года» Орвелла – свою подругу в тайной убогой комнате, так обнимал Роберт Джордан испанскую девушку Марию, так – вопреки войне, беде, разлуке, революции – обнимал доктор Живаго свою Лару. Все пошло вкривь, у них только эта минута – но минута сильна, минута долгая, важнее войны и беды. Эта отчаянная «любовь вопреки» стала главной темой искусства двадцатого века – так случилось еще до Сартра и Камю, хотя потом экзистенциалисты нашли для такого отчаянного жеста на самом краю нужные слова.

Поэт Корнилов писал про холст молодого развратника Пикассо так, словно писал одновременно про все искусство XX века – и про Пастернака, и про Маяковского, и про Хемингуэя.

Лиц не было, но было ясно,
Что это вовсе не жена,
Но для него она прекрасна
И позарез ему нужна.
Я видел: он – её забота,
Я знал: она – его судьба.
Такая в них была свобода,
Что я до слез жалел себя.

И тут уместно спросить: какую именно свободу советский поэт разглядел в героях Пикассо? Свобода в чем? В адюльтере?

Любовь доктора Живаго и булгаковского Мастера, любовь героев Маяковского, Хемингуэя и Оруэлла возникала вопреки директивам века, вопреки общественной морали в том числе. Любовь была тем острее, что ей сопутствовал страх перед небытием, но не это главное; главное же состоит в том, что любовь возникала от уязвленного чувства достоинства – не позволяющего смириться с тем, что тебе не разрешено защищать другого. Любовь – это прежде всего защита, а вот защищать другого – общество не позволяет. В тот момент, когда человек перестает сочувствовать другому, он делается окончательным рабом – вот об этом все любовные притчи двадцатого тоталитарного века. Существует последний рубеж обездоленных: пока есть свобода объятий, мы непобедимы, мы уже не рабы. Пока есть бедная мансарда с низким потолком, и ты можешь прижать свою женщину к груди – ты свободен, твоя свобода выражается в защите другого. Говоря коротко: свобода – это возможность любить и защищать.

Так вот, испанец Пикассо был органически свободным человеком, этим своим свойством он и неудобен сразу всем.

Некогда искусствовед Дмитриева, описывая «розовый период», выдумала прекрасное определение образов Пикассо – «слабый защищает слабейшего». Так и есть, у Пикассо много картин, на которых явлены градации слабости: всегда найдется кто-то слабее тебя, кого следует опекать. Малыш несет на плечах еще более беззащитного малыша; бедняк подает руку еще более несчастному; нищий еврей опекает маленького мальчика. Помните фильмы Чаплина? Помните Маяковского: «все мы немножко лошади»? Помните принцип «смерть всякого человека умаляет и меня, поскольку я един со всем человечеством» – принцип «колокол звонит по тебе»?

Соединение всех беззащитностей в единую ответственность и заботу – понимание того, что всегда есть более слабый, нежели ты, – только это и делает гуманистическое искусство – гуманистическим. И объятия – символ такого искусства. Когда неустроенные люди обнимаются в мансарде – каждый из них приходит к объятию беззащитным, но ими движет желание оградить любимого, уберечь другого. К определению Дмитриевой существенно добавить то, что две соединенные слабости образуют устойчивую силу – именно в этом суть картин: через защиту слабейшего становишься свободным, а потому делаешься сильнее.

Сплетенные руки тощих героев поддерживают и баюкают одна другую, каждый жест словно охраняет уязвимое тело доверившегося тебе человека. Линии Пикассо струятся так, что обтекают одна другую, подхватывают контуром контур, так возникает эффект поддерживающих друг друга конструкций, двух хрупкостей, обернувшихся силой – точно в потолочных перекрестьях и в тройных аркбутанах готических соборов.

Когда Пикассо писал «Свидание», он собирался рассказать нечто скабрезное, а получился рассказ о любви и свободе – и о вере. Так произошло по законам искусства: гений не может быть грязным.

Невозможно представить, как искренности Чаплина или Ремарка хватало на многие любовные романы – но и допустить, что они фальшивили тоже невозможно: книги и фильмы тому подтверждение. Если понимать любовь как отношения конкретных людей, связанных контрактом, это непредставимо; но если понимать любовь как пример единения людей, как сбережение себе подобного, то возможно только так. Любовь есть великая скрепа бытия, она принадлежит сразу всем и не принадлежит никому – сила Маяковского и Пикассо в том, что они конкретную любовную историю воспринимали как фрагмент общей судьбы всех людей. Пикассо был (в представлении читателей гламурных биографий) Дон Жуаном, менявшем женщин; но он же был (и таким остался на холстах) рыцарем, защищающим прекрасную Даму. Вообще говоря, это сугубо философский вопрос – соответствие Венеры Небесной и Венеры Земной; искусство Ренессанса

данное противоречие принимало – но прямолинейный двадцатый век хотел простоты.

Несоответствие в восприятии Пикассо-художника и Пикассо – члена общества стало причиной того, что современное искусство однажды решило быть циничным: появилась мода на бессердечие. Отныне все приведено в соответствие: решено, что не следует более притворяться хорошим, честнее быть равномерно и отчетливо плохим. Скажем, фра Филиппо Липпи, религиозный живописец и монах, отличался игривым нравом – Вазари насмешливо описывает, как Липпи вылезал из окна кельи на улицу, где его поджидали подружки: как же это совместимо с чистыми образами на алтарных досках? Но никто не упрекнет Френсиса Бэкона или Энди Ворхолла в аморальности – с моральной стороны они неуязвимы, поскольку ни с какой стороны не моральны, они и не проповедовали нравственность.

Так называемый авангард стал программно бессердечным – ни чувств, ни привязанностей не знает ни инсталляция, ни черный квадрат; но бессердечие – не есть сугубая привилегия именно европейского авангарда – это вообще свойство декоративного искусства, языческого искусства, дворцового искусства, скажу шире – это свойство европейского искусства. И, говоря более конкретно, в европейском искусстве можно вычленить лишь несколько периодов, когда искусство было посвящено любви – когда изображали любовь.

Один из таких периодов назван в истории искусства «ренессансом» и, хотя данный термин подразумевает возрождение постулатов античной эстетики, но речь во Флоренции Медичи шла о слиянии этических принципов христианства с античным каноном. Именно принцип христианской любви, то есть – общей скрепы бытия, наделил античных титанов Микеланджело – душой. Ренессанс позволил говорить о любви и о свободе одновременно: от Данте и Бокаччо до Боттичелли и Лоренцо Валла – великие гуманисты стали говорить о любви мужчины и женщины как о скрепе всеобщего бытия, как о фрагменте единой великой мистерии. «Любовь, что движет солнце и светила» – строка Данте не посвящена эротическим отношениям, но мироустройству, конструкции человеческого общества.

По аналогии с термином «ренессанс», относящийся к XV веку Италии, можно определить те немногие оазисы в европейской истории насилия, которые не просто давали надежду, но которые воссоздавали принцип любви, как основу конструирования свободного общества. Взаимная поддержка, солидарность, построение полиса, где каждый отвечает за общее дело и все равны – это звучит сегодня как вредная утопия; но именно этим были озабочены гуманисты Германии 18ого века, и поразительная немецкая культура 18ого века (Шеллинг – Гегель – Винкельман – Лессинг – Кант – Гете – Шиллер) стала вторым европейским Ренессансом. Именно этой – совершенно утопической поре (ее наивно именуют «романтизмом», на деле это была рациональнейшая пора построения логически внятной утопии) мы обязаны всей философии, всей историографии, всему строю эстетической мысли, которым располагаем сегодня.

Третий европейский «ренессанс» произошел, полагаю в послевоенной Европе – то было время невероятной концентрации гуманистических талантов, то было обещание совместной демократии, то было время проектов «общей Европы» де Голля и христианнейших романов Генриха Белля. Соединенными усилиями раскаяния, сопротивления и мечты о равенстве – родилось уникальное явление европейского гуманизма, у которого появилась своя (крайне кратковременная и шаткая) философская база - экзистенциализм, и который не вписывался ни в какие школы – это ни символизм, ни сюрреализм, ни фовизм. Этот новый (и последний на сегодняшний день) европейский Ренессанс просуществовал недолго – я датирую его 1945 – 1968-м, но ровно столько же, 23 года, существовала Флоренция под водительством Лоренцо Медичи. Именно в это время снова заговорили о любви – и Микеланджело нового времени, испанец Пабло Пикассо, говорил отчетливее прочих.

Собственно, никто кроме Пикассо о любви в двадцатом веке и не говорил. Писатели были – литература всегда немного опережает визуальные искусства – такие писатели, что говорили о любви, существующей вопреки массовым гипнозам. А вот художников, писавших о любви – не было совсем. Был великий Петров-Водкин, который воспел социалистическую семью, был консервативный Генри Мур, поставивший памятники семье буржуазной; были показаны эротические отношения в картинах Климта и Шиле; были преданные любовники, вечно оставшиеся молодыми и летящие над полями, – кисти Шагала; и это все.

Мы никогда не узнаем, что чувствовали эти любовники во время того, как в Освенциме душили евреев. Никто, кроме Пикассо не написал этого экстатического объятия вопреки всему – на пороге нового времени, на краю бессердечности, перед лицом все пожирающего авангарда. Можно бы сказать, что всякому времени присущи свои страсти: вот Пикассо писал про любовь, а Марсель Дюшан создавал инсталляции, призывая отказаться от стереотипов восприятия, а Йозеф Бойс показывал власть стихий. Критичным в эстетике является тот простой факт, что лишь любовь дает бессмертие – и только любовь способна родить искусство.

Пикассо рисовал постоянно, это была форма существования: думал линиями, дышал цветом; переводил жизнь в искусство каждый миг, то есть, делал смертных бессмертными. Тут надо представить особый тип сознания – таким обладали Данте и Маяковский, да и Микеланджело, и Ван Гог из той же породы. Пикассо отнюдь не профессиональный художник, он не занимался искусством с десяти утра до обеда – он сам был искусством.

И Дора Маар, которая стала героиней «Герники» и тысячи любовных историй, изображенных в темное время войны; и Фернанда Оливье – прототип жены нищего Арлекина; и балерина Ольга Хохлова – героиня «энгровского» прозрачного цикла; и Франсуаза Жило – женщина с длинной шеей, напоминающая на картинах цветок; и Жаклин, чье страстное лицо изображено на стариковских картинах – все его подруги не просто присутствовали при том, как он рисовал, они становились картинами. Все они могли сказать, что искусство Пикассо лжет – их настоящая жизнь была иной, но вот на холстах они остались такими, какими их сделал Пикассо. Живой испанец Пабло Пикассо – был не особенно целомудренным, но образы он создавал исключительной чистоты. И нет в европейском искусстве иной фигуры, которую можно было бы поставить рядом с Микеланджело. С Микеланджело началась традиция европейского гуманизма, а Пикассо эту традицию завершил. ■

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПАРАД

ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА

На 1-й линии ГУМА выстроилась длинная процессия, словно замершая в стоп-кадре, при этом разнонаправленная – кто куда. На доброй дюжине площадок скопилось множество, как сказано в аннотации, «ростовых фигур» (хотя почти все – больше роста), узнаваемых, каждая – с характерной мимикой или позой. Фигуры эти – плоскостные, фотографические, двусторонние, но кажется: дай знак – оживут, придут в движение и устремятся по своим делам, а кто-то, глядящий прямо на вас, к вам и обратится.

Все это – люди театра: режиссеры и актеры, композиторы и дирижеры, хореографы, сценографы, художники по свету. Театра российского (хотя попадаются здесь иноземцы, которые в России что-либо ставили, будь то грузин Роберт Стуруа или испанец Начо Дуато) и в основном современного (хотя в начале и конце этого дефиле, как напоминание о корнях, смотрят на нас то Станиславский с Немировичем-Данченко, то Щепкин с Ермоловой и Шаляпин).

Дефиле, обозначенное в документах как выставка или фотоинсталляция, носит названии простое и точное: ВЫХОД в ТЕАТР. Наш выход в театр, расположившийся в ГУМе, а дабы мы не забыли о том, что это – ***театр***, не просто скопище (тусовка по-нынешнему) разного рода тружеников сцены, о сцене в самом высоком, торжественном смысле напомнят фрагменты занавесов, вертикально прорезающих дефиле. Сочетание черно-белых фигур в не-театральном (внетеатральном, вернее) их проявлении и роскошных занавесов с их золотом, пурпуром, синими и лиловыми тонами дает образ театра в целом – сложный, объемный, каковым он может быть и бывал, согласно своей природе.

У выставки – разные поводы к появлению, разные участники, свой у каждого вклад.

Первый и главный повод – юбилей фестиваля «Золотая маска», которому исполнилось 20 лет, и он получил эту выставку в дар от своих сотоварищей: фестиваля «Черешневый лес»* и ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Юбилей притом и у ГУМа, принявшего к себе выставку; как напомнил Михаил Куснирович, ситуация эта - привычная.

Фестиваль «Черешневый лес» в качестве площадки для экспозиции выставки традиционно выбрал галерею исторического здания Москвы, Верхних торговых рядов — ГУМа, который старше «Золотой Маски» на 100 лет и тоже празднует свой юбилей. Здесь неоднократно проводились выставки живописи, скульптуры, прикладного искусства и народного творчества. Многие проекты «Черешневого леса», реализованные в ГУМе, становились тем самым перекрёстком, где славное прошлое встречалось с настоящим. Они не только напоминали о былых достижениях, но и проецировали их на день сегодняшний.

«Золотая маска» представила обширный список своих героев за 20 лет, лауреатов и номинантов; к ним прибавились лауреаты Премии Олега Янковского, вручаемой в «Черешневом лесе». Но материализовали всю эту затею бахрушинцы со своими богатыми фондами и знаменитым тандемом авторов, художником и фотографом, двумя Александрами – Боровским и Иванишиным. Неукротимая фантазия первого и редкий дар второго оживлять пространство и человека известны давно; в полной мере они проявились на памятной выставке «ЧЕХОВ»**. Можно было бы порассуждать о том, как креативен, как важен для обеих сторон союз театра с музеем или о том, как фотография из прикладного ремесла превратилась в мощную отрасль культуры. Но темы эти не новы, споров уже не вызывают, а нас уведут далеко, прочь от выставки. Поэтому – возвращаемся к ней.

В концепции выставки связь времен обязательна. Отсюда – встреча прошлого с настоящим по Куснировичу, а по Боровскому, ушедших – с действующими, живыми.

Фестиваль «Золотая маска» существует 20 лет, и эта дорога, длинный путь – это дефиле звезд и всех людей, которые делают театр, которые живут театром. Для меня было важно, чтобы среди лауреатов на подмостках были и те люди, которых уже нет в живых, ведь они создавали театр, они до сих пор среди нас. ▸

Так предки нынешнего театра начинают и завершают выставку, призывая помнить родство, а среди действующих лиц, составляя одну с ними команду, так естественно смотрятся Олег Янковский и Юрий Яковлев, Давид Боровский и Олег Шейнцис, которых уже нет с нами, но без них и театра нашего нет.

О прошлом театра, о смене театральных эпох напомнят и занавесы, не только для цветового контраста размещенные здесь, 20 с лишним эскизов авторства Адольфа Роллера и Василия Гельцера, Александра Головина и Александры Экстер, Вадима Рындина, Валерия Левенталь, Бориса Мессерера, Эдуарда Кочергина… По ним можно изучать театральное время с его внутренними законами и самый тип того или иного театра и театрального направления.

Так верен себе, императорской своей сути Большой театр, если сравнить занавес 1856 года «Торжественный въезд в Кремль» с более поздним, но не менее великолепным занавесом «Россия» для Основной сцены театра (эскиз Федора Федоровского, переработанный Сергеем Бархиным).

В конце XIX века альтернативой другому императорскому - Малому театру с роскошным занавесом Гельцера выглядит МХАТ и его строгий, в сдержанных тонах занавес с более поздней чайкой.

В предреволюционные годы – огненные сполохи на синем фоне в занавесе Экстер для нарождавшегося Камерного театра, а затем – последние вспышки роскоши в занавесах Головина к «Маскараду». И то, и другое празднично, но в первом случае – воля, стихия, радостный праздник начала, во втором – монументальная завершенность; предчувствие финала, конца.

Выставка построена на контрастах. Связь и разделение миров: занавесы с их пиршеством цвета и черно-белые люди; при этом - люди вполне современного вида, но в том, в чем застигла их камера фотографа, от смокинга до театральной (репетиционной) прозодежды; праздник и будни театра. Иванишин вспоминал:

Кто-то вырывался на 5 минут с репетиции, кто-то был в Москве проездом и позировал в фойе гостиницы – все нашли время, а главное, на портретах каждый из них создал неповторимое настроение, которое передается зрителю.

Люди театра – главная материя выставки. Количество их подавляет: начав считать, после 150 сбиваешься и прекращаешь подсчет. Перечислять смысла нет – не только из-за этого множества, но потому прежде всего, как это множество различно, с лица необщим выраженьем, порой неожиданным, как лукавый прищур Мейерхольда, чаще – характерным, в этом запечатленном мгновении выдающим суть человека. Сосредоточенный, внутренне собранный Фокин. Как бы (обманчиво) рассеянный Крымов. Задорная, словно стреляющая в нас сгустком энергии Сигалова.

Невольно ищешь принцип их расположения. Как будто начато с патриархов, потом – с уменьшением возраста: в начале – Олег Табаков, в конце – Евгений Миронов. Но четкой границы нет, как нет хронологии вообще – в том числе, в порядке присуждения премий, кому, в какой год и за что. Непривычно.

Театральные команды рассыпаны – актеры отдельно от своих режиссеров и даже от своих коллег по труппе, будь то прелестные «фоменки» Полина Агуреева и Полина Кутепова, мхатовцы, додинцы и другие. Иногда рядом встанет семейная пара, как Сергей Юрский с Натальей Теняковой, но Кама Гинкас и Генриетта Яновская уже представлены порознь.

Боровский приоткрыл замысел:

У выставки нет ни начала, ни конца. Откуда войдешь, там и начало. Либо герои идут вам навстречу, либо вам с ними по пути. Мы не расписывали порядок, кто за кем. Это было одним из моих условий. Мы не смотрели на лица, мы компоновали просто по пяткам.

Свобода привлекательна и опасна.

Люди, пришедшие в Гум по вполне прозаическим поводам, невольно останавливаются, узнают «медийные лица» (Неелова! Хаматова! Любшин!), фотографируются на их фоне. Но бывает и настороженность: кто таков? Зачем здесь? Почему не знаю? – Одни догадаются и поймут; другие (в меньшинстве) отыщут и прочтут аннотацию; но даже и те, кто не разгадал замысла и не включился в него, не бегут без оглядки. На публику действует сама атмосфера выставки и мерный ритм неподвижной и многолюдной процессии (парадокс, но в самом чередовании фигур, в нарастании их числа есть свой ритм).

Помимо всего прочего, здесь – обстановка не магазина и не музея, но парка, бульвара, дачи. Сидя на белых садовых скамейках под розовыми деревьями и поедая дивное мороженое времен нашего детства, начинаешь иначе дышать. Уходит вечная спешка, спадает внутренняя лихорадка жителей мегаполиса. Кто-то читает книжку, играет с детьми или погружается в медитацию. Поначалу кажется: слишком тихо, нет актерских голосов, музыки, каких-то комментариев в эфире. Потом понимаешь: так и задумано, чтобы мы отдохнули от информации, прониклись и пропитались настроением, о котором говорил Иванишин, растворились в небудничной стихии.

У фестиваля «Черешневый лес» есть девиз:

Пожелания времени. Времена желаний.

Звучит загадочно и волнует; наверное, каждый расшифрует по-своему. У Яновской прозвучало, как вздох:

Черешневый лес, вишневый сад; так хочется, чтобы их никогда не рубили, чтобы все это оставалось людям.

Вот и все; лучше не скажешь. ■

Александр Боровский и Евгений Миронов

Александр Иванишин

Фото Дмитрий Дубинский

** Многожанровый Открытый фестиваль искусств «Черешневый лес» основан в 2001 году компанией BOSCO DI CILIEGI (в переводе с итальянского так и значит: Черешневый лес). Учредитель и главный человек его – Михаил Куснирович.*

*** Театрально-выставочный проект «ЧЕХОВ», 2010 г.*

ВОРОНЕЖСКАЯ ПРЕМЬЕРА

АННА КОЛТЫРИНА (ВЫПУСКНИЦА ВОРОНЕЖСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА)

PLATONOV ARTS FESTIVAL | ВОРОНЕЖ | ПЛАТОНОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ

«Без всякого сомнения, промашка художника была бы равна ошибке сапёра».
Давид Боровский

В Воронеже событие – на Международный Платоновский фестиваль искусств Музей им. А.А. Бахрушина привез выставку Давида Боровского: «Избранное. Посвящается 80-летию со дня рождения художника». Выставку, надо отметить, большую: 14 макетов драматических и оперных спектаклей и 114 эскизов костюмов, в основе - экспозиция, которая была придумана самим Давидом Боровским. Что же соединило имена Платонова и Боровского? Не то ли, как понимали художники ответственность людей перед людьми? И не самое ли главное это для нас сегодня?

Я попала на выставку в качестве волонтера. Это мой первый опыт работы подобного рода. Ожиданий я никаких не имела, меня влекло любопытство. Мне профессионально интересен театр, однако его «кухни», какой-то художественно-технической составляющей я не знала. Скажу без ложного пафоса: время, прожитое с коллегами из «Мастерской Давида Боровского», когда готовили экспозицию, и работа на выставке, беседы с посетителями - в большинстве театральными людьми и художниками, подарили мне понимание театра как иной реальности, как мира, духовное достоинство которого непреложно.

Экспозиция представлена в просторном белом зале, что добавляет ей скромного и строгого очарования и чуточку мистицизма. Впечатление, что макеты парят в воздухе – они установлены на изящных металлических подмакетниках авторской конструкции Давида Боровского. Я понимаю посетителей, которые на несколько минут застывают на месте, чтобы охватить, что называется, общий план. Затем у каждого свой маршрут, многие хорошо знакомы с творчеством художника. Не только я рассказываю о представленных работах, но и гости вспоминают спектакли, которые видели, и которые запечатлелись именно образной сценографией. Вот-вот, об этом говорит Эдуард Кочергин, что « знаменитые спектакли Таганки вспоминаются, прежде всего, через пластические коды Боровского».

Выставка позволяют понять неоднозначность и многогранность творчества художника. Декорации оперных постановок имеют, кажется, иную эстетическую задачу, нежели драматические. По мнению Давида Львовича, мерой любого искусства является человек. Драматическая сцена имеет меньшие пропорции, чем огромная оперная сцена. Боровский искал такие формы, при которых артист в опере, оставался главной фигурой на сцене.

Стоит только приглядеться к любому из макетов, будь то лаконичный «Гамлет» или замысловатый «Евгений Онегин», тут же чувствуешь пристрастие автора к натуре, фактуре, к предмету, который может и должен играть несколько ролей. Улавливаешь какой-то надбытовой сюжет.

«Мне всегда очень нравятся выставки художников театра, - говорит Алия Садретдинова, студентка второго курса Воронежского художественного училища. - Конечно же, большое впечатление производят макеты. Всё, вплоть до струн на гитаре и свечей в канделябре, сделано с ювелирной точностью и большой любовью к своему делу. Из, казалось бы, простого рабочего материала Давид Львович создавал маленькие произведения искусства. Можно много говорить про талант автора, его страсть к театру, но на выставке всё становится ясно без слов».

Интересно рассматривать эскизы Боровского, смелые, неожиданные и всегда гармоничные, персонажи иногда гротескные, но при этом узнаваемые. Эскизы костюмов к спектаклям «Король Лир» и «Отелло» удивляют техникой своего исполнения и какой-то шекспировской мощью. Художник имел интересное чувствование человеческого тела: фигуры персонажей иной раз кажутся не пропорциональными, но какие живые и подвижные.

Д.Боровский. Фото Ю. Роста

У макета к спектаклю «Вишнёвый сад»

Боровский создавал целостный образ, наверное, его рисунки помогали артистам ухватить характер персонажа не меньше, чем указания режиссера.

