ISSN 1817–6542

сцена

la scène
the stage

№4
(102)
2016

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Редакторы
Нинель Исмаилова
Наталия Каминская

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

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

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

www.the-stage.ru

© «Сцена», №4 (102) 2016
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 18.08.2016

СЦЕНА

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

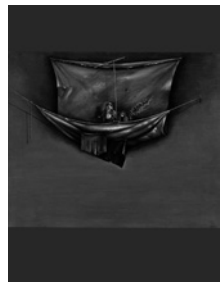
The Stage

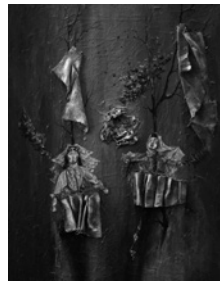
Magazine on questions
of scenography, scenic technics
and technology, architecture,
education and management
in the field of performing arts.

La Scène

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

На 1 и 4 стр. обложки:





▶ *Автор обложки*
художник Тимур Дидишвили

На 3 стр. обложки:

▶ *Тимур Дидишвили*
«Предчувствие торнадо»

СОДЕРЖАНИЕ

▸ ДИАЛОГИ	3	**Дмитрий Родионов. Алексей Бородин.** Репертуар - лицо театра
▸ СПЕКТАКЛЬ	7	**Нинель Исмаилова.** Ад опустел. Все демоны пришли сюда
	12	**Наталья Сиверина.** Королевский гардероб: ревизия
	14	**Наталия Каминская.** Шут с нами
	17	**Галина Коваленко.** Сделать выбор
	19	**Елизавета Ронгинская.** Вера как фундамент жизни
	21	**Илья Абель.** Театральный дискурс Бродского
	23	**Виолетта Майниеце.** Светлый мир Андрея Рублёва
▸ ВЫСТАВКИ	28	**Наталия Каминская.** Постоянство и развитие
	32	**Галина Фадеева.** Они такие разные, «красивые и отважные» - бумажные человечки Боровского
▸ ОБОЗРЕНИЕ	34	**Татьяна Круковская.** Побег от правды
	39	**Алексей Гончаренко.** Пространство нового театра для детей.
▸ ФЕСТИВАЛИ	41	**Татьяна Бодянская.** Тенденции фестивалей искусств Азии: Китай
	42	**Евгений Авраменко.** Человек контуженный, человек сокровенный О VI Платоновском фестивале в Воронеже
▸ ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	47	**Джон Макфарлейн. Пол Эрроусмит.** Изображающий идеи хореографа
	50	**Елена Алексеева.** Задача сценографа - сближать понятия
▸ ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	54	**Дмитрий Трубочкин.** Итальянский театр XVIII века
▸ ПРОЕКТЫ СТД	59	**Наталия Каминская.** ПТУ: Прагматизм и романтика
▸ ОБРАЗОВАНИЕ	61	**Василий Цырлин.** Смотрите, кто пришёл. Выставка работ одного курса
	65	**Татьяна Спасоломская.** Начало
▸ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	68	**Люба Стерликова.** «Ревущие двадцатые» - эпоха джаза
▸ НАСЛЕДИЕ	71	**Александра Васильева.** «Царь Максимилиан» и сладкий вкус бесовского действа
	76	**Нина Дмитриева.** Из дневников
	81	**Надежда Хмелёва.** От станковизма к театру. Борис Эрбштейн
	83	**Любовь Овес.** Лабиринт Бориса Эрбштейна
▸ ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ	88	**Светлана Новикова-Ганелина.** «Клянусь подагрой, мы прославим театр в веках!»
▸ ТЕХНОЛОГИИ	91	**Александр Берман.** Школа «Шоу Консалтинг»
	93	**Алла Светухина.** Производители всех театров, объединяйтесь!
▸ НОВЫЕ КНИГИ	95	**Илья Абель.** Записки из закулисья
▸ ЭТЮДЫ	96	**Андрей Золотов.** Гимн театральному занавесу
▸ НАШИ АВТОРЫ	98	
▸ АННОТАЦИИ	99	

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

Редакцией в 2016 году осуществляется:

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

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

РЕПЕРТУАР – ЛИЦО ТЕАТРА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ - АЛЕКСЕЙ БОРОДИН

ДР: В Вашем кабинете в тишине всё располагает к подробной беседе. Тема - репертуарное лицо театра - требует особого разговора, с моей точки зрения. В наше время очевидное взято под сомнение: пьесы устали, слова не нужны, театр в поисках невербального способа передачи мысли. Но вот, однако же, в центре Москвы есть театр, афиши которого буквально приковывают внимание названиями, сейчас шёл от метро и просто радовался именам драматургов, писателей, классиков и современников. Это Ваш театр, Российский Академический молодёжный театр. Около 50-ти названий, если не ошибаюсь. Огромный разнообразный репертуар, спектакли, которые можно видеть только у вас, не говоря уже о трилогии «Берег утопии», «Будденброки», «Нюрнберг», «Жизнь одна», «Дом с башенкой», Чехов, и театральные детективы. Скажите, Алексей Владимирович, с чего начинается Ваш театр, кроме вешалки и красивой лестницы?

АБ: Конечно, в основе театра, каким я его себе представляю, - драма, литературное произведение. Способы режиссёрского высказывания могут быть самые разные, и они сами по себе содержательны. Но мне кажется, что режиссер профессия вторичная, как например, дирижер. Дирижера, даже такого, как Мравинский или Караян, не смущает, что он дирижирует не свою музыку, которую не он сочинил. Изучение партитуры рождает у исполнителя какие-то тайные возможности дирижерские. Меня, признаюсь, поражает, как одна и та же музыка, написанная композитором, звучит авторски у разных дирижёров, это потрясает. Режиссёр - то же самое, он вырастает изнутри того или иного произведения. Счастливый момент, когда знаешь, что можешь выбрать, что хочешь. Я очень хорошо помню, это было много лет назад, я понимал, что могу ставить хоть «Гамлета», хоть что, а выбрал очерковую, непричесанную пьесу Щекочихина «Ловушка №46, рост 2», был такой спектакль. Мне показалось, что материал, который принес в театр журналист и писатель Юрий Щекочихин больше всего отвечает моим взглядам на жизнь. Это условие обязательное, чтобы я взялся за пьесу. Мне кажется, режиссёры для того и нужны, чтобы соотносить драматургически написанное сейчас или в давние времена произведение с нервом сегодняшнего дня. Искусство режиссера, конечно, индивидуально: я делаю то, что считаю нужным, а другой видит в материале другое. В этом смысле только и можно говорить об авторском театре, о режиссере как авторе спектакля. Мейерхольда в афишах называли автором спектаклей. Но надо же понимать, что он к этому относился чрезвычайно серьезно. Главное – база, человеческая, творческая, профессиональная, то, что для простоты мы называем «школа». Даже если Станиславский никогда не проходил никаких школ, школа Станиславского существует. И пока художник не пройдет «каторгу-школу», он никогда не станет ни Пикассо, ни Кандинским, никогда не станет дерзким по отношению к искусству. Мне, например, в моих спектаклях и в других, которые я смотрю, прежде всего важны профессиональные элементы. Сразу замечаешь: остроумно, здорово, а вот разобрано ли по настоящему – вопрос. У себя ли, в другом в театре, если я вижу, что мне лично есть чему учиться, мое внимание сосредотачивается, я весь там, я весь поглощен. Это могут быть молодые режиссеры, еще неопытные, но у которых есть чему учиться и в чисто профессиональном плане, и тем более откровенности, их желанию сохранить себя самого в столкновении с автором. Есть автор и есть режиссер, они должны соединиться, и это важно! Поэтому репертуар, о котором Вы говорите, наша афиша отражает мою ответственность, моё желание и способность говорить от своего имени. Когда я беру на себя ответственность за театр в целом, у меня появляется право на то, чтобы афиша складывалась так, как я это понимаю. Конечно, уровень авторов, это уровень моей культуры, моих понятий. Но прежде всего, срабатывает то, что в этих произведениях определенные, ясные понятия: что есть что, что-то в них меня царапает, тревожит. И дальше начинается работа с режиссёром, который приходит с предложением или я его зову, но выбор пьесы изначально определяется авторским высказыванием писателя.

ДР: Позволю себе вернуться к теме, которую Вы затронули и которая полностью совпадает с моим следующим вопросом. Это касается драматургов. Шекспир, Мольер, Гольдони были внутри театра, писали для конкретных актеров. Островский – Малый театр, Чехов – МХТ. Разве не достаточно, чтобы утверждать, что драматург – дитя театра от рождения, ростом и развитием он обязан сцене.

Станиславский и художественники считали, что драматург и театр – это одно целое. Так и было, пока не родилась мода подменять замысел драматурга своим замыслом. Как Вы думаете, почему в эпоху режиссерского театра нарушились эти родственные связи драматурга и театра? Или, может быть, я ошибаюсь?

АБ: Очень хорошее выражение «родственные связи». Мне с молодых лет, как только я окончил институт, казалось, что нужно драматурга, даже того, которого давно нет, воспринимать как знакомого, близкого человека, какого-то недалекого родственника. Тогда возникает контакт, хотя это может быть контакт-конфликт. Иногда драматург закрыт. Как бы я к нему ни бился, он мне нравится, но я никак не могу к нему пробиться. И только когда начинаются разборы, постепенно возникает ощущение, что это близкий человек. Тогда я могу разгадать, что он имел в виду. Собственно говоря, в этом заключается путь от автора к спектаклю, к решению. Режиссерский театр возник абсолютно органично и естественно, не то, что его придумали. Это естественно, живой театр требует развития. Когда актёры сами собирались ставить пьесу, где есть хорошие выигрышные роли, им чего-то не хватало. А тогда театр, благодаря Ермоловой, Ленскому, Остужеву становился невероятно общественно значимым. Их на руках носили, они олицетворяли какое-то стремление к свободе наперекор бурям и ветрам. Потом их мастерства стало недостаточно. И тогда появился режиссёр, но режиссёр – это лишь одна из профессий, которая называется театр. Очень важный человек, у которого своя художественная идея. (Хотя иногда смотрю чеховские спектакли и обижаюсь за автора: он же написал это, в конце концов, он же тоже имеет к этому отношение!). Рядом с режиссёром актёр – душа театра и художник, который создает среду, пространство, и это не менее важно, чем мои какие-то бредни по поводу того или другого. Режиссёру необходим соавтор, художник. Конечно, я должен знать в какой-то степени законы пространства, должен считывать рисунок, набросок, понимать, во что это может вылиться. В этом смысле говорить нечего, моё творчески главное везение в жизни - это встреча со Станиславом Бенедиктовым, с которым мы очень много лет работаем вместе и с которым у нас контакт абсолютно органичный. Совпадают человеческие понятия, что есть что, а кроме того у меня к нему доверие стопроцентное, я думаю, что у него ко мне тоже. Личность художника, как и личность актера, отпечатались в образе театра. Не станем повторять очевидное: театр – это конгломерат творцов, ансамбль, семья, дом, в котором каждый - отдельная личность, каждый - создатель. Как и драматург, в конце концов, который это все соединяет. И дальше, и дальше. А что такое звук или музыка? Вот Наташа Плэже находит каждый раз звуковую стихию спектакля, которую я не могу даже словами объяснить. Она, смеясь, записывает мои междометия, а потом оказывается всё в точку. Давайте в конечном итоге скажем еще одну вещь, без которой нет театра, это, между прочим, публика. Если я ей не доверяю или считаю глупее себя или умнее себя, я никогда не буду самим собой. Такое впечатление, что спектакли я ставлю для самого себя. Когда у театра появляется своя публика, это не значит, что он не демократичен или еще что-нибудь, своя публика - это люди, которые находят в театре то, что им интересно.

ДР: Может быть и Константин Сергеевич думал об интересах публики, когда говорил о «пьесе длительного значения»? Вы могли бы прояснить мысль Станиславского, его слова: «Художественный театр с его «системою» может быть только театром пьес длительного значения». Говорил ли он о классике или о современных пьесах тоже?

АБ: В современнике Чехове он не сразу разгадал это длительное значение, Немирович-Данченко постарался, чтобы он им увлекся. Но как художник Станиславский очень скоро и очень глубоко понял начинающего драматурга. Тот угадал, а этот понял. Так я и понимаю «длительное значение», т.е. значение, которое живет во времени. «Вишневый сад» это конечно пьеса длительного значения. Это ясно. Когда сталкиваешься с драматургией сегодняшней, всё не так ясно. Однодневка тоже может вызвать интерес, текст с улицы вдруг оказывается откровением. Замечательная Марина Брусникина выпустила у нас спектакль «Кот стыда», в котором приметы сегодняшнего дня. Мне показалось, что из трех новелл, по крайней мере, одна окажется длительного значения, в ней есть перспектива и есть жизненные истоки. Вспоминаю слова Вахтангова: «нет сегодня, есть из вчера в завтра». Это он говорил сто раз. Дело в том, что мы все пребываем в каких-то иллюзиях, мечтах и мечта моя о прошлом, это как раз художественный театр, потому что мне кажется, что идея художественного общедоступного театра потрясающая. Художественный не может быть общедоступным, а общедоступный не может быть художественным, это ясно каждому. Постоянно возникает какая-то сверхзадача! И если говорить честно, то это мой девиз…

ДР: С одной стороны, какая-то идеалистическая мечта, а с другой, жёсткая, практическая задача.

АБ: Художественный это всегда то, что Вы говорите, и вместе с тем общедоступный… стоит не выше людей, которые приходят в театр, и не ниже. Художественный - очень гордое название, веское, и если не обывательски смотреть на это определение, то задача в высшей степени сложная и сильная.

ДР: Вот нашёл у Додина такую мысль: «Жизнь противостоит идеализму, а театр – вещь сугубо идеалистическая». Вы с этим согласны?

АБ: Театр – мечта, такая утопическая идея. Я так понимаю, что сумасшедшие, бредовые почти, огромные мечты Герцена или Белинского, абсолютно идеалистические их соображения и, кстати, их мощная воля, существовали и противостояли реальной жизни. И сегодня театр мне кажется должен противостоять жизни. Когда все начинают приспосабливаться (я вижу, как благородные люди вынуждены приспосабливаться), возникает и энергия противодействия. Крах идеализма на сегодняшний день надо воспринимать трезво, смотреть открытыми глазами на то, что происходит, но и понимать, что мечты и прекрасные утопии тоже начинают оборачиваться известно чем. Сейчас я ставлю спектакль «Демократия» о том, что жизнь - это противоречие. Когда мы поймем, что и демократия

- противоречивое понятие, кое- что в мире может проясниться. Я вообще от политики далек, но существует масса примеров, необъяснимых с точки зрения простой логики. Ну, это на самом деле дико смешно. Вот 52% - сказали «да», а что делать остальным 48% ? Все должны подчиниться, потому что демократия. Я абсолютно демократически настроенный человек, только это дает возможность жить в творчестве, но супер идея демократического общества развивается не совсем так, как хотелось бы. Что же теперь нам делать, долго стенать по этому поводу? Оказывается, всё терпит фиаско, не всё, но очень многое. И как быть? Мне кажется, надо смотреть на это как на противоречие. Если бы люди это поняли, они от многого бы отказались в жизни. Потому что противоречие следует понимать не как минус, а как данность.

ДР: Вы правы, требуется совершенно другого уровня диалог с самим собой, с окружающим миром и людьми, который приведет человечество к культуре жить в мире. Я перечитываю последнее время в кратких паузах нашего российского филолога, краеведа XIX века Михаила Забылина. Я для себя его открыл в связи с русскими обычаями, обрядами, преданиями, суевериями и поэзией. Он по стопам Афанасьева начал изучать обычаи нашего народа. И вот читаю у него: «…чтобы молодую душу образовать, нужно действовать на нее влиятельно и благоразумно каждому наставнику. Сей чистое зерно, а не плевелы. Говори только то, что как посеянное доброе зерно даст полезную жатву, не внушать недоброе, не стращать тем, что делает впечатление на всю жизнь». Он перефразировал народную поговорку «Что посеешь, то и пожнешь» и расшифровал ее как наставничество молодому поколению. Ваш театр молодежный, т.е. призван изучать молодое поколение и, по возможности, конечно, влиять на него. Считаете ли вы, что современная молодежь ищет идеалы, нуждается в них?

АБ: Я считаю, что молодежь – это такое разнообразие, что обращаться ко всей молодежи также нелепо, как обращаться ко всему народу. Я думаю, что могу обратиться к молодежи и может быть повлиять на неё, когда театру удается войти в диалог с аудиторией, когда я открыт, когда между нами нет никаких препон. Это то же самое, что происходит с моими детьми, с внуками, с которыми у нас нет преграды вообще. Я старше, умнее, опыта у меня больше, а у них меньше, вот вся разница, но и они влияют на меня. Я могу их уберечь от чего-то только при условии, что мы будем совершенно на равных. Это относится и к взрослым, и к отрокам, и к маленьким детям. Если относиться к ним, как к несмышленышам, как к людям, которые глупее тебя, то это конец, никакого влияния оказать не сможешь. Я не думаю, что театр может как-то влиять, что-то изменить. Удается как-то увлечь, если он чувствуют элементарное к себе уважение. С художественной точки зрения, если ребенок попадает не на полноценно художественный спектакль, это навсегда разлучает его с театром.

ДР. Станиславский вспоминает свои детские походы в Большой театр «Фонтаны, водопады, кит плавает…… Корсар, который эту бедную девушку куда-то тащит, корабль разрушается». На всю жизнь эта эффектная часть спектакля возбудила в нем любовь к театру, т.е. главным оказалась эстетическая сторона, а у кого-то могут быть другие точки притяжения.

АБ: Театр без этого притяжения вообще не может быть. В театре главнее всего театр, главнее всего игра. Игра в самом высоком смысле, это потрясающее противостояние.

ДР: А индивидуальный разговор с каждым человеком – залог влияния.

АБ: Публичный театр, он ведь и придумывался для этого.

ДР: Думаю, Ваш театр имеет мощное влияние на молодежь. На меня, на взрослого человека, тоже, между прочим. Но существует мнение, что страсть молодёжи к развлечениям превысила все разумные пределы, вы тоже так считаете?

АБ: Может в процентном отношении подавляющее большинство молодежи жаждет развлечения и только, но есть большая часть молодежи, которая вообще не вовлечена в это. Вот, например, у нас идет спектакль Карбаускиса по Томасу Манну «Будденброки», надо прийти и посмотреть на тех людей, которые сидят в зале. Это люди, которым именно это надо, а не какие-то развлечения. Но когда в Большом театре идет опера, а на площади, перед колоннами, строится огромная эстрада, и это называется «день варенья», то делается как-то не по себе. Может быть это и хорошо, но где-нибудь в другом месте. Так мы потеряем Театральную площадь. Лучше бы отделать Малый театр, как следует, и восстановить нормальный сквер. Не такой среднеевропейский, какой сейчас сделали, а восстановить сад. Яблони и вишни, не понимаю, кому мешал сад? Превращение индивидуальной московской столичной атмосферы этой площади в место развлечений – это тоже, между прочим, влияние на молодежь, и влияние не правильное.

ДР: Так мы с вами возвращаемся к разговору о понимании общедоступности: все одинаково мыслящие и по команде отдыхаем и развлекаемся.

АБ: Задача наша, и моя в частности, упрямо идти своей дорогой. Слава богу, находится такая прекрасная публика, которая позволяет восемь сезонов играть «Берег утопии» - чудесные молодые прекрасные осознанные лица в зале.

ДР: Кроме «Берега утопии» Тома Стоппарда у вас идет пьеса «Rock´n´roll» в постановке Шапиро. Что Вам дал опыт работы с зарубежным автором? Конечно, есть и другие замечательные иностранцы на вашей афише, но мне кажется, Стоппард как-то прирос душой к театру.