«Пойдемте, пойдемте, вот… я видела этот спектакль в Киеве, когда была маленькой девочкой!» - посетительница подводит меня к эскизам костюмов «Сто четыре страницы про любовь» Э. Радзинского. И мне почему-то становится уютно. Не торопясь, подробно рассматриваем работы киевского периода, много разных эскизов и макет «Бесприданницы». ..

Но потом возвращаемся к макету «Гамлета», рассказываем друг другу, что читали про легендарный спектакль Любимова – Боровского с Высоцким, который десять лет играл Гамлета. Думаем, таких слов как «промашка» и «неточность» они не знали. Это выдает слишком глубокая любовь к своему делу, слишком категоричный театр, слишком честные позиции. Ответственность – вот ключевое слово бессмертного творчества. Того творчества, которое будет современно всегда, потому что оно про нас.

Михаил Бычков на открытии выставки

Открывая выставку президент Платоновского фестиваля Михаил Бычков сказал, что ощущает личную творческую связь с Давидом Львовичем Боровским: «Во времена, когда я был студентом Краснодарского художественного училища, вышла книга о советской стенографии с макетом Боровского на обложке, затем на гастроли в наш город приехал театр на Малой Бронной со спектаклем «Дон Жуан» Анатолия Эфроса в стенографии Боровского, и в конце третьего курса мы отправились на ознакомительную практику в Москву и я попал в Театр на Таганке, на спектакль «Пристегните ремни» Любимова и Боровского. Чем больше я приближался к театру, тем яснее мне становилось, что Давид Боровский – наш великий современник, многое определивший в театральном мире. Организовывая эту выставку, я хотел выразить и свое личное поклонение Мастеру. Я уверен, что в нашем городе остро не достает по-настоящему высочайших образцов красоты, вкуса, творческого мышления. Будет полезно наполниться этим миром.

Естественно, такая замечательная выставка была бы невозможна, если бы нашим творческим партнером не стал главный театральный музей страны – Музей имени Бахрушина и если бы сам Александр Боровский не вписал с такой художественной точностью все это богатство в пространство Выставочного зала Союза художников на Кирова.». ■

г. Воронеж. 2011. Фото Андрей Тутерев

ПАПА СОВЕТОВАЛ МНЕ НЕ СВЯЗЫВАТЬСЯ С ТЕАТРОМ

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

ИНТЕРВЬЮ: ЕЛЕНА ФРАНЦЕВА

«Быть знаменитым некрасиво» - похоже, по этому пастернаковскому завету Давид Боровский и жил. Он не любил шумихи вокруг своего имени. Просто делал, «что должно». Делал честно. Не напоказ. И это при том, что его боготворили лучшие режиссеры страны, а самые взыскательные критики каждое сценографическое решение Боровского принимали на ура. Современники запомнили его неразговорчивым, даже угрюмым, сторонящимся театральных тусовок, избегавшим общения с прессой. А потому рассказать о том, каким он был, может разве что самый родной человек. Родной по духу, и по крови – коллега и сын.

Е.Ф. Трудно – быть сыном ТАКОГО отца?

А.Б. Боюсь показаться неоригинальным, но быть сыном ТАКОГО отца – счастье. Счастье – иметь возможность в редкие минуты его свободного времени быть рядом, смотреть, слушать, советоваться... Сейчас мне безумно его не хватает.

Е.Ф. А жить, зная, что вас, так или иначе, все время с ним сравнивают?

А.Б. С раннего детства папа был для меня беспрекословным авторитетом. То ли благодаря маминому воспитанию, то ли само собой так сложилось. Ведь когда отец все время на работе, редкие минуты общения воспринимаешь как подарок судьбы. И в профессии, скажу вам честно, он по сей день остается для меня эталоном. Все свои работы я продолжаю проверять «через папу», мысленно с ним советуюсь. Потому что он всегда был прав. Даже когда юношеский максимализм зашкаливал, и возникало недоверие к папиному восприятию, спустя какое-то время убеждался: папа не ошибся. Я мог не сразу осознать свою неправоту, мог не признавать этого официально, но где-то там, внутри, каждый раз мучился вопросом: разве бывает так, чтобы человек всегда точно знал, как надо?!

Е.Ф. А как же здоровая конкуренция, попытки самоутвердиться, доказать, что я тоже могу?

А.Б. Об этом не могло быть и речи. Разве что жажда признания ... Да, это, конечно, было. Не самоутверждение себя в профессии, а признание с его стороны того факта, что мы – коллеги. Причем случилось это намного позже, чем хотелось. Вдруг папа стал приглашать меня в мастерскую, показывать свою работу, советоваться. В такие моменты понимаешь, что, наверное, это все не зря, и не просто так, что наконец-то и твое мнение стало для него важным. Это было очень волнительно. Не помню спектакль, над которым он тогда работал, не помню год, месяц, число и день недели, но осталось само ощущение этого счастья. Прямо как будто, знаете, что-то щелкнуло, переключилось, и отношения перешли на качественно иной уровень, с родственного - на цеховой.

Е.Ф. Давид Львович принимал участие в вашем воспитании?

А.Б. Он никогда не был «детсадовской воспитательницей», рассказывающей, «что такое хорошо, что такое плохо», поучающей, как себя вести, что нужно делать. Эту функцию брала на себя мама (уж не знаю, насколько ей это удалось). А папа… Знаете, театральный художник, он ведь как ребенок: целыми днями переставляет миниатюрные стульчики, столики – «играет» с макетами. И, конечно же, папины «игрушки» не могли не привлекать моего внимания. А так как и сам он был горячо мною любим, уважаем и обожаем, я, естественно, старался крутиться рядом, как только выпадала такая возможность. Сначала в макетной Театра имени Леси Украинки, потом дома, в киевской квартире, кухня которой была папиной мини-мастерской. Выходит, он воспитывал меня опосредованно, как говорится, собственным примером. Я жадно ловил каждый его взгляд, подмечал каждую оценку и делал выводы.

Е.Ф. Он ведь был не очень разговорчивым человеком, правда?

А.Б. Особенно, когда приходил с работы. Мы – домашние – понимали, что дома он хочет отдохнуть. Не повеселиться, не переключиться на бытовые вопросы, а побыть в тишине и покое. Лишь за обедом или ужином удавалось перекинуться парой слов, в остальное время любой его взгляд, жест заменял тысячу слов. Я, например, знал, что значит, если папа повел бровью или посмотрел исподлобья – одобрение, досада или негодование… Так и воспитывался – на его оценках. А еще «подслушивал» его в разговорах старших, когда приходили гости, или когда изредка мы выходили погулять по бульвару Шевченко. Иногда встречали Сергея Параджанова, жившего в соседнем доме. Они с папой подолгу трепались во дворе, а я четырех -,пятилетний вертелся под ногами.

Е.Ф. Напитывались?

А.Б. Смею надеяться, что-то из услышанного оседало в моем подсознании. Иногда в памяти всплывают отдельные сцены. Например, как папа привел меня в квартиру Параджанова, уставленную шкатулками с разноцветными камешками (Сергей Иосифович увлекался мозаикой). Отчетливо помню, как играл ими, сидя на полу. А еще дядя Сережа разрешал поиграть золотыми николаевскими монетами николаевской эпохи, и, надо сказать, ни одна не пропала! ▸

Е.Ф. Папы, «играющие» в макеты, мастерят сыновьям игрушки из подручных средств?

А.Б. Да! Тогда в киевских магазинах не было такого разнообразия игрушек, и папа привозил из Москвы фабричных оловянных солдатиков. Но это были солдаты советской армии. А мне с детства полюбилась немецкая форма – фашистская. Ничего удивительного, если учесть что папа как раз работал над «Киевской тетрадью» - спектаклем о подпольщиках и фрицах. На моих глазах создавались эскизы, рисовалась форма для героев пьесы. Папа брал лист бумаги формата А-4 и на одной половинке рисовал, допустим, офицера немецкой армии, на другой – советской, а потом вырезал для меня этих человечков. И пусть они были плоскими, но зато прорисованными: со своим характером, уникальной внешностью. Папиными солдатиками я увлекался безумно. Целую армию собрал. Точнее – две: немецкую и советскую. Жаль, ни один из этих чудных человечков не сохранился.

Е.Ф. Давид Львович не пытался приобщать к своей профессии?

А.Б. Нет, в нашем случае не было «насилия» над ребенком. Папа был сторонником метода самовоспитания: если ты должен обжечься, ты обожжешься. И только тогда поймешь, что это больно. Если тебе интересно то, чем я занимаюсь – смотри и занимайся. Я подглядывал за тем, что делает папа и пытался склеить что-нибудь сам. Он не запрещал. Но и не поощрял. Более того, советовал не связываться с театром. Говорил: «Иди в кино. Там больше народу. Там интереснее, разнообразнее. Или в полиграфию - оформлять книги. Во-первых, у тебя хорошая рука. А, во-вторых, это такое счастье: сидишь дома, за столом, один. Рисуешь. Никто тебе не мешает!» Еще раз подчеркну: советовал, но не настаивал. Быть настойчивым – не в его природе. Он высказывал свое мнение, а дальше: хочешь - слушай, хочешь – нет. И на этот раз я его (в первый и последний раз!) не послушал. Потом пробовал работать и в кино и в полиграфии, но каждый раз убеждался: в этом одном-единственном сыновнем неповиновении я, все-таки, был прав.

Е.Ф. Константин Райкин любит рассказывать, как отец определял, есть ли у него способности к актерскому мастерству. Аркадий Исаакович предложил сыну пройти по кругу, изображая все вехи человеческой жизни: от рождения, взросления до старения и смерти. Экзаменовал ли вас Давид Львович?

А.Б. Отдельного «экзамена» не было. Видимо, он просто ежедневно за мной наблюдал. И мне кажется, главным образом подмечал не столько способности, сколько отношение к делу. Следил, получаю ли я удовольствие от того, что сам что-то склеил или нарисовал. Да и поздно было экзаменовать:в семи -,восьмилетнем возрасте я окончательно определился с профессией. До этого, как все советские мальчики, хотел быть космонавтом, потом – клоуном. Но «шатало» меня недолго.

Е.Ф. Удалось ли вам поработать вместе над каким-либо спектаклем, побывать в ситуации двух хозяек на одной кухне?

А.Б. К счастью, нет. Папа в силу своего характера этого не допустил бы. Но было сотрудничество вынужденное, опосредованное, что ли. Работу над последним спектаклем – «Евгением Онегиным» в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко – он не успел закончить. Пришлось подключаться мне. Это было безумно тяжело. Прежде всего потому, что прошло совсем мало времени – рана была свежа.

Е.Ф. Давид Львович успел озвучить свои идеи по этой работе, или вам пришлось сочинять сценическое пространство по принципу: а как бы сделал он?

А.Б. Он успел не только озвучить, но и сделать макет и чертежи. И все же… В профессии театрального художника (как, впрочем, и режиссера) путь от идеи до результата настолько долог и извилист, столько всего приходится менять в процессе работы! От чего-то отказываться, что-то сочинять заново… Ты зависим от многих факторов... Спектакль создает целая армия людей, и каждый на него влияет. Поэтому иногда бывает так сложно довести первоначальную идею до премьеры. Ведь потом не выйдешь к зрителю со словами: «Знаете, задумывалось одно, получилось другое… Не обессудьте».

Е.Ф. Вашим главным учителем бы, конечно же, отец. Какие из профессиональных заветов до сих пор помогают в работе?

А.Б. Да, отец был и остается главным учителем, хотя в привычном смысле этого слова он меня не учил. Можно сказать, что я, как и папа – самоучка. Но самоучка с хорошим примером рядом. С грандиозным примером! Он всегда со мной. И я думаю: вот тут бы меня папа, конечно, не похвалил – надо работать дальше. Он был и будет всегда моим самым требовательным и значимым зрителем. Хотя у меня масса друзей, мнение которых важно и дорого. Но главный вердикт – самый честный и безоговорочный всегда выносит он. Стараюсь не терять эту связь. Как-то соответствовать.

А заветы… Знаете, главный завет, который впитал, как говорится, с молоком матери – не работать в эскизах. Только макет. Только в пространстве. Это действительно очень помогает, потому что ты сразу понимаешь соотношение объемов, форму. Плоскость эскиза обманчива, если работаешь в трехмерном пространстве. Еще одно непреложное правило: макет обязательно красится масляной краской. Не гуашью, не темперой, не акварелью.

Е.Ф. Почему?

А.Б. Интересная история: папа перенял этот принцип у знаменитого художника, авангардиста - Анатолия Петрицкого, которого считал одним из своих учителей. Как-то Анатолий Галактионович, работавший над спектаклем в Театре имени Леси Украинки, принес макет, резко пахнущий масляной краской. Кажется, папа тоже спросил его, почему. Дело в том, что от масляной краски не «ведет» картон и бумагу, а наоборот, она укрепляет их и придает макету особенную, благородную фактуру. Есть в этом что-то настоящее.

Е.Ф. Приходилось ли вам быть свидетелем рождения идей, ставших впоследствии знаменитыми? Интересно, «из какого сора» вырастали гениальные решения вашего отца.

А.Б. На моих глазах рождались многие макеты – над таганковскими «А зори здесь тихие» и «Гамлет» работа шла параллельно. Я был еще в несознательном возрасте, не подмечал подробностей. В памяти остались лишь вспышки воспоминаний, отрывки фраз… Но дело даже не в этом. Просто то, о чем вы спрашиваете, невозможно описать словами. Не могу сказать, что был белый лист бумаги и потом «я увидел, как на нем появилось»… Или, дескать: «Захожу я на кухню, вижу: мама вяжет занавес к «Гамлету»… Хотя… в общем-то так оно и было… Она его и вязала. Почему-то врезалось в память, что изначально этот знаменитый занавес задумывался двусторонним. С одной стороны – шерсть, с другой – золотая парча. Почему впоследствии папа отказался от парчи, я могу только догадываться. Во-первых, он всегда призывал к простоте. Во-вторых, шерстяной ажурный занавес давал фантастические тени.

Позже я наблюдал зарождение многих папиных пространственных идей. Помню, с чего все начиналось, какие версии возникали в ходе работы и во что все это в итоге вылилось. Ты видишь и понимаешь, какой сложный путь проходит художник. Вот вы говорили о Райкине, об эволюции человека. Так и здесь ▸

- эволюция идеи. Видишь, как, казалось бы, совершенно фантастические затеи обрастают «мясом», как видоизменяются, и сколько труда требует эта работа. Это очень мощная школа.

Е.Ф. В одном из интервью Давид Львович сказал: «Театр имени Леси Украинки – это мое все». Почему он бросил «свое все», почему уехал в Москву?

А.Б. Мы уехали из Киева, когда мне было всего 14 лет, и потом никогда на эту тему мы с ним не говорили. Знаю только, что это решение далось ему нелегко. Ведь фактически работая в Москве, сделав несколько спектаклей, папа все еще не решался на переезд. Режиссер Леонид Викторович Варпаховский, переехавший из Киева в Москву несколько раньше, познакомил отца с Юрием Петровичем Любимовым. Театр на Таганке запал в его душу. Это было что-то очень близкое по духу, эстетике, пониманию пространства, значению слова… Они с Ю.П.Любимовым сделали несколько спектаклей. И вскоре поступило предложение, от которого папа просто не смог отказаться – стать главным художником Театра на Таганке. Не думаю, что этому предшествовал какой-то конфликт с киевским театром… Просто жизнь течет, что-то меняется.

Е.Ф. Но он пытался поддерживать связь с этим городом?

А.Б. Конечно. В Киеве осталась могила его матери, друзья - однокашник Вадим Игнатов, режиссер Константин Ершов, Марк Смехов, Ирина Молостова и Борис Наумович Каменькович ... Они продолжали общаться, ездили друг к другу в гости. Ведь связь с городом существует до тех пор, пока в нем живут твои родные и друзья. Но даже когда близкие люди стали уходить, Киев не стерся из его памяти. И спустя многие годы, папа вернулся и сделал с Михаилом Юрьевичем Резниковичем, с которым их связывала дружба, три спектакля в Лесе Украинке. Кстати, когда папа и Михаил Юрьевич работали в Москве в Театре имени Станиславского, мы жили в одном общежитии на Смоленской набережной, в соседних комнатах. Так жизнь сводит и разводит людей, судьбы, театры. Кто бы мог подумать, что когда-нибудь папа уйдет из Театра на Таганке? Тем не менее, это случилось. Все союзы, в конце концов, распадаются, охладевают дружеские связи, угасают симпатии… Связи обрываются. Сохранились папины записные книжки, которыми я всерьез занялся всего пару месяцев назад. Только благодаря этим записям мне сейчас становится понятно, как складывались его взаимоотношения с режиссерами – «очень тонкие», как говорил папа.

Е.Ф. После ухода из Таганки у Давида Львовича не было своего театрального дома. Он от этого страдал?

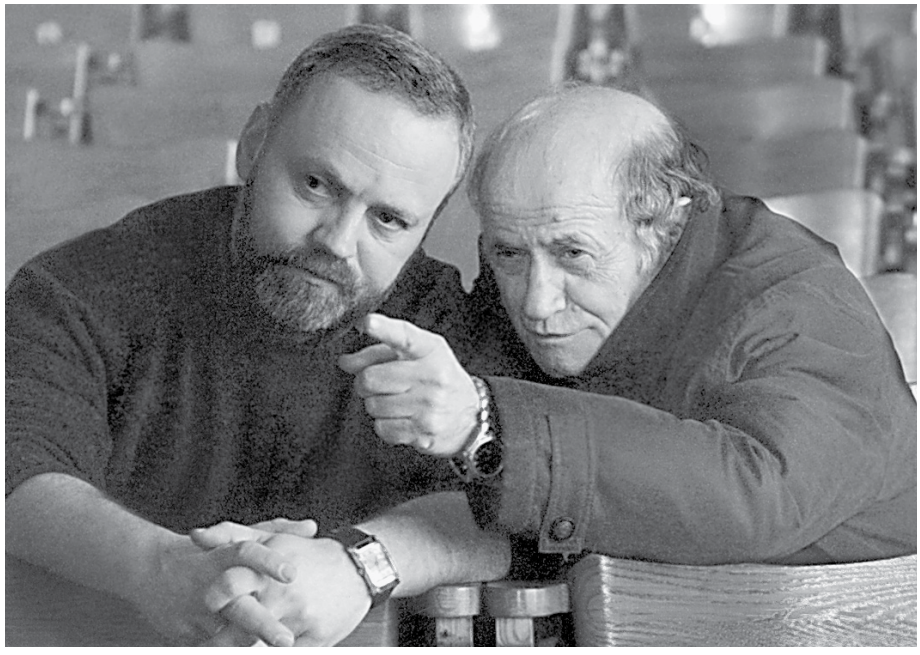
А.Б. Нет. Это было счастливейшее время! Он был свободным художником. Может, конечно, кривил душой, не хотел никого расстраивать. Но, скорее всего, это было искренне. К тому времени театр очень изменился – это уж я точно вам могу сказать. Ведь какие театры он застал! Осталось очень немного режиссеров, мыслящих глубоко и неожиданно, тех, с кем хотелось бы «пуститься в плаванье».

Е.Ф. Как вы считаете, вашему отцу повезло, или не посчастливилось родиться и работать во второй половине XX века? Конкретно для него – с его принципами в профессии, убеждениями, характером - это было удачное время? Смог ли он вполне реализоваться?

А.Б. Да, я считаю, он попал в свое время. Оно было для него счастливым. Не в плане комфортного жития-бытия (ведь папа застал военные и послевоенные годы), а в смысле творчества, тех возможностей, которые предоставила ему судьба. Вы, наверное, знаете, что он работал с 13-ти лет, начинал в Лесе декоратором и дорос до главного художника одного из первых театров страны. Счастье - пройти этот творческий путь, встретить тех людей, что стали его учителями в профессии, работать в ТАКИХ театрах и с ТАКИМИ режиссерами. «Своим всем» Театр имени Леси Украинки он назвал не ради красного словца. Ведь становление его личности происходило в Киеве. Этот театр в годы своего расцвета определял его вкусы, пристрастия. Там ему встретились «правильные» люди… К тому же, папа застал не только великий русский театр XX века, но и театр нового времени. И это тоже – счастье.

Е.Ф. А как же беспощадность «системы», закрытые спектакли?

А.Б. Наверное, это тормозило какие-то процессы, но… Это и закаляло! Сейчас трудно представить себе атмосферу, царившую в Союзе во второй половине XX века, ведь мы успели пожить в совершенно другое время, когда «все разрешено» - делай, что хочешь. А ведь на самом деле, все не так однозначно, и непонятно, что лучше. Закрытые спектакли, цензура – это, конечно, мерзко. Ни дай Бог снова это пережить. Но мне, например, кажется, что тогда критерии творчества были выше. Чтобы что-нибудь доказать (прежде всего, себе!), нужно было действительно быть мастером. Это было очень интересное время. Признаюсь честно, в детстве часто думал: папа успел поработать и с этим режиссером, и с тем, и с тем, и с тем…Как же ему повезло! ■



Отец и сын в работе

ЧЕРНЫЙ КУБ

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

В Центральном выставочном зале «Манеж» состоялась мировая премьера инсталляции «Золотой век русского авангарда», созданной культовым персонажем современной европейской культуры Питером Гринуэем (в союзе с женой Саскией Боддеке). Показ был организован в рамках перекрестного Года культуры Россия – Великобритания при поддержке Министерства культуры РФ и Британского совета (кураторы Ольга Шишко, Елена Румянцева).

Вне куба

Проект не только амбициозный, как всё, что делает Гринуэй, но ещё и проникнутый его мегаломанией и вдохновенной истерией всегдашних преувеличений и маниакальной тяги британского мэтра к круглым цифрам. На размах не поскупились… на 18 экранах, расположенных на 5000 квадратных метрах манежного зала, публике были представлены не только хорошо известные, но и редчайшие произведения русского авангарда, более 400 «оживших» работ из Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного музея архитектуры имени А. В. Щусева, Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, а также из частных коллекций.

Здесь, пожалуй, нужно взять паузу и сказать хотя бы несколько слов о герое событий. Начинал он блистательно, вспомним хотя бы его визуальный шедевр симметрии «Контракт рисовальщика» (1982), или брутальный симфонизм фильма «ZOO» (1985), или патетическую роскошную ленту «Отсчет утопленников» (1988), сделанную в духе барокко. А вершиной его карьеры стал перл раблезианского абсурда, фильм абсолютного фирменного стиля «Повар, вор, его жена и её любовник» (1989). И хотя сумма картин и работ Гринуэя далее росла, слава его остановилась. Новые фильмы были сделаны с напором превзойти самого себя, ошеломить фестивали, «переиродить Ирода», «прыгнуть выше головы канатоходца», но в категорию сенсаций не переходили. Ставку на абсолют завершал рикошет. В XXI-м веке – с нашей точки зрения – Гринуэю так и не удалось создать новой своей идентичности; его несомненный талант измучен, слишком сильны были в начале замахи творческих жестов.

Проект в Манеже стал ещё одним подтверждением усталости мастера.

Основная проблема восприятия этой масштабной мультимедийной панорамы «Золотой век русского авангарда» споткнулась на детском вопросе: для кого эта инсталляция? Кому адресован этот сложно закодированный поток элементарной информации? Профессионалу он малоинтересен, потому что выполнен в духе кратких сносок на полях феномена. Неофит, скорее всего, не сможет прореагировать на скорость, с которой, например, Лиля Брик (Анна Шепелева) появляется на экране, заявляя о победе над Маяковским, чтобы тут же исчезнуть под напором других мгновенных лиц.

Понятно, что Гринуэй апеллировал к восприятию в ритме скоростного Интернета, понятно, что изображения на проекциях обращались скорее к чувствам публики – чем к интеллекту. Тут важнее поразить, увлечь, обнять волной информации школьника, чем что-то добавить новое к знаниям специалиста.… Боясь быть непонятым, Гринуэй устроил нам целую симфонию из голосовых повторов и копий, но постоянный повтор только что сказанного уже на соседних экранах превращался в визуальную зубрёжку и не пускал внутрь артефакта из-за невероятной плотности такой визуальной печатной машины. Наконец, серийность вступила в противоречие с уникальностью, принципиальной неповторимостью каждой мелькнувшей персоны.