АБ: Ну да, встреча со Стоппардом на некоторый период определила жизнь мою и театра, и обернулась крепким человеческим контактом. Конечно, получить такого своего автора, это надо, чтобы очень повезло. С самого первого раза, когда он пришёл сюда, он был очень счастлив, что «Берег утопии» пойдёт в России. Он говорил, что когда работал над пьесой (он же писал её для Лондонского национального театра по заказу), пять лет изучал подлинники, а потом уже стал строить композиции из всего из этого. Пример какой-то невероятной работы драматурга. Я чуть-чуть похвастаюсь. Он наш театр не знал, просто другие отказались, а я откликнулся сразу, хотя три месяца мучился, потому что трудно три пьесы поднять, и история наша замутнена до предела, а поразила меня форма, в которой все это сделано. Стоппард очень

серьезно относился к постановке в России и очень надеялся, что это будет. В Лондоне прошло с колоссальным успехом. Стали ставить в Нью-Йорке, как раз параллельно с нами. И он для знакомства посмотрел наш спектакль «Лоренцаччо». Когда закончился спектакль, он сказал такую фразу: «Вы знаете, я ухожу сегодня из театра, не чувствуя себя умнее спектакля». Это было потрясающе.

ДР: Да, серьёзная оценка.

АБ: Я его познакомил с «будущим Белинским». Евгений Редько ему очень понравился, и когда я сказал, что он будет играть Белинского, он сразу одобрил: «Очень хорошо. Я так мечтал об этом, когда смотрел спектакль».

Очень обрадовал автора и выбор актера Ильи Исаева на роль Герцена. И потом эти его потрясающие приезды на протяжении всей нашей работы, мы работали всё-таки долго, сначала в комнатах, потом репетировали на сцене, и он приезжал за это время раз шесть, наверное. Приезжал просто на 2-3 дня, сидел на репетициях и всё. Он говорил: просто очень люблю артистов и очень люблю театр. Я думаю, ему интересно было, как всё идет, и потом очень деликатно иногда он что-то комментировал. Ближе к концу он со мной разговаривал уже более подробно. Он называл меня «дядя Алёша», по принципу «дядя Ваня», т.к. Чеховым он занимался, я сначала никак не мог сообразить, а потом понял, что имеется в виду. Автор был совершенно счастливым на премьере, потому что он не ожидал такой публики, не ожидал такого контакта с публикой. И всем нам хотелось ещё и ещё вместе работать. Пьеса «Rock´n´roll» уже репетировалась во всём мире, у нас как всегда гораздо позже всё происходит. Я позвал Адольфа Яковлевича Шапиро, и он с замечательным художником Александром Шишкиным сделал спектакль. С самого начала я сказал ему: «Слушайте, я Вам дам пьесу, которая абсолютно ваша». Потом он говорил, что рассмеялся и подумал: с какой стати он решил, что она моя.

А сейчас во время отпуска я буду изучать новую пьесу «Трудная проблема», которую Стоппард прислал мне.

ДР: Это специально для Вас?

АБ: Нет, нет. Она поставлена в Лондоне. Пьеса про учёных: первичен мозг или сознание? Тема страшно увлекательная. И это очень важно для театра, для планки, которую надо поднимать. Сейчас вот Майкл Фрейн приезжал, и даже он успел посмотреть практически прогон «Демократии», который мы сделали перед отпуском. Он посмотрел, и сказал, что два часа ходил по Москве после этого, в общем, одобрил нас. Со Стоппардом они примерно ровесники, одно поколение. Он конечно тоже известный драматург, его «Копенгаген» все видели в своё время, а «Шум за сценой» его ранняя пьеса. Так что мы не теряем формы, в которой существуем.

ДР: Вы уже говорили о дружбе со Станиславом Бенедиктовичем Бенедиктовым. Ваш театр нередко называют театром Бородина-Бенедиктова, и это справедливо: он всегда рядом. Ваш союз действительно счастливое художественное партнерство, и в связи с этим несколько вопросов. Что особенно дорого вам в эстетических устремлениях и принципах Бенедиктова? В какой мере репертуар театра ваш совместный выбор? И почему театру нужен главный художник, ведь многие театры отказались от этой должности в штатном расписании?

АБ: Да, конечно. Я думаю, что касается репертуарной политики, это всё-таки моя прерогатива, и я Стасику говорю уже как предложения, но эти предложения основаны на какой-то уверенности в необходимости данного произведения. Приглашение художника со стороны для других режиссёров, все, что касается художественных моментов, - это его решения. Театр в моём понимании, это человек-пространство. И пространство, которое мы страшно любим, и он, и я, это классический театр с классической сценой. Со сценой, которая – весь мир. Я очень люблю нашу сцену. И хотя иногда мы спектакль придумывали на лестнице, под сценой, где-то ещё, зрители сидели на сцене, а спектакль играли в зале, были разные варианты, и на эти эксперименты, кстати, мы шли свободно, весело, легко, с огромным интересом освоения нового пространства, потому что в конце концов и на классической сцене благодаря этому возникает новый мир. У Станислава ярко выраженный индивидуальный стиль, почерк, но он с большим интересом идёт на освоение нового. Иногда рождается почти сразу то, что надо, иногда возникает бесконечное количество вариантов. Он этим отличается очень сильно. У нас был спектакль «Алые паруса», и у него было 20 замечательных вариантов. Я выбрал, что удобнее, мы сдали макет в работу, и в ночь, когда сдали, я вдруг понимаю, что прохожу мимо чего-то совершенно неведомого. И я с утра помчался к директору: «Остановите, остановите!». И мы вернулись к потрясающему пространству, которое он придумал. Самое сложное представляется мне возможным вместе с моим художником. Вот, например, Григорий Шалвович Чхартишвили говорит, что в пьесе, которую он нам обещал, у него получается две версии: белая версия и чёрная версия. Два варианта одного и того же, это же можно просто с ума сойти, там просто расходятся какие-то линии немножко, но в принципе это два взгляда на одно и то же. И это очень интересно. Я сейчас, наверное, первый раз формулирую, как я отношусь к этим вариантам. А сверхпрофессионализм художника не дает мне сомневаться, что на сцене всё будет как в макете, только ещё лучше. Его макет всегда интересен, хорош, но с одной стороны он для выставки, а с другой - абсолютно рассчитан на то, что будет на сцене. Мы столько времени вместе со Станиславом, что, наверное, это странно, но самое главное, что мы совершенно друг другу не надоедаем. Удивительно, наоборот, всё время какие-то открытия. Он человек очень глубокий, очень тонко чувствующий, внешне сдержанный, а на самом деле очень эмоциональный. Вдвоём мы двигаемся, мы меняемся. Мы не торчим на раз и навсегда выработанном. И ещё я страшно люблю его графику, он настоящий лирик.

ДР: Внутренний драматизм, напряжение в лирических работах - это замечательно…

АБ: Да, да. Ему надо больше писать, он и сам это знает. Но театр, знаете, как поглощает. Вот когда мы по несколько месяцев жили в Исландии, ставили там, и его ничего не отвлекало, у Станислава случился какой-то приступ графический. Это было что-то просто невероятное, в 3 часа ночи устраивали вернисажи на полу – всего, что он сделал за день. А я готовился к репетиции. Мы жили вместе: я, жена и Стасик в прекрасной огромной квартире, которая запомнилась лучшими вернисажами… на полу, на столах. ■

АД ОПУСТЕЛ. ВСЕ ДЕМОНЫ ПРИШЛИ СЮДА

НИНЕЛЬ ИСМАИЛОВА

«Гамлет. Сочинение для сцены Льва Додина» по Саксону Грамматику, Рафаэлю Холиншеду, Уильяму Шекспиру, Борису Пастернаку. Режиссёр **Лев Додин**. Художник **Александр Боровский** МДТ- Театр Европы. Премьера **10.04.2016**

Это Герника XXI века. Тут не заплачешь и не отмахнешься. Взято в край! Выразительно, прицельно, как пуля.

Герника – имя испанского города, на который были сброшены тысячи бомб. Город горел три дня, но с тех пор, как мир узнал картину Пикассо, пожар этот не утихает в сердцах и в памяти людей. Герника стала символом и образом трагедии. И сегодня экспрессивное театральное высказывание Додина взывает к ответственности за хаос в мире.

У Додина своё незаёмное понимание ситуации в общем мировом доме. Взгляните, говорит он: что представляет собой современный мир? Гибельное отношение к жизни, крушение институтов нравственного устройства общества, нарушено взаимодействие духовных сословий. Человечество утратило общую идею развития, люди склонны опуститься на четыре ноги. Это взволнованное предостережение.

…В белом саване строительные леса - условный Эльсинор, королевский замок, резиденция властителей мира. Планшет сцены зияет провалами – вскрытые могилы или заготовки для будущих могил… Осуществленный точь в точь макет Александра Боровского, который поражал как скульптурный образ несовершенного, недостроенного мира, общества, терпящего бедствие, в спектакле работает грандиозно, как машина саморазрушения: гремит, обжигает жестокостью. Смерть гуляет… И провалы – могильные ямы постепенно исчезают, планшет восстанавливают, равняют. Происходит это с театральной остервенелостью: рабочие сцены в черной униформе, громыхая сапогами, приближаются к очередному захоронению и укладывают деревянные могильные плиты.

Алексей Бартошевич писал о шекспировском театре Глобус: на сцене были люки, которые назывались hell – ад, над сценой навес heaven – небеса, пространство выстраивалось по горизонтали и по вертикали, так что актер находился между адом и небесами. Отзвуки этого в сценографии Александра Боровского.

«Рама, отсекающая внешнее пространство, для картины важна», - пишет Максим Кантор. Сцена-коробка та же рама, но художник её преодолевает, распространяя действие в мир, в пространство за пределы рамы, сцены-коробки, за пределы всех ограничителей.

...Когда в самом начале распахнулись двери фойе, хлынули в зал свет и музыка, а с ними ворвалась танцующая пара – Гертруда и Гамлет, ясно было, что это неспроста. Неслыханно дерзкий танец - мать и сын в какой-то непостижимой схватке не на жизнь, а на смерть поставлены в центр внимания. Гертруду и Клавдия связывает страсть и преступление, они пара, они вместе, но здесь сразу схвачено нечто иное: состязание матери с сыном –кульминация всякой земной разрухи.

О да, жизнь не шутка. Додин всегда думает напряженно о жизни общества, ему нужны подмостки исторические, а современной готовой пьесы нет, вот и возникает сочинение. Правильнее говорить не об интерпретации Шекспира, а о Шекспире в стихии додинского сочинения. Додин использует Шекспира как то, что принадлежит всем, принадлежит истории, психологии, культурному опыту человечества, как важную часть реальности, как вековечный дуб, как океан. Как часть собственного знания, опыта автора-художника.

Подобное произведение всегда согласуется с объективным состоянием общества, даже рождается как нечто объективно присущее времени. Недавно философ, международник Валентин Фалин в обширном интервью сказал: «Жизнь наша сегодня превращена в ожидание Апокалипсиса». Это диагноз и приговор. Разве каждый день мы не наталкиваемся на свидетельства того, что римское право, достижения искусств, наука о капитале, все социальные идеи обанкротились в сознании современного

▸ *К. Раппопорт - Гертруда, И. Черневич - Клавдий*

▾ *Д. Козловский - Гамлет*

человека. Никакие политические институты в мире больше не работают. Вся планета - восток и запад, цивилизованная Европа и Африка, Россия и Америка - перед необходимостью реконструкции миропорядка. Но за реконструкцию взялись дикари. Вот они бегают, лазают в майках с печатью на груди: ты мой принц, ты мой король. Это сегодняшний день, мода, нравы, порядки. Не народ, не люди, не юноши, не влюбленные, а так себе нежизнеспособные особи, которые и уходят со сцены, не по случайности, не из-за коварства противника, а сами. Признав свое право на убийство простым средством достижения цели, они потерпели поражение, и теперь без веры, без идей, без надежды, в полной безнадежности уходят со сцены. Да сон это или действительность? «Опасна власть, когда с ней совесть в ссоре».

Какие способы знает искусство, чтобы призвать в жизнь идеал? Кому вообще это удавалось? Гоголю? Толстому? Тарковскому? Трагический взгляд – важная часть как «Гамлета» Шекспира, так и «Гамлета» Додина.

Один приятель, режиссер, сетовал, что не может выбраться в Питер на «Гамлета», прочитал всё, что написано, и подумал, что Додин «решил показать нашим постмодернистам, что он тоже так может, только намного лучше». Это шутка, конечно, постмодернизм использует механизм упрощения до потери смысла, но у Додина этого не может быть. Посмотрев спектакль, я ещё раз убедилась, что новый театральный язык у него рождается востребованный замыслом. Когда спустя десятилетия после «Братьев…» Додин обратился к роману Гроссмана, я думала, вот это будет его второй Абрамов, но он изобрел совсем новую, сложную поэтическую структуру, и нерв, и ритм, и способ сочленения эпизодов всё было другое, и сила поэтического обобщения встала рядом с мощной правдой жизни.

«Гамлет» - спектакль новой стилистики, игровой, зрелищный, опирающийся на художественные ассоциации. Для Додина это сочинительство вместе со зрителем, непременное свойство его спектаклей. Визуальный образ, пластический, звуковой, актерская стилистика - всё в этом «Гамлете» в полном согласии, как в оркестровом ансамбле.

...Три старых актера, прибывшие в Эльсинор по приглашению Гамлета, получившие от режиссёра тексты многих персонажей, в исполнении Игоря Иванова, Сергея Курышева, Сергея Козырева, вносят в знакомый сюжет дополнительный растущий смысл: если человек – венец вселенной, то как принять общество убийц и самоубийц. Они рассказывают принцу о столичных крикунах-новаторах, которые мешают им, настоящим артистам, работать (изящный посыл в сегодняшний день); они смело разыгрывают предложенный Гамлетом текст, бросая в лицо Клавдию слова обличения без жалости, без снисхождения: «Со мною всё, за что я убивал, — моя корона, край и королева!» Опять театр дерзит.

...Гамлет, в черных джинсах и черной ветровке с капюшоном, неистовый и стремительный, всю роль Данила Козловский выдерживает в пугающем напряжении страсти, именно так: этот огонь, обжигает всех и сгорает сам. Красавец, обладающий покоряющим темпераментом, но в его сценической истории нет истины, нет ни малейшей попытки приблизиться к разгадке тайны, потому что и тайны нет, всё явно. Только в разговоре со старыми актерами возникает и тут же меркнет интерес и понимание происходящего. Гамлет нетерпим ко всем, никого не любит, даже Офелии говорит: « Я не любил тебя». Питомец Виттенбергского университета в этой сценической истории груб и агрессивен. В чём дело, с некоторых пор образованность не укрепляет дух? Или… «в отрицании, как в огне, есть истребляющая сила »? (Тургенев о Гамлете) Гамлет не только разрушает всё вокруг, но разрушает себя – и это важный аспект спектакля. «О боже, боже! - восклицает Гамлет, - если б ты, судья земли и неба, не запретил греха самоубийства!» Одно дело восклицать, совсем другое, когда на наших глазах грех свершается.

...Прелестная Офелия-Елизавета Боярская, не знающая интриг политического двора, почти лишена текста, но актриса легко передает в пластике любовь, которая её наполняет (в покорности судьбе и глубина), а также безумие (предательство сводит с ума). Предсмертный вой Офелии не забыть! Потерявшую рассудок Офелию, запеленанную в саван куклу, сбросят в могилу. Просто убить, заколоть, случайно или по умыслу, уже недостаточно эффектно, поэтому смерти поставлены, придуманы: за Офелией гонятся по лестницам, её ловят, душат, укутывают спешно в саван, который по ходу действия все более, как видим, востребован, и сбрасывают с высоты.

…Неистовая королева знает, что отец Гамлета был кровавый жестокий монарх, и его младший брат Клавдий призван « проветрить их кабаний угол». Тут не любовная интрига только, а притязания на власть, воинственный замысел. Ксения Раппопорт трагическая актриса. Когда Гамлет зверски убивает Полония, и завернутая в саван кукла летит в могилу, она не зная, кто убит, бросается к могиле и, обнаружив, что не Клавдий, истерически смеется и плачет, не умея скрыть радость, но одновременно и равнодушие к смерти как таковой. Полоний (Станислав Никольский) в спектакле не отец Офелии, а брат. Он предан Гамлету, но это его не спасает. Убил Полония Гамлет, он жестокий и вероятный убийца Клавдия, жестокий и беспощадный, как его отец. Гертруда понимает это и потому повторяет слова Клавдия о сыне: «Избавимся от этого огня! Пока он жив, нет жизни для меня!»

На наших глазах персонажи сочиняют страшную фабулу и логикой её уничтожают себя. «Мы все в крови» - сознают Гертруда, Клавдий и Гамлет. Все в крови.

...Гертруда признается, что отравила мужа, подходит к могиле, бросает в неё красные туфли – символ вожделенной власти, выпивает яд, оставляя глоток Клавдию. Он выпивает, и уходит за ней. Без жалости, без сожаления рисует режиссёр эти смерти как неминуемый крах. Молчаливые монологи Герники.

Многие пластические решения, мизансцены в этом спектакле выразительнее монологов, череда кровавых преступлений не требует слов, а бьющая не в бровь, а в глаз, образность кажется прямолинейной. Что ж, время намеков прошло.

Известно, что разделив со зрителем напряжение и радость премьеры, Додин продолжает работать над спектаклем, артисты привыкли или давно заразились творческой неугомонностью своего режиссера, но они ещё долго остаются в состоянии предпремьерного разогрева, поэтому без опасения можно подбросить в этот костер свои маленькие пожелания. Артистам не стоит теребить свои майки с портретами, зритель сразу обратил на них внимание. А несравненой Ксении Раппопорт вовсе не надо напрягать голосовые связки, зал и так в её руках безраздельно, лучше согласовать себя с Игорем Черневичем (Клавдий), который и в мареве театральной символики остается верен актерской школе Додина, не срывается в экзальтацию никогда.

Понять высказывание художника не легко и не просто. Это только попытка, одна из многих. Понять Додина, значит понять, что происходит в современном мире, понять настоящий день. Его «Гамлет» – произведение трагического искусства. Вы думали, что трагедия вышла из моды, что искусство, понятое как философия, никому не нужно. Идите в МДТ, убедитесь, что это не так.

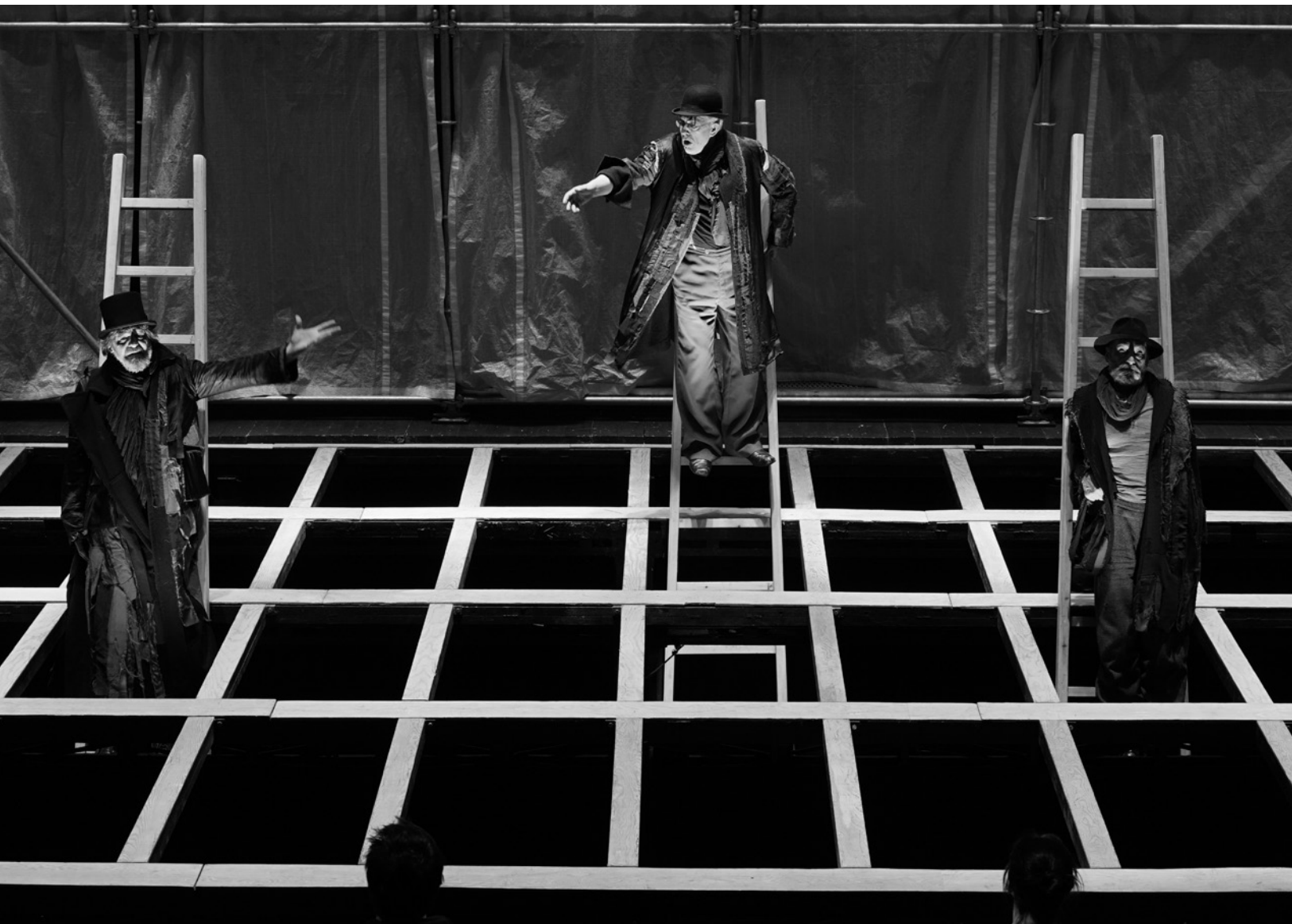
...С ожесточением срывает Гамлет белое прикрытие со стен Эльсинорского замка, с тюремных коридоров - долой все тайны убийств! Одно за другим обрушиваются укрытия точно стихия, точно обвал с горы, падая, увлекают за собой всё живое, если оно ещё есть. Но нет, убиты все спутники, убит Полоний, убита Офелия, нет Гертруды и Клавдия. Осталась флейта, и голос её печален, Гамлет – Козловский выводит мелодию эллингтоновского «Каравана». А могильщики, работники порядка, выносят черный резиновый ковер и застилают планшет сцены. Всех закатали в асфальт, ни следов, ни воспоминаний. Остается на сцене один Гамлет, упивается пляской смерти, а потом медленно и устало опускается в могилу. Всё. Совсем всё. Ужас и тишина.

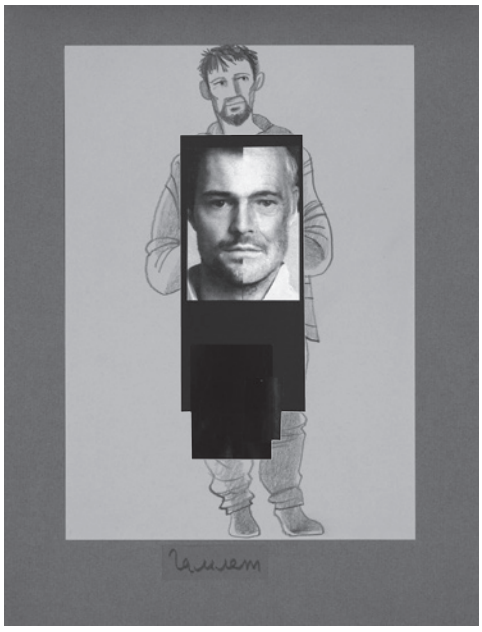
Остается нам пережить всё это, понять. А Шекспир в суд не подаст. И правильно сделает.

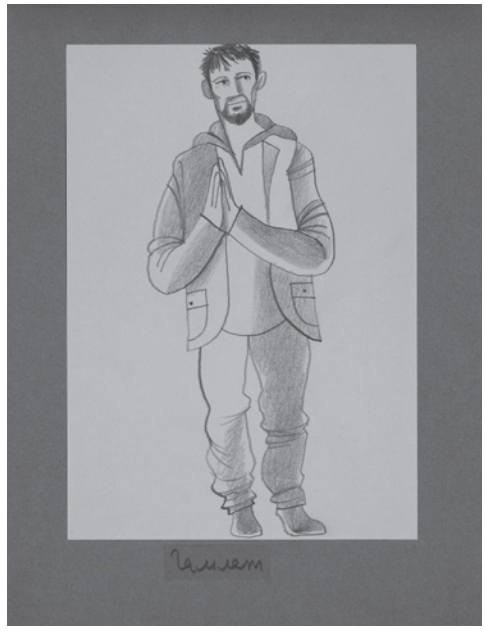
PS В финале спектакля мы видим результат политической борьбы в обществе, свободном от понятий морали. Это может быть только смена бюрократий! Вот и тащат мимо зрителей телевизор, в котором Фортинбрас - узнаваемая безликость - обещает народам: «ответственность беру я на себя». Это для тех, кто не понял безнадежности, это поскриптум, потому что трагедия завершилась смертью Гамлета. ■

Фото Виктор Васильев

▸ *С. Курышев - Горацио, И. Иванов - Марцелл, С. Козырев - Бернардо*







А. Боровский
Эскизы костюмов к спектаклю «Гамлет»

КОРОЛЕВСКИЙ ГАРДЕРОБ: РЕВИЗИЯ

НАТАЛЬЯ СИВЕРИНА

Персонажи спектакля Льва Додина «Гамлет» в МДТ одеты почти безлико, художник Александр Боровский создал для них костюмы, стиль которых можно определить термином «нормкор». То есть герои носят базовые, стандартные, непритязательные, и даже гендерно нейтральные вещи, практически не отличающиеся от униформы рабочих сцены, которые в этом спектакле тоже являются действующими лицами. Но эта одежда обладает свойством выделяться не выделяясь.

Агитационный трикотаж

Главные действующие лица спектакля носят белые трикотажные фуфайки с портретами, по которым легко можно определить, кто здесь за кого. Клавдий (Игорь Черневич) одет в фуфайку с собственным портретом и словами «я король», у Гертруды (Ксения Раппопорт) аналогичная с портретом Клавдия и словами «это мой король», у Офелии (Елизавета Боярская) на футболке портрет Гамлета с подписью «мой принц». И только Полоний (Станислав Никольский) ходит в темном свитере без принта, его предпочтения невнятны. На черном худи (трикотажный свитер с капюшоном) Гамлета (Данила Козловский) портрет из двух половинок: одна часть – это его лицо, другая – тоже, но лицо на ней состаренное. Что можно трактовать по-разному, и как намек на память об отце, и как претензию на корону. Футболки с портретами политиков, называемые campaign T-shirts, появились в арсенале специалистов по предвыборной агитации в 1948 году в ходе президентской кампании 51-го мэра Нью-Йорка Томаса Дьюи, впоследствии проигравшего выборы Гарри Трумэну. Футболка с портретом Дьюи и его предвыборным лозунгом «Dew it for Dewey» официально признана Смитсоновским институтом первой в мире вещью такого рода. Надо добавить, что первоначально, возможно потому, что кандидат проиграл, никто не оценил эту новинку «политического карнавала». Настоящую популярность campaign T-shirts обрели в эпоху массовых молодежных движений 1950-1960 годов, и уже тогда возвратились (уже триумфально) в большую политику. Теперь на сайте, который называется RetroCampaigns.com , каждый может заказать футболку с лозунгами предвыборных кампаний кандидатов в президенты США разных лет. Вопрос в том, поступят ли в продажу футболки-реплики из «Гамлета».

Греховная обувь: красные башмаки

Боровский обул Гертруду и Полония в ярко красную обувь. История красной обуви тесно связана с понятием права на власть по праву рождения, но наряду с этим красные башмаки ассоциируются с гордыней, порочными страстями, стремлением занять в жизни место «не почину» и расточительством. Красная обувь в разные времена была привилегией римских Императоров и сенаторов, с XIII столетия в красные туфли обувались Римские папы. В светский обиход обувь на красном каблуке вошла при дворе Людовика XIV, и полагалась лишь королю и приближенным к августейшей особе лицам, и, существенно, что такие туфли были частью мужского, а не женского костюма. Революция, решительно отменившая роскошь, отменила и красную обувь, последняя стоила особенно дорого, кармин – краситель, которым окрашивали кожу, привозили из Перу, где его вырабатывали из панцирей самок кошенили, насекомых отряда полужесткокрылых.

Два века спустя великий датский сказочник Ганс Христиан Андерсен вписал в мифологию «красных туфель» значительную и страшноватую главу. В сказке «Красные башмачки» говорится о девочке по имени Карен, которая, невзирая на все запреты, обманом раздобыла себе красные туфельки, не полагавшиеся ей по праву рождения, и была жестоко наказана за то, что посмела появиться в них в церкви. Башмачки приросли к ногам Карен и заставили ее без конца танцевать. Дотанцевав до кладбища, несчастная встретила ангела, который объяснил ей, что танцевать она будет до самой смерти. Тогда Карен броси-

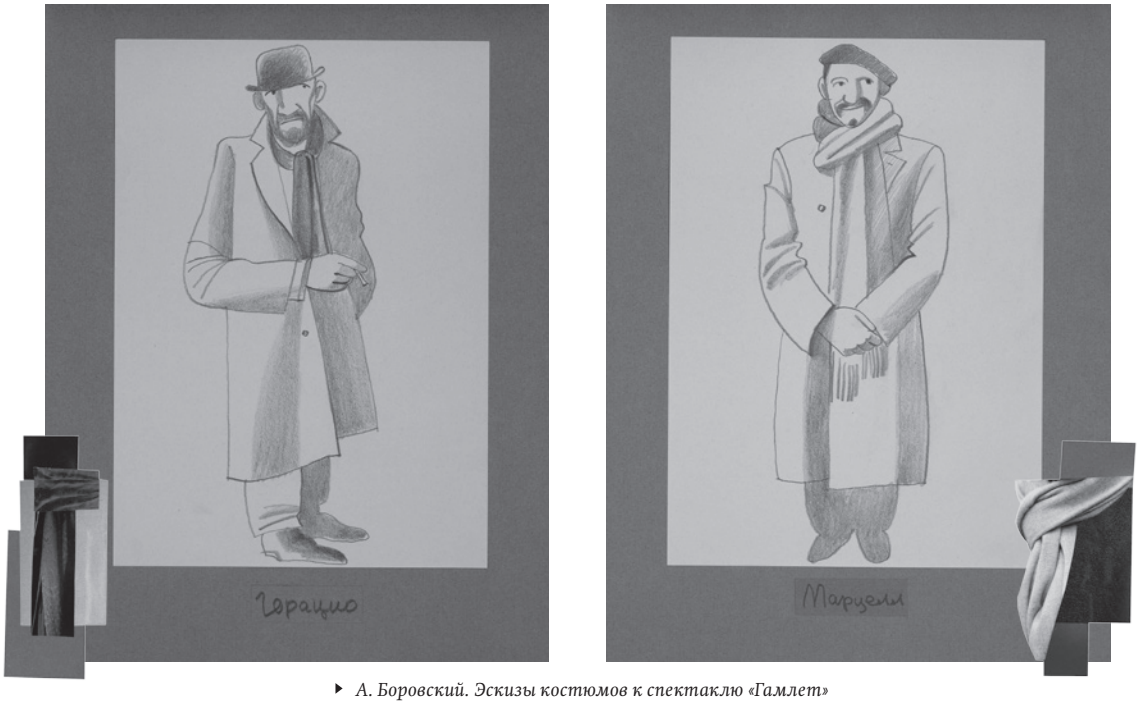
лась к палачу, и попросила отрубить ей ноги вместе со злополучными туфельками, и только после этого ей удалось обрести покой.

В спектакле МДТ Гертруда (Ксения Раппопорт), впервые появляется перед зрителями в танце с таинственным незнакомцем, который оборачивается ненавидящим ее сыном. Они танцуют танго, и Гамлет (Данила Козловский) в итоге «дотанцовывает» мать до кладбища, в финале в могилу первыми отправляются именно зловещие красные туфли.

По мотивам сказки Андерсена в 1948 году был снят одноименный фильм с Мойрой Ширер в главной роли, героиня которого мучительно выбирает между личной жизнью и карьерой в балете, и в итоге, не выдержав внутренней борьбы, выскакивает из театра в ярко-красных пуантах и бросается под поезд. Фильм имел громкий успех в Соединенных Штатах, и оказал огромное влияние на развитие жанра киномюзикла, отсылки к нему можно найти во многих известных кинолентах, от «Кордебалета» Майкла Беннета, до «Черного лебедя» Даррена Аранофски. Критики находили в «Красных башмаках» самые разные аллюзии, и указывали на то, что картина была призвана напомнить женщинам, которые во время войны заняли места воюющих мужчин, что пора возвращаться к традиционным гендерным ролям. Гертруда в трактовке Додина амбициозная, жадная до любви и до власти, тоже перешагнувшая рамки традиционной роли королевы, с азартом ввязавшаяся в политическую борьбу, зайдя в тупик, тоже вынуждена покончить с собой. В спектакле МДТ ее смерть – не роковая случайность, королева осознано принимает яд.

Оттенки черного

Базовая одежда персонажей спектакля «Гамлет» - черный костюм, исключение составляет цветастая юбочка Офелии, совсем чужой в этом мире, и живописные обноски актеров, однако, появляющихся перед публикой в глухих черных пальто, которые впоследствии вывернут наизнанку, предъявив таким образом изнанку человеческих страстей. Черный цвет – один из самых амбивалентных цветов в истории европейского костюма. С тех пор как черный краситель стал доступен и дешев, а черные ткани перестали быть принадлежностью богатых людей, черный символизировал самые разные вещи. Черный костюм – униформу пуритан носил вождь английской буржуазной революции Оливер Кромвель, и это был цвет борьбы и надежды, одновременно черный являлся традиционным цветом траура. В гражданской мужской моде черный фрак, а потом и смокинг, считались вечерней одеждой, и этот цвет считался неприемлемым для другого времени суток. Однако в XX веке победила концепция, что черный – это цвет внутреннего состояния. И поэтому сегодня его независимо от пола, возраста и времени суток носят политики и богемные персонажи, деловые люди и представители неформальных объединений. Черный – это защитная реакция, или наоборот – вызов, уныние или стремление к порядку, черный может быть остро сексуальным, а может свидетельствовать о полном самоотречении. Свои черные костюмы Гертруда и Клавдий в какой-то момент застегивают на все пуговицы, стремясь превратить их в костюмы политиков (к черным костюмам питают слабость многие президенты), лишенные этой символической брони, король и королева обречены. Черный бесформенный пиджак Гамлета слегка поношен, и не потому что ему не важна внешняя атрибутика. Это своеобразный левацкий шик, стиль бунтаря и разрушителя. И совсем не удивительно, что пришедший в итоге к власти Фортинбрас, собирающийся навести порядок на этой выжженной земле, появляется перед публикой на экране телевизора в идеально сшитом темном костюме, белой рубашке и консервативном галстуке. ■



А. Боровский. Эскизы костюмов к спектаклю «Гамлет»

ШУТ С НАМИ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Корабль дураков». Средневековые французские фарсы XV—XVI вв.
Режиссер и сценограф **Денис Бокурадзе**. Художник по костюмам **Елена Соловьева**
Художник по свету **Евгений Ганзбург**. Композитор **Арсений Плаксин**
Театр-студия «Грань», Новокуйбышевск. Премьера **12 ноября 2015**

Сначала о театре. Такой маленький коллектив редко встретишь на просторах нашей страны – в труппе всего шесть человек! Впрочем, Новокуйбышевск город небольшой, но «Грань» театральные люди России знают хорошо, она желанный гость (и победитель) многих фестивалей. Вот и на «Золотую Маску» в прошлом сезоне номинировалась. Спектакль «Таня-Таня» по пьесе Ольги Мухиной, правда, лауреатом не стал, но не беда, все впереди.

Не я первая называю авторским театр, которым руководит молодой режиссер Денис Бокурадзе. Шестеро артистов, трое мужчин и три женщины, играют полноценный репертуар. Любят классику, хотя однажды взялись и за Мухину, но пьеса тоже не сегодняшняя, успела покрыться налетом, пусть и недавнего, но ушедшего времени. В афише Сартр, Стриндберг. Важно, что драматургия любой сложности не просто идеально расходится в этом театре на исполнителей, важно, что она совершенно сознательно приподнимает историю над унылой землей. Ровно на высоту подмостков, даже если их нет, и спектакль играется на полу, в камерном пространстве. Бокурадзе не устает исследовать иные, не тождественные быту миры: превращение, фантазия, метафора и, если надо, гипербола, эстетство, игра стилями - все эти энергично не скрываемые отличия театра от жизни заложены в манифест «Грани». Хотя манифестов и вообще любых деклараций у этих ребят вовсе нет. Удивительно здешнее сочетание скрупулезной, по-европейски налаженной модели труда с чисто российской любовью к психологической выделке, к атмосфере, к теме высказывания. Бокурадзе и его актеры ухитряются существовать в живой традиции чисто, предельно точно и грамотно, а звучать при этом абсолютно современно – редкий случай!

«Корабль дураков» сочинен на основе средневековых французских фарсов XV-XVI веков («Дворянин и Ноде», «Женатый любовник», «Новобрачный, который не сумел угодить молодой супруге», «Брат Гильбер», «Жены, которые решили переплавить своих мужей»). Само это предприятие, если учесть удаленную от центра «географию» Новокуйбышевска и его публики, провоцирует скепсис. Время «ярких, красочных» театральных представлений, пышно костюмных, с комедийными ситуациями, со смачным актерским представлением, с штуками-трюками, танцами-куплетами, когда зритель, нахохотавшись от души, вышел из театра и тут же все забыл… короче, время это безнадежно прошло. И если нынче встретишь подобное на сценах провинции (впрочем, такое бывает и в столице, ибо «провинция» понятие, скорее эстетическое), то исключительно в качестве атавизма, рутины, скороспелой халтурной «радости». Между тем, средневековые фарсы с их грубой, даже скабрезной материей, с масками-типажами, с классическими комическими положениями и мощным назиданием прямо-таки провоцируют на вечный жанр под девизом «сделайте мне красиво и смешно». Но только не у театра «Грань»! Зрители на «Корабле дураков» хохочут до слез, однако, выйдя из театра, увиденного забыть не могут. Что-то существенное сверх историй о похотливых монахах, немощных старых мужьях и томящихся молодых женах сказано им в этом спектакле. Существенное дважды: и тематически, и эстетически.

Перед нами, что называется, ручная работа. Тончайшей выделки, просто филигранной – и, чем грубее исходный материал (литературный оригинал, а также ткань театральных костюмов), тем тонкость исполнения очевиднее. Актеры облачены художником Еленой Соловьевой в одежды серо-бежевой гаммы, будто это теплая французская провинция далеких веков, покрытая легкой патиной времени. Гамма напоминает и старинные гобелены с их неярким, изысканным шитьем. Костюмы сшиты из прозаического холщевого материала, а, кажется, что изготовлены из тонко выдубленных овечьих шкур. В сущности, и то, и другое сродни среде, в которой обитают эти фарсовые герои: предместья, полу крестьянский быт, все посконное, припахивающее овцой или скошенной травой. Но далее

▸ *Сцены из спектакля «Корабль дураков». Реж. Д. Бокурадзе. Худ. Е. Соловьёва*

театр добавляет свое восхитительное «чуть-чуть», умело наложенные тени и цветовые пятна, отчего грубая фактура оставляет по себе лишь намек, поднимаясь на уровень художественной цитаты из полотен великих мастеров. И вот уже бежевое и серое с небольшим вкраплением красного приобретает на сцене уморительные гротескные формы: чудовищные накладные зады, висящие груди, грушевидные штаны немощных в супружеском деле стариков и упругие кожаные гульфики молодых, рогатые женские головные уборы, бубенцы на шутовском колпаке… Настоящее пиршество, только категорически не аляповатое, напротив, отсылающее к народцу Босха и Брегеля, к графике Дюрера. А эти губы: жеманные, стародевические бантики, или алые, полные неутоленного желания модели «сексапил»! А веревки морщин и носогубных складок на старческих лицах! А задорные коки молодых самцов и бледные проплешины престарелых рогоносцев! А несуразные бороды и шевелюры, а тончайшие изгибы нарисованных бровей, «прищуры» и «гримасы» – эта фантастическая палитра театральных физиономий открывается в метре от зрительских глаз (спектакль идет на малой сцене), но никакой «штукатурки», никаких «малярных» усилий не видно! Притом, грим, не имея в театре специального художника, делали сами артисты, методом проб и ошибок. Такова в театре «Грань» общая постановочная культура, которая касается всех компонентов спектакля и каждого в отдельности.

Сама эта культура становится важным действующим лицом спектакля. Она задает условия игры тонкой и прихотливой, оперирующей культурной памятью на эпохи и стили, на само понятие театра как места убежденной эстетизации жизни.