Например, та же Лиля Брик не была творческой фигурой русского авангарда, тем более равной тем, с кем её поставил в один ряд Гринуэй (хотя это его право мы не отменяем), она была скорее одиозной феминисткой и суфражисткой, объявившей войну мужскому полу и семье, отменившей институцию тайны и выставившей на обозрение избранной публики интимные подробности личной жизни. Но в творческом плане она все-таки несостоятельна.

Объяснить бы это, но кому… Гринуэй принципиально не захотел учитывать зрителя, не делал он этого и раньше: «...проблема восприятия это ваша проблема, а не моя», – отвечает мэтр.

С другой стороны, Манеж был превращен в мультимедийный класс и намеренно заставлен экранами с такой энергичностью, чтобы уничтожить объём, превратить простор в вязкую субстанцию и отменить пустоту конного зала. Идеалом выставки, её истинной формой стал кубик Рубика, который некий волшебник вращает с космической скоростью, внутренности электронной видеоприставки, склеп информатики. А матрицей зрелища режиссёр выбрал черный квадрат Малевича, только не плоский, но трехмерный, то есть куб (тут же вспоминаются головоломки фильмов «Куб 1», «Куб 2: Гиперкуб», «Куб 3: Zero»).

Казимир Малевич, пожалуй, сыграл злую шутку с режиссёром.

Чёрный квадрат в формате 3D теряет – парадоксальным образом – энергию отрицания. Рисуя чёрный квадрат, художник мысленно подводил итог любой прежней «плоской» форме высказывания, бросал вызов принципу фигуративной живописности и отменял все прежние ценности искусства: сюжет, композицию, колорит, светотень, перспективу. А что отменяет куб? Куб как раз многое обещает. Здесь возникает эхо – стоимость, уровень продаж и прочий менеджмент. Но Малевич не был коммивояжёром революции, а про деньги и стоимость он говорил только с отвращением, вообще проклиная «кошелёк вещи». То есть лишенный тотальной плоскости, вчерашний квадрат, ныне куб – выпадая из контекста, который он же отрицал, превращается в упаковку, в элемент дизайна.

Чёрный квадрат, ставший «коробкой для ксерокса», сводит полиэкранную симфонию и прочий объёмный напор информации, практически, к

рекламе достижений русского авангарда в духе выставки ВДНХ, только с учетом эпохи «lap-top». Язык света и полиэкранных технологий, избранный Гринуэем в Манеже, говорит с нами на сленге денег, но, согласитесь, реклама это отнюдь не революция в искусстве. Это скорее дизайн из Лас-Вегаса.

Шоу подмигиваний

Шуткой смотрится и ожившая «Фотография с высунутым языком» Альберта Эйнштейна. Почему-то знаменитый снимок физика-теоретика работы фотографа Артура Сасса, сделанный им в 1951 году, приписан Сергею Эйзенштейну, и актёру Антону Шурцову приходится, высовывая язык, выдавать себя за другого.

Царство русских фигур авангарда странным образом в трактовке Гринуэя превращается отчасти в мир поющего мальчика-«альбиноса» из фильма «Повар, вор, его жена и её любовник». Он лишен басов и звучит на самых высоких нотах бельканто. Расстрелянные Мейерхольд и Ермолаева, самоубийца Маяковский, «юродивый» Павел Филонов слишком уж красивы, молоды и прекрасно одеты. Они словно обитают среди моделей Джона Гальяно. Хотя смакование пролитой крови тоже китч. К тому же наши авангардисты не белые и пушистые, как меха, окутывающие снежным сугробом плечи Веры Ермолаевой (Алиса Дмитриева). Скажем прямо, их страстное участие в революции кончилось трагическим вырождением стиля, становлением сталинской деспотии, гигантоманией зданий и пятилеток, размахом ГУЛага.

Гринуэй подчеркивает свою субъективность, дескать, это его личный взгляд на русский авангард, но его взгляд слишком комплиментарен. Это взгляд постороннего, это объектив кинокамеры режиссёра, который ожидает оваций и вот результат – трагическое время подано как на блюдечке Подиума: молодые стройные фурии натиска, молодые поджарые волки конструктивизма, абстракционизма и супрематизма. Гринуэй в собрании лиц и картин видит цветовую гармонию. Это мы ёжимся, видя сборища радикалов на маёвках Искусства, готовых на всё ради власти. Нам-то известен финал, а мэтр украдкой подпускает дымок от кокаина и любуется его белыми завитками.

Внутри куба

Если оценивать зрелище по законам жанра, то публике трудно найти точку «внимания», место для восприятия каскада аттракционов. Например, удивляет фортепианная музыка как звуковой фон для эры бури и натиска, скорее этот меланхоличный набор аккордов годится для ресторанного ужина. Авангард же был эпохой аскетизма и визуального голода, эрой паровозных шумов, какофонии, гудения работающих станков, машин, тракторов, но уж только не спокойных клавиш.

Внешне Манеж красив, симметричен и гармоничен. Однако внутри зала экспозиция разом превращается в лабиринт прекрасного хаоса с хороводом геометрических фигур, часть которых поставлена на пьедесталы чёрного квадрата.

Вдруг неожиданно попадаешь в некий центр, который чуть смещён от центральной точки-оси, и оказываешься, словно в лотосе с лепестками, полупрозрачными, просвечивающими. Это напоминает некую луковичку с чешуйками, которые нужно очищать, и тогда обнажается сердцевина. Эта структура капризна, она не впускает внутрь при спешном обзоре выставочного пространства. Тут надо запастись временем и вниманием.

От этой «ломаной диорамы», от просвечивающих многослойных занавесей, напоминающих о театре, постепенно рождается настроение. Эффектный момент — секундное угасание экранов под световой всполох: все огромные экраны оказываются чёрными ромбами («квадратами», ставшими на дыбы) с белыми окантовками. Зритель находится в постоянном ожидании кульминации. Гринуэй на это и рассчитывает, пользуется этим чувством, ощущение безусловной красоты манит, увлекает за собой, хочется увидеть «картины мира», однако…

Однако ты видишь только множащиеся живые (созданные с помощью актёров) «портреты» двенадцати отобранных представителей авангарда, что-то говорящие или что-то манифестирующие.

Не хватает цельности. О контрапункте и не мечтаешь. Нас окружают сколки, фрагменты, регистраторы/тексты, звучащие монотонно и без эмоциональной подкладки. Это палимпсест коллажей, этакая визуальная матрёшка и заболтанные лозунги, лишь порой оживляемые женскими чувственными репликами. Многоструктурная сетка, переплетение марли, навесы из ткани-канвы для вышивания, гарнирное разнообразие, мелочи оркестровки, увы, всё это не поддержано визуальной содержательностью, не подкреплено устойчивостью самих произведений авангардистов, которые бесконечным списком-лентой перечисляются у входа на выставку.

Вот зритель оказывается внутри каталожного ящика с карточками в библиотеке. Перед ним сериал с минимально-скупой информацией (имя, фамилия, даты жизни и профессия — художник, режиссёр, писатель...). Это видеоинсталляция скорее в духе образовательных программ. Внятность личной авторской мысли Гринуэй заменил многолюдьем, точнее, многоголовьем. Практически весь содержательный слой отдан на откуп актёрскому присутствию: Казимир Малевич (Олег Филипчик), Владимир Татлин (Максим Виноградов), Владимир Маяковский (Павел Попов), Василий Кандинский (Хендрик Аертс), Александр Родченко (Григорий Багров), Всеволод Мейерхольд (Олег Дуленин), Любовь Попова (Анастасия Клюева), Павел Филонов (Александр Пацевич), Эль Лисицкий (Всеволод Яшкин)... Воплотили их двенадцать актёров — одиннадцать из которых наши соотечественники и один голландец, игравший в к/ф Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания».

Увы, актерские работы статичны, их слишком много, они с назойливым излишеством клонируются по экранам, долго их лицезреть не слишком жаждешь, и ищешь глазами всё же сами картины.

Костюмные знаки идентификации с художником (например, бордово-красный шарф у актёра, играющего Маяковского) мало прибавляют понимания. А одновременное присутствие на соседних экранах актёра (играющего Малевича) и знаменитого фрагмента «Страшного Суда» из Сикстинской капеллы (пробел/прикосновения рук Творца и Адама) сама идея преемственности Отца и Сына, само наделение неофита божественным даром художника или продолжение исторического процесса кажутся нарочитым, манерностью. Актёрство и оригинальное произведение художника не взаимодействуют в упрощённом контексте.

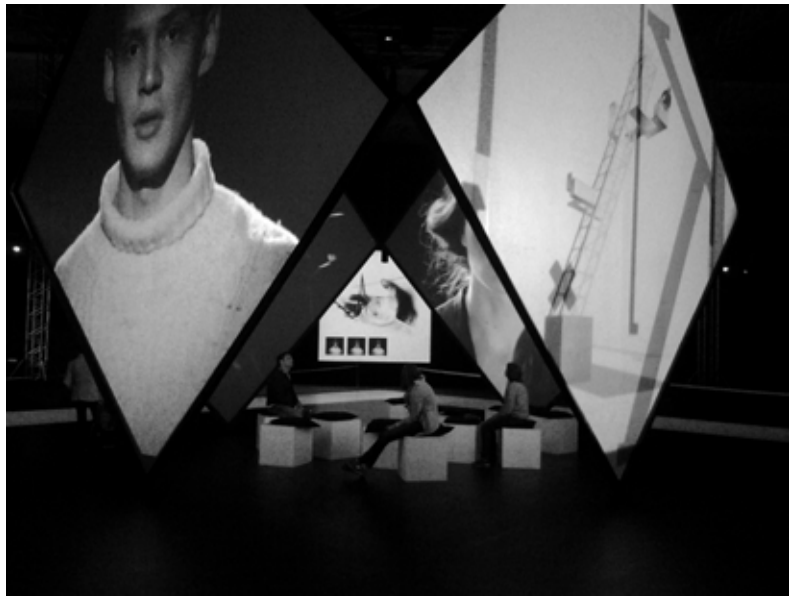
Такая матрица подачи материала сужает мир каждого художника, о котором нам говорят. Точно также в духе мультимедийного коллажа можно поступить с прерафаэлитами, с импрессионистами — и будет подобный же результат акцентированной подмены — соединение динамизма подлинных работ со статичным лицедейством актёрских лиц. Пожалуй, в этом делении реальных лиц на исполнителей ещё один минус концепции мастера. ▸

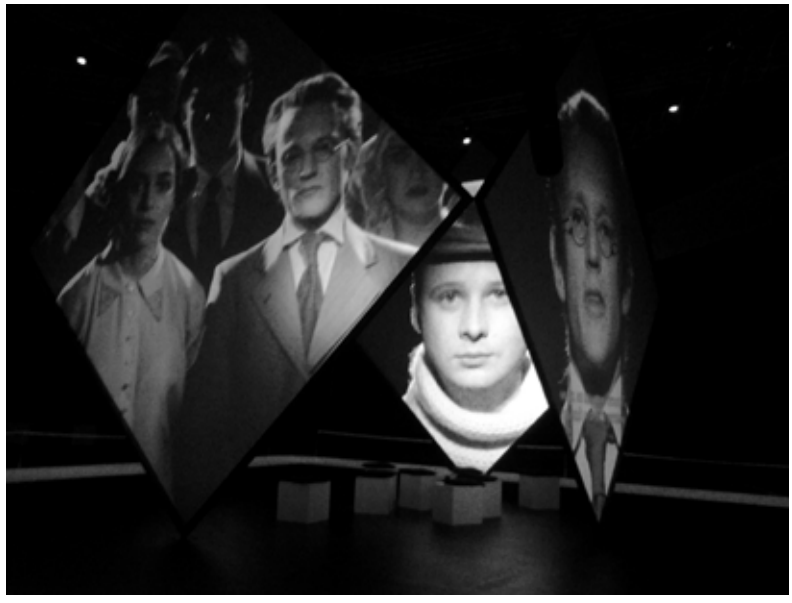
P.S.

Комментируя в многочисленных интервью свой замысел, Питер Гринуэй акцентировал право переформатировать сложившийся ракурс взгляда на феномен русского авангарда, который де принадлежит и Западу, а не только России, подчеркивал, что имеет право по своему перетасовать фигуры, одних отодвинуть в тень, других вывести из темноты.

Что ж, ещё раз скажем, что масштабный художник имеет право на творческий произвол. Мы же можем с ним не соглашаться. Мы знаем о своём авангарде всё-таки больше, и наше знание (знание в фас) не принимает знания в профиль.

Поаплодируем тому, как передан у Гринуэя дух трагизма и красоты. И тому, как смотрится гибель чёрного квадрата, с которого пеплом от сгоревшей бумаги разлетается шелуха кракелюра. И тому, как схвачены атмосфера заговора против мира и дух андеграунда, вырвавшийся наружу. А всё же подиум, упаковка, реклама, ширпотреб, репликация, одним словом, всякая маркировка и стоимость были чужды пролетариату как знаки неравенства и, следовательно, неприемлемы для русского авангарда, каковой попытался сделать опорой искусства революционную идею равенства. Искусство как шоу в мировом супермаркете – весьма актуальный сегодня метод подачи материала и даже его осмысления. Однако для Малевича, Кандинского, Маяковского, Татлина, Родченко, Мейерхольда, Поповой, Экстер, Бурлюка и других фигур он был категорически неприемлем. ■





ТВОЙ ШАНС - ТВОЯ ШКОЛА

ДИАЛОГИ: ДМИТРИЙ РОДИОНОВ - ВИКТОР ШИЛЬКРОТ

Международный фестиваль студенческих и постдипломных спектаклей вот уже десятый раз проходит на территории театрального центра на Страстном, и со второго фестиваля здесь организуется выставка работ студентов-сценографов. Сначала она проходила в фойе театрального центра, но вот уже второй год в Боярских палатах. Выставка «Твой шанс» как инструмент театральной педагогики, как обмен идеями, посланиями внутри профессионального сообщества и роль СТД в расширении опыта общения существующих художественных школ в центре беседы Дмитрия Родионова с одним из организаторов выставки театральным художником, и.о. декана отделения Сценографии Школы-Студии МХАТ Виктором Шилькротом.

Д.Р. В последние годы количество выставок молодых театральных художников резко увеличилось. В Москве и в Петербурге, в Нижнем Новгороде и в Саратове объединения молодых художников, культурные центры стремятся представить публике новые работы, в том числе и сценографов. Я это явственно наблюдаю, может быть потому, что большое количество выставок проходит через музей, в том числе, театральных художников. Племя молодое активизировалось, что открывает некие художественные перспективы. Сейчас вообще много молодёжных проектов, это политика государства, и в частности СТД: Молодым дорогу!

В.Ш. Такая политика уже оказала положительное воздействие. Ещё совсем недавно многие молодые художники в принципе не хотели участвовать в выставках – предпочитали реальную работу в театре или просто заработок. Почему-то пропала мотивация выставочной активности. Молодёжных проектов было меньше. Сейчас другое, выставок так много, что возникла проблема, как избежать дублирования, однообразности. Конечно, это хороший симптом.

Д.Р. Выставка для театрального художника становится обычным нормальным явлением профессиональной жизни. Когда открылись разные центры современного искусства - Гараж, Винзавод, Артплей и другие, где всё время что-то происходит, всем захотелось жизни художника, не маляра, стало интересно общее культурное пространство, интересно наблюдать, как оно видоизменяется. Я думаю, что этот процесс будет набирать силу, потому что выход в зрительское пространство пусть не со сцены (сцена – предел мечты профессионального появления перед зрителем) для театрального художника очень важен. Хотелось бы, чтобы эскиз и макет для обычного зрителя стали таким же артобъектом, артефактом, как живопись в Третьяковской галерее. Но вернемся к студенчеству и проблемам школы.

У историка и философа Михаила Гефтера есть формула: ***взаимность в понимании.*** Такого рода взаимность, судя по всему, он считал одной из главных человеческих ценностей, и именно культура взаимности, на мой взгляд, составляет основу школы. Творческие взаимоотношения учитель - ученик позволяют актуализировать наследие мастеров, и сделать это не только в классе, но и в условиях выставки, когда работы соседствуют с другими работами, может быть, противоположного направления, и старшинство мысли позволит видеть в этом не ущерб, а опыт. Студенческая выставка формирует эстетический склад души, широту взгляда, свободный обмен идеями, посланиями. Нередко слышим: есть у кого-то школа, нет школы – звучит как приговор. Выставка «Твой шанс» связана с именем замечательного мастера, художника и учителя нескольких поколений сценографов Олега Шейнциса. Пожалуйста, немного истории.

В.Ш. Когда в 2005 году Михаил Пушкин, директор Театрального Центра и директор фестиваля, пригласил к участию в организации выставки студентов-сценографов, одним из первых откликнулся Олег Шейнцис со своими учениками. Как человек очень энергичный и ответственный он сразу включился в работу, и всё завертелось. Надо учесть, что эта выставка начиналась вроде студенческой вольницы: кто хочет, тот и участвует. Ни отборочной комиссии, ни рекомендаций кафедры – такова принципиальная установка. И сейчас кое-где так относятся: хотят студенты участвовать, пожалуйста, это их дело. Шейнцис относился к этому процессу иначе: если его студенты участвуют, он должен прийти на развеску, объяснить как, что и куда вешать и как вообще должна выглядеть экспозиция. К сожалению, следующая выставка проходила уже без него. В 2007 году мы снова встретились с Пушкиным в Театральном центре на Страстном, когда делали вечер памяти Шейнциса. Михаил Васильевич почувствовал, что всё продолжает крутиться вокруг этого удивительного художника и человека. Так что можно сказать, что имя Шейнциса выставке дала сама жизнь.

Со временем студенты полюбили эту выставку. Её важное отличие её от остальных в том, что это конкурс, по итогам которого вручается премия за лучшую работу, тысяча долларов.

Д.Р. Одна премия?

В.Ш. Да, премия одна, как и Гран-при фестиваля за лучший спектакль. По сути, у фестиваля две номинации. В этом году премию получила студентка факультета Сценографии Школы-студии МХАТ Софья Злобина (мастерская Владимира Арефьева) за макет к «Каменному гостю» А. С. Пушкина. Определить лучшего молодого художника помог ***знаменитый*** европейский режиссёр Теодорос Терзопулос. В качестве приза молодой сценограф получила тысячу долларов и, впервые за время существования фестиваля, реальную возможность совместной постановки с этим именитым современным режиссером, поскольку макет заинтересовал его именно в этом качестве.

Так получается, что премия не первый раз достается студентам Школы-студии МХАТ. ▸

Д.Р. Это вполне объяснимо, ведь мхатовцев здесь больше всех. Студенты и выпускники Школы-студии представлены наиболее полноценно, интересно: макеты, эскизы, иногда и какие-то инсталляции.

В.Ш. Дело в том, что факультет Сценографии Школы-студии традиционно помогает участникам и ***организационно-технически (стойки, лампочки…), и советами, быть может и ещё и поэтому наши художники*** выглядят увереннее. Таким образом получается, что студенты других вузов оказываются в не равных ***с нами*** условиях…

Д.Р. Значит необходимо активизировать бесстрастные кафедры, потому что значение выставки, популярность возрастает. Поскольку изначально нет ценза, принимаются все работы, которые поступают, преодолеть очарование самодеятельности нелегко, но все же возможно.

В.Ш. Конечно, выставка уже девятая, о ней знают, в ней хотят участвовать. В этом году информация распространялась активнее. В этом смысле большую работу проделали кураторы выставки Диана Рощина и Ксения Зимина – сотрудники Театрального Центра на Страстном. Они создали группы в социальных сетях, страницу на Facebook и т.д. На официальном уровне, через руководство того или иного учебного заведения далеко не всегда получалось привлечь молодых художников. Когда стали действовать, что называется «снизу», через студентов, через выпускников – эффект получился гораздо больший.

Д.Р. Объективно условия выставки-конкурса не равные. Например, «Колледж музыкально-театрального искусства им.Г.П. Вишневской» имеет художественное отделение, и не первый год участвует, что само по себе замечательно, но соревноваться со школой сценографов ГИТИСА, МХАТ или Суриковского института им трудно. Значит на самом деле здесь не так важна победа - важно участие. Интересно увидеть свои работы на фоне общей картины, сравнить, проанализировать. А это уже элемент школы, и правильно, что указаны учебные заведения, но не хватает фамилии педагога. В этом году выставлены работы студентов Театральной академии С-Петербурга, представлены три мастерские - Кочергина, Полуновского и Фирера, надо же зрителям это сообщить. Кстати, у некоторых ВГИКовских студентов указано «Мастерская Алимова», я порадовался.

В.Ш. По идее, наверное, надо всем указывать имя мастера. Хотя можно вообще не писать ни школы, ничего. Достаточно фамилии автора и названия произведения. Но, если уж мы пишем школу, то, наверно, надо указывать и мастерскую.

Д.Р. А приходилось ли Вам в процессе отбора или рассмотрения представленных работ, что-то отклонять?

В.Ш. В этом году впервые пришлось выбирать - было очень много работ. У нас нет выставкома, я уже говорил, что все это было задумано как свободное пространство, как своего рода ярмарка, где каждый может себя показать. Что можно сделать в этой ситуации? У каждого автора отобрать лучшее… Мне трудно выступать в роли арбитра, я сам себя подозреваю в заинтересованности. Представьте, я вижу эскиз и вспоминаю, как тот или иной студент над ним мучился и мне жалко его убирать. Поэтому, мы с кураторами фестиваля стараемся действовать коллегиально, вместе с самими художниками. Экспозицию, собственно, тоже они сначала сами придумывают. Мы её както корректируем, подсказываем, помогаем, но на самом деле это должна быть их выставка от начала до конца..

Д.Р. Свободное пространство для свободного творчества и свободных студентов.

В.Ш. Да. Кроме того, конечно, очень хотелось ещё сделать электронный каталог, чтобы вывесить на сайте Театрального центра на Страстном, но к сожалению, не получилось в силу разных необъективных причин.

Д.Р. Очень жаль, этого не хватает. Как музейный человек скажу: каталог нужен обязательно. Во-первых, это исторический момент – надо зафиксировать участие; во-вторых, для посетителя, которому легче ориентироваться в экспозиции. А по поводу количества участников, что если каждой школе определить количество работ, а выбирают пусть сами?

В.Ш. Не получается.

Д.Р. Это связано с бюрократией?

В.Ш. Нет, там есть еще причины. Выставка возникла почти спонтанно и проходила многие годы в фойе Театрального центра, где её видели очень много людей – все, кто приходил на фестиваль: молодые режиссеры, артисты, продюсеры, педагоги. Таким образом завязывались профессиональные контакты. На самом деле именно по этому студенты и полюбили эту выставку. К сожалению, как вы знаете, ***и на*** «Клин», ***и на*** «Итоги сезона» режиссеры приходят крайне редко. Мы, художники, в большой степени существуем отдельно от всего остального театрального сообщества. На выставки наши коллеги по театру как-то стесняются ходить. Так вот эскизы, развешенные в фойе, были уникальным шансом привлечь внимание к молодым.

В связи с тем, что выставка зарождалась в экстремальных условиях фестиваля, в неприспособленном для экспонирования эскизов и макетов пространстве, возникали неизбежные конфликтные ситуации, накапливались обиды. ***Ведь известно, что*** личную обиду можно пережить, но если ***обидят*** моего студента, то этого я уже никогда не прощу. К счастью, время идет, плохое забывается, а позитивное остается.

Сейчас у нас есть отдельное помещение в двух шагах от фестивальной сцены, в «Боярских палатах», но теперь нужны специальные, осмысленные действия, чтобы выставка стала местом встречи художников и режиссеров, продюсеров. Нужно инициативное движение навстречу друг другу со сторон организаторов фестиваля и администраций институтов или Школ.

Д.Р. Что для вас главное в этом проекте?

В.Ш. Некоторое время назад я попытался сформулировать для себя как одного из организаторов этого дела задачу минимум. Главное, чтобы художники между собой общались, знакомились, вместе делали выставки и существовали в едином художественном пространстве, на всех возможных художественных языках. Может быть это старомодная мысль, но, от мастеров я слышал о взаимоотношениях внутри старшего поколения художников, Боровский – Кочергин – Бархин – Шейнцис и т.д., что-то имел счастье наблюдать. Сегодня мы разобщёны, конечно не только художники, но и вообще люди. Мы в основном общаемся через социальные сети, но это не диалог, а некий «обмен информацией». Театр предполагает, скорее, обмен эмоциями. Для этого нужны фестивали и выставки.

Когда приехали студенты из Петербурга, и наши им помогали, искали подмакетники, выбирали освещение, мне показалось это правильно, таким наивнопионерским образом тоже создается профессиональное поле, не просто каждый сам по себе, или «мастерская Шилькрота дружит с мастерской Бенедиктова» благо они находятся в соседних комнатах.

На прошлой выставке «Клин» обсуждали, как познакомить художников с режиссёрами. Сегодня этот вопрос звучит несколько странно. К примеру, у нас в Школе-студии была мастерская Кирилла Серебренникова, у него были режиссёры, у нас художники, расстояние между его режиссёрами и нашими художниками – два этажа, и жили они в одном общежитии, в соседних комнатах… Что еще мы должны сделать, чтобы их познакомить? Некоторые познакомились и сейчас вместе работают, а кто-то не знакомился.

Д.Р. Искусственно никого не соединишь, а всё же выставка – место встречи. Вы воспринимаете выставку «Твой шанс» как цеховую, внутри театрального студенческого профессионального мира? ▸

В.Ш. Думаю, да, внутри профессионального сообщества.

Д.Р. А как Вы думаете, можно ли предпринять что-то, чтобы такие профессиональные выставки привлекали более широкую аудиторию, хотя бы театральную или людей интересующихся искусством, просвещенных, которые хотят для себя что-то новое открыть в театральном пространстве?

В.Ш. Видимо и спектакли студенческого фестиваля, и выставка «Твой шанс» интересны определенной аудитории, так или иначе связанной с профессией. Кто интересуется театром, тот сюда приходит. Когда была эта потрясающая выставка мастерской Дмитрия Крымова, которую Вы делали в Манеже с художниками Верой Мартыновой и Марией Трегубовой, аудитория, наверное, была более широкая, потому что вы адресовали её всем. Я мог понять там больше, чем некий человек «с улицы», но думаю, что эта выставка могла быть интересна любому зрителю. Какая там была публика?

Д.Р. Самая разная, не только театральная, просвещенная в искусстве. Я наблюдал это на протяжении всей выставки. К тому же была создана целая программа: лекции, мастер-классы, чаепитие. И специальная программа для детей.

В.Ш. В идеале это нужно делать и на любой другой выставке.

Д.Р. Мне кажется, и студентам поле творчества: уроки для школьников и для детей, можно вместе делать макет, рисовать эскизы костюмов. Но это, конечно, очень большая работа.

Удача или карьера складывается сугубо индивидуально и зависит от множества непредсказуемых факторов, у кого-то легко возникает, у кого-то мучительно. Выставка «Твой шанс» показывает, что потенциал у молодежи колоссальный. Понятно, что есть школа, есть свои стилевые особенности, но многие уже мастера, готовые практически работать для российского театра. Как Вы считаете, что надо сделать, чтобы вхождение в театр для художника было более естественным, органичным? Или это действительно нерегулируемый процесс, как судьба решит, так и будет?

В.Ш. Когда-то мне казалось, что всё просто, я видел цель и главную задачу Школы, и везде об этом говорил, где спрашивали и где не спрашивали. Наша задача, говорил я: дать студенту максимум знаний и умений. Чтобы он умел этим пользоваться всем, что мы успеем ему в голову «засунуть». Дальше художник может выбирать, что ему нужно, а что нет. Выпускник должен разбираться в театральной технологии – то, что у нас в Школе-студии было всегда – должен знать историю искусств и т.д. и т.д. Сделать талантливого, гениального художника не в наших силах, мы учим ремеслу, отношению к творчеству, мы можем направлять, помогать. Но я вижу и другие школы, другие методы. Есть художники, которые не умеют так хорошо чертить, как наши выпускники, не знают, что такое монтировочные описи, не знают основ ремесла, а при этом их судьба складывается не хуже, иной раз они более успешны и востребованы, чем наши выпускники. Всё не так просто. Я не знаю, как мне на это реагировать, но учить людей быть успешными и счастливыми, я, конечно, тоже не могу. Есть известная байка – Станиславский объяснял Михоэлсу как сыграть птицу, как она летит: Птица становится гордой, и только тогда она может взлететь. Это такой красивый рассказ про Гордого Художника, который чувствует себя свободным, прекрасным и талантливым, и тогда ему легко в театре… Но как этому научить, я тоже себе не представляю. Как не напугать и не замучить?

Д.Р. Да, я с этим согласен. Но я немного другой аспект имел в виду, в какой-то мере государственный. При Советской власти была система распределения. Нравится тебе или не нравится, но тебя на два – три года отправляли туда, где ты нужен, и ты там отрабатывал свою бюджетную составляющую, три года работал где-нибудь в Сибири, на Дальнем Востоке, на севере Европы российской. Сейчас такой системы нет.

В.Ш. В прошлом году Станислав Бенедиктов выпустил хороший курс, на выставке много их работ. Это талантливые, очень организованные и работоспособные люди – и они все при деле. Не то, чтобы они в Большом театре или в Мариинке выпускали спектакли, но все занимаются профессией.

Д.Р. В Москве?

В.Ш. Нет, кто-то в Москве, кто-то не в Москве. В столице трудно найти достойный заработок, но работа всегда найдётся. Многие уходят «на заработки» в кино и на телевидение, но потом возвращаются в театр, кто-то совмещает и то и другое, как это делают сегодня и актеры и режиссеры.

Я уже говорили, что режиссёры игнорируют выставки, но когда приступают к спектаклю, начинают искать художника. Часто предпочитают молодых, потому что боятся мастеров, или хотят что-то попробовать, поискать вместе. Ищут соавтора. Они приходят в институт, на экзамены, смотрят в социальных сетях наши альбомы. И как-то контакты завязываются. И мастера помогают, знакомят, насколько это возможно. Бывает, что ищут штатного художника в какой-нибудь региональный театр. Тут помощь практически невозможна, никто, конечно, из Москвы не поедет даже главным художником, он лучше будет здесь красить заборы.

Д.Р. Это же колоссальная проблема, которую школа решить не может и государство, видимо, тоже не может. Тут дело не в театре, это проблема общего устройства жизни.

Однако, завершая нашу беседу, хочу вернуться к сугубо творческому вопросу. Существует парадокс. «По мере обучения художник становится пленником своего мастерства, - пишет Максим Кантор в романе «Учебник рисования». – Художник видит, что существует предел, перейдя который, он рискует ошибиться в работе.» Профессионализм «советует», предостерегает, м.б. и сковывает? Кантор пишет о бессмертии произведений искусства, ибо дух великих произведений пребудет с людьми всегда, даже если физически они уничтожены. Но мы обратимся к части его рассуждения, интересной для нашего разговора. Вот что он пишет: «Мы редко найдем формальные просчеты в работах учеников Рембрандта, но сам мастер позволял себе ошибаться часто. Последователи Микеланджело соблюдали пропорции тщательно – но сам мастер относился к пропорциям свободно. Современники Франциско Гойи рисовали аккуратно, но гениальный Гойя, увлекаясь, рисовал плохо – ракурсы ему не давались». Иными словами, искусство не зависит от нормативов.

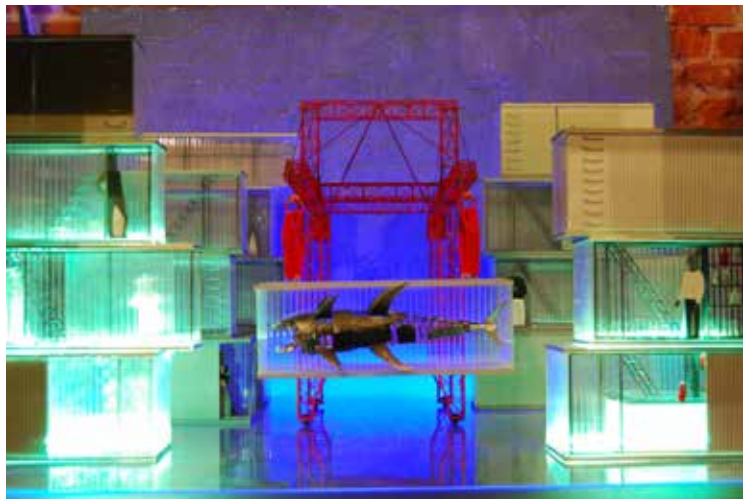
Таким образом, возникает задача соединить академизм учебной программы с воспитанием внутренней свободы, и выставка «Твой шанс», как мне кажется, дает хорошие возможности.

P.S.

Д.Р. А что сейчас Вы делаете в театре?

В.Ш. Выпускаем «Тартюфа» в Театре на Покровке, режиссёр Сергей Посельский, мы с ним не первый раз вместе работаем. А играть будем на Открытой сцене на Поварской, потому что театр кочует, у них реконструкция. И в Театре Пушкина мы начинаем с Романом Самгиным «Доходное место». ■

Ольга Журкова. Макет. «Гедда Габлер» Г. Ибсена. Школа - студия МХАТ



Анастасия Михнёнкова. Макет. «Вестсайдская история» Л. Бернстайна. Школа-студия МХАТ

Валерий Болдырев. Макет. «Кентервильское привидение» О. Уальда. РУТИ - ГИТИС

Екатерина Кирсанова. Макет. «Модильяни» по сценарию Дарина Крук.

Алаксандра Першай. Макет. «Лес» А. Островского. СПбГАТИ

Евгений Крещенский. «Сказки Гофмана». МГАХИ имени В.И.Сурикова

Лилия Хисматуллина. Эскизы костюмов. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Тамбовский драматический театр. Реж. М. Рахлин. 2014.

Светлана Маркина. Макет. «Жизнь Галилея» Б.Брехта. МГАХИ им. В.И. Сурикова

Дарья Яременко. «Зеленая птичка». Театральный колледж.

Изабелла Ананикян. «Пигмалион». Колледж музыкально-театрального искусства

Арина Грудина. «Синяя птица». Театральный коледж

Софья Злобина. Макет. «Каменный гость» А. Пушкина. Школа-студия МХАТ. Премия за лучшую работу «Твой шанс Х».

О «КАМЕННОМ ГОСТЕ»

СОФЬЯ ЗЛОБИНА
ИНТЕРВЬЮ: ТАТЬЯНА КРУКОВСКАЯ

В рамках Десятого международного фестиваля студенческих спектаклей «Твой шанс» прошла выставка молодых театральных художников. Лучшего молодого художника определил знаменитый европейский режиссер Теодорос Терзопулос. Студентка сценографического факультета Школы-студии МХАТ (IV курс, мастерская Вл. Арефьева) Софья Злобина и ее макет к «Каменному гостю» А. С. Пушкина признан лучшим.

- Софья, расскажите, как возникла идея вашего макета.

- Это была курсовая работа. Обычно Владимир Анатольевич даёт не меньше двух заданий за семестр. «Дон Жуан» в любых его проявлениях. В этом году, на четвёртом курсе, мы впервые выбирали сами. Я выбрала «Каменного гостя» А. С. Пушкина.

- На сколько важно, что вы решали пространство трагедии?

- Очень важно что это трагедия. Кроме того, было важно, что это белый стих Пушкина. Когда решаешь произведение у которого уже есть история, очень тяжело подходить к этому материалу. Хочется чтобы он был современным, но в то же время сохранился шарм эпохи. Нужно было решение сделать таким, чтобы пространство соответствовало белому стиху; какая-то стилизация должна была появиться, условность. Но самое важное это сам персонаж Дон Жуан, его женщины, его желания и его стремление. То, что человек может всё поставить на карту ради любви, потому что он со всеми женщинами действует абсолютно искренне. Хотелось передать эту опасность, на грани которой он всё время находится. Он бежит из тюрьмы, он рискует жизнью, он не боится обнажать шпагу и сражаться за женщин, которые ему дороги. Пусть они ему дороги ежесекундно, но тем не менее он не скупится на поступки, он человек, который готов рискнуть. Поэтому в макете одна из используемых фактур - битое стекло. В одной зоне я беру белое прозрачное битое стекло, в другой — тёмное стекло. В другой зоне сцены я использую фактуру мрамора — это могила Командора. Белый песок — зона Донны Анны, куда она каждую ночь ставит свечи, как в церковном киоте. Фактура земли — зона Лауры, потому что она женщина наиболее близкая к земле. Есть зона с солью, которая, видимо, образно возникла из слов «не сыпь мне соль на рану». Так же есть зона с глиной, которая может быть обыграна актёром во время спектакля: на сухую глину можно налить воды, пройти по ней босыми ногами, а потом выйти на чёрный пол и оставить за собой следы. Все персонажи, которые действуют в произведении, они действуют на грани. У меня задумана узкая балка, которая делит сценическое пространство на зоны. В моём решении эта балка в конце поднимается, в сцене, когда Командор приходит за Дон Жуаном. В финале зритель видит, как балка уходит наверх и все фактуры из разных зон смешиваются между собой. Зритель находится в диалоге с актёром. Это произведение камерное. Здесь очень важно видеть глаза актёра во время действия. Поэтому была выбрана малая сцена и именно такая рассадка зрителя. Было важно что зрители видят друг друга, это умножает реакцию. Это не столько отсылка к античному амфитеатру. Хотелось поработать с формой открытого театра, где зрители видят, как актёры входят на сцену. Не из-за кулис, а из того же пространства, где сидят зрители. Таким образом зритель сам отчасти участник этой трагедии.

- Почти полное отсутствие ремарок у Пушкина создавало трудности или, наоборот, даёт свободу?

- Мне это всегда даёт свободу. Чем меньше конкретных мест действия, тем больше простор фантазии.

- Выставка прошла, фестиваль закончился. Какие результаты принесла вам победа?

- Мой макет поедет в Грецию. Его хочет ещё раз посмотреть Теодорос Терзопулос и возможно будет ставить в этих декорациях спектакль. Но пока точно ничего не известно. Я видела в прошлом году на фестивале моноспектаклей Solo спектакль «Иокаста» Теодороса Терзопулоса (Театр «Аттис», Греция, Афины). Это было очень интересно. Так же я читала о спектакле Терзопулоса «Эдип-царь», который был показан на сцене Александринского театра. Мне очень понравилось то, что персонажи действовали вне времени и вне пространства, был использован очень интересный грим. Конечно, мы было бы интересно поработать с этим режиссёром. Мне вообще интересно пробовать себя в разных жанрах. Особенно в музыкальных спектаклях, где есть не только текст, но и музыка, определённый ритм, настроение, которое нельзя изменить. Это очень отрезвляет. В Школе-Студии мы работали над «Дон Жуаном» Моцарта и «Волшебной флейтой». Мы делали инсталляции к «Волшебной флейте». Задание заключалось в том, чтобы создать живописную абстракцию, соответствующую музыкальному произведению, не привязывая её ни к какому пространству или к персонажу.

- Насколько отличалось решение «Дон Жуана» Моцарта и «Каменного гостя» Пушкина?

- Сильно. В «Дон Жуане» Моцарта я изменила место действия. Всё происходит в торговом центре. Стеклянная вращающаяся стена-витрина, большой вход, как в современных магазинах. Она меняла всю композицию. Там был совсем другой подход; была более динамичная композиция, в отличие от «Каменного гостя», где композиция была более статичная. Музыка требует этой динамики, этих перемен. Атмосфера то сгущается, то разряжается. А Пушкин держит нас всё время в напряжении, каждое слово имеет свой вес, своё место. ■

СЕРЖ ЛИФАРЬ. ОТКРОВЕНИЯ БАРОНА

БАРОН ЭДУАРД ФАЛЬЦ-ФЕЙН

ИНТЕРВЬЮ: ОКСАНА КАРНОВИЧ, КНЯЗЬ НИКИТА ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ

Мне, бывшей балерине, историку балета, выпала редкая возможность встретиться и пообщаться с лучшими представителями русской эмиграции, так много сделавшими для сохранения культурного наследия, как в России, так и за рубежом. Герои моего интервью – русские аристократы, которые волею судеб оказались оторванными от своих исторических корней. Князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский родился в 1935 году в царстве Болгария — Софии, ему 79 лет. Барона Эдуарда Александровича Фальц-Фейна в пятилетнем возрасте родители вывезли в Германию, спасая от ужасов революции. Ему сейчас 101 год!

О каждом написаны книги. Но, общаясь, понимаешь, что ни один формат не позволяет в полном объеме рассказать о многомерности личностей моих героев, об их удивительных судьбах, общественной и меценатской деятельности, знаменитых друзьях и встречах. Каждый из них, несмотря на все тяготы жизни, стал успешным, богатым, а знатными они были по праву рождения. Русская идентичность, лишенная своих истоков, но ощущаемая ими, быть может, острее, чем мы можем осознать, кровь именитых предков, непостижимая любовь налагали особую ответственность за Отечество, которое их отвергало.

Гражданин маленького Европейского княжества Лихтенштейн, барон Эдуард Александрович Фальц-Фейн повидал многое и сыграл свою роль в некоторых исторических событиях, так же как и князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский. Это не было случайностью или следствием высокого происхождения. Барон и князь начинали все с нуля в бизнесе, в спорте, в семейной жизни и никогда не сдавались. Не иссякающая энергия и неподдельный интерес ко всему, что происходило и происходит вокруг, помогает им добиваться поставленных целей. Уникальная душевная природа моих героев, открытость, человечность и простота ломает многие стереотипы. Они осуществили много разных проектов, несмотря на скептицизм окружающих. Их вклад в сохранение русской культуры трудно переоценить. Князь и барон известны во всем мире как коллекционеры искусства, покупавшие шедевры у частных коллекционеров и на различных аукционах. Одна из целей приобретения было желание вернуть произведения на историческую родину. У каждого из них была своя история взаимоотношений с Россией сложная, эмигрантская, и прикасались они к ней по-разному.

Князь Никита Дмитриевич в 35 лет вместе с первой супругой Ниной в 1970-м году впервые посетил Советский Союз по приглашению ЦГАЛИ (Центральный государственный архив литературы и искусства. – О.К.), куда они передали архив художника Сергея Судейкина. Позже, будучи вице-президентом «Уэллс Фарго Банк» (Wells Fargo Bank) в Сан-Франциско, князь ссужал деньги Советскому правительству, имея при этом дело с высшими сановниками страны: министрами, членами ЦК. Параллельно, вдвоем с Ниной они продолжали собирать свою знаменитую коллекцию русской театральной живописи начала XX века, пропагандировали, устраивая выставки в Европе, США, Японии, прежде незнакомую Западу, но и отторгавшуюся Советским Союзом, которому это искусство идеологически было чуждо. Иначе все складывалось у барона.

Сколько бы Эдуард Александрович не предпринимал попыток посетить СССР – все было безрезультатно, на историческую родину его не пускали. Впервые в Москву барону удалось приехать в 68 лет. Будучи бессменным президентом Олимпийского комитета княжества Лихтенштейн, барон Фальц-Фейн содействовал проведению Московских Летних Олимпийских игр в 1980 году, попросив каждого члена МОК отдать голос Москве, а не Лос-Анджелесу. В этом же году князь Лобанов-Ростовский и его супруга Нина, несмотря на сопротивление советских бюрократов, наконец-то удалось показать свою коллекцию художников дягилевской антрепризы в Москве.

Наладив контакт с СССР, барон уже не мог остановиться! Первый подарок СССР Эдуард Александрович помнит до сих пор. Это был прекрасный ковер, подаренный персидским правителем императору Николаю II на празднование 300-летия царствования Дома Романовых, на котором были изображены все члены императорской семьи. В память о своем деде адмирале Николае Алексеевиче Епанчине, директоре Пажеского Его Императорского Величества корпуса (ныне Суворовское Военное училище в Петербурге) барон восстанавливает корпусную церковь и Мальтийскую капеллу; совместно с Юлианом Семеновым создает международную группу по поиску Янтарной комнаты, но, убедившись, что она безвозвратно потеряна, всячески содействует её восстановлению; возвращает на родину, казалось, навсегда утраченные реликвии, а также (по рекомендации князя Никиты Лобанова-Ростовского) «архив Соколова» – следственные документы по делу убийства императорской семьи в Екатеринбурге. И это малая толика тех дарений, которые передал барон России.

Крупным даром барона Фальц-Фейна СССР стала часть библиотеки «Дягилева-Лифаря», состоящая более чем из ста книг. Ещё в 1975 на аукционе Sotheby's, проходившем в Монако, барон купил редчайшую книгу из этой коллекции и подарил Илье Самойловичу Зильберштейну, специально откомандированного за её покупкой Библиотекой им. В.И. Ленина. Но из-за бюрократической волокиты московских властей (не было разрешения на выезд), опоздавшего на аукцион. Узнав, что книга уже продана, Зильберштейн на плохом французском обратился к барону: «Меня повесят, если я не привезу ее!» На что барон радостно воскликнул: «Голубчик, да Вы Наш! Не бойся, никто тебя не повесит. Вот тебе эта книга. Вези её домой, скажи, что это подарок от одного русского, который помнит и любит свою Родину, несмотря на то, что нас выгнали, имущество отобрали, а бабушку расстреляли» . С этого момента у барона завязалась дружба с человеком необычайного интеллекта, известным учёным, коллекционером, который не побоялся писать в советских изданиях о коллекциях живописи белоэмигрантов Эдуарда Фальц-Фейна, Нины и Никиты Лобановых-Ростовских.

Будучи одним из лучших спортивных репортеров, чемпионом Парижа по велогонкам среди студентов в 1932, президентом Лихтенштейнской ассоциации велосипедного спорта, барон являлся членом закрытого Спортивного клуба, собиравшегося ежегодно 13 декабря в «Maxim's». Единственный человек, кому Луи Водабль, хозяин этого знаменитого ресторана, оставлял ключи от своих апартаментов, был барон, всегда имевший свою комнату на третьем этаже. Все это позволило Эдуарду Александровичу близко сойтись со всем высшим светом Парижа. Другим русским завсегдатаем «Maxim's», кроме барона, был Серж Лифарь, неустанный труженик, танцовщик, хореограф, коллекционер, так много сделавший для балета Франции.

В день открытия Сочинской олимпиады 7 февраля 2014 князь Никита Лобанов-Ростовский и я приехали в Вадуц, столицу Лихтенштейн, в дом «Аскания Нова» навестить барона Фальц-Фейна и поговорить о его друге – Серже Лифаре. Разговор передается без существенной правки, чтобы сохранить особенность речи Эдуарда Александровича Фальц-Фейна. ▶

О. К. Барон Эдуард Александрович, здравствуйте. Позвольте подарить Вам небольшие сувениры из Москвы. Я поинтересовалась у Никиты Дмитриевича, чем могла бы порадовать Вас. Он упомянул, что, возможно, Вас заинтересуют марки. Я привезла марки с олимпийской символикой и открытки в дополнение.

Барон Ф-Ф. Это то, что я хотел! Значит, вы пошли на почту и они имели это?

О. К. Не во всех почтовых отделениях они были в наличии. Не удалось приобрести марки, посвященные хоккею. Я скупила все, что было!

Б. Ф-Ф. Дураки! В день открытия Олимпиады каждая почта должна иметь юбилейные марки. Это именно то, что я хотел! У меня есть все марки со всех 16-ти олимпийских игр, где я участвовал. Сколько они выпустили? Вы же истратили целое состояние. Большое, большое Вам спасибо! Больше никто не подумал, никто марок не прислал. Я столько людей знаю из России. И потом, когда мы говорили с Никитой, я вспомнил. О! Мадам приезжает из Москвы! Но мне ужасно неловко за Ваши траты.

О.К. Поверьте, это сущая мелочь. Самое главное, что Вы рады!

Б. Ф-Ф. Большое, большое спасибо. Я не вижу, кто бы мне привез такие вещи. Еще пока никто не приезжал из Москвы. Это как раз то, чего мне не хватало!