Между тем из средневекового материала выбраны исключительно истории про немочь и неутоленную страсть, про целомудрие и похоть. Короче, про любовь во всей ее фарсовой откровенности. Есть молодые горячие жены и старые, слабые по части супружеского долга мужья, есть сеньоры и простолюдины, комично меняющиеся «половинами». Есть, наконец, чудовищно похотливый монах, который попадает из-за своей пагубной страсти в ужасную переделку – бежит от гнева очередного супруга, оставив на месте преступления собственные штаны. Короче, перед нами маленький «Декамерон».

В воздухе разлиты охи, вздохи, шепоты и стоны.

Звуковая партитура спектакля чрезвычайно богата, актерские голоса спускаются на хрип, взлетают до писка, пребывают в протяжных томных кантиленах, жестких брутальных басах и нежных тенорах. Мельчайшие музыкальные оттенки тембров и интонаций, которых не бывает в жизни, но которые снайперски точны в отношении конкретных даже не масок, но типов героев, создают целую симфонию: здесь и возраст, и социальное положение, и ситуация, и даже судьба. Юлия Бокурадзе играет особ старшего поколения, Любовь Тювилина и Алина Костюк – молодух. Даниил Богомолов, Сергей Поздняков и Александр Овчинников виртуозно превращаются в дряхлых мужей, простодушных слуг и брутальных мачо. И – это уже просто высший пилотаж! – ни на секунду не отступая от музыки жанра в сторону бытового психологического правдоподобия, молодые артисты в предельно условных обстоятельствах и правдивы, и психологически убедительны. Упоенная игра без капли наигрыша – это надо уметь!

Пластическая партитура не менее богата. Украдкой, в четверть лица появляются в окне, пугливо оседают под грубой скамьей, наивно, как маленькие дети, прячутся по углам – темперамента и драйва море, но нет ни капли бестолковой суеты, каждый шаг выверен. За подсвеченным полотном тени любовников сливаются в эротическом акте, а муж-простак с наружной стороны пристраивается к жениной тени, чтобы, так сказать, примерить на себя хотя бы контур упущенного наслаждения. Зрители хохочут, но в этом хохоте совсем нет грубого плотского привкуса, потому что нет его и на сцене - одно только веселое и умное лицедейство.

А скрепляет фарсовые новеллы шут в дурацком колпаке (Александр Овчинников). И было бы явление этого шута в иной ситуации обидным общим местом, давно стократ отыгранным приемом, когда бы ни его грустная, меланхолическая интонация. И ни тема высказывания, ставшая, в конечном счете, подспудной темой всего спектакля. Шут не громогласен, немного печален, но и настойчив, пытается отговорить глупых женщин о неверного шага. Главное же, он читает «Балладу примет» Франсуа Вийона:

Я знаю, как на мёд садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет, всё губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю всё, но только не себя.

Так, над чем же мы смеялись в театре? А над самими собой, не дружащими с синицей в руке, но и журавля в небе не умеющими поймать. Несбывшееся все зовет нас, заставляя спотыкаться на каждом шагу. ■

▸ *Сцена из спектакля «Корабль дураков». Шут – А. Овчинников*

Фото предоставлено пресс-службой Новокуйбышевского театра «Грань»

СДЕЛАТЬ ВЫБОР

ГАЛИНА КОВАЛЕНКО

«Попытка к бегству» по повести Виктора Пелевина «Затворник и Шестипалый» Режиссёр **Искандэр Сакаев.** Сценограф **Наталья Кузнецова.** Архангельский областной молодежный театр. V Международный театральный фестиваль имени Фёдора Абрамова «Родниковое слово». **12 мая 2016**

Архангельск – театральный город. Традиция посещать театр начитывает 300 лет, когда губернатор Иван Романович Ливен издал приказ о театре, который делает «постепенно граждан лучшими… и прочитывает историю сердца человеческого». Этот приказ в городском архиве изыскала Нина Борисовна Самойлович, заведующая литературной частью Архангельского государственного театра драмы имени Ломоносова. С 2007 года на его сцене проходит Международный театральный фестиваль «Родниковое слово» имени Федора Абрамова, с которым театр был тесно связан творчески и человечески. На этом фестивале гран – при за спектакль «Попытка к бегству» был удостоен Архангельский Молодежный театр, популярный не только среди молодежи. На его спектакли записываются за несколько месяцев вперед. В этом большая заслуга художественного руководителя театра Виктора Панова. В городе Молодежный называют театром Панова, хотя театр не частный, а государственный.

Театр располагается в особняке Рени-Шарвина, построенном в стиле модерн во второй половине XIX века и прекрасно реконструированного в 2007 году. Зрительный зал маленький, но сцена трансформируется, предоставляя значительные возможности для творчества сценографу и режиссеру.

Постановщик спектакля «Попытка к бегству» Искандэр Сакаев использовал весь технический потенциал сцены. У Пелевина действие происходит в параллельных мирах – реальном и в сферах духа. Речь идет о духовном пробуждении и перерождении личности.

Сценография подчеркнуто гиперрреалистична и потому пугающе узнаваема. Замкнутое пространство без окон, с голыми стенами, оказывается камерой заключения для нарушителей правопорядка – бомжей, мелких хулиганов, бродяг. В тряпье и в остатках картонной тары для крупногабаритных предметов устроился Затворник (Степан Полежаев). Он философ и бомж по призванию, о чем говорит его одежда. Это second hand из благотворительного фонда, но явно выбранная им по собственному вкусу и потому несущая печать некоей элегантности.

Его покой нарушает влетевший в камеру Шестипалый (Александр Берестень). Маленький, жалкий по сравнению с Затворником, одетый во что пришлось, он с детским удивлением воспринимает слова сокамерника о том, что тот смотрит на солнце. Так Шестипалый находит себе

Степан Полежаев - Затворник, Александр Берестень - Шестипалый

Сцена из спектакля «Попытка к бегству»

Наставника и становится его верным учеником. Реальность переходит в ирреальность. Оказывается, это два цыпленка, появившиеся на свет из белых круглых шаров, иначе яиц, на бройлерном комбинате имени Луначарского в цехе №1. На заднике появляются видеокадры, документально демонстрирующие идеальный конвейер, подчеркивая, что события происходят в двух противоположных, не соприкасающихся друг с другом мирах. Простыми средствами сценография подчеркивает философскую идею истории: грубая действительность и стремление к полету. Из этого выморочного мира выход есть. Требуется только его найти.

Затворник, тяготея к одиночеству, сбежал в мир, в котором можно мыслить и чувствовать. Сочетание тюремной камеры и конвейера - чудовищный симбиоз, метафорическое проявление реальности. Оттуда изгнан Шестипалый за свой шестой палец, как некогда был изгнан с птичьего двора Гадкий утенок из сказки Андерсена. Здешний птичий двор, то есть конвейер, представляет социум, как саркастически именует его Затворник. Актеры психологически вжились в свое двойное существование – «куриное» и человеческое. «Куриное существование» - это существование в социуме бройлерного комбината, где главный закон – быть поближе к поилке-кормушке, для чего необходимо иметь какие-то заслуги. Именуемый Пелевиным со злой иронией социум – символическое отображение реальности, государства, общества, то есть Пустоты, любимого образа писателя, заимствованного из дзен-буддизма. Вспомним «Чапаев и Пустота». Унижаемый за то, что не такой, как все, Шестипалый пытался вписаться в Пустоту, но не смог. Встреча с Затворником изменила его. Александр Берестень это оправдывает психологически: он полон уважения и удивления перед умом и смелостью Затворника. По сути, у них много общего: ощущение несвободы и желание вырваться из нее, что, по мнению Затворника, возможно только в полете. Научиться летать цыпленку – значит обрести свободу. Актеры органично используют знакомую лексику эпохи тоталитаризма и переиначенные в соответствии с постмодернистской иронией евангельские истины.

Сцена из спектакля «Попытка к бегству»

Напряженная тишина, царившая в зрительном зале, свидетельствует, что зрители, принявшие метафорический язык спектакля, поняли философскую аллегорию писателя.

Затворник и Шестипалый стремятся пробудить цыплят к действию, заставить ощутить себя не единицей массы, но личностью. История цыплят - аутсайдеров завершается их полетом. Они достигли этого состояния вопреки всем преградам - всемогущим стражам порядка и социуму, власть которых над ними неограниченна. Актеры Илья Глущенко, Ольга Халченко и Александр Селезнев составляют выразительный хор, олицетворяющий систему. Их одеяния одновременно напоминают рабочую одежду мясника, лаборанта прозекторской и уборщиков, символизируя их назначение. Боги и тандем цыплят – аутсайдеров противостоят друг другу. Главное – сделать выбор. ■

Фото предоставлено пресс-службой театра

ВЕРА КАК ФУНДАМЕНТ ЖИЗНИ

ЕЛИЗАВЕТА РОНГИНСКАЯ

«Шпиль» по роману Уильяма Голдинга. Режиссер **Руслан Кудашов**
Художник **Марина Завьялова.** Большой театр кукол, СПб. Премьера **16.05. 2016**

Премьера спектакля была приурочена к знаменательной дате – 85-летию со дня рождения БТК, поэтому прозвучала особенно торжественно. Постройка шпиля, которой занимается герой романа, – это синоним «созидания», того, что делают люди в театре. Но это не просто гимн своему труду, но и предупреждение: стремление к благой и высокой жизненной цели может обернуться разрушением. Порой цель начинает поглощать человека и выходит за рамки здравого смысла и морали, на первом плане оказывается человеческое тщеславие, желание показать себя. Автор спектакля Руслан Кудашов предостерегает от этого и себя, и других творческих людей.

Спектакль поставлен по роману Уильяма Голдинга «Шпиль» и рассказывает о священнослужителе собора Пречистой девы Марии, решившем возвести над зданием 400-футовую башню со шпилем. Эта мифическая история основана на исторических фактах – в Англии существует готический собор в Солсбери, шпиль которого держится благодаря точности и профессионализму работы зодчих, придумавших особую конструкцию. Никто не верил, что затею удастся реализовать, потому что собор стоял без фундамента, и сваи были крайне хрупкие, чтобы можно было нагружать их. Но собор выдержал, потому что фундаментом стала вера человека.

По сюжету главный герой Джослин (Максим Гудков) одолеваем гордыней и тщеславием, хочет выстроить что-то необыкновенное. Постройка храма приносит одни беды окружающим: за чередой убийств и смертей, священник теряет друзей и любимую женщину. Сначала он, в ослеплении, не замечает всего ужаса ситуации, но постепенно прозревает. Тяжелая обстановка нагнетается, и герой начинает осознавать, насколько тщеславно его желание. Переосмыслив случившееся, он уходит из жизни достигнув желаемого, в душе он испытал обратные чувства. Понимание греховности человеческой природы, невозможности достижения идеала смиренно принимается героем, и он оставляет попытки стать земным ангелом.

Хочется сказать «браво» Руслану Кудашову за композицию спектакля: роман сжат в 2,5 часа, и важные для сюжета события выстроены в логический событийный ряд. Герой Максима Гудкова светел и напорист. Его вера и желание заражают окружающих, которые вопреки здравому смыслу подчиняются ему. В ходе постройки происходят убийства, греховные любовные связи, но они не останавливают героя. Окружающие начинают подозревать священника в сумасшествии. Герой, опасаясь, что шпиль все-таки упадет, а он не успеет вбить в него гвоздь со гроба Христова, устремляется наверх и осуществляет задуманное.

Сценографическая форма притчи найдена исключительно тонко: стоящие по разные стороны деревянные фигуры мужчины и женщины с выемками-окошками в области груди символизируют главенство любви в жизни. В окошках появляются Роджер (Михаил Ложкин) и Гуди (Анна Сомкина) с красными клубочками. В одной сцене их деревянные фигуры соединятся непрерывной красной линией, нервом взаимности, но нить эта оборвется, как обрываются надежды.

В центре сцены расположен помост в виде католического креста: на нем в основном и проводит время священник, ассоциируя это место с собором. Во втором акте герой окажется помещенным в пространство своего вымысла: он будет закован в деревянную конструкцию собора. Идея съедает человека, заполняет всю его жизнь, и он не в силах противостоять этому, как и отличить добро от зла.

В ходе спектакля у каждого персонажа оказывается своя кукла-прототип, люди становятся марионетками в руках судьбы или Бога. Метафора беззащитности человека.

Образный ряд дополняют белые конусы, обозначающие и шпиль, и балки собора. Еще в первых сценах герой надевает такой шпиль на голову, полностью отождествляя себя с собором или собор с человеком. Круглый шар, который водворяют в центр площадки, обыгрывается с нескольких сторон. Это и ягода омела, преследующая героя как красный цветок из повести Гаршина, горит ярким пламенем, олицетворяя всеобщее зло. Это и глаз божий и пространство для видеопроекций. Периодически герои катят этот шар по наклонной плоскости креста, напоминая персонажа древнегреческой мифологии, Сизифа, приговоренного богами повторять одно и то же бессмысленное действие.

И только в конце спектакля персонажи надевают наушники и оказываются нашими современниками, приехавшими на экскурсию в Солберийский собор, на котором вот уже несколько тысячелетий возвышается шпиль. Такой скачок из прошлого в настоящее говорит о непрерывности времени и человеческого пути. ■

Фото Натальи Кореновской

▸ *Максим Гудков - Джослин в спектакле «Шпиль»*

▾ *Сцены из спектакля «Шпиль»*

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИСКУРС БРОДСКОГО

ИЛЬЯ АБЕЛЬ

«Горбунов и Горчаков» по одноименной поэме Иосифа Бродского. Постановка **Евгения Каменьковича.** Режиссер **Вера Камышникова.** Художники **Александра Дашевская, Валентина Останкович, Филипп Виноградов.** Театр «Современник». Премьера **14 октября 2011**

Иногда полезно вернуться к спектаклю со «стажем». Премьерные впечатления как правило не вмещают в себя детали, многое открывается при повторном просмотре

«Уж если размышляешь о горе,
то думай о Голгофе…
/И. Бродский «Горбунов и Горчаков/

Оригинальным пьесам Бродского - «Мрамор» и «Демократия!» - надо сказать не слишком повезло. «Демократию!» при жизни автора показали американскому истеблишменту, кажется, силами студентов-славистов, а «Мрамор» как-то прошел у нас на полупрофессиональных сценах и затем в театре «У Никитских ворот», но стоило увидеть фото участников спектакля про римскую историю в зековских телогрейках, как становилось ясно, что ассоциации слишком прямолинейны, при тексте более философском, чем политическом.

Но вот на сцене московского театра «Современник» с успехом идут два спектакля по Бродскому: «Горбунов и Горчаков» и «Посвящается Ялте». Оба основаны на поэмах, написанных поэтом в конце шестидесятых годов прошлого века, после возвращения из ссылки и перед отъездом в эмиграцию. В основе своей эти большие стихотворения диалогичны, в них есть драматургическая составляющая, так что вполне естественно, что из них сделали пьесы. Если в общих чертах говорить об этих двух постановках, главное, что это самодостаточные спектакли, в которых поэтический текст воссоздан зримо и поистине театрально.

Евгений Каменькович, поставивший «Горбунова и Горчакова», - вдумчивый читатель, режиссер-эстет, ему после Джойса и Шолом-Алейхема придумать сценическую композицию по стихам Бродского вряд ли было сложно. В его спектакле привлекает не столько пиетет перед классиком русского стиха, сколько уважение к личности поэта. И при всем демонстративном эстетизме спектакль сохраняет черты классицистичности. «Посвящается Ялте» поставил Артур Смольянинов, который в «Горбунове и Горчакове» играет одну из главных ролей. Таким образом, спектакли эти составили определенное двуединство, логичное по сути своей, сходное по интерпретации поэтического текста, живое и достаточно убедительное.

Действие сценического варианта поэмы «Горбунов и Горчаков» происходит в больничной палате, детально, но и минималистки воссозданной художниками Александрой Дашевской, Валентиной Останкович, Филиппом Виноградовым. Тут и черные проемы дверей, и большое зарешеченное окно, которое используется и как экран, стенка с телевизором, по которому идет черно-белая постоянная трансляция разных сюжетов, созвучных тому, что происходит с героями пьесы. Здесь три застеленные и одна разобранная кровать, а также манекены бесплотные (буквально, «овощи» по медицинской терминологии) с восковыми головами, с застывшим выражением безразличия и отупения. Манекены во время спектакля вносят в палату и выносят из нее, усаживают за стол перед телевизором, один из манекенов с самого начала спектакля и до завершения его лежит на дальней кровати, как намек на трагическую развязку спектакля и реальная примета больничного бытия. Доминанта здесь телевизор, но есть и что-то вроде столовой, шкаф для посуды, а чуть поодаль рукомойник. Палата, в которой разворачивается драма дружбы-ненависти (если такое возможно в сумасшедшем доме с монологами в духе греческой трагедии), слишком чистенькая, почти стерильная. Артур Смольянинов ходит в белом халате с капюшоном а-дя монах францисканец, кажется, из хорошей фланели. Халат этот одевается так, что Горчаков становится похож на распятие, а капюшон закрывает ему лицо.

Оба артиста - Никита Ефремов (Горбунов) и Артур Смольянинов (Горчаков) чувствуют себя свободно и в поэтической стихии Бродского, и в поэтической стилистике режиссёра.

Никита Ефремов органичен в роли человека, который не хочет привыкать к своему мизерабельному положению. В какие-то мгновения кажется, что он похож на Бродского того времени, когда им была написана поэма. Артур Смольянинов играет ментора, человека с установившимися консервативными взглядами. В начале спектакля Никита Ефремов говорит так, как звучал Бродский в аудио- и видеозаписях, а Артур Смольянинов в те же минуты педалирует ч словах «что» и «конечно", как это бывало у Бродского.

Порою диалог заглавных героев напоминает препирательства Белого и Рыжего клоуна в цирке, что близко образу поэта (вспомним, как Ахматова сказала после его ареста: делают судьбу рыжему…) Горчаков здесь — резонер, а Горбунов — нарушитель спокойствия. И тогда знакомый по цирковым интермедиям спор о том, что правильно, а что нет, на глазах зрителей все стремительнее движется к развязке. И она — горькая.

«Зачем ты говоришь, что это грех?/Грех - то, что наказуемо при жизни./А как накажешь, если стрелы всех/страданий жизни собрались, как

в призме,/в моей груди? Мне мнится без помех грядущее»…

Горбунов до последних мгновений своей жизни сопротивляется тому, что с ним стало, не хочет мириться с диагнозом. Он говорит, что жизнь человека значительнее того, что за него решают другие… Горбунов несколько раз буквально пытается пробить головой стену, которая подобно батуту отбрасывает его в центр палаты. Получается правдоподобно и театрально.

Авторы спектакля ввели в него несколько дополнительных персонажей, которые в поэме, скажем так, не имели голоса. Это медсестрица (так в программке), жена Горбунова (Ольга Мелихова, помощник режиссера), родственники Горбунова (почему-то в пыжиковых шапках), пришедшие узнать вердикт врачей, а также больные - Мицкевич (Андрей Аверьянов, он же автор музыкального оформления) и Бабанов (Николай Клямчук). Первый пропевает название очередной главки поэмы Бродского, а второй, почему-то в розовой пижаме, в отличие от серых у остальных, безмолвно участвует в действии. Чисто театральными средствами режиссер показывает ужас, в котором происходит описанная Бродским история.

В оформлении постановки использован и балкон, обустроенный как вытянутый в длину врачебный кабинет. Есть еще один кабинет, процедурный, куда ведет дверь из палаты. Туда вызывают пациентов, туда уносят манекены, оттуда появляются то медсестрица, то санитары с каталками. Кстати, именно появление последних и обозначает начало нового дня в больнице, поскольку на каталке они вывозят стаканчики с лекарствами, которые с характерными гримасами и жестами принимают пациенты - четверо обитателей палаты. Бытие в этой несчастливой юдоли человеческого пребывания доведено до автоматизма. Добавим, что роли Медбрата (Антон Шувалов) и Санитара (Михаил Милевич) исполняют монтировщики сцены, что, в своем роде, также намек на театрализацию, на то, что перед нами все же история театральная, пусть и похожая на реальную.