Кн. Н.Л.-Р. Все сейчас сидят у телевизора и смотрят Олимпийские игры. И никто никуда не ездит.

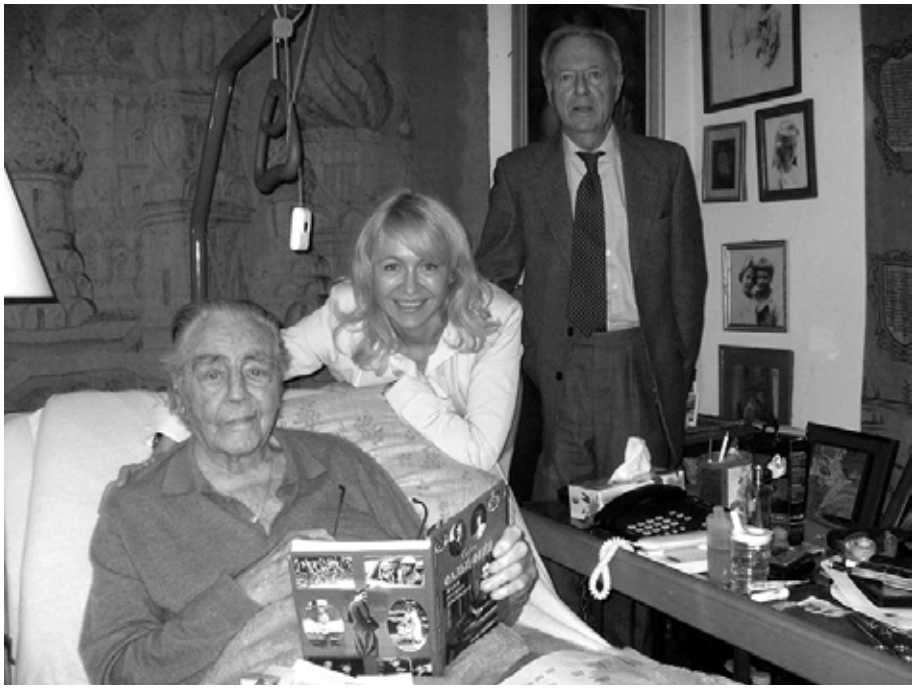
Б. Ф-Ф. Никита, ты можешь подвинуться немножко поближе. У меня все в порядке, но я начинаю плохо слышать.

Кн. Н.Л.-Р. Вы задали вопрос, почему Оксана захотела с Вами встретиться. Оксана, будучи балериной, интересуется русским балетом Зарубежья. И мы начали первое интервью с ней о Сергее Лифаре. Оно уже опубликовано.

Б. Ф-Ф. Он мой друг! Он был свидетелем на моей свадьбе.

О. К. Ваш свидетель? Неужели!

Б. Ф-Ф. Нет, извиняюсь. Свидетелем на первой моей свадьбе был князь Лихтенштейнский. Это было в Лондоне, в Вестминстере, в королевской церкви «Савой». Я женился на англичанке (Вирджиния Куртис-Беннетт, дочь лорда Ноэля Куртиса-Беннетта, советника короля Георга VI. – О.К.). «Савой» еще существует? Ты это знаешь. А Лифарь был на второй свадьбе (с Кристиной Шварц в 1964 г. – О.К.). Венчание проходило в маленькой православной русской церкви в Мюнхене. Но, к сожалению, оба брака были неудачными. Первая жена ушла вместе со знаменитым писателем Полом Гэллико (Paul Gallico). Вы читали его книгу «Snow Goose» («Снежный гусь». – О.К.)? Она удрала с ним, и они жили в Монако. Он умер 40 лет назад, она осталась там одна и, удивительно, больше никогда не вышла замуж. А я решил после второго моего брака больше не иметь жену, потому что мне дважды не везло. Я решил, что меня больше никто не поймает. Вторая жена увлеклась наркотиками. Употребляла слишком много этой гадости и умерла.



Барон Э.А. Фальц-Фейн, Оксана Карнович и кн. Н.Д. Лобанов-Ростовский. Спальная барона. Вадуц, Лихтенштейн. 7 февраля 2014

Кн. Н.Л.-Р. А как вышло так, что Лифарь приезжал тогда из Парижа?

Б. Ф-Ф. Лифарь часто приезжал сюда, гостил у меня здесь в доме. Приезжал на недельку. Было страшно интересно, потому что все-таки он киевлянин. А я тоже украинец, теперешний украинец. Раньше, конечно, считалось, что родился в России. Значит, кто я такой: русский или украинец? Теперь Украина стала самостоятельной. Но я родился в России, значит я русский. Я так считаю, а как Вы?

Кн. Н.Л.-Р. Я не могу Вас считать украинцем, потому что Ваши гены ничего общего с Украиной не имеют: они немецкие и русские. Вы можете сказать, что Вы немец психологически, или русский эмоционально, но не можете быть украинцем, из-за того, что Ваши земли были на территории сегодняшней Украины. Они могли быть у Вас и в Перу, но Вы оставались бы русским, а не перуанцем.

Б. Ф-Ф. Правильно, значит, я русский. Завтра приезжает русский посол в Швейцарии, Александр Васильевич Головин, и они привезут мне мирового гроссмейстера Анатолия Карпова. Так что на этом месте будет сидеть Карпов, посол и представитель симфонического оркестра им. Рахманинова. Потому что завтра в столице Лихтенштейна Вадуц будет большой концерт Рахманинова. А Сергея Рахманинова я хорошо знал. Когда я был маленьким мальчиком, он приезжал к нам в Ниццу, где мы жили, и играл у нас в доме. Мне тогда было 10 лет. Я не интересовался, что Рахманинов будет у нас играть. Я предпочитал с моим другом удрать покататься на велосипеде. И тогда моя мама говорила: «Ты должен слышать эту знаменитость». На что я отвечал: «Мамочка, я хочу покататься на велосипеде». И она мне разрешала: «Ну, иди!» Конечно, мне было интересно кататься на велосипеде в этом возрасте. Но я помню, как он приезжал: Рахманинов играл на рояле, а Шаляпин пел у нас в доме в Ницце. Это сказка!

Вы знаете, что, благодаря нам с Юлианом Семеновым прах Шаляпина вернулся в Россию? Я дружил с его сыном Федором Федоровичем Шаляпиным. Я уговорил его подписать документ о согласии на перевоз гроба с

прахом отца на Родину. Я встречался с Жаком Шираком, которого хорошо знал, и попросил помочь. Он согласился. И что Вы думаете? Однажды я лежу на пляже в Монте-Карло, читаю газету, а там написано, на Новодевичьем кладбище сегодня состоялось перезахоронение праха великого певца. Но нас с Юлианом даже не пригласили! Но обиды хранить я не умею. Федя часто потом бывал в Москве, многие семейные реликвии подарил Бахрушинскому театральному музею. Каждый месяц он приезжал ко мне из Рима, и мы с ним разбирали документы, сидя у меня за большим столом. С ним было очень уютно. Но однажды, он не приехал. Обещал быть через неделю. Он так много курил. (В память о своем друге барон выкупил фамильные реликвии Шаляпиных, которые остались в Риме у его подруги Беллы Левенсон – наследников у Федора Федоровича не было, – и подарил их в очередной свой приезд Музею Шаляпина в Петербурге. – О.К.)

О. К. Невероятно!

Кн. Н.Л.-Р. Вы говорили, что Лифарь приезжал сюда к Вам. Сам или с графиней?

Б. Ф-Ф. Приезжал сам. Он тогда еще не попутался с графиней. Он тогда еще был свободен.

Кн. Н.Л.-Р. Чем же она его «прихватила»?

Б. Ф-Ф. Я познакомил Лифаря с этой графиней.

Кн. Н.Л.-Р. С какой целью? Он же предпочитал общение с молодыми людьми.

Б. Ф-Ф. Он так и так! Она была моей подружкой эта графиня!

Б. Ф-Ф. Я часто заходил в ресторан «Café de la Paix» напротив Парижской Оперы. И как-то сказал Лифарю, что буду там пить кофе с моей подружкой, чтобы он зашел и выпил с нами кофе. И так я познакомил Лифаря с графиней. Но я ничего не имел против, что он взялся за нее, потому что она была истеричкой.

Кн. Н.Л.-Р. Так что Вы её ему подбросили, чтобы с ней расстаться? Как получилось, что они сошлись?

Б. Ф-Ф. Они оба были согласны. Он жил один и не мог сварить сам себе даже кофе. Как-то он сказал, что «был бы рад найти человека, который за мной бы ухаживал, потому что я в кухне ничего не понимаю. Ходить все время в ресторан мне надоело». Она это услышала и сказала, что «я одинокая, у меня никого нет, я с удовольствием приеду к Вам, устройте мне комнатку».

Сергей Лифарь. На нижнем фото: барон Фальц-Фейн с Лифарем. 1966.

Она всю жизнь жила в отелях.

Кн. Н.Л.-Р. Но у него была хорошая квартира, по-моему, на Quai d' Orsay, 89, на четвертом этаже.

Б. Ф-Ф. Они стали вместе жить в Париже, благодаря мне. Почему-то, в один прекрасный день, когда было неясно, будет Франция коммунистическая или нет, он сказал: «Я отсюда удираю, я не хочу жить в этой атмосфере», взял все свои личные вещи, предметы искусства, которые он имел, и уехал в Лозанну. Устроился в подвале отеля в Монтрё, я ему помогал. Он мне рассказал массу интересных историй тогда, когда мы перевозили вещи из его коллекции. Я помню, как взял в руки бронзовую маску Дягилева. Она была тяжелая. И он мне сказал ужасную вещь, которая сильно потрясла меня. Когда гипс застыл, то итальянец-мастер, который делал маску, стал бить молотком по голове Дягилева. И так грубо, что Серёжа разрыдался.

Кн. Н.Л.-Р. В каком отеле они поселились?

Б. Ф-Ф. По-моему, в Beau Rivage – главной гостинице Лозанны. Они там поселились. Я часто приезжал к ним поболтать с Лифарем. Он показывал все свои фотографии, рассказывал про жизнь. Было страшно интересно, потому что здесь ни с кем не поговоришь по русским вопросам, здесь же никого нет. Графиня страшно злилась, что я с Лифарем по-русски говорил, чтобы не забыть русский язык. Я рад был возможности немножко поговорить по-русски. Она по-русски ни слова не понимала. Злилась, как черт. Открывала дверь и возмущалась: «Вы еще долго будете болтать по-русски, я же ничего

не понимаю!» Потом, за две недели до его смерти, Лиллиан (так её звали), мне звонит и говорит: «Вы знаете, Сереже совсем нехорошо. Приезжайте!» Я сразу приехал в Лозанну. Ему уже было очень, очень плохо.

Кн. Н.Л.-Р. А чем он болел?

Б. Ф-Ф. Вот, именно, хороший вопрос. Он ничем не болел. Он всегда был бодрый, все время рассказывал анекдоты и прочее. У него была удивительная память.

Кн. Н.Л.-Р. Хороший рассказчик был!

Б. Ф-Ф. Чудный, чудный! Я никогда не чувствовал, что ему что-то мешало. А тогда, когда я приехал за две недели до его смерти, то увидел, что он еле-еле понимает мои вопросы. Не помню, сколько лет ему было, когда он умер.

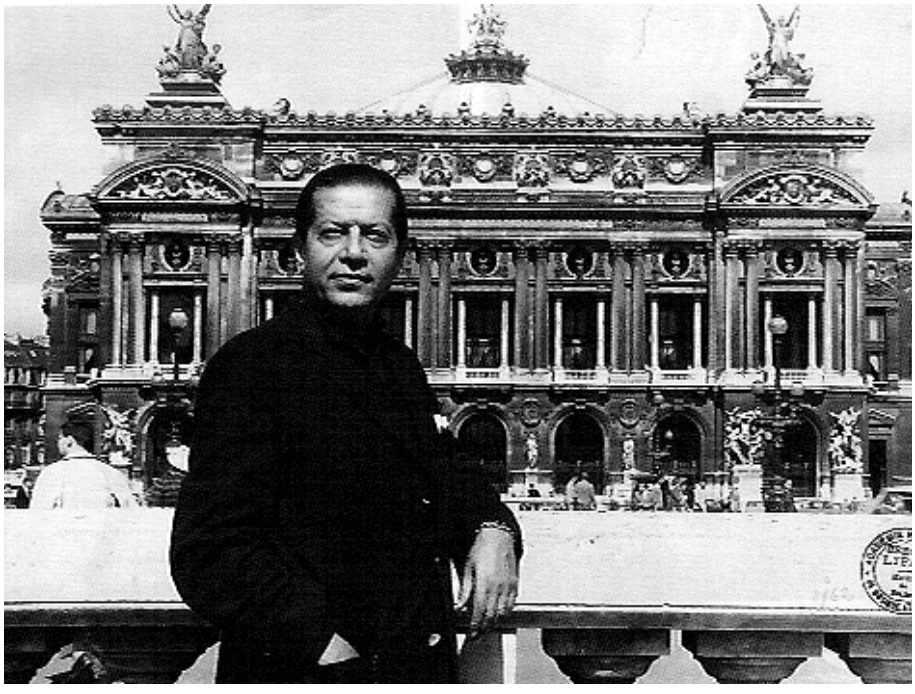
О.К. В восемьдесят шестом году Лифаря не стало. Ему было восемьдесят один или два. Путаница с годом рождения.

Б. Ф-Ф. Удивительная история, но я был в Лозанне, когда Сережа умер. Я должен был поехать в Париж, и мой поезд шел через Лозанну. Когда он остановился на пять-десять минут, я подумал: «Как там мой Сережа поживает?» И в то время, когда поезд остановился, а я подумал про Сережу, он умер – в это самое время. Я приезжаю в Париж вечером и вижу в «Paris Soir» на первой странице: «Serge Lifar est mort à Lausanne». Вот тебе и на! Я проезжал мимо, когда он умер в Лозанне.

Коко Шанель и Сергей Лифарь

Кн. Н.Л.-Р. Но у меня было впечатление, что он любил графиню. Почему я об этом говорю, потому что, когда они были у нас, он часто гладил ее. Значит, если человек при других гладит свою компаньонку, он, видимо, любит.

Б. Ф-Ф. Да, но это любовь была платоническая, не эротическая. Любовь может быть платоническая и эротическая. Но у него не было никаких связей с эротикой.



Сергей Лифарь перед Парижской оперой

О.К. По словам биографа Лифаря Жана Пьер Пастори Лифарь всегда говорил, что любил только трех женщин: свою мать, Натали Палей и Лиллиан Алефельдт, а так же утверждал, что «всецело отдан творчеству, и не скрывал своего малого интереса к проблемам плоти». В книге «Моя жизнь» Лифарь о себе писал: «Я всегда был плохим любовником, чуждым наслаждению в постели».

Кн. Н.Л.-Р. Но, как она выдерживала?

Б. Ф-Ф. Она его обожала. Платонически. Дальше рассказываю. Значит, я купил «Paris Soir». Я должен был встретиться с моими спортсменами в Париже, позвонил и сказал: «К сожалению, не могу присутствовать на ужине, еду в Лозанну». Поехал на Gare de Lyon (Лионский вокзал), купил себе билет на Лозанну и следующим поездом поехал обратно. Позвонил Лиллиан, чтобы она не закрывала гроб, хочу его еще увидеть. Вхожу в отель Beau Rivage, где они жили, спрашиваю: «Где Сережа?» Она сказала, что в отеле нельзя оставлять мертвых, после смерти – нужно перевезти либо в морг, либо в другое место. У них был большой друг семьи – врач (Рауль де Пре. – О.К.). Гроб перенесли в похоронное бюро недалеко от его дома. Я вхожу в комнату, Сережа лежит в гробу. Лиллиан чудно украсила все белыми лилиями. Он любил лилии.

О.К. Во втором акте балета «Жизель» Альберт появляется на сцене с букетом белых лилий, которые несет под плащом, чтобы возложить их на могилу Жизели. Это один из любимейших балетов Лифаря. Как символично…

Б. Ф-Ф. Да, Лиллиан чудно это устроила. Среди лилий лежал мой друг Сережа. Я страшно обрадовался, что могу еще раз увидеть его, взял фотоаппарат, чтобы сделать фотографию. Это же уникальная вещь, Сережа лежит в гробу среди лилий. Я всегда много фотографировал Сережу, и он был доволен. В это время как раз вошла Лиллиан в комнату, видит меня, что я снимаю, и как закричит: «Мертвых не фотографируют!» Взяла мой аппарат, открыла крышку и вышвырнула пленку. Так что никогда и нигде не будет известно, как Сережа лежал в гробу. Она так разозлилась, что выгнала меня из комнаты. Что я сделал? Я пошёл на вокзал и купил билет на поезд в Париж.

Он часто бывал на кладбище, где лежала подружка его Коко Шанель. Она жила в Лозанне и умерла там. И он меня брал с собой. Когда я бывал у Сергея в ▸

гостях, мы ходили с ним к ней на могилу, клали там цветы, и он мне говорил: «Я хочу, что когда я умру, если я буду в Лозанне, чтобы меня похоронили с ней рядом, с Коко Шанель». Уже в Париже из газеты я узнаю, что он не будет похоронен рядом с Коко Шанель. Против его воли, Лиллиан похоронила его на Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем. Ты бывал там?

Кн. Н.Л.-Р. Да. Там ему поставлен большой памятник. Интересно, почему Лиллиан так устроила?

Б. Ф-Ф. Она была богатая. Её отец был швед, промышленник, владел большим заводом по металлу. Деньги у нее были, так что она не из-за денег была с Лифарем. Свои деньги она тратила, когда они жили в гостинице в Лозанне. Но она теперь лежит рядом с Лифарем. Каким-то образом ей удалось это устроить на таком маленьком кладбище. Так что она лежит рядом с Лифарем. Ты же там был и видел, что она с ним лежит? Там же, на Сент-Женевьев-де-Буа, лежит мой полубрат Николай, племянник моей сестры Ольги от первого брака отца.

Кн. Н.Л.-Р. Была ли Лиллиан когда-нибудь замужем?

Б. Ф-Ф. Хороший вопрос. Как сказать по-русски… – знаешь, я так редко по-русски говорю; я так рад, что Вы приехали… – когда человек в жизни старается везде попасть, быть светской дамой? Она, конечно, хотела иметь мужа с титулом. (В девичестве её звали Инга Лиза Нимберг. – О.К.) Она вышла замуж за графа Алефельдт-Лаурвиг (граф Кристиан Карл Алефельдт-Лаурвиг – первый и единственный муж Лиллиан. – О.К) Кто он был и чем занимался – не знаю. Но почему-то им не везло, и они недолго жили, по-моему, только один год она имела мужа. (Официально три: 1944-47 г. – О.К.) Потом она ушла от него, они развелись и всю жизнь Лиллиан носила фамилию первого мужа, так как это известное имя contess Алефельдт (одно из древнейших семейств в Дании, упоминание, которого восходит к XIV в. – О.К.), то она носила это имя, чтобы показать, что она дворянка. А Сергей был очень знаменит, очень!

Кн. Н.Л.-Р. Как интересно, что благодаря Вам состоялось знакомство Лифаря с графиней…

Б. Ф-Ф. Да, я их познакомил! И случилось невероятное – она оказалась ему очень преданной. Конечно же, я хорошо знал, как она мыслит. Она была умница. Она была влюблена в Лифаря, он не мог себе устроить даже чаю. И он очень рад был, что за ним кто-то ухаживал. Каждому мужчине нужно, чтобы кто-то занимался им. Да, хотел сказать, Да, хотел сказать, Лиллиан – крестная моей Людмилы и была на свадьбе дочери в Hotel de Paris в Монте-Карло в 1979 г. Всего было 12 человек – родители, принцесса Грейс, Каролина, как свидетельница и князь Лихтенштейнский. А Вы знаете, что моя дочь тоже балерина, как и Вы! Она танцевала в Лондоне в театре «Palladium» и была даже знаменитой. Очень хорошо танцевала, но потом влюбилась в своего скульптора-голландца из Монте-Карло (Киис Веркаде. – О.К.), который заставил её бросить балет. (Дочь Эдуарда Александровича имела сценический псевдоним Людмила Нова. – О.К.)

Кн. Н.Л.-Р. Был ли у Лифаря друг?

Б. Ф-Ф. Я не знаю. Он это скрывал и никогда мне не говорил, что он другой ориентации.

О.К. Лифарь рассказывал Вам о Дягилеве?

Б. Ф-Ф. Дягилев же рано умер, в 1929 г. Он приезжал к моей маме в Ниццу на виллу «Нева». Он пришел в восторг, когда увидел альбом гравюр «Царское село» с дарственной надписью Александра II моему дедушке адмиралу Епанчину. И она ему подарила этот альбом, когда узнала, что он собирается устроить в Париже Русский центр с библиотекой. Они были большие друзья с моей мамой. Он жил в Монте-Карло до революции и там занимался балетами и устраивал «Русские сезоны» в Монте-Карло. И приезжал часто к маме чай пить.

Кн. Н.Л.-Р. Один, или с кем-нибудь? или с кем-то из своих подопечных?

Б. Ф-Ф. Один.

О.К. Он, видимо, не мог позволить прийти в дом и привезти с собой интимного друга.

Кн. Н.Л.-Р. Дягилев мог же приезжать или с Кохно, или с Лифарем?

Б. Ф-Ф. Тогда этикет не позволял брать с собой своих партнеров, когда имели честь быть приглашенными в той или иной дом. Это же неприятно, когда кто-то приходит к чаю и представляет: «Это мой друг». Это не годится. Так не делается. Это против протокола. Так что он всегда приезжал один. Лифарь был представлен у нас дома как новая звезда дягилевского балета. Я запомнил, что он очень был красив и изящен. Мама его очень жалела. У него была драматическая история бегства из Киева. Помогла ему сестра Нижинского – Бронислава. Но я не знаю ни одного его мальчика. Но эту историю, что Лиллиан выхватила фотоаппарат, не могу забыть. Нет ни у кого фотографии, как Сережа лежит в гробу с лилиями.

Кн. Н.Л.-Р. А есть ли у Вас фотографии, где Вы и Лифарь?

Б. Ф-Ф. Да, есть! Но, у меня кляссеров таких сто. Чтобы узнать в каком в альбоме фотографии Лифаря со мной, нужно потратить неделю. Я не могу, у меня нет списка. Это адская

Никита Лобанов-Ростовский приветствует барона Фальц-Фейна в день его 100-летия, 14 сентября 2012 г., Вадуц, Лихтенштейн.

работа. Я теперь начинаю сам рассматривать мои сто клясссеров, и если они не подписаны, то делаю сам, чтобы моя дочь знала кто там на этой фотографии. У меня внизу на пианино есть фотография, где Сережа со мной. Пойдите, посмотрите!

О.К. Но я хотела ещё Вас спросить о том, как Вы подарили библиотеку Дягилева-Лифаря Киеву, при каких обстоятельствах?

Б. Ф-Ф. Когда должен был состояться аукцион Sotheby's, в Монте-Карло Сережа сам мне позвонил и сказал, что будет продаваться коллекция его книг, большую часть собирал сам Дягилев, и что я должен взять больше денег. Когда шли торги, Сергей сидел рядом и шептал мне на ухо: «Бери скорее! Это даром. Уйдет. Уникальная вещь». На этом же аукционе я познакомился с Ильей Самойловичем Зильберштейном, с которым мы так много сделали. Ему повезло, что он встретил меня тогда, потому что я отдал книгу, за которой он приехал. Я потом много чего подарил Украине. Кто ж знал, что Украина отсоединится, и российские реликвии окажутся в другой стране. (В благодарность за приглашение на Родину помимо библиотеки «Дягилева-Лифаря» Академии наук УССР в Киеве барон подарил походный сундучок с позолоченными подсвечниками XVIII века с надписью «Личная собственность Императора Александра II», который был самой драгоценной семейной реликвией и хранился с тех пор, как император гостил в их доме в Преображенке. – О.К.)