«Сон - выход из потемок». «Горбунов!/В каком живешь, ты забываешь, веке./Твой сон не нов!» «И человек не нов»./»Зачем ты говоришь о человеке?»/»А человек есть выходец из снов». Прочитать поэму Бродского можно примерно за полчаса, спектакль идет без перерыва почти два часа. И нет в нем ни одного мгновения, которое проходит без драматического напряжения. Здесь все - свет в палате, жесты, интонации актеров, движение по сцене в каком-то заданном изначально и почти балетном ритме - подчинено сценическому воплощению поэзии Бродского.

Евгений Каменькович выстроил спектакль филигранно, так инструментовал его, что визуальное действие сопровождает и комментирует происходящее на сцене. Сказано, например, про еврейский телескоп, и на балконе у стола медсестрицы вот он медно-блестящий телескоп. Говорят герои спектакля, что им холодно, что месяц февраль, - медсестрица появляется в палате и во врачебном кабинете в валенках. Рассуждает герой о море - на стенах палаты возникают в полумраке волны, а в последнем сюжете на телеэкране — шумит прибой. Бродский был неравнодушен к морю. Он писал, что, стоя на берегу Финского залива, представлял на другом берегу Швецию, другую жизнь, иную реальность; что любил Нью-Йорк, города Голландии, поскольку они находятся у моря, а Венецию вообще боготворил, на одном из островов Венеции покоится его прах, перенесенный из Нью-Йорка. О воде он говорил как о синониме вечности, что также вошло в спектакль Каменьковича фоном рассказанной поэтом истории. Как и маски венецианского карнавала, как и силуэт гондолы…

В программке указано: «действие происходит в ленинградской психиатрической больнице... во второй половине февраля — начале марта 1964 года». Действительно, в это время Бродский находился на освидетельствовании в подобном лечебном заведении. В шестидесятые-семидесятые годы двадцатого века психиатрия в СССР была массово репрессивна. Бродский высказался не только о себе, но о свободе выбора, собственно, о выборе своего жизненного пути.

Театральность сценического высказывания по поэме Бродского иногда кажется избыточной, столько здесь ассоциаций документальных и художественных, вплоть до реплики из фильма Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки». Но главное - «Современник» показал трагедию эффектно, сильно, по-своему. Спектакль идет пять лет, но в нем нет усталости, его играют на одном дыхании в том рисунке, который был задан. Конечно, это только театральная версия поэзии, она не заменит прочтение оригинала, поэмы Бродского, которая хоть и трудна для восприятия, достойна знакомства с нею из первых рук. ■

Фото Сергей Петров

▸ *Горчаков – Артур Смольянинов*
Горбунов – Никита Ефремов

▸ *Сцена из спектакля*

СВЕТЛЫЙ МИР АНДРЕЯ РУБЛЁВА

ВИОЛЕТТА МАЙНИЕЦЕ

«Андрей Рублёв» балет в двух действиях. Композитор **Валерий Кикта**. Хореограф-постановщик **Константин Уральский**. Музыкальный руководитель и дирижёр **Валерий Воронин** Художник **Никита Ткачук.** Художник по костюмам **Елена Нецветаева-Долгалёва** Хормейстер **Ольга Шабанова.** Художник по свету **Лойд Собел.** Астраханский Государственный театр оперы и балета. Мировая премьера **28 мая 2016**

В Астрахани состоялась мировая премьера балета «Андрей Рублёв».

Балет об иконописце Андрее Рублёве…

Поначалу кощунственной кажется сама мысль о танцевальном воплощении такой темы.

О Рублёве мало что известно. Скудна фактами биография художника – монаха, сохранилось лишь считанное количество его шедевров. Имеются, конечно, исследования маститых искусствоведов. Эпохальный фильм снял Андрей Тарковский… Что к этому сможет прибавить балет?! Оказывается, ему есть что сказать.

Свыше 10 лет главный балетмейстер Астраханского государственного театра оперы и балета Константин Уральский мечтал поставить балет о гениальном иконописце. Постепенно мечта реализовалась, хотя многих ему пришлось убеждать и переубеждать, объяснять, зачем он выбрал такую тему, бороться за её сценическое воплощение.

В итоге идею хореографа поддержали местные власти, главное, сам митрополит Астраханский Его Высокопреосвященство Иона, что показательно. Точнее других суть новой постановки подчеркнул именно митрополит Иона: «Вопросы истинного бытия, мужества и верности перед ближним, христианской любви и прощения, бесконечной ответственности человека перед Богом сегодня важны много более, чем в прошлые времена».

Об этом новый оригинальный балет – явление редкое в современной танцевальной культуре.

Образ Рублёва – образ собирательный. Он далеко не исключительная личность. В каждом из нас есть божий дар, божья искра. В одном эта искра разгорается ярким творческим пламенем, в другом – тихо тлеет в глубине души.

В балете нет никакой спекуляции на избранную тему. Открыт миру, его радостям, боли, страданиям, любви балетный Андрей Рублёв. Став живописцем-монахом, он сохраняет связь с людьми и миром. Своими светлыми, нежными творениями иконописец пытается духовно поддержать людей в суровые времена междоусобиц и ордынских набегов, в горе и в радости, в постижении высшей гармонии божьего мира.

Вера, мистический опыт, озарения позволяют Рублёву создавать дивные образы божественной красоты и духовности. Созерцая его «Святую Троицу», в немом восторге застывают люди. Воздействие чудотворной иконы испытывает каждый – богатый и бедный, праведник и грешник.

Просветленной лирикой, деликатностью и духовностью буквально пропитан новый балет. Такой видят древнюю Русь, ее культурные истоки постановочный коллектив балета, работавший в тесном творческом союзе.

Сам Уральский тщательно отбирал единомышленников. Музыку он предложил написать композитору Валерию Кикте – знатоку не только русской старины, но и законов балетного жанра. «Андрей Рублёв» – его двенадцатый балет.

Автор музыки учитывал пожелания хорошо ему знакомого постановщика. Многолика и красочна как мир партитура балета. Помимо оркестра в ней задействован большой смешанный хор. Хор принимает самое активное участие в этом синтетическом по жанру сценическом действе. Ряд важных эпизодов исполняется только под его пение. Яркая, местами по-современному экспрессивная, местами задушевная и просветленная музыка порой затихает, уступая место вздохам, экстатическим выкрикам танцующей толпы. Часто она преднамеренно выступает смысловым контрапунктом сценическому действию, подчеркивая важность отдельного эпизода. Иногда герои застывают и просто слушают музыку. В целом тесно взаимодействуя, танец и музыка сохраняют относительную самостоятельность. Постановщик в этом балете – не раб музыки. Он не стремится «оттанцевать» каждый такт, как поступают многие его коллеги, неоправданно уплотняя хореографическую ткань.

Все движения в балете осмыслены и оправданы. А в финале сами танцовщики, проявляя музыкальные таланты, играют на свиристелках и дудочках…

На премьере за дирижерским пультом стоял Валерий Воронин. Этому опытному музыканту балет многим обязан. Благодаря именно ему в единое синтетическое действо сливались оркестр, хор и балет. Осилить предложенную постановщиком труднейшую задачу всем коллективам театра помог опыт работы, накопленный во время постановки «Кармины Бураны» Карла Орфа пару лет назад, которая оказалась предтечей «Андрея Рублёва».

Самых восторженных слов заслуживает молодой по составу, жаждущий действия хор театра под руководством хормейстера-постановщика Ольги Шабановой. Хор не только очень профессионально поет, но и принимает самое активное участие в сценическом действии. Иногда хор выступает почти декоративным фоном, создавая «обрамление» происходящему на сцене. Иногда сливается с танцующими, сохраняя при сложных режиссерски-пластических задачах качество звучания.

Удобное для исполнителей сценическое пространство предложил художник Никита Ткачук. Сцена оформлена образно, но традиционно. Белый задник и кулисы напоминают белокаменные стены православных церквей и монастырей, которые Рублёв покрывал своими росписями. В кульминационной сцене на них расплывчато проецируется изображение «Троицы» – постановщики преднамеренно избегают четких цитат шедевров изобразительного искусства, что, думаю, не всегда оправдано. Не все зрители знают раритеты иконописи и шедевры Андрея Рублёва так хорошо, как авторы постановки. Многим нужна дополнительная визуальная информация.

Драматургически оправдано опускается и поднимается занавес, состоящий из отдельных длинных рушников. Он может стать прозрачным, словно исторически и дистанционно отделяя события, происходящие на авансцене от других. Из простых, грубых досок сколочены наклонные помосты. На сцене лежат длинные лестницы, по которым живописцы поднимались для росписи стен храма.

На авансцене журча течет настоящий ручеек с камешками на берегу. Это великолепная находка художника, очень простая, ясная и символичная. Притом это не дань моде (на сцене уже не раз появлялись и бассейны, и горы чернозема, в которых мокли, по которому катались по воле постановщика несчастные исполнители!!!). В «Андрее Рублёве» это «живая вода», «священный источник», «река жизни», по водам которой в вечность уходит главный герой в финале балета. К сожалению, ручей плохо просматривается с партера. Иная картина открывается с ярусов…

Есть в балете и танцующий «Ручей». Его олицетворяет пара – девушка и юноша. «Ручей» игрив, нежнокапризен. Прелестным босоногим дуэтом он извилисто «протекает» через весь спектакль, духовно подпитывая Андрея Рублёва, являя ему образец искренних чувств, чудо просветленной природы.

Огромное значение имеет световая партитура спектакля, предложенная художником Алексеем Переваловым. Помимо чисто утилитарных задач она излучает тот «столп света», который, словно откровение, озаряет Андрея Рублёва, помогая установить духовную связь мира горнего и мира земного. Свет в спектакле деликатный, чуть рассеянный, способствующий незаметному появлению и исчезновению персонажей. Он придает особую динамику сценам сражения и сияет солнцем в ликующих эпизодах масленичного гулянья.

Простые, удобные и очень символичные костюмы предложила Елена Нецветаева-Долгалёва. В прошлом танцовщица Большого театра, она прекрасно знает специфику балетного костюма, имеет хороший глаз и вкус. Ее костюмы можно назвать и историческими, и современными. Простые рубахи и штаны на парнях, длинные сарафаны, блузы и платки на девушках. В зависимости от требований сюжета они дополняются другими аксессуарами. В костюмах женского кордебалета доминирует белый цвет – цвет праздника, духовной чистоты. Лишь изредка сарафаны украшены ненавязчивым орнаментом. Нет приевшихся кокошников и другой расхожей атрибутики в стиле «а ля рус».

По колориту спектакль напоминает поблекшую древнюю настенную живопись. Цветовой и фасонный минимализм хорошо сочетается с декорациями, позволяет выявить и подчеркнуть особенности хореографии. В этом сценическом пространстве главная ценность не оформление, а танцовщик.

Герой проекта, конечно же, Константин Уральский – автор идеи, либретто, хореографии балета, в котором всё продумано, поэтично, естественно и целесообразно. Нет никакой нарочитости, модной накрученности неудобных для исполнения па, лихих приколов, заигрывания с религиозной тематикой. Этот балет – лирическая исповедь самого постановщика, итог его размышлений о сути и истоках творчества. О красоте и духовности окружающего нас мира, богатого эмоциями и искренней верой в чудо.

«Андрей Рублёв» – балет о самораскрытии, становлении личности. Нет в нем ни наставлений, ни поучений. В начале спектакля Андрей один из многих. Он – натура широкая, открытая. Окунувшись в живительный поток жизни, он познает радость бытия, оплакивает смерть близких и друзей после вражеского ордынского набега. Уходит в монастырь, чтобы творить. Часто его сопровождает дуэт исполнителей «ручья» (его тонко и очень поэтично танцуют Мария Стец и ее партнеры Всеволод Табачук и Артур Альмухаметов), затрагивающий самые нежные струны души и сердца художника. Всё пережитое в мире, всё интуитивно познанное он воплощает в религиозной живописи.

В контексте спектакля важен образ Юродивого, прекрасно исполненный Максимом Мельниковым – артистом, создавшим ярки, глубокий образ, который предсказывает Андрею особую судьбу. Но Андрею чужда неистовая вера, аскеза. В творчестве он ищет свой путь к Богу и к людям.

▸ *Максим Мельников – Юродивый и Антон Пестехин – Андрей Рублёв*

▸ *В образе Андрея Рублева – Алексей Любимов*
Мать – Ксения Саулевич

▸ *Сцена из спектакля. В центре Антон Пестехин (Андрей Рублёв)*

Сцена из спектакля

Ручей – Мария Стец и Всеволод Табачук

Сцена из спектакля

Тонко и проникновенно поставлена скупая на танец сцена видений, когда почти в финале балета Андрею является Богородица, дарующая любовь, утешение, благодать.

Андрея каждый по-своему воплощают два исполнителя. Более взрослым, осмысленным, колоритным предстал герой Алексея Любимова. Юным, светлым, открытым жизни кажется Андрей Антона Пестехина.

Балет посвящен не только Рублёву. Он повествует о духовном взрослении русского народа. Если первые народные сцены слегка напоминают «Весну священную» Вацлава Нижинского, представляя собой игрища стихийной языческой Руси, танцующей босиком, неистово и самозабвенно, то в следующих сценах девушки уже выступают в мягких туфлях, потом в пуантах. Пуанты в этом спектакле – символ духовной вертикали, стремления ввысь. Стройность приобретают массовые ансамбли. Русский народ постепенно познает и проникается христианскими ценностями.

Спектакль имеет четкую драматургию, хорошо выстроен. Можно лишь пожелать постановщику более конкретными сценами обозначить финальные точки каждого действия.

Полифонически очень здорово разработаны массовые сцены, где то сливаются, то разъединяются, словно рукава Волги, пластические темы танцующих.

Впечатляет сцена сражений, когда черное, ползучее по земле ордынское войско с луками постепенно выпрямляется во весь рост и под трагические возгласы хора наступательным шагом окружает белоснежные хороводы девушек. Хоровод здесь символизирует единение народа, его энергию и силу, способную противостоять вражеским набегам. Его круговращению можно было придать большую, притом нарастающую динамику.

Сценой безмолвного плача по убиенным завершается эпизод. Но жизнь продолжается. Лихое масленичное гулянье прославляет весну, солнце, возрождение природы. Красив твой мир, о Господи!

Богата, разнообразна и самобытна лексика балета. Константин Уральский свободно владеет разными системами танца. Хореограф нашел яркие танцевальные темы для солистов и отдельных групп, притом очень индивидуальные. Придумать новые движения и их естественные сочетания – самое трудное в балете. Уральскому это во многом удалось.

«Андрей Рублёв» – кладезь современной хореографии в разработке русской темы. Балетмейстер с уважением учитывает и находки великих предшественников - Юрия Григоровича, Олега Виноградова.

Сложнейший хореографический текст замечательно исполняет молодая труппа Астраханского театра. В том большая заслуга ассистента хореографа и репетитора Юрия Ромашко. Труппа профессионально очень выросла за последние годы и отлично чувствует и понимает почерк своего руководителя. Танцует не только точно, но и вдохновенно, с полной отдачей, что не так часто теперь видишь на балетной сцене.

Балет «Андрей Рублёв» – этапный спектакль не только для Астраханского театра. Он заслуживает быть показанным самой широкой аудитории. Особенно сейчас, когда так остро стоят вопросы нравственности, духовности, познания красоты и вековых традиций русского искусства. ■

Фото Марины Ватанской

ПОСТОЯНСТВО И РАЗВИТИЕ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Молодежный театр в преломлении эпох». Выставка к 95-летию Российского академического молодежного театра. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. Каретный сарай. Вернисаж **30 июня 2016**

Очень верна и красива идея, когда выставку, посвященную одному театру, пространственно и визуально организует сам художник этого театра. Именно в этом случае экспозиция не только сообщает информацию, но насыщена образами и темами, которые рождены именно в данном театре, а не в каком-нибудь другом. Иными словами, экспонаты, собранные в залах, создают неординарную художественную физиономию.

Выставку «Молодёжный театр в преломлении эпох» оформлял Станислав Бенедиктов, главный художник РАМТа. И уже одно то, что в центре зала, в декорации их с режиссером Алексеем Бородиным спектакля «Вишневый сад» существует, отдельная часть экспозиции, посвящённая руководителям театра разных эпох от Натальи Сац до Бородина, создает атмосферу театрального спектакля, Есть сюжет, есть интрига, есть фантазия.

При входе зрителей встречают макеты сегодняшних спектаклей. В частности, тревожное пространство акунинского детектива «Эраст Фандорин», этого театрального бестселлера, не один год собирающего полные залы, задает интонацию движения, поиска и не покоя. Художественный руководитель РАМТа Алексей Бородин сказал на вернисаже: «95 лет такая дата, на которой застревать особенно не нужно. Надо организовать выставку, провести сегодняшний день прекрасный. И все, за работу, пора и вперед. Самое главное вообще на всех юбилеях – не застревать».

Экспозиция выставки «Молодежный театр в преломлении эпох». К 95-летию Российского академического молодежного театра

Отдельная стена с фотографиями и эскизам и афишами посвящена началу. Здесь эскизы костюмов художника А. Веснина к спектаклю И. Новикова «Жемчужина Адальмины», с которого 13 июля 1921 года и началась история первого в мире театра для детей. С жизнью того периода знакомят также фотографии, афиши, программки и изобразительные материалы к другим известным спектаклям, над которыми работала целая плеяда вошедших ныне в историю режиссёров, художников, актёров и композиторов: «Гайавата – вождь ирокезов» Н. Огнева, «Негритёнок и обезьяна» Н. Сац и С. Розанова, «Аул Гидже» Н. Шестакова.

Товстоногов, Эфрос, Фоменко со спектаклем «Король Матиуш» – так заканчивается эта часть экспозиции. В 1936-м театр был переименован в Центральный детский и получил свое нынешнее здание на Театральной площади. Сюда стекались лучшие драматурги, режиссеры и актеры: Виктор Розов, Александр Хмелик, Лев Дуров, Олег Анофриев, Олег Ефремов, Ирина Муравьева. В разные годы здесь совершенствовали свои дарования Валентина Сперантова, Геннадий Печников, Иван Воронов,

Экспозиция выставки «Молодежный театр в преломлении эпох». К 95-летию Российского академического молодежного театра

Экспозиция выставки «Молодежный театр в преломлении эпох». К 95-летию Российского академического молодежного театра

Евгений Дворжецкий. Их лица сопровождают зрителей по залу.

В 1980 году РАМТ возглавил режиссер Алексей Бородин, и сегодняшнему дню посвящена большая часть выставки. «В моем утопическом представлении театр может влиять на зрителей, вести их за собой, - говорит режиссер, - Живой театр — я вижу, насколько он сейчас нужен». Так, роскошный макет спектакля «Нюрнберг» по знаменитому киносценарию Эбби Манна, громкой премьеры прошлого сезона, - яркий аргумент в пользу театра живого, неравнодушного, попадающего в нерв времени. «То, что мы здесь выставили – это, конечно, маленькая толика нашей коллекции, связанной с Молодежным театром. Но вечная проблема любой экспозиции – проблема отбора. Я думаю, нам удалось показать квинтэссенцию этапных спектаклей театра», - отметил генеральный директор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина Дмитрий Родионов.

От эскиза к эскизу, от фотографии к фотографии, от макета к макету выставка собирает картину развития и одновременно постоянства. Постоянства – в интересе и внимании к территории детства и юности, на которой формируются базовые представления человека о мире. Развития – в наглядной смене тем, стилей и приемов, языка и мышления. Театр набирался опыта и знаний, двигался в русле передовых художественных направлений, по-новому осваивал классику, проявлял жгучий интерес к современной драме, пробовал расширить тематические и жанровые рамки. Главное – перестал делить аудиторию на детскую и взрослую. РАМТ последовательно и убежденно создавал репертуар, одинаково интересный и детям, и их родителям. Смешанный зал, многослойное смысловое начало, где каждый возраст берет для себя свою порцию впечатлений и размышлений, – такова принципиальная позиция Алексея Бородина и Станислава Бенедиктова, работающих в этом театре уже 36 лет.

А дополнить визуальное впечатление от выставки можно, надев наушники и услышав голоса артистов разных эпох – от истоков до сегодняшнего дня.