Кн. Н.Л.-Р. Я помню, когда Зильберштейн приехал в Париж после аукциона Sotheby's в Монте-Карло, он поселился в гостинице «Quai Voltaire» по адресу 19, Quai Voltaire, на той же набережной, где метров в шестиста в сторону к Парламенту жил Сергей Лифарь. Я тут же поехал к нему в гостиницу и увидел, что он горевал, что советские власти выдали ему выездную визу накануне аукциона в Монте-Карло, и посему он попал туда с таким запозданием и не смог познакомиться с материалом. Зато хвалил щедрость барона. Главное, что его беспокоило, это участь писем Пушкина, которые были у Лифаря, и он обсуждал возможность у него их купить. На следующий день Зильберштейн пришел к нам на ужин, на нашу квартиру на Avenue d'Iena, недалеко от Триумфальной арки. Нина приготовила, как обычно, вкусный ужин, но, к нашему великому огорчению, Зильберштейн выпил только чай, ибо у него был сильно развитый диабет.

Б. Ф-Ф. Лифарь считал, что письма Пушкина – самое ценное, что было у него. Их было одиннадцать. Все думают, что он получил их даром от Дягилева. Ничего подобного! Дягилев никакого завещания не оставил, он не собирался умирать. Все же могло достаться Франции. Бедный Сережа! Он без конца танцевал, не зная отдыха. Он только и думал, чтобы не вывихнуть ногу. Он мне говорил, что он спас дягилевские реликвии от распродажи, работая ногами. Сережа ни за что не хотел продавать письма Пушкина, хотя ему предлагали большие деньги. А не продал, потому что берег их для России. Вот такой был патриот!

Кн. Н.Л.-Р. Дорогой барон, были Вы знакомы с Борисом Князевым, Роланом Пети, Зизи (Рене. – О.К.) Жанмер?

Б. Ф-Ф. Да! Причем она здесь? Почему Вы спрашиваете?

Кн. Н.Л.-Р. Потому что она, будучи звездой балета, помогала и выручала Лифаря в его трудные времена.

Б. Ф-Ф. Она приезжала на приемы в «Maxim's». Я имел чудное общество. Мы встречались раз в месяц и проводили очень веселые вечера. Там собирались всевозможные спортивные, театральные люди – Жан Маре, Морис Шевалье. Он был мой большой друг. Вы слыхали о нем? И он приезжал на мою свадьбу в Мюнхен. Здесь же Лифарь обмывал золотую балетную туфлю, пил шампанское из нее, когда отмечал 25 лет работы в Парижской Опере. Он очень переживал, что пришлось уйти из театра. Он очень хотел поставить «Федру» в Большом театре. Не позволили. Со слезами на глазах он мне рассказывал об этом. Так что мы все встречались в «Maxim's». Я был членом этого общества. И, конечно, благодаря этому я познакомился со всеми знаменитыми театральными людьми Франции. И все приезжали ко мне навещать меня сюда. А теперь все умерли, и никого нет. НИКОГО. Все умерли. Я последний. Потому что не каждый человек доживает до 101 года как я. Так что от старых времён, когда я жил в Париже и там учился, никого не осталось. Как хорошо, что Вы приехали!.. ■

Фотографии на рояле в гостиной барона

ФРАНЦ ЛЕГАР ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА И ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКА НЕОВЕНСКОЙ ОПЕРЕТТЫ

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ

Развитие декорационного искусства в музыкальном театре XX века впрямую затронуло жанр оперетты и его авторов. Оперетта осознавалась художниками театра в соответствии с собственной цеховой историей, бурной, повсеместно совершавшейся там динамикой средств, а также с меняющимся уровнем понимания самих произведений. Сценографы довольно решительно стали в ряд интерпретаторов классика неовенской оперетты Франца Легара (1870-1948), выступая со своим толкованием сочинения в рамках общего постановочного замысла, а иногда очевидно определяя его.

Во времена молодости композитора, в пору его театральных дебютов в венском Театре на дер Вин (1900-е гг.) визуальный ряд постановок неовенской оперетты прописывался в режиссёрских книгах, так называемых «режибухах» (они издавались параллельно с клавирами даже до премьеры). Судя по ним, а также по рисункам, описаниям и фотоснимкам венской премьеры «Весёлой вдовы» (1905) она ранних этапах была экзотична и фольклорна. Она привязывалась к Балканскому региону, вечно вызывавшему беспокойство верховной власти и политические споры. Костюмы хоть и не претендовали на черногорскую этнографическую точность, но к ней наивно стремились. И первые годы движения оперетты по миру наследовали этот образ первоисточника. Постепенно, особенно после Первой мировой войны началась эволюция постановочного стиля: от народно-простодушного, заданного мировой премьерой, – к светскому и роскошному. Раздувание салонной эстетики, разрастание сценических средств наблюдалось с ростом популярности и художественного значения вещи. Она всё дальше

Франц Легар. 1910

уходила от наивности и приходила к помпезности. Её апогей (при жизни Легара) наступил в Германии в 1930-х годах и диктовался требованиями наступившей социально-экономической и политической эпохи (берлинские трактовки Бено фон Арента, а также различные ревю).

И, начиная, с послевоенного периода, оперетты Легара вовлекаются в процесс смыслового расширения через свободный режиссёрский поиск, который становится неотрывен от сценографии. Та же «Весёлая вдова» (как наиболее вариантная) закономерно испытала различные стилизаторские подходы (в духе модерна, спортивном стиле и др.) Много примеров и с другими сочинениями Легара. «Страна улыбок» (Венская Фольксопер, 1996) режиссёра и актёра Клауса Марии Брандауэра, сценография Ханса Хоффера стала примером решительной актуализации сочинения и иллюстрировала драму европейской мультикультурности. Китайская компонента сюжета выявлялась через обилие велосипедов, тележки рикш; кордебалет в своей пластике копировал исходную стойку боевых искусств; а большая квадратная клетка, то парила в центре сцены, то опускалась и охватывала с четырёх сторон широкую кровать влюблённых. Принц (Йохан Бота) и Лиза (Сильвана Дуссман) оказывались под колпаком. «Царевича» (1999) осуществляла также в Венской Фольксопер постановочная группа под руководством Ховарда Армана. Одной из доминант спектакля становился огромных размеров остов коня; детская игрушка принимала гигантские размеры. Зримое развитие центральной мысли создателей – о власти, заполняющей собой всё пространство. Солистом был русский тенор М. Агафонов.

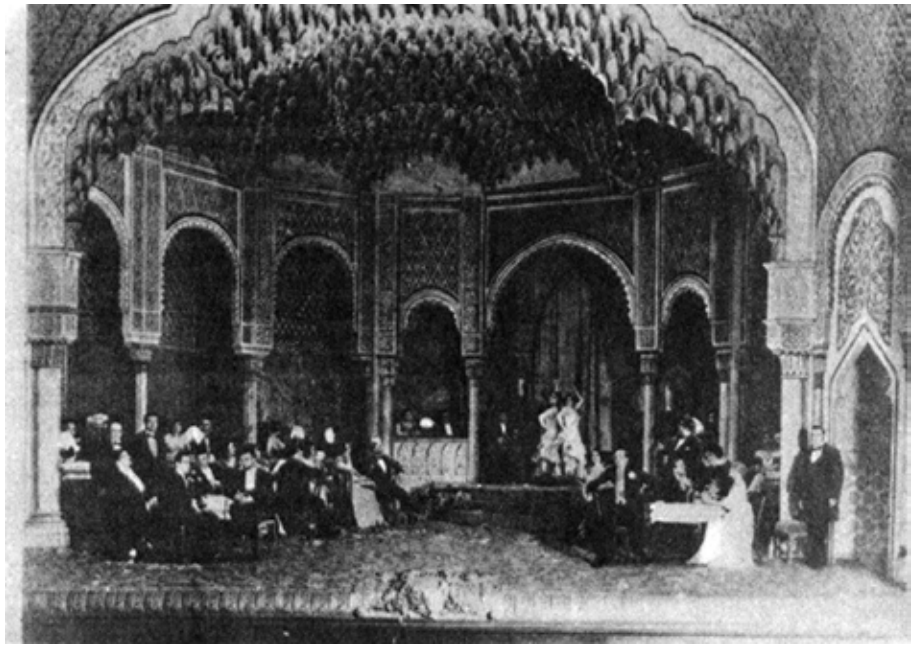
Общие тенденции инноваций можно представить таким образом: от быта и социальной конкретности – к метафоре и условности; от павильона (салона) – к разомкнутому пространству. При этом нужно особо подчеркнуть, что процесс перемен шёл параллельно сохраняющемуся декорационному традиционализму, который ни в коем случае не отрицался под напором новизны. Более того, в каких-то театрах не просто консервировался, но переживал новый подъём и перевооружение, осваивал новую технику сцены, материалы и технологии. Тем самым исторический стиль убедительно доказывал конкурентоспособность в любом меняющемся контексте. Можно с уверенностью сказать, что традиционное направление в театральной декорации наиболее востребовано в общественном и профессиональном сознании и господствует до сих пор: постановки «Весёлой вдовы» в Австралийской опере (1988), Римской опере (1999) Опере Сан-Франциско (2001). «Весёлая вдова» в постановке Джона Кранко и художника Юргена Розе в Штутгарте (1971) отличалась

неимоверной пышностью.[1] Андрэ Сербан в Венской опере (1999) намеренно снижал её пафос и деромантизировал антураж, но усиливал историю любви.

Так или иначе, но подпитываются представления об оперетте как искусстве традиции. В этом нет ничего порочного, важно, чтобы традиция не становилась синонимом прошлого.

Выделим третье направление развития. Оно никогда не рассматривалось наукой, но, обозначило в интерпретации оперетт Легара свой заметный этап, связанный именно с пространственным их решением. Мы имеем в виду практику исполнения Легара на летних, открытых фестивальных сценах. Нельзя сказать, что это особенность только послевоенного времени. Постановки музыкальных и драматических спектаклей в естественных декорациях, исторических интерьерах – давняя культурная традиция Европы. Известны представления «Гамлета» в замке Эльсинор в Дании, спектакли в Зальцбурге, Авиньоне и т.д. При жизни Легара, в 1935 году «Джудитта» давалась на открытой площадке в Аббации, на берегу Адриатики (там шли и оперетты Кальмана). Основанный ещё при Франце Иосифе как курорт в границах Австро-Венгрии (сегодня хорватский город Опатия), он стал популярным и привлекательным туристическим местом.[2] «Весёлую вдову» представляли на открытой площадке на острове Маргит в Будапеште (1958) и на открытой сцене в Буде (часть Будапешта) (1967).[3]

Огромную популярность приобрёл летний фестиваль в Мёрбише, Австрия (Seefestspiele Mörbisch), проводимый с 1957 года и собирающий 220 тысяч зрителей за сезон. Крутая трибуна на берегу озера Нойзидерлезее на 6 тысяч мест полна все дни длящегося три месяца фестиваля оперетты. Ежегодно там осуществляется одна оперетта. Артист (каммерзингер), профессор Херальд Серфин, интендант фестиваля в 1992-2012 гг. провозгласил его «Меккой оперетты», что близко к истине. Художественный уровень некоторых постановок высок и позволяет анализировать их вне туристического контекста.[4] В Мёрбише шли пять названий из легаровского репертуара в девяти постановках, осуществлённых восемью разными режиссёрами: «Весёлая вдова» (1964, режиссёр Отто Фриц; 1993, Михаэль Маурер; 2005, Гельмут Лонер); «Страна улыбок» (1976, Карл Дёнх; 1989, Отто Фриц; 2001, Винфрид Бауэрнфайнд); «Граф Люксембург» (2006, Дитмар Пфегерл); «Джудитта» (2003, Гернот Фридль), «Царевич» (2010, реж. Петер Лунд).



Фраскита. 1933

Постановщики вписывают оперетты Легара в сценическое пространство под открытым небом на насыпном островке и окружённое с трёх сторон водой. Техническая задача откликается в содержании и трактовке вещи. Они изначально приобретают иной пространственно-временной континуум, сюжет распахивается в некий обобщённый мир, и действие, даже при необходимости сохранения жизненной конкретики, лишено бытовизма как главного выразительного средства и способа существования актёра. Движение декораций по принципу заполнения единой установки и их последующая перемена от картины к картине («Царевич», «Джудитта») включается в общий ритм и общее понимание исполняемой вещи. Декорация в оперетте, что довольно редко, возможно, впервые в театре Легара становится относительно самостоятельным феноменом. Через неё проводятся определённые импульсы смыслообразования: усиливается или расширяется ассоциативный ряд: плывут гондолы («Ночь в Венеции»), вбегают на площадку лошади и ослик («Цыганский барон», «Джудитта»), въезжают военные машины («Джудитта»). Меняется способ актёрского существования. Особую роль приобретает на большой сцене балет, осваивая разновысотные площадки, спуски и наращивая воздействие на публику. Свою изощрённую партитуру имеет свет, соотнесенный с естественным закатом солнца и появлением звёзд. Спектакли заканчиваются фейерверком, разрывающим тёмное небо искусным орнаментом.

В целом, открытая сцена взаимодействует с материалом пьесы и музыки, и создаёт им дополнительное резонансное усиление. Причём, органично вытекающее из материала самих сочинений, а не привнесённое в них, как это случалось, например, в «Весёлой вдове» Бежара в 1963 году в Брюссельской государственной опере (Théâtre de la Monnaie). Хореограф поставил «Весёлую вдову», взорвавшую общественность. Он перенёс действие из эпохи венского модерна начала XX века в канун Первой мировой войны. Её приметы яростно выплескивались через рампу: стоял грохот артобстрела, боевые действия подступали к героям оперетты: на сцену въезжал танк, ворвавшиеся сюда солдаты стреляли в публику. Сценическая ситуация усугублялась социальной напряжённостью: демонстрации рабочих и полиция; массовка из французских женщин наблюдала у ограды за вечеринкой в саду Ганны Главари, а потом маршировала по авансцене. Она сама выходила петь «Песню о Вилье» в облачении Турандот; охотник, о котором повествует баллада, был турком и охотился за дриадами, те свисали с деревьев. Героиня представала уставшей и бесповоротно опустившейся дивой. Их центральный дуэт с недалёким Данило «Lippen

Плакат «Царевича»

schweigen...» звучал реквиемом по погибшим в войне. Кордебалет был одет в кукольные костюмы и т.д. Протест зрителей дорогого партера повлёк меры против Бежара, он предстал перед судом по обвинению «в искажении классического наследия». Скандал имел международный резонанс.[5]

Вернёмся в Мёрбиш. Как процветающее предприятие для туристов, фестиваль держит в перспективе главную цель: наилучшую презентацию жанра оперетты. И в реализации этой задачи достигает, порой, удивительных результатов. Интересен в этом отношении «Царевич» Петера Лунда. Будучи масштабным зрелищем, со многими декорационными переменами, массами балета, хора, статистов, он не утрачивает интимной природы пьесы и музыки, справляется с психологическими мотивировками, даже сложно объяснимыми у автора, даже кажущимися нарочитыми и натянутыми. Рассмотрим сцену встречи героя – царевича Алексея и переодетой казачком танцовщицы Сони из первого акта (№ 8 по клавиру).

Она представляет обстоятельную и подробную последовательность этапов. Через них проходят оба, пристраиваясь, и постепенно понимая друг друга. Действенность – одна из главных черт стиля и метода Легара, неизменная даже в лирических фрагментах. Действенное напряжение обостряет поединок на саблях. Царевич Алексей хочет знать, так ли искусен танцовщик в обращении с оружием, как только что на сцене в черкесской пляске. Сабли скрещены. Соперник русского престолонаследника даже получает от него легкую ссадину в предплечье. В напряжённый момент схватки папаха сваливается с головы, и распущенные волосы выдают подмену. Царевич оскорблён игрой – вот он женский обман, как с ними можно иметь дело! Обмен репликами, раздражение.

Ситуации с переодеванием известны мировой драматургии. Они рискованны и требуют точных внутренних оправданий, мизансценической изощрённости, словом, немалой режиссёрской изобретательности. Легар возражал против этого сюжетного положения, как безнравственного и не достоверного. И в итоге полагался на развитое воображение зрителя. Композитор отключается от внешнего действия и переключается во внутренние сферы: ищет интонацию и мелодию, адекватно выражающую душевные состояния. Интерпретаторы же «Царевича» не могут эксплуатировать доверие зрителя, и обязаны заниматься проблемой сценической правды в этом важном эпизоде взаимоотношений героев. В Мёрбише постановщики адекватно воплощают эту задачу.

После порывистого монолога Сони «Lass mich bei dir» (не гони меня), объясняющий подоплёку обмана под принуждением и их короткого объяснения, композитор делает странный и немного экстравагантный поворот в разработке сцены. Соня берёт инициативу в свои руки и предлагает выпить шампанского за примирение. Царевич отказывается – он выпьет, но один. Но почему, почему – звучит вопрос Сони. Постепенно не только царевич, но и мы, наблюдатели с изумлением следим, как она раскрепощает его, и закомплексованный властитель оборачивается обаятельным молодым человеком. Здесь Легар написал самостоятельный дуэтный раздел в стиле танго, и такой внезапный перпендикуляр, конечно, рождает усмешку. Но, опять-таки наше изумление искупает элегантность решения, необыкновенно органичные и кратчайшие переходы-связки в оркестре от одного к другому этапу. А ритмическое движение – стремительное и взволнованное – словно снимает психологический зажим, и ускоряет переход на «ты». Причина высокой тоски разом исчерпана – он обретает близкого друга. И, оказывается, им может быть женщина! Чего только не случается в оперетте.

Сценически этапы перемен прослежены на сцене через: активное движение, занимающее первый план (поединок на саблях) – остановку (разговор) – и вновь движение (танец). И далее – включение двоих, обретших понимание, в огромное и гулкое ***пространство их будущей драмы***. Её предчувствие начинает резонировать в нём, наполнять дальние планы сцены, в которых просматриваются церковные купола, детали архитектуры и пр. А когда зазвучит далёким хором реприза «Волжской песни», то эмоциональное и смысловое пространство «Царевича» станет всеобщим и экстерриториальным. Так, смена планов (внешнее и внутреннее действие), столь частая в сочинениях Легара, талантливо ***визуализируется в условиях открытой сцены*** Мёрбиша.

«Джудитта» там же ставит несколько другие смысловые ориентиры. Постановщики, проводя магистральную тему страстной и жестокой любви, обрушившейся на героев Джудитту и Октавио, настолько увлекаются экзотическим элементом как фоном музыкальной драмы, что в какие-то моменты отрываются от человеческих реалий. Представление имеет визуальную сценографическую увертюру: в центре единой установки, воссоздающей оранжево-жёлтые пустынные барханы, возвышается чёрный рояль с положенным на него красным цветком. На оркестровой увертюре рояль высвечивается; появившийся мужчина в концертном костюме садится за него и играет средний раздел музыки – оркестр стихает полностью; и вновь оркестр вступает к финалу, когда незнакомец за роялем в пустыне встанет из-за инструмента, сойдёт с возвышения и скроется. И начнётся перемена к спектаклю. С двух сторон «в пустыню» въезжают декорации пяти картин: пристань с домом Мануэле в Испании; вилла с бассейном в Африке; военный лагерь в ночных песках там же; ночной бар в Касабланке; и – респектабельный дорогой ресторан в некоем городе. И в нём опять возникнет чёрный рояль из пролога, и также за него сядет человек в строгом чёрном – Октавио и в последний раз «отыграет» тему любви к той, которая не справилась со своими и его чувствами.

Замкнутся визуальный образ и содержание драмы. Вне рамок традиционной сцены-коробки драма обретёт контекст; в неё включатся пейзаж,

природные стихии и состояния: вода, воздух, ветер, огонь, солнце, тьма. А четвёртая картина превратится в масштабное шоу. Для концертной программы ночного клуба в Касабланке привлечены номера из других сочинений Легара («Фраскиты», «Венских женщин»). Сама дива выступает с кордебалетом в десятки человек. Её номер об океане любви визуализирует его обитателей: морские звёзды и коньки, медузы и осьминоги, раки и улитки вылезают со всех сторон, обступают хозяйку морской стихии и корреспондируют её пению своей пластической темой и колеблющимися одеждами (преобладающие цвета: синий, розовый и перламутр).[6] Перемена костюмов, света и вновь она – теперь в гигантском ореоле из страусовых вееров, как бы из струй бьющего фонтана является со своим самым ожидаемым номером: «Meine Lippen...».

Фестивальное зрелище даёт публике сполна то, что обещала реклама. При усилии над собой можно вполне примириться с подобным смещением сценических задач, поворотом и ослаблением магистрального действия и смысла (вплоть до его утраты), если вспомнить, что многие сочинения Легара предвосхитили наступающий бум ревю, а некоторые специально для этого жанрового направления написаны (особенно заметно в 1920-х годах). От них – прямая арка к помпезным кинозрелищам, в его время открытым и активно производимым, в том числе на основе оперетт. А также к персоне кинодивы, обретшей большое влияние на кинорынок и аудиторию (Любовь Орлова, Марика Рёкк, Сара Монтьель, др.)

Мы намеренно ушли от оценок и подчеркиваем меру свободы постановочных замыслов в каждом отдельном случае. То, как пространство становится художественным пространством и способно резонировать собственно с сутью, заложенной автором в то или иное сочинение. А также то, что сами сочинения Легара выдерживают натиск сценических форм и режиссёрских подходов. Они, сохраняя собственную самобытность, оказываются ёмкими и податливыми к разным интерпретациям. Способны вбирать в себя символику и содержание нового исторического временем и культуры. ■

Фото предоставлены автором

Декорации «Джудитты»

[1] *См.: Honolka Kurt. Stuttgart: Super-Show. Lehár „Die lustige Witwe“ Opernwelt. Hannover. 1971. № 5. Mai. S. 29-30. Foto; Honolka Kurt. Der Bühnenbildner Jurgen Rose // Oper-1974 Jahrbuch. Velber. 1972 S. 70-73.*

[2] *Он отразился в художественной литературе: у А.П. Чехова (рассказ «Ариадна»), Н.А. Тэффи (рассказ «Подлецы»), В.В. Набокова (прототип безымянного городка в рассказе «Весна в Фиальте», упоминание в автобиографической прозе «Другие берега»).*

[3] *См. фоторепортаж в журнале: Film. Rinhár. Mussika. 1958. № 29. О. 20-21.*

[4] *См.: Гусев А. Фестиваль оперетты в Мёрбише и его директор Херальд Серафин : [австр. оперетта] // ОпереттаLand. М. 2007. № 6. С. 4-8: ил.*

[5] *См. об этой истории подробней: Бельгия [премьера в «Весёлой вдовы» в Театре Ла Моне] // Театр. М., 1964. № 5. С. 152; Müller Friedel. Bejarts „Lustige Witwe“: Skandal in die Brüsseler Neuinszenierung der Lehar-Operette // Die Bühne. Wien. 1964. № 65. Februar. S. 23. 1 Foto; Koegler Horst. Bejarts traurige Witwe (Brüssel) // Opernwelt. Hannover. 1964. № 2. Februar. S. 7. 2 Foto.*

[6] *Решение эпизода, возможно, подсказано шестой картиной оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова.*

ЧЕХОВСКАЯ РЕМАРКА – «ВОПРЕКИ ВСЕМ ПРАВИЛАМ...»

НАТАЛИЯ НЯГОЛОВА (БУДАПЕШТ, ВЕНГРИЯ)

Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения. Монография. «Бахрушинская серия».- М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. с. 120, илл. 9

Интерес к феномену чеховской ремарки за последние два-три десятилетия увеличился неимоверно. Он является объектом исследования в трудах целого ряда чеховедов — А.П. Чудакова, Н.И. Ищук-Фадеевой, А.Н. Зорина, В.П. Ходуса, Т.Г. Ивлевой и др. Наверное, интерес к ремарке в чеховских пьесах связан с желанием современных чеховедов прочитать, проанализировать тексты Чехова в более структурном плане, в плане их дискурсивного членения. А, может быть, чеховеды тем самым искупают свой своеобразный «долг» перед чеховскими ремарками. Всё-таки, как известно, чеховская ремарка является не филологическим, а режиссерским открытием, ведь на её специфику впервые обратил внимание К.С Станиславский, насыщая свои спектакли «естественными» звуками природы и быта.