Хрупкое кружево цветущих веток, этот прекрасный и давно ушедший мир чеховского «Вишневого сада», расположенный в центре выставочного зала, - образ, конечно, многозначный. Здесь и непреходящая память, и тревога перед угрозой культурного одичания, и утопическая, но одновременно мужественная вера в силу красоты. И оптимизм театра, который всегда, во все времена адресует свои послания молодым племенам. Оттого и сам не стареет. ■

Фото Леонид Бурмистров

▸ *Макет к спектаклю «Нюрнберг». Реж. А. Бородин. Худ. С. Бенедиктов*

ОНИ ТАКИЕ РАЗНЫЕ, «КРАСИВЫЕ И ОТВАЖНЫЕ» - БУМАЖНЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ БОРОВСКОГО

ГАЛИНА ФАДЕЕВА

«Макетные человечки Давида Боровского»
Выставка в Мемориальном музее - мастерской сценографа
Вернисаж 2 июля 2016

Эта экспозиция совершенно преобразила строгое и лаконичное пространство Мастерской. Будто бы вдруг на день рождения, на праздник, сюда явилось множество гостей, рассматривать которых не стесняясь, можно бесконечно: костюмы, наряды, позы, лица. «Давид Боровский вырезал их из бумаги для своих макетов, наверное, чтобы подчеркнуть пропорции, а они, эти человечки, словно актёры, оживляли и проясняли замысел, говорили за художника», — это слова из текста на миниатюрном мольберте, который предваряет парад макетных человечков.

Бумажная актёрская труппа много лет существовала в нескольких картонных коробках. Художник-сценограф Александр Боровский, сын Давида Львовича, решил, что пора им увидеть белый свет и придумал эту выставку. Маленьких человечков он поместил в узкие и длинные стеклянные витрины, прикреплённые к стенам и расположенные не высоко и не низко – на уровне человеческого глаза, чтобы удобнее было с ними знакомиться. Одни легко узнаваемы, сразу понятно, кто есть кто и из какого спектакля. Другие же — просто отражение фантазии художника. Кроме того, на стоящем тут же длинном прямоугольном столе и на всех подоконниках, на фоне светлых льняных занавесок стоят и сидят в непринуждённых позах вырезанные из фанеры и картона в человеческий рост копии бумажных человечков. Некоторым даже присвоены почти философские высказывания: «Человек должен быть грустен и растерян» или «Тяжело мне, ангелы». Словом, это стихия игры, ведь недаром Давид Боровский называл театр «спасительным местом».

Художественный руководитель театра «Эрмитаж» Михаил Левитин сказал, что 2 июля – счастливое число, потому что в этот день родился Давид Боровский. «У него талантливый сын, — продолжил он, — они разговаривают на своём языке и играют в свои игры».

По скайпу из Киева приветствовали открытие выставки Михаил Резникович, Евгений Каменькович и Борис Курицын от имени всех, кто вспоминал в этот день Боровского в Театре имени Леси Украинки, где юношей начинал Давид Боровский, и где теперь музей художника. ■

▸ *Художник Александр Боровский*

Фото Александр Иванишин

▸ *На экспозиции выставки*

ПОБЕГ ОТ ПРАВДЫ

ТАТЬЯНА КРУКОВСКАЯ

Спектакль Fugit. Театр Kamchatka, Барселона, Испания. Creators and Performers: Cristina Aguirre, Maïka Eggericx, Sergi Estebanell, Claudio Levati, Andrea Lorenzetti, Judit Ortiz, Lluis Petit, Josep Roca, Eduardo Rodilla, Santiago Rovira, Giyora Shochat, Prisca Villa. Artistic director: Adrian Schvarzstein.

В одном из интервью в 1942 году Чарли Чаплин сказал: "Движение это освобождённая мысль". Уличные перформансы и акции, работающие с идеей движения, можно найти и у московских концептуалистов, например, группы Коллективные действия, созданной в 1976 году Андреем Монастырским: знаменитые "Поездки за город". И у ленинградских художников, например, группы "Товарищество Новые тупые", которые за шесть лет провели около 70 перформансов, значительной частью незапланированных. 25 августа 1996 года в Санкт-Петербурге Сергей Спирихин, Вадим Флягин, Игорь Панин, Александр Ляшко провели перформанс «Движение чайного столика к закату. Семь дней пути. День первый». Участники совершили поход с круглым рижским столом от Манежного переулка до Манежа вместе с раскладными стульями, по пути останавливаясь, садились за стол и говорили об искусстве. Одна из остановок произошла на Дворцовой площади. Тогда подобное было ещё возможно. Перформеры заметили, что тень от Александрийского столпа все время перемещается, и стали медленно двигаться по часовой стрелке за ней. Все идеи рождались на ходу. Каждый день «Тупых» был непредсказуемым, безумным, сами они всегда говорили о своих акциях: "Идем по улице, и бац — перформанс".

Спектаклипроменады, ***спектаклипутешествия*** уже давно не новость, истоки современного уличного театра вообще лежат в давней истории. Иммерсивный театр, отсчёт которого часто ведут с 2008 года создания британской театральной труппы Punchdrunk, это театр соучастия зрителя, где перформанс и инсталляция встречаются с sitespecific.

В одном знаменитом телесериале канала HBO, в финальном сезоне героиня знакомится с русским художником Александром Петровски, которого играет Михаил Барышников, и они отправляются на ***выставкуперформанс*** Марины Абрамович, во время которого художница живет в галерее без еды и воды. Этот эпизод сериала был инспирирован аналогичным проектом Абрамович в Sean Kelly Gallery, называвшимся «Дом с видом на океан». В другом телесериале этого же канала, в одной из серий прошлогоднего сезона, показан эпизод, где все персонажи приходят в качестве зрителей на спектакль "38 соседей" ("38 Neighbors"). Постановка рассказывает историю Кэтрин Сьюзен «Китти» Дженовезе, женщины, которая была зарезана во дворе жилого дома в НьюЙорке 13 марта 1964 года. The New York Times опубликовала большую статью, где описана сцена безразличия со стороны соседей, которые видели и слышали нападение и не вызвали полицию. Инцидент побудил исследования о том, что в дальнейшем назовут эффектом свидетеля или «Дженовезе синдром». Зрители этого спектакля, спектакля в спектакле (точнее в эпизоде сериала), размещаются по комнатам такого же многоквартирного дома, как тот, во дворе которого произошло убийство. Они смотрят из окон так же, как смотрели те самые 38 свидетелей преступления. Зрительское пассивное поведение повторяет реакцию реальных людей, которые не предотвратили реальное убийство. Это крайне интересный пример: спектакль использует традиционное поведение публики в театре безучастное наблюдение за происходящем, чтобы раскрыть главную проблему сюжета: свидетели наблюдали из окон за убийством и не вмешались. Так же как перформанс Абрамович попал в сериал в силу своей невероятной популярности, то, что спектакль подобного типа становится лейтмотивом эпизода другого популярного сериала говорит об актуальности подобного театрального метода сегодня.

Иммерсивный театр, обеспечивает погружение в ту или иную среду, эффект присутствия; работает с повседневностью. Режиссер Феликс Барретт, создатель театральной компании Punchdrunk, однажды сказал: «Мы не хотим, чтобы зрители говорили "Вчера я был в театре", они должны говорить "Это случилось со мной вчера"».

Kamchàtka это коллектив художников из разных стран, которые впервые встретились в 2006 году во время обучения импровизации на улицах Барселоны. Тема исследований, которые делали артисты, вопрос миграции, в последнее время ставший столь острым для Европы; главные герои спектаклей театра Kamchatka переселенцы. Форма уличного театра появилась позже, на первом месте была тематика. Это привело к созданию трёх спектаклей. В 2007 году появилась первая постановка, в дальнейшем давшая название театру: "Kamchàtka". Как говорят сами создатели этого спектакля: это уличный театр в его изначальном виде. В основе: пространство, тело, импровизация. Это история эмигрантов в новом городе. Спектакль существовал по законам физического театра, артисты весь спектакль молчали, действовали через импровизацию с людьми и с пространством. Аудитория становилась частью перформанса. Артисты хватались за ситуации, которые возникали вокруг них на улице и делали их частью действия. Задачей персонажей становились простые жизненные ситуации эмигрантов только что приехавших на новое место жительства: найти работу, еду и дом. В конце спектакля герои должны были исчезнуть, исчезнуть так же, как в глазах коренных жителей города исчезают эмигранты, прожившие по соседству какое-то время. Во время показа спектакля в Голландии, например, артисты в финале уплывали на лодке, причём это не было заранее запланировано: чистое

совпадение, которое создало прекрасную мизансцену, особо запомнившуюся самим артистам. Капитан одной из многочисленных лодок, пришвартованных у набережной, увидел убегающих людей и предложил им свой борт в качестве укрытия.

В 2010 году состоялась премьера второго спектакля “Habitaculum”, который до сих пор играют на фестивалях по всему миру. Этот спектакль стал смысловым продолжением первого. Герои эмигранты обосновались на новом месте, нашли дом, но обустраиваются в соответствии с жизнью, к которой они привыкли у себя дома. Спектакль показывают в доме, в который входят зрители и могут свободно перемещаться из комнаты в комнату. Конкретного маршрута не существует. Весь дом, как тотальная декорация, становится живой инсталляцией. Спектакль “Habitaculum” вводил зрителей в чужой мир, чужую жизнь эмигрантов, предоставляя возможность для взаимодействия с этим “иным”: face to face. В 2014 году театр завершил свою трилогию о миграции людей спектаклем “Fugit”, который и был показан в середине июня в Москве. В спектакле заняты 12 перформеров. Главная цель, по словам создателей, адаптация не истории, а пространства. Спектакль был показан в 26 странах 360 раз и только 10 из них в Испании. Для каждого показа крайне важно найти такие места, которые есть только в этом городе. В качестве эпиграфа к своему спектаклю создатели выбрали строки: “В такие времена побег единственный способ остаться в живых и продолжать мечтать”. (Анри Лабори, “Хвала полета”). Авторы постановки говорят, что для них “попытка убежать это значит противостоять”.

Спектакль начинается со сцены, в которой зрители могут видеть временный лагерь или наспех сооружённое жильё группы эмигрантов, которые жгут газеты в большом железном баке и греются у огня, разбирают старые вещи, переносят чемоданы. Раздаётся выстрел и лагерь вынужден сняться с места, укрывшись от погони. Каждый из 12 перформеров, выбирает из толпы зрителей (намеренно разбивая пары и компании, пришедшие на спектакль вместе) отдельных людей, которых и проведёт на протяжении спектакля долгим маршрутом побега. Проводник приводит свою группу в заброшенный ангар и там, на собственном примере показывает, что необходимо избавиться от сотового телефона и документов. Он берёт свой телефон и паспорт, и опускает в большой чёрный мешок для мусора, после чего подходит к каждому из зрителей, и ждёт, когда тот повторит тоже самое. Здесь придётся сделать небольшое отступление и сказать о том, что все зрители, планирующие посетить этот спектакль, заранее получили секретные письма, в которых сообщалось место начала спектакля и ряд правил посещения постановки. Среди них был запрет на фото и видеосъёмку, и следующий пункт: “Если во время спектакля вы мешаете действиям актеров или публики, вам придется закончить просмотр спектакля. Билеты в этом случае не возвращаются”. Продолжая рассказ о сцене с телефонами и документами должна сказать, что большинство зрителей покорно приняли правила игры и отдали свои паспорта (в следующей сцене, забегая вперёд: проводник бросит этот чёрный мешок со всем содержимым в огонь). Но среди зрителей оказались и “бунтари”: переняв у артистов манеру физического театра, они так же без слов, стали показывать, что не отдадут свои вещи. Последовала небольшая пантомима: проводник пытается забрать паспорт, зритель его не отдаёт. И уже через минуту, актёр сдавшись, прибегает к последнему средству: снимает с лацкана пиджака деревянную прищепку, которой на старте спектакля помечали всех зрителей. Я, смотря на это со стороны, испытываю страшное разочарование: неужели у перформера нет инструментария для подобных ситуаций? Он, отсылаясь к правилам посещения спектакля, даёт зрителю понять, что ему придётся закончить просмотр, если он не будет покорно, как марионетка, повторять за перформером необходимое. То есть сугубо театральная ситуация: зритель вступает в противостояние с перформером и не принимает правила игры, становится для театра помехой. Ситуация, которая имеет потенцию к самостоятельному сюжету, внутри спектакля. Но у перформера один инструмент борьбы с этим: вывести зрителя за пределы спектакля. Не правомерное сравнение, но я представила себе спектакль Commedia dell’arte, где Арлекин прогоняет (всерьёз) зрителя, вступившего с ним во взаимодействие, занявшего позицию антагониста. Невозможно! Арлекин, как протагонист, построит на этом сцену. Реакция публики как часть спектакля. В “Fugit” зрители сразу принявшие эти правила игры, сделали это чисто механически. А ведь сцена с документами и телефонами (у большинства сегодня в коробочке телефона вся жизнь и это действительно важный объект) могла бы стать невероятно эмоциональной, а не чисто технической: телефоны необходимо было забрать у зрителей для следующих сцен, которые должны пройти в полной темноте, а в телефоне у каждого есть фонарь и светящийся экран и это нарушило бы мизансцену; а документы были необходимы для устранения проблем с выдачей этих телефонов после окончания спектакля: по документам определяли хозяина того или иного гаджета. Паспорт и телефон, в котором семейные фотографии, важные сообщения это два ценных объекта для каждого, и необходимость расстаться с ними причина для внутреннего конфликта. И если бы театр мог убедить нас сделать это осознанно, а не машинально повторяя за перформером, это был бы серьёзный и глубокий психологический момент; убедить в необходимости этого театральными средствами, создать ситуацию, в которой ты сделаешь это сам, поверив театру. И тогда зритель будет максимально включён в происходящее. Но данная сцена осталась сугубо декоративной. Феликс Барретт, создатель британской театральной труппы Punchdrunk, в одном из интервью говорил, что в спектаклях иммерсивного, интерактивного театра всегда нужно иметь план “Б”. Если спектакль заставляет зрителей выйти из пресловутой зоны комфорта, естественно, что они могут испытать сильные эмоции, и соответственно, проявить себя неожиданно. Возникает напряжение, нервное возбуждение, зрители находятся внутри действа, они переживают и делают чтото непривычное вместе с персонажами, отчего напряжение только усиливается.

Сделайте меня соучастником, или хотя бы свидетелем преступления, позвольте присвоить мне, как зрителю, определённую степень ответственности за происходящее. В спектакле же “Fugit” зрителю отведена сугубо пассивная роль, следовать за проводником, не принимая своих самостоятельных решений, зрителю отведена роль объекта, которого перемещают по некой

заданной территории, за счёт мелких перебежек от одной локации до другой.

Спектакли сайтспецифик создают ситуации, в которых нет второстепенных героев, каждый имеет свой событийный ряд, свою партитуру. Именно поэтому, очень часто, когда говорят о ***спектакляхпроменадах***, в какой-то момент перестают говорить собственно о спектакле и начинают о своих личных впечатлениях, причём подобное наблюдается не только в дискуссиях, но и в профессиональных текстах. Дело в том, что спектакли этого жанра выстраивают социальное и физическое пространство путешествия. Зритель, оказавшись не в традиционном театральном пространстве, а в контексте города, с которым он ежедневно взаимодействует, чувствует свою активную роль в происходящем, даже если спектакль не предполагает активного интерактива.

Летом 2015 года в Москве стартовал проект "Remote Moscow" в жанре ***променадспектакля*** (Международный театральный проект компании Rimini Protokoll (Германия) и импресарио Фёдора Елютина (Россия). Концепция и сценарий / режиссура: Штефан Кэги. Второй режиссер: Йорг Карренбауэр). Спектакль вызвал большой интерес у зрителя и был продолжен в 2016 году. Летом 2014 года в СанктПетербурге прошли показы предыдущей работы компании Rimini Protokoll "Remote Петербург" (Журнал "Сцена" писал об этой постановке: *№ 4 (90) 2014 год, стр. 6* «Следуйте инструкции» (о спектакле «Remote Петербург» БДТ им. Г.А.Товстоногова (Россия) и Rimini Protokoll (Германия). География, где Rimini Protokoll осуществляли свой спектаклькпроменад насчитывает уже около 30 городов. В каждом городе маршрут спектакля имеет общие точкилокации: начало на кладбище (в СанктПетербурге, например, спектакль стартовал на кладбище АлександроНевской лавры), финал должен происходить на некой возвышенности (природной или архитектурной) откуда можно посмотреть на город с высоты. Остальной маршрут простраивается в зависимости от особенностей города.

Спектакль Remote Moscow лично для меня стал настоящем путешествием в детство. Первая локация спектакля в Москве пришлась на Мусское кладбище, вдали от центра города, за границей Третьего транспортного кольца. В детстве, я часто стояла у большого окна школы и смотрела, опираясь о широкий холодный каменный подоконник, через это самое Третье кольцо на другую сторону. Третье транспортное кольцо, как быстротечная река, текло водами автомобильного потока, разделяя два берега. На одном из берегов стоит по сей день здание школы, с шумным после окончания занятий, школьным двором, а на другом берегу этой реки времени растеклось своей вечной тишиной кладбище. Удивительно, но смотрев из школьного окна на тот другой берег многомного раз, именно на этом кладбище я никогда не была. И только спектакль Remote, как лодочник Харон, привёл меня на этот, другой берег. После долгого путешествия по Москве, зрители Remote Moscow оказываются на территории ВысокоПетровского монастыря. Звучит неправдоподобно, но эта локация перенесла меня в ещё более давнее детство: на территории этого монастыря был (и располагается по сей день) детский сад, куда меня водили все дошкольные годы. В соседнем здании, которое теперь возвращено церкви, в то время была репетиционная база танцевального коллектива "Берёзка" и во время прогулок во дворе, я могла видеть раскрасневшихся танцовщиц, выбегавших на улицу отдышаться. Конечно, позже я много раз бывала там. Но именно возвращение со спектаклем восстановило эти воспоминания.

Уверенна, что читателю крайне не интересно читать о том, какие локации спектакля вызвали воспоминания у автора статьи. Но пишу это намеренно, чтобы продемонстрировать: у каждого человека маршрут спектакля может наложиться на его личную карту города. Даже в таком огромном мегаполисе, как Москва, могут происходить подобные совпадения. Поэтому спектакли, вписанные в контекст города, в любом случае будут вызывать у зрителя свои личные ассоциации. Зрители подобных спектаклей, даже в своём родном городе, начинает чувствовать себя туристам, такие спектакли дают возможность новым чистым глазом посмотреть на родной город.

На мой взгляд, главной ошибкой московского показа спектакля Fugit стал выбор пространства, выбор локации. Спектакль прошёл на территории одной из бывших промышленных зон Москвы, в комплексе зданий издательского комбината, некогда выпускающего газету «Правда», на территории района Беговой. Даже в этих совпадениях топонимики заключена внутренняя энергия, игра, в которую город готов играть: спектакль "Побег" на территории района Беговой.

В одной из сцен зрителей перемещают в закрытом кузове грузовика, посадив на пол и забросав сверху голов тряпками. Прекрасный образ, совершенно кинематографическая сцена побега с тревожащей опасностью быть обнаруженным. Но мы снова упираемся в проблему выбора территории для показа спектакля: зрителей погрузили в кузов, закрыли задние двери, пространство кузова погрузилось в темноту, машина начала движение, но остановившись, мы оказались на той же территории, откуда начали побег. Причём, это не возвращение в ту же точку, нет, просто территория промышленной зоны настолько безлика, что даже небольшое перемещение, мало что меняет: начали движение у корпуса "Б", приехали к корпусу "С", какая по сути разница. Если бы спектакль происходил в городе, или в принципе: на открытой территории, возникло бы нужное ощущение движения, иллюзия побега. Но в московских показах все попытки выстроить нарратив и простроить фабулу, разбились об ошибочно выбранное пространство для спектакля.

И проблема именно в том, что спектакль "Побег" был сыгран на замкнутой территории комплекса, который в настоящее время частично заброшен, а частично в его корпусах размещены небольшие организации от кёрлингклубов до студий звукозаписи. Несмотря на очевидный упадок, это место, где сталкиваются интересы самого широкого спектра, здесь представлена всевозможная коммерческая деятельность. Территория не строго изолирована, хотя в начале зрителей проводили через проходную именно как в закрытую зону. Но через несколько минут столкнувшись с обычными обитателями комплекса, хозяевами и клиентами, аура загадочности и изолированности разрушается. Актёры театра Kamchatka стремились обыграть присутствие этих "чужих" персонажей, посылали им "тайные знаки". Словно они вплетены в заговор побега и имеют к нему непосредственное отношение. Но ладно бы они оставались глухи к этим знакам и не обращали бы

на них внимания, но зачастую своими реакциями случайно оказавшиеся рядом прохожие разрушали все правила игры в один миг. И тогда я задаюсь вопросом: на сколько крепко продумана система подобного взаимодействия с людьми, случайно оказавшимися на территории спектакля.

Один лишь раз, подобный контакт, а точнее именно его отсутствие, лично для меня вырос в полноценную сцену. После очередных перемещений за "сталкером", группа зрителей сквозь стену из дождя оказалась под неким металлическим навесом, по которому нещадно барабанили капли воды. Наш проводник собрал нас вокруг себя в плотный круг, и на чемодане, как на столе, медленно, бережно развернул небольшой кусок ткани. Напряжёнными, сосредоточенными пальцами достал небольшой кусок хлеба и отломив себе крошку, передал хлеб по кругу. Каждый отламывал себе крохотный кусок, думаю современный житель большого города не помнит даже подобного тактильного ощущения на кончиках пальцев: маленький хлебный мякиш, отломанный не от скуки за обедом, а как единственный кусок хлеба, который предстоит сейчас съесть. Важный опыт и сильное переживание: преломить хлеб с незнакомыми людьми, как с братиею.

Когда хлеб обошёл всех сидящих на земле по кругу, проводник заметил, что здесь же, под навесом от грозы прячется ещё один человек, случайный прохожий. Он протянул хлеб и ему. Этот мужчина, оставшийся невозмутимым при виде сидящих с хлебом людей, отвернулся в знак отказа от предложенного ему. В этот момент я невольно подсчитала собравшихся. В кругу, преломивших хлеб, нас было двенадцать человек; стоящий в стороне, отказавшийся от хлеба, был тринадцатым. Такие аллюзии, возникающие сами собой, становятся драгоценными подарками в променадтеатре. Ты фиксируешь этот миг, но при этом понимаешь, что его скорее создала сама жизнь, пусть и в схеме, заданной театром.

Возвращаясь же к теме "Побега" как движения и замкнутой территории промышленной зоны, проблема именно в том, что вектор любого побега всегда направлен куда-то вовне, он имеет исходную точку и некую цель, пусть даже она и не будет достигнута, если побег прерван. Но побег невозможен, если изначально мы ограничены некой заданной территорией. Причем, в подобной территории отлично мог бы существовать спектакль, целью которого было бы передать ощущение замкнутости, безысходности. Поместить зрителя в условия изолированности, хождения по кругу, поиска выхода и катастрофы осознания его отсутствия. Побег должен иметь перспективу, он должен иметь потенцию к осуществлению. При изначальной невозможности он становится совершенно бессмысленным и превращается в нелогичное перемещение из точки А в точку Б, он теряет энергию столь необходимую театрупромenаду, да и просто любому уличному театру. Уличный театр объединяет вокруг себя при отсутствии реальных стен здания театра зрителей собственной энергией, некой силой, и создаёт энергетическое поле спектакля, попавший в него, как зачарованный, не может его покинуть пока спектакль не закончится.

Всем известен фотопроект "Следуй за мной", давно уже вышедший за пределы сети instagram. Проект «Follow Me To» начался со случайного снимка в испанской Барселоне. На всех фото повторяется тот же ракурс: спина девушки, руки и на дальнем плане пейзаж или достопримечательность, к которой зрителя, словно взяв за руку, ведут. Сейчас на странице проекта уже более 4 миллионов подписчиков. С точки зрения пейзажей или объектов, эти фотографии не отличаются от большинства других. Успех кроется в том, что смотрящего втягивают, зовут, ведут в пространство снимка, и, конечно, иллюзия движения. Пространство спектакля "Fugit" было изначально лишено идеи движения. Если посмотреть фотографии с показов этого спектакля в других городах, можно увидеть сколь точно там была произведена работа с пространством: улицы, сады, дороги, поля и площади городов. Театр уводит там своего зрителя в паломничество, показывает новые места, а ведь именно так мигрант и смотрит на свою меняющуюся жизнь.

Многие подростки и представители молодого поколения в Японии, отказываются от социальной жизни и стремятся к крайней степени социальной изоляции и уединения. Феномен стал столь массовым, что был официально признан болезнью в 1989 году и распространился на другие страны. Затворникам дали название: хикикомори (от сокр. хикки, букв. «нахождение в уединении», то есть «острая социальная самоизоляция»). Настоящие хикикомори не выходят из дома многие месяцы. По одной из версий, феномен возник изза крайней степени разобщённости населения. По другой, хикикомори следствие ***интернеткультуры***, как нового канала общения. Но дело не только в погружении в виртуальный мир, а так же страх мира реального, реальных людей, проблем и необходимости принятия решений. Человек прячется в своё одиночестве, как в раковину. Театр один из немногих видов искусств, способный вытащить человека из его раковины. Театр всегда происходит здесь и сейчас. Театр всегда говорит с человеком. Иммерсивный театр вынуждает зрителя испытать новые эмоции, пережить новый опыт, совершить эмоциональное или реальное путешествие. Сбиться с надоевшего, знакомого, ежедневного маршрута, пройти новыми путями, возможно, посмотреть на себя со стороны и тем самым узнать себя лучше. В спектакле "Fugit", в финале, есть сцена встречи всех групп, которые вначале разошлись в разные стороны, вслед за своими проводниками. Зрители, пришедшие на спектакль с друзьями, парами или компаниями, снова объединяются, после того как их разлучили на час с небольшим. Возникает искренняя и сильная эмоция, потому что зрителям наконец-то дали пропустить что-то через себя. Люди обнимаются как после долгого расставания, человек находит человека.

В одном из фильмов Чаплина "Бродяга", Чарли играет маленького человека, сердце которого создано для того, чтобы быть разбитым. Этот фильм заканчивается самым знаменитым уходом в истории кино. Бродяга понуро бредёт по пыльной сельской дороге вдаль от камеры. А затем вдруг сквозь грусть проступает радость: он оживляется, стряхивает со своих плеч невидимый груз и весело продолжает свой путь. В этом фильме он проживает любовную историю и к финалу остаётся одиноким, но он не одинок, а свободен. Воля к жизни заставляет его встряхнуться и бодро идти дальше по дороге жизни. Уходящая вдаль дорога это вся его будущая жизнь. Это бесконечное путешествие, вечное движение. "Движение это освобождённая мысль". ■

▸ *Показ спектакля «RemoteMoscow». Фото Татьяна Круковская*

▸ *Московский показ спектакля «Fugit». Фото Максим Барышников*

ПРОСТРАНСТВО НОВОГО ТЕАТРА ДЛЯ ДЕТЕЙ

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Новый театр для детей – так стали говорить, когда появились молодые режиссеры, которые начали активно работать для юного зрителя, не боясь затрагивать серьезные темы преимущественно в камерном пространстве. Это Полина Стружкова, Марфа Горвиц, Юрий Алесин, Екатерина Гороховская, сразу полюбивший большую форму Роман Феодори и другие. Режиссерские лаборатории, которые проводили в первую очередь Олег Лоевский и Михаил Бартенев в силу организационных причин предлагали режиссерам на откуп малые сцены, да и форма эскиза, сделанного за несколько дней, предполагает камерность.

Прошло время, и новый театр для детей осваивает и новое пространство. Поколение выпускников режиссерских факультетов 2000-х приходит на большую сцену. Заканчивающие обучение магистранты (придется называть их уже новейшим поколением) заставляют зрителей передвигаться во время спектакля.

«Зачем война?», - спрашивает исполнитель роли Одиссея у своих маленьких зрителей в финале спектакля «Илиада Одиссея» драматурга Аси Волошиной и режиссера Виталия Дьяченко. «Чтобы победить», - уверенно, без тени сомнения отвечает один из пятилетних участников действия. Дети только что вышли из почти настоящего троянского коня, бока которого были экранами для теневых сцен. Родители сидели снаружи и могли наблюдать все секреты работы кукольников. Ученик Анатолия Праудина, Дьяченко идет вслед за учителем по пути освоения неудобных вопросов с простыми ответами. Весь спектакль с зачастую монотонными сценами были сделан только ради этого вопроса, который как никогда точен. Эта неудача, вернее не победа, петербургского независимого коллектива со странным названием Театр музея городской скульптуры «Мастерская Аникушина» все же доказывает, что молодая команда держится магистрального курса новой режиссуры театра для детей, нужно только набрать творческой убедительности для своего высказывания.

Кстати, все нижеописанные спектакли за исключением последнего, будут связаны в той или иной степени с темой войны. Острые темы актуального театра не обходят стороной режиссеров, работающих для детской аудитории. И пусть, например, война у Януша Корчака сказочно теоретическая, нельзя забывать о его героическом поступке во время самой настоящей исторической катастрофы.

«Король Матиуш» по решению художника Марии Кривцовой - самый цветной спектакль из всех упомянутых в этом тексте постановок,

Сцена из спектакля «Король Матиуш». Новосибирский театр «Глобус»

которые шли в основном с монохромной сценографией. Его цвет даже излишне «тюзовский», нарочито яркий, как и способ существования актеров. Огромный амфитеатр новосибирского «Глобуса» своей схожестью с академической аудиторией продиктовал формат спектакля-лекции.

Произведение Корчака вновь оказались популярны. Режиссеру Полине Стружковой как будто не хватает огромной сцены Новосибирского «Глобуса», в финале первого актера действие перекидывается в зрительный зал. «Почему вы все молчите?», - раздается взволнованный детский голос с последнего ряда - только что затемнением закончилась сцена, где заглавного героя должны расстрелять. Мальчику отвечает девочка. И этого достаточно, чтобы по разрешению лектора каждый ребенок в зале почувствовал себя свободным высказать свое мнение. Старая сказка польского писателя и педагога о юном правителе стала поводом поговорить с детьми о политике, ответственности, общественном мнении, наконец, как бы громко это ни звучало.

Еще во время обучения молодые режиссеры не стесняются выпускать спектакли для юной аудитории, более того, хотят услышать ее ответ на свое высказывание. Они находят новый материал для театра в хорошей литературе. Возможно, выбирают писателей не первого эшелона, но всегда интересных личностей, известных своими поступками не только в области словесности.

«Альма и Брут» - два маленьких спектакля, которые перекликаются между собой и идут в двух комнатах ЦИМа. Их «рифмы» можно долго перечислять. Две собаки: Альма – Брут. Два автора: Горин – Ашкенази. Два места действия, две катострофы: Чернобыль – Холокост. Два пространства: черная комната – белая комната. История Альмы рассказывается с помощью фломастеров и рисования мокрой тряпкой на черной стене, историю Брута сопровождает экран с клипом и тирами. Картинки из «Альма» исчезают на глазах, зато видео и текст из «Брута» захватывает внимание своей динамичностью и выверенностью, зафиксированным камерой постоянством. Первая история идет при домашнем свете лампы, вторая при стерильном свете почти больничного пространства. В черной комнате играют с предметами. В белой подчеркивают их отсутствие - так единственное, что возникает в руках – это стакан белого молока, из которого время времени делает глоток исполнитель текста «за Брута». Актеры в черной комнате по-доброму подтрунивают над собой и персонажами, в белой – не взглянут друг на друга даже в самые напряженные моменты отстраненного диалога. Черная комната дарит оптимизм, белая оставляет, как ни странно, светлое ощущение открытого финала, актеры не договаривают трагический конец истории Ашкенази. Так режиссер Даниил Чащин с помощью художника Дмитрий Горбаса затевает «черно-белый» серьезный разговор о преданности и злости собаки, вернее, о тех моментах, когда человека принято сравнивать с собакой.

Его коллега – магистрант уже не ЦИМА, а Новой сцены Александринского театра - Антон Оконешников поставил сказки Людмилы Петрушевской и назвал свой необычный спектакль «Пуськи бятые». Спектакль не о людях, и даже не о животных. Он в основном о странных существах и построен на забавной словесной эквилибристике. Через нелепицы и странности, однако проступает нешуточное человеческое содержание. Зрителям здесь надо запомнить свое место, это не так трудно, зрителей всего двенадцать. Одно из черных-пречерных пространств великолепно оснащенной Новой сцены постепенно осваивается юной публикой, которая передвигается, сидя по четыре-пять человек на трех подвижных столах. Актеры сразу же завоевывают внимание доверительной интонацией и игрой с предметами. Например, блохи на собаке предстанут в исполнении прищепок на лохматом коврике. Лингвистические «путаницы» текста Петрушевской развиваются в одновременно бескрайнем и замкнутом многомерном пространстве. Это пространство максимально удалено от реальности - с самого начала зрителей укрывают одеялами и предлагают посмотреть сон. «Пуськи бятые» - редкий случай формального искусства для детей, пронизанного человечностью, которая заставляет детей все время улыбаться.

Уже несколько десятилетий бездумные и аляповатые представления для детей, эта, в сущности, халтура подвергается остракизму со стороны режиссеров, которые намерены разговаривать с детской аудиторией серьезно, по высшему счету. Вот и режиссеры новейшего поколения, имеющие вкус к этому сложному и ответственному занятию, ищут новые способы, как сделать театр для детей умным, живым и привлекательным. ■

▸ *Сцена из спектакля «Пуськи бятые». Новая сцена Александринского театра*

Фото предоставлено пресс-службой театра

ТЕНДЕНЦИИ ФЕСТИВАЛЕЙ ИСКУССТВ АЗИИ: КИТАЙ

ТАТЬЯНА БОДЯНСКАЯ

Международные фестивали искусств, объединяющие в своей программе сразу несколько жанров и направлений – это крупные форумы, по деятельности которых можно судить о культурном контексте стран, где эти фестивали проводятся; подводить промежуточные итоги художественной жизни и оценивать тенденции будущего. Фестивальная модель способствует глобальному восприятию арт-рынка, увеличивая и поддерживая культурную мобильность.

Фестивали становятся подлинной «социальной сетью», привлекая людей самых разных социальных групп, возрастов и мировоззрений, объединяя в конкретном социально-художественном контексте. Здесь создается «питательная среда» обмена опытом и мнениями профессионалов и зрителей.

Наиболее крупными мировыми фестивалями, фактически создающими тенденции на глобальном рынке исполнительских искусств являются на данный момент Венский фестиваль (Wiener Festwochen), Эдинбургский международный фестиваль (Edinburgh International Festival), Голландский фестиваль (Holland Festival), Сиднейский фестиваль (Sydney Festival), Манчестерский международный фестиваль (Manchester International Festival), Хельсинкский фестиваль (Helsingin Juhlaviikot).

Если все приведенные выше фестивали представляют в большей степени европейскую культуру, немаловажно было бы затронуть два фестиваля Азии: Китайский Шанхайский Международный фестиваль искусств (China Shanghai International Arts Festival) и Гонконгский фестиваль искусств (Hong Kong Arts Festival).

Последние десятилетие Азия и, прежде всего, Китай становится мировым финансовым, урбанистическим, индустриальным и технологическим лидером. Инвестирование в культуру, создание благоприятных условий, а также продвижение культуры и артистов за рубежом являются стратегическими элементами культурной политики Китая. На этом фоне фестивали, включаемые в их программу смотры и форумы как события по созданию и поддержанию связей в индустрии, скоро могут послужить образцами и для европейских фестивалей.

Китай и – шире – Азия являются лидерами глобального предложения на рынке исполнительских искусств, в том числе, фестивальном. А в последнее время – и лидерами глобального спроса. В одном из интервью автору статьи директор ассоциации фестивалей Финляндии Кай Амберла отметил, что «без четкого понимания ситуации, программных тенденций, постоянного мониторинга азиатских форумов, европейскому фестивалю сложно представлять актуальное искусство и продуктивно участвовать в глобальном рынке».

Шанхайский Международный фестиваль искусств (China Shanghai International Arts Festival (CSIAF), существующий под эгидой Министерства Культуры Китайской народной республики и организованный Муниципальным народным Правительством Шанхая, позиционируется как единственный фестиваль искусств государственного уровня в Китае. Фестиваль был основан в 1999 году. Шанхайский Международный фестиваль искусств характеризует свою концепцию как «инновация и развитие», делая упор на развитие фестивального бренда. Целями фестиваля служит культурный обмен внутри страны, а также стремлению к тому, чтобы являться «наиболее влиятельным фестивалем в международных культурных кругах».

Фестиваль включает следующие жанры: театральные спектакли, выставки, проект «the Art Space Series», мультидисциплинарные мероприятия, форумы, семинары, образовательные мероприятия, программа для особо одаренной молодежи «R.A.W!» (Rising Artists' Work). Фестиваль проводит политику «низких цен на билеты» , увеличивая доступ массового зрителя к некоторым мероприятиям.

По европейским меркам Шанхайский Международный фестиваль искусств представляет собой довольно развернутое вовнутрь культурное предложение, где преобладает китайское искусство и довольно консервативная художественная политика.

Однако обилие специальных программ и форматов, а также поддержка молодых талантов и большое количество образовательных мероприятий представляют особый интерес и важный опыт и для европейской фестивальной индустрии.

Несколько по-иному выглядит Гонконгский фестиваль искусств. Интересным фактом является то, что основан он был еще в 1973 году, а по своему программному подходу является аналогичным крупным европейским фестивалям. Гонконгский фестиваль проходит ежегодно в феврале-марте, его миссией служит «обогащение культурной жизни города», представляя все жанры исполнительского искусства, а также разнообразную программу «PLUS» и образовательные мероприятия.

Гонконгский фестиваль искусств является некоммерческой организацией. Бюджет 2016 года составил около 110 миллионов гонконгских долларов (это составляет около 12,5 миллионов евро, что превышает бюджет, например, Хельсинкского фестиваля искусство (Финляндия), почти в четыре раза).

Около 30% годового дохода представляют собой ассигнования правительства, 37% дохода осуществляется за счет продажи билетов. Около 32% является спонсорской помощью, поддержкой корпораций, частных лиц и благотворительных фондов.

В числе артистов и коллективов, составлявших программу Гонконгского фестиваля искусств числятся: Чечилия Бартоли, Йо-Йо Ма, Филип Гласс,

Тан Дун, Густаво Дудамель, Михаил Барышников, Сильви Гиллем, Питер Брук, Королевский оркестр Концертгебау, Большой театр, Мариинский театр, Баварская государственная Опера, New York City Ballet, Балет Парижской Оперы, Театр танца Пины Бауш в Вуппертале, Royal Shakespeare Company, Berliner Ensemble.

Для оказания активной поддержки гонконгским деятелям искусства, внутри фестиваля было заказано и спродюсировано более 100 новых работ в жанрах театра, камерной оперы, музыки и современного танца за последнюю декаду.

Фестиваль также проводит политику доступности мероприятий для студентов, выделяя около 8 000 льготных билетов каждый год.

Проект фестиваля «PLUS» направлен на усиление взаимодействия искусства и аудитории, и включает лекции, мастер-классы, симпозиумы, экскурсии, выставки и другие мероприятия.