Монография Ю. В. Доманского «Чеховская ремарка: некоторые наблюдения» исследует феномен ремарки с точки зрения её функционирования в тексте произведения и в контексте кода писателя.

Основной тезой исследования является утверждение, что ремарка – «единственный способ выражения голоса автора в драме».

Монография не претендует на полноту. В качестве материала берутся отдельные ремарки из двух чеховских пьес – из «Чайки» и из «Вишнёвого сада». Но цель автора связана и с «пополнением представления о художественном мире Чехова-драматурга», и с выявлением потенциала данной темы для будущего, более полного исследования. Автор рассматривает подробно восемь ремарок из текстов чеховской драматургии, анализируя разные типы паратекстуальных элементов – интродуктивные, обстановочные, внутренние и т.д.

Анализируя ремарки, описывающие сцену («…озера совсем не видно.» / «…налево видно озеро…»), Ю.В. Доманский утверждает, что такая важная деталь как озеро в пространственной схеме пьесы наглядно реализует «одну из важнейших проблем чеховской пьесы – проблему соотнесения искусства и внеположенной искусству действительности, проблему взаимодействия искусства и человека».

Для многих чеховедов ремарка «Начальник станции останавливается среди залы и читает „Грешницу" А. Толстого» является своеобразным «камнем преткновения». Автор монографии прослеживает «бумажный» и театральный потенциал ремарки, считая, что «Чехов на бумаге гораздо глубже и многограннее Чехова на театре, ведь весь спектр, потенциально заложенный в одной лишь ремарке, реконструировать при её акционном воплощении невозможно».

Поведенческие ремарки «оба улыбнулись» и «она оглянулась на него» Ю.В. Доманский рассматривает с точки зрения нарратологической теории В. Шмида и с учетом темпоральных характеристик фраз. Автор связывает семантику ремарок с эпическим зарядом чеховской драматургии и с ситуацией катарсиса, принимающей форму паратекстуального нарратива.

В следующей части книги рассматриваются функции ремарки «тихо» как в плане интонационных, так и более общих, соносферных указаний.

Рассматривая ремарку «чувствуется пустота», автор приводит большое количество примеров не только из драматургии Чехова, но и из его прозы и эпистолярия. Семантика ремарки объединяет прямое и переносное значение, превращаясь в пример, «в очередной раз иллюстрирующий амбивалентную парадоксальность чеховского художественного мира».

Основная часть книги заканчивается анализом паратекстуального элемента «испуганная» из «Вишневого сада»; здесь выявляется нетривиальность строения и содержания данной ремарки, которая превращается в характеристику персонажа.

В последней части монографии «Вместо заключения» Ю.В. Доманский дефинирует «неожиданное» (по словам самого автора) предположение: «...смыслопорождающие возможности у слова в драме больше, чем у слова в эпике, что может быть связано с двунаправленностью драматургического слова, с поливидовой его природой; в частности, с делением слова в драме на звучащее и незвучащее, то есть на реплики и на паратекст, важной частью коего являются ремарки». Данное предположение, может быть, превратится в отправную точку для будущих исследований чеховского паратекста.

Монография «Чеховская ремарка: некоторые наблюдения» Ю.В. Доманского является интересным и полезным изданием для широкого круга читателей – филологов, театроведов, лингвистов. И самое главное, на наш взгляд, в том, что при интерпретации драматургического текста автор сохраняет многозначность и отказ от «последних истин» – главного «оружия» новаторской поэтики Чехова, его гениального умения писать «вопреки всем правилам». ■

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА И НАСЛЕДИЕ А.П. СКАФТЫМОВА

ОЛЬГА СПАЧИЛЬ (КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, Г. КРАСНОДАР)

Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. – 240 с., ил. 12.

Место, которое занимает в мировой культуре драматургическое и прозаическое наследие А. П. Чехова, уже давно сравнимо со значимостью творчества В. Шекспира, но только недавно идея создания Чехов-института, сформулированная В. Гульченко, нашла свое воплощение: в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина в 2012 году сформировано новое подразделение – отдел по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова.

Своей задачей новое подразделение ГЦТМ им. А. А. Бахрушина считает распространение и популяризацию наследия великого русского драматурга как в нашей стране, так и за рубежом. Одним из значимых плодов деятельности совместно с Международной Чеховской лабораторией явилось проведение в октябре 2013 г. в Саратове Первых международных Скафтымовских чтений. Сегодня увидела свет коллективная монография «Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии».

Жизнь и нелегкая судьба Александра Павловича Скафтымова (1890-1968), выдающегося ученого-педагога, создателя признанной гуманитарным миром научной школы, связаны с Саратовским университетом. Здесь были сформулированы основные принципы осмысления и интерпретации художественного текста, здесь родилась заповедь «читать честно», ибо «хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору!» . Читать, «отдаваясь художнику, повторять его в эстетическом сопереживании», идти за автором, а не приспосабливать автора к своим теориям, взглядам или амбициям. Выдающийся саратовский ученый внес огромный вклад в осмысление важнейших проблем истории и теории художественной словесности, творческого наследия классиков – А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Стендаля, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. Н. Радищева, В. Г. Белинского, Жорж Санд, Н. Г Чернышевского и др.

А. П. Скафтымов предъявлял высокие требования не только к профессионализму, но и к нравственности ученого. Однажды он обратился к своим юным и взрослым коллегам по университетскому филологическому факультету: «Желаю вам много читать и думать. Но, становясь умными, будьте добрыми!» . Можно ли поднять планку выше?

Монография не разочарует ни литературоведов, ни театроведов, писателей, драматургов, практиков театра – она будет полезна всем, кого интересуют место и судьбы чеховского наследия в современной мировой культуре. Под одной обложкой объединены размышления и результаты исследований ученых-филологов, историков, театральных критиков, искусствоведов из Автономной Республики Крым, Казахстана, России, Украины, Чехии. Книгу удачно дополняют дневниковый очерк Б. Ф. Егорова, воспоминающего общение с А. П. Скафтымовым и его коллегами на научной конференции в Саратовском университете в 1958 году, и публикация писем А. П. Скафтымова к Б. Ф. Егорову.

Драматургии Чехова в концепции Скафтымова отдан первый раздел книги. Сюда входит статья А. А. Демченко, вводящая читателей в творческую лабораторию А. П. Скафтымова, прослеживающая историю исследовательского обращения ученого к творчеству Чехова-драматурга. А. А. Гапоненков рассматривает религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове. Завершает раздел сделанный Н. В. Новиковой детальный анализ черновых материалов ученого, посвященных чеховской «Чайке».

Поэтике чеховской драматургии (второй раздел книги) посвящены статьи Ю. Н. Борисова, П. Н. Долженкова, В. Ш. Кривоноса, В. И. Кащеева, Н. И. Ищук-Фадеевой, Е. М. Гушанской. Читателю этих работ открываются новые пласты смыслов в пьесах «Леший», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», проясняется смысл авторских ремарок, деталей, символов.

Третий раздел, озаглавленный «Литературоведческий метод Скафтымова и современные методы анализа драматургии Чехова», объединил исследования о проблемах коммуникации и понимания / непонимания у Чехова (статьи Л. Г. Тютеловой, А. Н. Зорина, А. С. Бут), роли онейрических текстов и мотивов в пьесах А. П. Чехова (В. В. Савельева). О скафтымовской версии «Чайки» и «Вишневого сада» в перспективе современного чеховедения размышляет С. А. Комаров. В. В. Гуль-

ченко отмечает «знаки катастрофы», расставленные в комедии «Вишневый сад», сюжет которой рассмотрен как история «грядущего Хама», ставшего-таки нагрянувшим. В парадигме «испуганных» реплик Ю. В. Доманский выделяет одну, именно ту, что становится судьбоносной для Вари и концептуальной для возможных размышлений о месте человека в мире. Весь блок драматургических сочинений А. П. Чехова, тексты которых относятся к продуктивным, пополняющим крылатые слова и обороты русского языка, содержит богатый материал для фразеологического словаря, – проекту такого словаря посвящена статья В. В. Прозорова.

Четвертый раздел «Чехов в контексте идей и форм XIX – XX – XXI вв.» включает статьи, которые можно было бы озаглавить «Чехов и…» – Чехов и Достоевский (Л. В. Дербенева), Чехов и Рахманинов (Л. А. Скафтымова), Чехов и М. Кулиш (В. А. Борбунюк), Чехов и современные авторы (Е. Н. Петухова, А. Н. Ярко), Чехов и опера (Е. С. Зинкевич, Э. Р. Ибраимова). Творчество А. П. Чехова выступает как прецедентный текст не только для писателей и драматургов, но и для композиторов, поражая масштабом своего влияния на мировую культуру.

Название пятого раздела «Театральные поиски» полностью соответствует затронутым темам – сопоставление драматургии Чехова с театром Брехта (В. Я. Звиняцковский), интерпретация чеховских персонажей современными режиссерами (Г. Е. Холодова), юбилейная постановка «Чайки» в Днепропетровске (А. Г. Головачёва), Чехов на современной казахстанской сцене (Е. О. Кутукова). В этом же разделе впервые на русском языке опубликована статья чешского искусствоведа Власты Смолаковой, написанная двадцать лет назад после премьеры легендарной «Чайки» П. Лебла в театре «На забрадли» в Праге.

Сборник проиллюстрирован вклейками фотографий тремя блоками: материалами из рукописного наследия Скафтымова (черновые записи под рабочим названием «К “Чайке”»), рядом сцен из спектакля «Чайка» П. Лебла в пражском театр «На забрадли» и сценами из спектакля «Тип русского неудачника» в постановке В. В. Гульченко в московском театре «Международная Чеховская лаборатория».

Коллективная монография – одно из первых изданий Чехов-института – безусловно удачное начало проекта, задуманного как серия научных и культурных мероприятий. В предисловии к книге отмечено, что ГЦТМ им. А. А. Бахрушина совместно с Международной Чеховской лабораторией сочли возможным и необходимым ежегодно проводить международные Скафтымовские чтения. Пожелаем такому нужному и своевременному проекту плодотворного продолжения. ■

ТЕАТР НАШИХ ДНЕЙ

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

Марина Токарева. «Сцена между землей и небом». Театральные дневники XXI века.- М.: АСТ, 2014

Хорошее название «Сцена между землей и небом». Определены пристрастия автора: правда жизни и надбытовой образ. Все мы знаем, что мир неискаженной этики не так часто возникает на сцене, поэтому всё важно: выбор - о чём писать? как писать? – анализируя суть, смысл образа, убеждая читателя и вовлекая его в театр мысли, откровения, исповедального напряжения. Как ещё укрепить дух ответственности людей перед людьми.

В основе книги публикации в «Новой газете», но это не сборник статей, это пространное эссе на тему современного театра, в котором легко и естественно переплелись первые впечатления и аналитические тексты, интервью с артистами и монологи режиссеров.

Кажется, театрального критика Марину Токареву более всего интересует фигура режиссера, главного автора в театре, хотя она помнит, что театр – это художественная артель. Лучшие страницы книги отданы Додину, Фокину, Фоменко, Женовачу, их художественному мировоззрению, анализу их спектаклей.

Иногда формулировки так точны, что хочется аплодировать. Про «Дядю Ваню»: «… в содержательном паритете действующих лиц – сила постановки Додина»; о работах Крымова: «Конкурентов у него нет, никто на российской сцене не занимается театром, в котором игра не способ, а цель»; о постановке Серебренникова «Околоноля»: «Финальная попытка морали в спектакле – как к фикусу прикрученная бумажная роза.»… А как сказано о Васильеве, «который превратил театр во всемирный язык», - даже если с избытком, не забудешь!

Русский театр в третьем тысячелетии – часть большого общественного спора: как, ради чего жить? Автор книги не уклоняется от сложных вопросов, напротив, смело пытается на них отвечать. В этом ей помогает ясность слога, но и тонус активности, свойственный журналисту.

Марина Токарева всегда с открытым забралом воюет на газетных страницах против пошлости, цинизма, псевдо художественности. Выход книги - это и способ заставить еще раз работать её смелые и умные статьи в «Новой газете». И ведь это отлично удалось. ■

«МОЖНО ЛИ ЖИТЬ БЕЗ ИСКУССТВА?» БАХРУШИНСКИЕ КРУЖКИ

От редакции: *Мы уже сообщали читателям, что в 2013 году, в год столетия передачи Алексеем Александровичем Бахрушиным своей коллекции государству, в России созданы Бахрушинские кружки. Второй этап нашего проекта «Можно ли жить без искусства?» - это учителя и ученики в одной компании, которую связывает любовь к искусству. Это столица и провинция в едином творческом занятии. По договоренности учителя литературы ведут дневник занятий кружка и присылают нам записи.*

Фрагмент из отчёта **Нины Васильевны Троян,** *учительницы литературы из Алтайского села Воеводское Она одна из первых откликнулась на призыв Бахрушинского музея, её кружок работает так интересно и разнообразно, что не может быть сомнений – школьники получают заряд на всю жизнь.*

03. 05. 2014 …Немного расскажу о том, что мы сделали с тех пор, как пришла очередная ваша посылка. Во-первых, была организована выставка «Предметы N*». Но ребята не просто знакомились с экспонатами, а должны были выбрать экспонат, объяснить, чем продиктован их выбор, и приготовить о нём рассказ, узнав как можно больше. Разговор-презентация получился очень интересным, мы столько узнали и о меценатах, и об актёрах, и о театрах. Одному человеку для этого бы потребовалось длительное время, а вместе мы помогли друг другу узнать много интересных фактов. Посылаю вам выдержки из рассказов детей, так хочется с вами поделиться.

Татьяна Выставкина, 8 кл.

Татьяна Выставкина, 8 класс

Сегодня я посетитель музейной выставки «Предметы N*», которая организована у нас в школе, в кабинете литературы. Здесь на цветных открытках-фотографиях эскизы декораций, билеты в театры, пальчиковые куклы, фарфоровые статуэтки, театральные бинокли…

Балетные туфли О. Преображенской, Т. Карсавиной, Л. Бараш с автографом А.А. Бахрушину. 1908 г. Россия. Атлас, шелк, х/б ткань, кожа лайковая. Дл. 21 см

Из всех экспонатов мне более всего понравились балетные туфельки из атласа и шёлка. От них веет стариной и красотой. Сколько же было исполнено балетных танцев в этих несравненных туфельках! Несмотря на их изящество и длину всего 21 см, в них выступали великие, сильные личности: О. Преображенская, Т. Карсавина, Л. Бараш. Мне очень захотелось «познакомиться» с хозяйками этих туфелек. Я нашла фотографии этих балерин и узнала об их творчестве. Все три балерины очень красивые, стройные. Все они были царицами балетного театра своего времени.

Ольга Преображенская в 1879 году поступила в Императорское театральное училище. После выпуска была принята в Мариинский театр, где её основной соперницей стала Матильда Кшесинская. Ольга Преображенская гастролировала по Европе и Южной Америке, успешно выступала в театре Ла Скала. В 1900 году стала прима-балериной. В 1914 году Ольга Преображенская начала педагогическую деятельность, которую продолжала почти сорок лет.

Людмила Бараш, окончив балетное училище, стала артисткой Мариинского театра. Балерина жила в Париже и участвовала в концертах и благотворительных программах. В 1936 году она устроила вечер балета и оперетты для Группы безработных артистов московских и петроградских оперетт.

Тамара Красавина в 1902 году окончила Императорское театральное училище и вошла в состав труппы Мариинского театра. Карсавина быстро достигла статуса примы-балерины, она исполняла ведущие партии в балетах классического репертуара – «Жизель», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Карнавал». С 1909 года Тамара Карсавина начала выступать в организованных Сергеем Дягилевым гастролях артистов балета России в Европе. Живя в эмиграции, балерина продолжала выступать на сцене и гастролировать с Русским балетом Дягилева, занималась преподавательской деятельностью. Более того, балерина появилась в эпизодических ролях и нескольких немых кинофильмах производства Германии и Великобритании.

Поэт М. А. Кузьмин посвятил Тамаре Карсавиной такие строки:

Вы – Коломбина, Соломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но все яснее пламенея,
Златится слово: «красота»…

Я думаю, что эти строки можно отнести и к Ольге Преображенской, и к Людмиле Бараш. Правда, я ещё никогда не видела настоящий балет, только в кино. ▸

Лиана Шадринцева, 8 кл.

Перчатка со следами грима Томмазо Сальвини. Принадлежала М.Н. Ермоловой

Мальчики тоже проявляют активность

Лиана Шадринцева, 8 класс

… Я выбрала открытку, на которой старинная перчатка с гримом. У меня возникло много вопросов: почему на ней оказались следы грима? как перчатка оказалась в музее? Этот экспонат выставки «Предметов N*» стал для меня большой загадкой. Мне захотелось найти ответы. И вот что я узнала.

В 1902 году в Москву приехал на гастроли великий итальянский трагик Томазо Сальвини. Известный итальянец поинтересовался, кто является на русской сцене величайшей трагической актрисой. Получив ответ, что это Мария Николаевна Ермолова, он пожелал познакомиться с ней. Через несколько дней Сальвини играл в Малом театре Отелло. В антракте произошла встреча прославленного итальянского актёра и известной русской актрисы. Мария Николаевна была в длинных белых лайковых перчатках. Её подвели к Сальвини: вот гордость русского театра – великая Ермолова.

Застенчивая от природы, Ермолова смутилась и нерешительно протянула свою правую руку Сальвини, а левую рассеянно положила на лоб мавра, грим мгновенно отпечатался на белой лайке перчатки. Режиссёр труппы Кондратьев торжественно передал перчатку Ермоловой со следами грима Сальвини в Бахрушинский музей.

Я думаю, когда вещи попадают в музей, они становятся частью нашей истории. ■

Бахрушинцы из села Воеводское

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ЗАВЛИТА БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР

АЛЕКСАНДР ГУСЕВ

ОЛИМПИЙСКИЕ ИГРЫ В МОСКВЕ

1980 год. Олимпийские Игры в Москве. Открытие сессии МОК должно было состояться в Большом театре, который был к этому событию весьма солидно подготовлен. Достаточно сказать, что здание театра было оцеплено по периметру. Точнее не здание, а целый квартал, включая кусок Неглинной улицы. Внутри этого сектора царил коммунизм. В немногочисленных магазинах, попавших внутрь этой зоны, было все, что мог вообразить советский человек. Правда воспользоваться этим изобилием могли лишь немногочисленные жители и сотрудники Большого театра, снабженные соответствующими пропусками, дающими право на вход в зону. Нерастерявшиеся сотрудники ГАБТ авоськами тащили продукты из продовольственного магазина, что был на углу Неглинной и Кузнецкого. Внутри театра тоже было не традиционно. Весь обслуживающий персонал (капельдинеры , буфетчики и официанты) был заменен. Место обычных сотрудников заняли аккуратные вежливые молодые люди в штатском. Причем на 1000 зрителей было 1000 человек обслуживающего персонала. В буфете можно было получить вино четырех сортов, а также шампанское, коньяк и ликеры. Прочий ассортимент также превосходил все возможное вообразить, включая нарезанный финский сервилат! В самом зале также произошли изменения. Были сняты два первых ряда кресел партера, вместо ни поставлены четыре роскошных кресла из парадной ложи (которую принято называть «царской», хотя царская ложа, она же сталинская расположена слева над оркестром). Через оркестровую яму со стороны царской ложи был перекинут мостик наподобие того, что ставили вовремя репетиций, но значительно более нарядный (откуда только его взяли). Кресла предназначались для председателя МОК, председателя Олимпийского комитета СССР, лорда Килланина и ….до последних минут не было известнол, кто будет четвертым. Надеялись, что будет Брежнев, но не случилось. Порядок мероприятия предполагался следующий: одни из четверки поднимается по мостику на сцену, читает речь и возвращается на место. Следом идет музыкальный номер. Итак четыре раза. Последним должен был выступать неизвестный четвертый, и следом исполняться гимн Советского Союза. А предпоследним номерам должна была исполняться увертюра к опере Вивальди «Олимпиада», которая значилась как симфония Вивальди «Олимпийцы». О том, как это произведение попало в программу, следует сказать особо. За несколько месяцев до описываемых событий я как завлит Большого был приглашен к заместителю министра культуры СССР Кухарскому В.Ф. на совещание по проведению исторического события. Как самый младший из присутствовавших по возрасту и по положению я скромно сидел в задних рядах , пока не стали давать предложения по художественной программе, и Кухарский сказал, что хорошо бы что-то, имеющее отношение к олимпиаде. Тут я возьми и скажи: «А у Вивальди есть опера «Олимпиада». Мое высказывание вызвало удивление присутствующих, ибо никто из них (а это были люди, определявшие музыкальную жизнь страны) о такой опере не слыхал. В подтверждение своих слов я сказал, что у меня есть полная запись этой оперы (которую я купил в Венгрии и которой гордился чрезвычайно). Это был неверный шаг, т.к. пластинки немедленно были затребованы для ознакомления, и больше я их никогда не видел. Но так или иначе, но к моменту открытия сессии МОК на пюпитрах музыкантов камерного оркестра п/у Игоря Безродного лежали ноты Вивальди (не уверен, что это была оригинальная оркестровка: скорее всего продукт деятельности отечественных умельцев). Итак в центре сцены Большого театра, блокированной со всех сторон сотрудниками девятого управления, установлен некий подиум, на котором разместился камерный оркестр, а вокруг него станки для хора Большого театра. И музыканты, и хористы должны находиться на сцене в течение всей церемонии, хотя оркестру предстояло играть только один номер – вышеуказанную «симфонию». А в оркестровой яме естественно оркестр Большого театра. Действо началось. Выходит первый оратор, следом звучит музыкальный номер, затем второй и так далее. После третьего оратора на сцену выходит Безродный, поднимает палочку, а музыканты камерного оркестра поднимают смычки. И в этот момент в оркестровой яме дирижер Юрий Иванович Симонов «врубает» гимн Советского Союза! Надо сказать, что я наблюдал действо из ложи «Б», что над оркестром с правой стороны, куда меня пустили сидевшие там знакомые чекисты. Таким образом прямо передо мной была сцена, и я смотрел прямо на нее, но я не увидел, куда и как исчез дирижер Безродный. Хористы Большого не сразу, но встали.

Находясь от них всего в двух-трех метрах, я ясно слышал как кто-то из них сказал: «Вставай, это наша музыка», на что следовал ответ «Нет, наш номер четвертый!» Но вступили они вовремя. При этом музыканты камерного оркестра, взявшие смычки наизготовку, не опустили их, а стали изображать некое музицырование (представляю их состояние - сидеть на виду у зрительного зала и делать вид, что играешь гимн Советского Союза!) По внутренней лестнице я спустился в «предбанник» директорской ложи, где застал всех участников того совещания, в результате которого я лишился записи оперы Вивальди, лихорадочно деливших таблетки валидола. Всех терзал один вопрос: это наш отечественный протокол, или международный!» Если международный, то всем хана, если же наш, то может удастся выкрутиться. Наконец, покойный Федорович, бывший то время начальником управления музыкальных учреждений Министерства культуры СССР, прибежал с радостным известием, что протокол наш. Но надо было еще сообщить в оркестр и на сцену (которые, как уже упоминалось, были блокированы органами) инструкцию к действию. К счастью, гимн играли и пели достаточно долго (или же реакции участников были убыстрены), а четвертый оратор-наш престарелый соотечественник-говорил медленно, и все получили вовремя информацию, что злополучная увертюра «Олимпийцы» должна быть исполнена последним номером. Безродный появился на сцене вторично, и Вивальди прозвучал. Раздача валидола в предбаннике директорской ложи продолжилась. Дирижер Симонов вышел из оркестровой ямы через противоположный выход и исчез и театра. Его нашли на третий день. К счастью, в верхах на эту накладку вовсе не обратили внимания. Все обошлось, а потом все получили награды за успешное обслуживание Олимпиады. Я тоже получил грамоту. Она теперь добавляет мне пару десятков рублей к пенсии. ■

ПРИКЛЮЧЕНИЯ «ТОСКИ»

Много трагикомических историй связано с оперой Пуччини «Тоска».

Тут и известная история с исполнительницей роли Тоски, подпрыгивающей несколько раз на батуте после падения со стены, и трагический расстрел Каварадосси в спектакле Арена ди Верона, когда Каварадосси пыжом поранили ногу.

Несколько историй рассказал известный венский оперный агент Франц Хайнц, который в молодости стажировался в Венской Штаатсопере и был свидетелем многих забавных происшествий.

1) В Венскую Оперу приехала петь Тоску солистка Большого театра Галина Вишневская. Она приняла решение петь спектакль в своем парике (довольно объемном). Все шло хорошо до сцены убийства Скарпиа, которая также проходит благополучно… Но вот по традиции Тоска должны поставить у трупа Скарпиа свечи. Надо сказать, что свечи в спектакле Венской Оперы всегда настоящие. И вот Вишневская ставит первую свечу справа от Скарпиа и не замечает, что от пламени свечи у нее занялся и стал дымится парик. Она продолжает мизансцену и ставит вторую свечу слева, и у нее занимается парик слева, и даже появилось пламя. В зале волнение, а певица ничего не замечает. Как вдруг. к ее удивлению и к восторгу зрительного зала «мертвец», роль которого исполнял известный австрийский баритон Эберхард Вехтер, вскакивает, хватает покрывало, которым до этого его укрыла Тоска, и бросается к ней. Вишневская ,все-еще не понимая ситуации, решает, что это какая-то извращенная мизансцена современного режиссера , и бросается прочь. Ситуация нашла свое разрешение уже при закрытом занавесе. Это был первый и единственный спектакль Вишневской в Венской Опере.

(Пласидо Доминго на пресс-конференции в Центре Вишневской дал более романтическую трактовку этого эпизода, сказав, что волосы парика певицы воспламенились от жара их сердец. Что сомнительно, ибо тенора в этом эпизоде на сцене не было.)

Аналогичный случай произошел в Большом театре на спектакле «Пиковая дама». Загорелся парик у Графини – Ларисы Авдеевой. Как рассказываля потом сама певица, она была очень удивленаЭ когда служанки вдруг стали бить ее по голове. Лишь позднее ей объеснили, что они ее спасали, пытаясь (успешно) сбить пламя. Результатом этого явилось полнейшее запрещение живого огня на сцене Большого театра. А всего-то таких эпизодов была два. Кроме описанного еще дымящаяся сигара в спктакле «Игрок».

2) Известный тенор Франко Бонисолли пел в Венской Опере партию Каварадосси. Партию Тоски исполняла Кабале, которая выступала в своих костюмах Надо сказать, что в этот вечер сборная Австрии по футболу играла какой-то чрезвычайно важный матч, и все служащие Оперы в свободное время приникали к экрану телевизора, к несчастью артисты мимаса, которые должны исполнять роль «расстрельной» команды тоже были в их числе. Не отстал от них и помощник режиссера, который должен был вызвать «расстрельную» команду на сцену. И вот финальная сцена, Каварадосси готовится быть расстрелянным, а расстреливающих все нет и нет. Бонисолли беспомощно смотрит на Кабале. Та делает ему успокаивающие жесты, так как сама занята своими проблемами: ей при ее комплекии и масштабных костюмах надо взобраться по ступеням на вершину «замка» и совершить самоубийство. Время идет такты бегут, и в нужный момент Каварадосси …умирает от разрыва сердца, что позабавило оперных знатоков, но самое интересное для них было еще впереди. Кабале к этому времени уже вскарабкалась на вершину. По договоренности с дирекцией Оперы и из уважения к комплекции и возрасту певицы ей изменили мизансцену: вместо того, чтобы прыгнуть с вершины замка вниз Тоска-Кабалле должны была зайти за статую Ангела, чтобы якобы прыгнуть оттуда. Кабале протиснулась за статую, но … ее огромная юбка была видна зрителям по обеим сторонам ▸

Ангела. Занавес закрылся под гомерический смех зрительного зала.

3) Франц утверждал, что начало анекдотических рассказам о Тоске, подпрыгивающей на батуте, положила никто иная как Биргит Нильсон, которая будучи очень спортивной попросила рабочих постановочной части Венской Оперы убрать традиционные маты и на их место поставить батут. Так и сделали. Но никто не просчитал, что при весе Нильсон и высоте ее прыжка реакция батута будет очень сильной. И после «самоубийственного» прыжка Тоска-Нильсон вновь воспарила над стеной замка, очевидно уже в образе ангела. Восторг зрителей был неописуем. Позже в пересказах певица поднималась на стеной несколько раз.

4) В Венскую Оперу петь Тоску приехала Рената Скотто. Она тоже пела в своих костюмах (не по своей прихоти, а по тому, что для нее при ее маленьком росте в гардеробе Венской Оперы костюмов не нашлось. Вдобавок Скотто для увеличения роста пользовалась специальными туфлями на очень большом каблуке и на очень большой платформе. Из-под длинной юбки туфли были не видны, только походка у этой Тоски была несколько странна, роботообразная. Подходит роковой момент прыжка, и зрители видят, что Тоска перед тем как прыгнуть как-то странно переминается с ноги на ногу, очевидно не решаясь покончить счеты с жизнью. Но все разъяснилось, когда после прыжка на месте Тоски остались ее чудовищные туфли. Зрители еще не успели отреагировать, как прибежавший Сполетта – тенор Цедник ногой швырнул эти туфли вслед за Тоской. Дескать: уходишь-уходи, нечего сувениры оставлять. Это порадовало зрителей еще больше, чем оставленные туфли.

5) Совсем иначе выступила в венской «Тоске» знаменитая болгарская певица Тщмова-Синтова. Она как раз надела платье, которое было в этом спееры (естественно платье по эскизу премьерного, а не сам оригинал), к которому прилагалась большая широкополая шляпа. При первом выходе Тоски певица, как положено, склонила колени перед статуей Мадонны. Но, когда она пыталась подняться с колен, она шляпой задела статую и (шляпа была достаточно массиной) развернула ее на 180 градусов, показам зрителям, что с тыльной стороны она полая. Это тоже позабавило зрителей.

6) И, наконец, в одном из спектаклей этой постановки второй антракт длился более часа из-за неявки меццо-сопрано, которая должна была петь партию пастушка, с которой начинается третий акт. При том певица проживала чуть ли не в соседнем доме. Директор театра Холлендер, кусая губы и локти, стоял у дверей служебного входа, наконец дождался певицу, проводил ее до сцены, выслушал песню стушка и сразу после этого написал приказ об увольнении проштрафившейся.

Рассказывают, что в одной постановке для вышеуказанного расстрела пригласили взвод солдат. Причем на репетицию прислали одних, а на спектакль совсем других, которым режиссер еле успел сказать, когда надо выйти и стрелять в главного персонажа. Для солдат естественно главным персонажем была Тоска, которая громко пела в это время, а не скромно стоящий у стены Каварадосси. Поэтому, когда пришло время стрелять, они направили ружья в ее сторону и выстрелили и очень удивились тому, что стоящий совсем в другой стороне человек замертво упал. Можно только представить себе удивление зрителей.

В Одесском оперном театре был одно время баритон «М», который был известен тем, что ни дня не пропускал без выпивки и даже на спектакли приходил под шаффе. Но пел достаточно верно. Как-то раз на спектакле «Тоска» в конце второго акта Тоска убивает Скарпиа, которого исполнял наш герой. Скарпиа падает, Тоска накрывает его плащом и начинает свой монолог. А артист под плащом заснул, да еще на беду захрапел и очень громко. Тоска, почувствовав дискомфорт, чтобы прекратить это безобразие, наступает на торчащую из-под плаща руку. Вдруг «мертвец» поднимается, снимает с себя плащ и громко спрашивает: «Где я?»

Спектакль Римской оперы в «Термах Каракаллы». Поет гастролерша. Очень волнуется, т.к. знает, что итальянская публика (и, в частности, римская) не очень жалует иностранцев, поющих в Италии итальянскую оперу. Ответственная ария благополучно подходит к концу, и вдруг в зале раздается шквал негодования. Сквозь общий гам слышно: «Воры! Убийцы! Негодяи!» Солистка близка к обмороку, но тут ее итальянский коллега шепчет ей: «Не волнуйтесь, синьора, это не против Вас, это просто «Рома» забила гол «Лацио» ! ■

ТЕХНОЛОГИЯ ПРОВЕДЕНИЯ РАБОТ ПО РЕКОНСТРУКЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРЫ

Настоящее Методическое пособие по реконструкции учреждений культуры разработано «Центром Театральных Технологий Сибири» (г. Новосибирск), Межрегиональной Ассоциацией «Сибирское Соглашение», Управлением Капитального Строительства Новосибирской области, Департаментом культуры Новосибирской области, «Ассоциация театров Сибири» в 2012 году.

Продолжение. Начало см. «Сцена», №2 (88) 2014, с. 66

1.3. Выбор Заказчика

Как правило, сотрудники службы эксплуатации объекта не являются большими специалистами в области проведения масштабных реконструкций ввиду отсутствия опыта ведения подобных проектов.

Профессиональным специалистом в реконструкциях может стать служба Заказчика. Подключение к реконструкции опытного Заказчика ускоряет процесс и повышает качество решения целого ряда вопросов.

* Когда выбирать Заказчика?

Финансирование служба Заказчика закладывается в сметный расчет, который появляется в результате разработки проектно-сметной документации.

Реализация работ согласно сметному расчету может производиться только после прохождения вневедомственной экспертизы и включения объекта в Закон о бюджете.

Следуя этой формальной логике, Заказчик может приступить к выполнению своих функций только после прохождения экспертизы проекта. Таким образом, решение важных вопросов (предпроектная проработка, надзор за выполнением проекта) должна осуществлять служба эксплуатации объекта без помощи Заказчика.

Вместе с тем балансодержатель, заинтересованный в качественной реконструкции может способствовать досрочному привлечению Заказчика к работе на объекте, что зачастую практикуется.

* Кто может стать Заказчиком?

Выбор Заказчика производится по результатам конкурса. Как правило, Заказчиком на реконструкциях объектов культуры становятся либо специализированные структуры типа Управления Капитального Строительства, либо сам объект культуры.

Для реализации функций Заказчика силами самого объекта в штат объекта включаются дополнительные специалисты (специалист технического надзора, специалисты сметного отдела и т.д.), сопровождая эти действия получением специализированной лицензии. Иногда руководство объекта ограничивается привлечением штатной единицы заместителя директора по строительству.

Остальные функции делегируются специализированным организациям по отдельным договорам.

Вариант реализации функции Заказчика самим объектом культуры иногда является наиболее эффективным, поскольку именно объект максимально заинтересован в качественной и быстрой реконструкции. В иных вариантах администрация объекта может стать сторонним наблюдателем процесса, не имеющим практически никаких рычагов воздействия на ситуацию.

1.4. Сбор и получение исходной и разрешительной документации

Согласно Градостроительному кодексу, до начала проектирования необходимо иметь пакет исходной и разрешительной документации. Его состав варьируется в различных регионах и четко регламентируется местным законодательством. Как правило, в пакет разрешительной документации входят следующие документы:

- градостроительный план земельного участка;

- технические условия от организаций, определяемых федеральным и местным законодательством (в т.ч. оценка планируемого объема нагрузок, запрос и получение дополнительных лимитов);

- разрешения органов местного самоуправления на реконструкцию.

Если на данном этапе выбор Заказчика уже осуществлен, то сбор и получение разрешительной документации является его задачей. Если Заказчик не определен, этими вопросами занимается служба эксплуатации объекта.

1.5. Определение стадийности проектирования

Основным документом, регламентирующим стадийность проектирования является Постановление правительства РФ № 87 от 16.02.08.

Согласно этому постановлению, выделяют две стадии:

1) «Проектная документация». Объем, обязательный к исполнению. В таком объеме документация должна быть передана на экспертизу.

2) «Рабочая документация». Объем, состав, содержание, степень детализации решений Рабочей документации определяет Заказчик, что должно быть отражено в задании на проектирование (Письмо Минрегионразвития № 19088 – СК/08 от 22.08.09.).

Такие этапы проектирования, как инженерные изыскания и эскизное проектирование формально являются стадиями предпроектной проработки. В данном случае, эти этапы будут рассмотрены в комплексе с разговоре об определении этапности проектирования

Таким образом, применительно к каждому конкретному объекту, возможно вести поэтапное проектирование, либо единовременно заказывать разработку полного пакета проектной документации (инженерные изыскания, проектная документация, рабочая документация).

Этапность проектирования определяется в каждом конкретном случае индивидуально исходя из анализа следующих параметров:

1) масштаб изменений, вносимых в проект в ходе реконструкции

2) наличие или отсутствие четко сформулированных представлений о сути будущих изменений

3) понимание объема необходимых финансовых вложений

4) возможность полного или только частичного финансирования проектных работ. ▸

5) планируемые сроки непосредственной реализации проекта.

Вместе с тем при планировании этапности проектирования нужно учитывать следующий общий принцип: дробление проекта на этапы с заключением договоров на проектирование по разным этапам с разными проектными организациями в целом приводит к значительному снижению эффективности проводимых работ.

Выполняя только часть работ, проектная организация не всегда заинтересована в их высоком качестве и иногда склонна сводить свои обязанности по проектированию к соблюдению формальных требований по исполнению договора.

График проведения проектных работ

Составление графика проведения проектных работ – вопрос, который разумно решать параллельно с планированием стадийности.

Скорость выполнения проектных работ зависит от следующих факторов:

- финансовые возможности бюджета финансировать эти работы
- полнота предпроектных проработок
- планы по срокам реализации реконструкции в целом
- состояние дел по предоставлению технических условий
- возможности проектных организаций.

В ряде случаев сроки проектирования бывают крайне сжатыми по причине необходимости срочного освоения средств, выделяемых непосредственно на реализацию работ по реконструкцию.

В таком случае рекомендуется разбить проектные работы на следующие два этапа:

1 - разработка проектной документации в объеме, необходимом для вневедомственной экспертизы + разработка рабочей документации на работы первого этапа работ. После прохождения вневедомственной экспертизы можно приступать к реализации работ;

2 - постепенное выполнение рабочей документации для своевременного обеспечения документацией строительных работ и прохождение вневедомственной экспертизы.

* Инженерные изыскания

Под инженерными изысканиями понимается изучение природных условий и факторов техногенного воздействия в целях рационального и безопасного использования земельных участков и объектов, расположенных на них, и подготовки данных, необходимых для архитектурно-строительного проектирования.

Инженерные изыскания для подготовки проектной документации, строительства, реконструкции объектов капитального строительства выполняются в целях получения:

а) материалов о природных условиях территории, на которой будут осуществляться строительство или реконструкция объектов капитального строительства, и факторах техногенного воздействия на окружающую среду, включая прогноз их изменения, необходимых для разработки решений относительно такой территории;

б) материалов, необходимых для обоснования компоновки зданий, строений, сооружений, принятия конструктивных и объемно-планировочных решений в отношении этих объектов, проектирования их инженерной защиты, разработки мероприятий по охране окружающей среды;

в) материалов, необходимых для проведения расчетов оснований, фундаментов и конструкций зданий, строений, сооружений, их инженерной защиты, разработки решений по проведению профилактических и других необходимых мероприятий, выполнения земляных работ, а также для подготовки решений по вопросам, возникшим при подготовке проектной документации, её согласовании или утверждении.

Необходимость выполнения отдельных видов инженерных изысканий, состав, объем и метод их выполнения устанавливаются с учетом требований технических регламентов программой инженерных изысканий, разработанной на основе задания Заказчика в зависимости от вида и назначения объекта, его конструктивной особенности, технической сложности и потенциальной опасности, стадии архитектурно-строительного проектирования, а также от сложности топографических, инженерно-геологических, экологических, гидрологических, метеорологических и климатических условий территории, на которой будут осуществляться строительство (либо реконструкция) объекта, степени изученности указанных условий.

Инженерные изыскания подлежат государственной экспертизе.

Вариант №1. Включение инженерных изысканий в комплекс работ по генеральному проектированию

На сегодняшний день выполнение инженерных изысканий расценивается как подготовительный этап сбора информации для проектирования.

Вместе с тем, рекомендуем включать работы по проведению инженерных изысканий в комплекс работ по генеральному проектированию.

В противном случае исполнитель работ по проведению инженерных изысканий не заинтересован в результатах своей деятельности и выполнение работ может свестись к формальному исполнению обязательств по договору.

Нередки случаи недовольства генерального проектировщика имеющимся пакетом инженерных изысканий. Иногда он аргументировано настаивает на проведении дополнительных изысканий, что приводит к дополнительным организационным трудностям и затратам. Включение работ по проведению инженерных изысканий в комплекс работ по генеральному проектированию позволяет избежать подобных ситуаций. В этом случае экспертиза изысканий проводится одновременно с экспертизой проекта. Такой вариант видится авторам пособия наиболее предпочтительным.

Вариант №2. Инженерные изыскания – отдельный этап работ, предшествующий проектированию

При выделении работ по проведению инженерных изыскания в отдельный этап необходимо составить задание на инженерные изыскания и провести конкурс по выбору исполнителя этих работ. Если на данный момент Заказчик уже определен (см. этап «Выбор заказчика»), эти работы должен выполнить Заказчик. При отсутствии Заказчика эти функции реализует объект культуры.

Разработка задания на инженерные изыскания при отсутствии Заказчика представляет большую сложность. В этой ситуации администрация объекта может обратиться к соответствующей специализированной организации, которая разработает полноценное задание по отдельному договору.

* Разработка эскизного проекта

В ряде случаев до размещения заказа на полноценный проект разумно выполнить эскизный проект.

Это может быть особенно целесообразно при расширении границ застройки, при желании изменить архитектурный облик здания и т.п.

Для разработки эскизного проекта проводится конкурс между проектными организациями. Если стоимость заказа не превышает 100 000 руб., то его можно разместить и без конкурса. В таком случае может быть оправдано размещение аналогичного заказа в нескольких проектных организациях, к которым организаторы реконструкции проявляют интерес как к потенциальным исполнителям будущих работ по генеральному проектированию. По результатам выполнения небольшого объема работ организаторы реконструкции могут оценить возможности и уровень профессионализма проектных организаций

С другой стороны, наличие в штате проектной организации архитектора, способного выполнить заслуживающий внимания эскизный проект, не всегда означает, что эта организация способна также качественно произвести весь комплекс работ по генеральному проектированию, связанный не только с реализацией творческих идей, но и с кропотливой технической работой специалистов-проектировщиков различных направлений и технологических разделов. ▶

1.6. Разработка задания на проектирование.

Объем работ, на которые составляется задание на проектирование, зависит от выбранной этапности (стадийности) проектирования.

Задание на проектирование – документ, составленный по определенной форме, являющийся основой для производства проектных работ.

Это официальная базовая основа реконструкции.

К его составлению необходимо подойти с особой тщательностью, так как наличие ошибок или возможных разночтений в будущем может повлечь за собой непоправимые ошибки или конфликтные ситуации.

Учитывая важность этого документа, для его составления рекомендуем воспользоваться консультациями профессиональных специалистов, либо составить задание самостоятельно, опираясь на опыт других объектов, прошедших реконструкцию в недавнем прошлом, соотнеся их потребности с собственными.

На сегодня нередки случае, когда задание на проектирование составляет проектная организация, являющаяся потенциально будущим исполнителем проектных работ. Такая практика вполне оправданна, вместе с тем перед окончательным согласованием такого задания необходимо тщательно проверить его собственными силами и/или с привлечением сторонних специалистов.

Иногда у службы эксплуатации объекта в ходе разработки задания на проектирование возникает желание включить в него все последние достижения в области современных технологий. Это вполне понятно и отчасти оправданно. Как правило, периодичность реконструкций составляет 25-30 лет. Реконструированный (или вновь построенный) объект должен оставаться современным в течение максимально возможного периода.

Вместе с тем нужно обращать внимание и на возможности кадрового состава объекта по освоению и эксплуатации нового оборудования. Бывают случаи, когда службы объекта не в силах полноценно его освоить, что может привести к выводу оборудования из строя.

Поэтому, разрабатывая задание на проектирование, следует разумно сочетать необходимость реализации современных технологий с возможностями их освоения.

Разрабатывая задание на проектирования нужно помнить:

В ходе реализации работ возможно появление спорных вопросов. Основным документом, призванным решать споры, является задание на проектирование.

От качества его проработки во много зависит успех всей будущей реконструкции.

2. Проектирование

2.1. Выбор Генерального проектировщика

На данной стадии должны быть решены следующие вопросы:

1) определена этапность проектирования,

2) разработан график производства проектных работ,

3) подготовлено задание на проектирование,

4) по возможности собран определенный объем материалов предпроектных проработок,

5) выделен объем финансирования проектных работ,

6) возможно, определен Заказчик.

Далее приступают к выбору Генерального проектировщика.

* Подготовка конкурса

Как правило, выбор Генерального проектировщика проводится через процедуру конкурсных торгов.

Исключение составляют случаи:

1) распорядитель бюджетных средств – коммерческая структура (например, инвестор);

2) функцию Заказчика выполняет сам объект культуры, который в свою очередь имеет статус автономного некоммерческого объединения (АНО). Этот статус дает объекту право произвольно без дополнительных конкурсов определять подрядчиков на работы вне зависимости от источников поступления средств.

В этих ситуациях Генеральный проектировщик может быть выбран без конкурса.

В подавляющем большинстве случаев на проектные работы проводятся открытые конкурсы.

На сегодня система проведения конкурсов наряду с положительными аспектами имеет и отрицательные, которые необходимо учитывать при подготовке конкурсной документации.

Согласно Федеральному закону № 94-ФЗ, декларирующему нормы проведения конкурсов, определены следующие основные критерии выбора победителя:

- цена
- сроки выполнения работ
- квалификация участника конкурса.

При подготовке задания на конкурс устроители конкурса вправе варьировать удельный вес критериев.

Очень часто максимальный удельный вес отдается цене.

В результате нередки ситуации, при которых право заключить контракт на проектирование получает малоизвестная недостаточно опытная организация, не имеющая четкого понимания о предполагаемых объемах работ (ввиду отсутствия специализированного опыта), но формально удовлетворяющая условиям конкурса и предлагающая самую низкую цену.

При правильном оформлении конкурсной документации отстранить предложение такого участника практически невозможно.

Развязка происходит только к моменту сдачи-приемки выполненных работ. Даже при некачественном выполнении работ, расторгнуть договор и вернуть авансовый платеж бывает крайне сложно. Такие случаи практически неизвестны.

Некачественная проектная документация с большим трудом проходит вневедомственную экспертизу, реализация работ по этой документации весьма затруднительна, а результат далек от идеала.

Вместе с тем для предотвращения возможности выигрыша заявки с минимальной ценой рекомендуем максимально возможный удельный вес уделить критерию квалификации и опыту работе на аналогичных объектах.

Для оценки квалификации необходимо разработать форму, включающую перечисление аналогичных выполненных конкурсантом работ с указанием координат заказчиков; также можно включить в документацию запрос предпроектных предложений и предложений по организации производства работ, рекомендательных писем и отзывов заказчиков.

Конечно, оцениваются только те конкурсанты, заявки которых не отклонены по формальным признакам (соответствие заявки требованиям конкурсной документации условиям конкурса и закону о проведении конкурсных торгов).

Кроме того, для исключения возможности участия в конкурсе несостоятельных претендентов разумно включить в условия участия в конкурсе перечисление определенной суммы в качестве обеспечения заявки, а также суммы обеспечения контракта. Финансово несостоятельные претенденты не смогут принять участия в таком конкурсе.

К выбору Генерального проектировщика надо подойти с максимальной тщательностью. Ошибка при выборе этого участника реконструкции может поставить под угрозу любые конструктивные начинания и планы.

* Кто проводит выбор Генерального проектировщика

Выбор Генерального проектировщика является обязанностью Заказчика. Если Заказчик еще не определен (см. выше), то организация, проводящая выбор Генерального проектировщика должна быть определена Распорядителем бюджетных средств. Это может быть непосредственно администрация объекта культуры, либо специально привлеченная по договору организация.

В любом случае структура, которая проводит конкурс (или запрос котировок), должна иметь соответствующий правовой статус для производства этой деятельности. ■

Продолжение следует