Таким образом, Гонконгский фестиваль искусств действительно стал одним из самых важных мировых культурных форумов, с одной стороны, заимствовав «западные» форматы мероприятий и построения программы, приглашая одних из лучших мировых исполнителей, в том числе, из России, при этом активно помогая собственным талантам и, тем самым, совершая долгосрочные инвестиции в собственную культуру, одновременно выводя свое искусство на международную арену. ■

ЧЕЛОВЕК КОНТУЖЕННЫЙ, ЧЕЛОВЕК СОКРОВЕННЫЙ

О VI ПЛАТОНОВСКОМ ФЕСТИВАЛЕ В ВОРОНЕЖЕ

ЕВГЕНИЙ АВРАМЕНКО

Платоновский фестиваль искусств, который проводится на родине Андрея Платонова — в столице Черноземья, прошел 6-й раз, т. е. вступил во вторую «пятилетку». За эти годы фестиваль благодаря неутомимой деятельности художественного руководителя режиссера Михаила Бычкова, а также покровительству губернатора Воронежской области Алексея Гордеева, стал одним из самых заметных форумов страны и ощутимо повлиял на город и горожан. Те, кто интересуются искусством, за несколько месяцев раскупают билеты; те, кто к искусству равнодушен, все же не могут не попасть в орбиту фестиваля. Программа традиционно поражает объемом и состоит из разных линий: театральной, музыкальной, литературной, выставочной. И даже кинематографическая в этом году была: ее составили фильмы платоновской эпохи, отобранные Наумом Клейманом и молодым киноведом Артемом Сопиным, а также «Франкофония» Александра Сокурова, чей «Одинокий голос человека» внес ценный вклад в кинематографическое освоение прозы (не только платоновской, но и прозы как таковой). Кинорежиссер стал лауреатом Платоновской премии, вручаемой в рамках фестиваля (денежный эквивалент — 1 000 000 рублей). Наряду с концертами в академических стенах проводятся опен-эйры, вместе с драматическими и хореографическими спектаклями в этом году в форуме участвовали уличные театры из России и зарубежья. В дни фестиваля городское пространство испытывает настоящую экспансию «праздника искусств»: везде расклеены афиши, волонтеры раздают флаеры, о событиях воронежцев оповещают все местные (а также столичные и питерские) СМИ…

Фестивальный сюжет выстраивается постепенно, ненавязчивыми рифмами, стежок за стежком. На столь пеструю картину невозможно посмотреть в каком-то одном ракурсе. И действует здесь не изначально заданная «тема», а скорее принцип: «Бывают странные сближенья». Выставка «Незавершенный Эйзенштейн» кураторства Клеймана, посвященная неоконченной картине Мастера «Да здравствует Мексика!» — демонстрирующая ее грандиозный потенциал, — проходила в «Коммуне». (Это «заброшенное» здание типографии одноименной газеты, для которой молодой корреспондент Платонов писал статьи и заметки. Здание собирались снести, но в прошлом году его удалось отстоять и закрепить за Платоновским фестивалем, окрестив арт-центром.) Казалось бы, что позволяет сопоставить столь разных художников, как Платонов и Эйзенштейн? Как сказал Наум Клейман автору этих строк — сочетание утопии/антиутопии и реальности, трагедийность, проникновение в язык своей эпохи.

В огромные необжитые залы «Коммуны» — словно оставшиеся в запустении после какого-то катаклизма — вписалась инсталляция Александра Шишкина-Хокусая «Практики взросления» (в своей нетеатральной деятельности известный сценограф использует имя японского художника как псевдоним). Этот кочующий проект («премьера» состоялась в петербургском Музее стрит-арта) каждый раз по-новому резонирует с тем пространством, где размещается. В одном из залов множество фанерных фигурок подростков — в школьной форме или обнаженных — рассажено на казенных советских стульях; над школьниками возвышаются гигантские учительница и католический священник — из фанеры же. Процесс воспитания и обучения ощущается как нечто навязываемое и травматичное. В другом зале Шишкин-Хокусай подвесил к потолку бутафорскую лошадь: по его словам, образ, заимствованный у итальянского художника Маурицио Кателлана, стал символом уходящего XX века.

В арт-центре же была открыта выставка молодого воронежского фотографа, оператора и режиссера Алексея Бычкова «Сокровенный». Актер воронежского Камерного театра Борис Голощапов с его аскетичной «старообрядческой» внешностью (недаром он играет

Пимена в «Борисе Годунове» Михаила Бычкова) удачно послужил моделью в этом фотопроекте на тему платоновского человека. Все фотоработы выполнены в монохроме, и «первозданный» ритм тьмы и света выразительно оттенял голого человека на голой земле — вне времени и исторических/социальных реалий.

Остается только пожалеть, что выставка «Театр Таирова и Коонен», подготовленная Театральным музеем им. А.А. Бахрушина, разместилась не в «Коммуне» (что, видимо, невозможно было технически) а в зале Союза художников. «Офисное» пространство в доме-новостройке как-то не очень соответствовало Московскому камерному театру, совершившему эстетическую революцию. Стараясь уместить его 35-летнюю историю в одном зале, организаторы выбрали самые значительные постановки: от «Сакунталы» (1914), открывшей МКТ, до оперы-фарса «Богатыри» (1936), после которой началась травля Таирова. К «режиссуре» экспозиции возникали вопросы: «о чем» же она должна поведать - об эволюции отношений Таирова с художниками, о Коонен как музе и протагонистке Таирова, о Камерном театре как театре «семейного» типа?.. Наиболее сложившийся сюжетный поворот выставки связан с желанием расшатать представление об Алисе Георгиевне главным образом как о трагической актрисе. В помощь этому были и реконструированный костюм к «Жирофле-Жирофля» (юбочка со штанишками, огромная кокетливая деталь в форме лепестка, ленты, кружева), и эскизы Стенбергов к спектаклю «Негр» по О'Нилу, напомнившие о травестийном таланте Коонен. В любом случае, экспозиция (вход на которую, кстати, был бесплатным) стала явлением событийным: хотя бы просто потому, что — невозможно поверить! — это первая выставка, впервые целиком посвященная театру Таирова. Красивая рифма в том, что это произошло при участии местного Камерного театра, с которым Платоновский фестиваль неразрывно связан (Михаил Бычков — основатель и руководитель воронежского КТ). А что случилось это знаменательное событие не в родной Москве, а «на выселках», — в этом ведь живой и щемящий смысл, отражающий судьбу таировского театра.

То, что воронежский «праздник искусств» отнюдь не ограничивается именем Платонова, было очевидно при зарождении форума. И хотя работы мэтров европейского театра горожане увидели уже в первый год (2011), спектакли привозили либо московские (Някрошюс, Доннеллан), либо заграничные, но опробованные Москвой и Питером (Херманис, Жанти). А в этом году фразой «премьера в России» отмечено несколько спектаклей. Как признанных классиков, включая Боба Уилсона и Даниэле Финци Паска, так и малоизвестных у нас норвежца Ларса Ойно, привезшего «Сванхильд» по неопубликованной пьесе Ибсена, или француза Самюэля Ашаша, одного из авторов дерзкого музыкального спектакля «Крокодил-обманщик» по мотивам оперы «Дидона и Эней». Все это способствовало тому, что внимание зрителей-критиков-журналистов сосредоточилось прежде всего на «мировой» театральной программе, оставив в тени платоновскую линию, за которую в 2016 году «отвечала» Москва. Отбор собственно платоновских спектаклей получился строгим и достойным: «Чевенгур» Юрия Погребничко, «табакерский» спектакль Марины Брусникиной «Епифанские шлюзы» и «Платонов. Фро» мхатовского курса Виктора Рыжакова (режиссер Михаил Рахлин). Но и сверхсюжет, наметившийся на фестивале в целом, очень даже сопрягался с «гением этих мест». Существование человека на сломе времен и в искаженном, пережившем катастрофу мире; человека травмированного, но не утратившего способность страдать и любить. Трагизм бытия там, где, казалось бы, уже не может возникнуть переживание трагического… Эти смыслы, мелькавшие в совершенно разных постановках, имеют отношение к Платонову.

«Перевернутый мир» называется 40-минутная видеоинсталляция арт-группы AES+F, которую регулярно показывали в кинозальчике «Коммуны». Это фантазия-антиутопия об урбанистическом мире, где все навыворот, где в облаках парят «босховские» животные-гибриды, а в подвале свинья вспарывает брюхо повару (не наоборот). Деловые длинноногие леди подвергают эстетским пыткам мужчин, красивых стерильной метросексуальной красотой; всеобщее оргиастическое возлежание под шатром, плывущим по небу, передано с изысканностью маньеризма. Из автономных друг другу сценок, прихотливо монтирующихся между собой, складывается завораживающее видеополотно — этакий «сад земных наслаждений» наших дней, где грань между прекрасным и уродливым размыта. Сквозь формалистскую холодность и «замороженность» изображения, тем не менее, проступают тревожные сигналы об угрозах природе и цивилизации.

И все же у AES+F эти сигналы возникают на весьма ироничном фоне; а в «Идеальном саде» австрийской театральной компании Liquid Loft (худрук постановки Крис Харинг) предупреждения интонационно более серьезны. «Перевернутый мир» может считаться инсталляцией (пусть и с приставкой «видео») вполне условно: по сути просмотр ее ничем не отличается от обычного киносеанса. В «Идеальном саде» важнейшим инструментом становится видеокамера, которую время от времени передают друг другу танцовщики, и жанр спектакля обозначен как «живой хореографический фильм». На столе — фруктово-овощной натюрморт, с которым все действие работают артисты: они то поедают плоды — торжественно-благородно или нарочито омерзительно, — то снимают их на камеру с разных точек зрения и в разных планах, и на огромное полотно проецируются невероятной выразительности (а порой и барочной эффектности) картины. Зрителей заставляют любоваться буквально каждой клеточкой того или иного фрукта-овоща. Смотря на «экран», периодически удивленно вскидываешь брови: что это такое прекрасное? неужели капустные листы и ботва моркови? Апельсин кажется планетой, вращающейся в безднах космоса, а помидорка, снятая сверхкрупным планом, предстает так «очеловеченно», что когда с ней проделывают операции ножом, воспринимаешь это как мучительное разрезание живой плоти — не иначе. В финале стол с дарами Вертумна и Помоны после всех манипуляций кажется полем после битвы. Этот фильм-спектакль ставит вопрос о природе, отданной в человеческие руки.

Изящно-формалистской сценической фантазией о мутированном мире предстали «Носороги» хедлайнера фестиваля Боба Уилсона. Силуэтные мизансцены выверены до микрона, актеры с их клоунской пластикой и мультяшными голосами вписаны в красивое минималистское пространство: поначалу этот «сон наяву» очаровывает, но вскоре становится скучно. Почему режиссер взялся сегодня за эту пьесу об «оносороживании» людей (которое показано мило, театрально, забавно, но как-то бессодержательно), понять сложно. Если, конечно, вынести за скобки факт, что Уилсону как приглашенному постановщику свойственно ставить «национальное достояние» той страны, куда его пригласили. Во Франции — Лафонтена, в Германии — Брехта, в России — Пушкина. Кого поставить в Национальном театре города Крайовы? Разумеется, Ионеско, самого знатного театрального уроженца Румынии. Уилсон, верный своему стилю, с разными авторами

работает как бы по трафарету. Результат, если верить очевидцам, не в последнюю очередь зависит от актерских сил. Увы, в румынской постановке актеры — не более чем изобразительный элемент. Переведя пьесу в ряд красивых картинок, режиссер утратил напряжение, которым держится она. В этом сценическом мире «болезни» ничего не противопоставлено, ей нет сопротивления. Зараженность персонажей анемично констатируется как данность, вопрос стать или не стать другим? для них снят.

С рассмотрения истоков травмы — не глобальной травмы человечества, а сугубо частной — начинается спектакль Даниэле Финци Паска «Белое на белом». Супруги и бывшие цирковые артисты Элена Биттенкорт и Гус Меусэн разыгрывают исповедальный, сотканный словно из наблюдений-зарисовок текст об отношениях двух любящих из породы «хрустально хрупких людей». Именно встреча друг с другом открыла каждому из них себя. Неизвестно, имел ли в виду режиссер картину платоновского современника Малевича, где наложение двух белых квадратов приводит не к слиянию, а взаимному дополнению. Но спектакль с ней резонирует.

Героиня рассказывает зрителям о детстве своего любимого, сквозь которое проходит проблема отношений с отцом и — как следствие — с мужчинами. Если пьяница-отец стер улыбку с лица мальчика постоянными унижениями, то отчим, напротив, вместо наказания вывел его в дождь и велел раздеться — чтобы очиститься от душевных ран. А Она, как вычитывается из спектакля, уже помогла ему открыть мужчину в себе самом. Воспоминания сшиты клоунскими репризами, которые старомодны и не смешны и, вероятно, таковыми быть и не должны. Сила спектакля в другом – в печальной тональности, которая обретается, когда по сюжету у героини обнаруживается болезнь. Эту опасную для театра тему актеры проводят деликатно, без малейшего нажима. Она сидит в белом платье, внутренне невесомая, а Он подходит к ней, нацепив голову гиппопотама: словно в самый трагичный момент мужчина не только хочет рассмешить любимую, но и маску надел, чтобы не выдать трагическое напряжение.

Режиссер не убоялся быть наивным — вплоть до того, что пустил падающий снежок в лиричной сцене; не убоялся сентиментальных сравнений. Люди — по наблюдению героини — делятся в зависимости от их действий по отношению к крабам: кто-то будет чуть не по воздуху ходить, чтобы не задеть их норки, а кто-то будет давить пяткой, чтобы посмотреть, как крабы вылезут на свет… И Она сравнивает себя и Его с двумя крабами, которым хорошо жилось в своей норке.

Спектакль и создавался в трагическом контексте: тяжело болела Жюли Эмлен, соратница и жена Финци Паска, но тогда, в 2014 году, оставалась надежда… но в мае Жюли умерла. Последняя фраза спектакля: «Она выздоровела!», — вроде бы оптимистична, но как-то обманчиво. Зритель видит мужчину и женщину, которые держатся друг за друга и уходят в глубину сцены с легкостью, словно они освободились от груза. Но в воздухе растворена печаль, с какой обычно играют про расставание. Здесь сценическая материя спорит со словом, выявляет его ограниченность — в сравнении с самой жизнью. Недаром Она говорит, как ее любимый после смерти отчима искал слово, которое вместило бы память о нем, вместило бы «тренер» и «пепел сигарет». А у эскимосов, оказывается, 200 слов, чтобы назвать снег…

Возможности слышать и говорить лишил своих персонажей Тимофей Кулябин, режиссер «Трех сестер» (новосибирский «Красный факел»), одного из самых сильных спектаклей прошедшего сезона. Герои изъясняются сурдоязыком, текст пьесы параллельно проецируется титрами. Поначалу это кажется прагматично-рациональным режиссерским приемом, данным артистам на все действие. Но чем дальше совершается движение по «оси» спектакля, тем большую смысловую глубину обретает глухонемота. Внутренняя жизнь героев раскрывает такую свою интенсивность, что кажется, слово и не смогло бы выразить то, чем живут они. Во время пожара, когда у Ирины — Линды Ахметзяновой начинается истерика, бессловесное «изъяснение», растянутое во времени и смонтированное с игрой Андрея на скрипке (игрой, как бы режущей по живому), воспринимаешь в надбытовых — музыкальных параметрах. Не как следствие психологически мотивированного душевного движения, вырастающего в истерику, но как страшную «песнь души», выраженную музыкой звука. Это напоминает о плаче, причитании героя в традиционном театре.

«Условия игры» спектакля взаимодействуют именно с чеховской поэтикой, позволяя с сегодняшней точки зрения воспринять подтекст, дистанцию между «подводным течением» душевной жизни и вербальным рядом, наконец, неспособность полноценной коммуникации как трагическое условие бытия. Кажется, Кулябин сознательно действует на нервы «безъязычием» героев, их все более ощущаемой психологической контуженностью. На столике в доме Прозоровых стоит маленькая мраморная копия «Трех граций» Кановы; одна из мизансцен у Кулябина — скульптурно замершие три сестры, соединенные легкими касаниями друг друга в единое пластическое целое, — вызывает в памяти «классические» советско-мхатовские фотографии чеховских героинь. И это — ранящий монтаж несовершенной реальности и идеализированного представления о том, как прекрасен мог бы быть этот мир.

Между утопией и жестокой действительностью содержательно располагались спектакли этого Платоновского фестиваля. И это так созвучно Платонову. ■

▸ *На выставке «Незавершённый Эйзенштейн»*

Фото предоставлено пресс-службой Платоновского фестиваля. Фото Андрея Парфенова

Сцены из спектакля «Идеальный сад»

Сцены из спектакля «Носороги»

Презентация выставки «Сокровенный»

Сцена из спектакля «Белое на белом»

Сцены из спектакля «Три сестры»

Джон Макфарлейн в декорационном зале.
Фото Андрей Успенский

ИЗОБРАЖАЮЩИЙ ИДЕИ ХОРЕОГРАФА

ДЖОН МАКФАРЛЕЙН
ИНТЕРВЬЮ ПОЛ ЭРРОУСМИТ

Настоящее интервью было впервые опубликовано в журнале Dancing Times в майском номере за 2016 год. Публикация в «Сцене» осуществлена с любезного согласия главного редактора и директора Dancing Times Джонатана Грея, автора интервью Пола Эрроусмита, фотографа Андрея Успенского и Королевской Оперы (Лондон).

This article and the accompanying photographs were first published in Dancing Times, May 2016, and are reproduced here with permission. Copyright of the text is retained by Paul Arrowsmith. The photographs must be credited to Andrej Uspenski, courtesy of the Royal Opera House.
www.dancing-times.co.uk

«Я никогда не думал, что вернусь к балету», - говорит художник и сценограф Джон Макфарлейн во время нашей беседы в костюмерной Королевского оперного театра, где мы были окружены бархатной тканью и раскадровкой для «Франкенштейна»*, премьера которого состоится в этом месяце. «Я сотрудничал с Иржи Килианом и Гленом Тетли. У меня очень счастливая карьера в опере». Макфарлейн работал во всемирно известных оперных театрах, включая театр «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке. Именно там в следующем году состоится премьера оперы «Тоска», сценографом которой является Макфарлейн. Его возвращение к балету случилось внезапно: «Когда мне звонили из Ковент-Гардена, я не мог подойти к телефону и поговорить с Лиамом Скарлеттом, потому что был очень занят в своей студии».

Первой совместной работой Макфарлейна и Скарлетта была постановка «Асфоделевые луга» в 2010 году, где типичный стиль сценографа, близкий к абстракционизму, был выражен в черном, сером и кремовом цветах декораций и костюмов. «Раньше мы не работали вместе, и эта постановка стала отличным началом нашего сотрудничества. Работа над «Сладкими фиалками» началась с письма от Лиама, в котором он меня спросил, слышал ли я о художнике Уолтере Сикерте. Его картины заслуживали места в театральной постановке! Балет оказался сложным для понимания публики, но я был поражен энергией хореографии Лиама в узком пространстве. Мне нравится, когда люди владеют собой. Бедфордский мюзик-холл стал объектом моих собственных картин. Сикерт обладал лучшим видением театра, чем Дега, и в этом его преимущество. Я всегда этим восхищался. Я стал рисовать больше картин на эту тему».

Скарлетт и Макфарлейн также работали вместе в 2014 году над постановкой «Век тревоги». «Работа была сложной. Как бы вы изобразили четырех пьющих людей? Я хотел добавить элементы из спектакля «Колибри», над которым мы работали в Балете Сан-Франциско. То, что сделал Лиам, было прекрасно». Эскизы декораций и костюмов для «Франкенштейна», разработанные Макфарлейном, были готовы год назад – до того, как он услышал композиции Лоуэлла Либермана, чью музыку Скарлетт использовал для постановки «Вискера». Макфарлейн объясняет: «Музыка всегда очень влияла на мои рисунки и выбор цвета. Когда Килиан и Тетли работали с музыкальными композициями, обычно ритм усиливался на последней минуте, чего не было в этот раз. Каждый акт был сложным для меня, особенно в конце, поэтому я попросил композитора изменить ритм в тех местах, где нужно было скрыть изменение декораций сцены».

«Лиам – откровенный человек. После того как мы распланировали нашу работу в первый раз, он уехал как можно подальше – в Новую Зеландию. Я сам люблю работать в уединении [в своей студии в Уэльсе]. Там я могу спокойно размышлять. Иногда необходимо поработать вместе с хореографом или художественным руководителем. Они приезжают ко мне на день или на всю ночь. Очень хорошо, когда чувствуешь полную концентрацию в своем пространстве. Там, где я живу, не работает сотовая связь, поэтому меня никто не беспокоит. В Лондоне не так спокойно, но в этом городе я точно знаю, что мне нужно делать и с кем я могу что-либо обсудить».

«Я стараюсь избегать интерпретации других людей, особенно если я уже читал сюжет. В постановках всегда присутствует визуальная начальная точка.

В «Золушке» [совместная работа с Дэвидом Бинтли в 2010] начальной точкой являются часы в бальном зале. Во «Франкенштейне» такой является анатомический театр, восхитительный объект, к которому я смог найти особый подход. Правда, сюжет постановки очень неприятный. Убийство ребенка ужасно, невыносимо. В балете практически отсутствует яркий цвет, хотя в некоторых моментах декорации достаточно

яркие: например, в последней сцене, где из-под пола возникает огонь. В целом, действие происходит зимой, в темном холодном мире. Даже детский праздник в доме происходит в трауре».

Макфарлейн известен качеством своих разноцветных аппретур и текстур, в которые он часто добавляет полупрозрачную марлю. «Мне нравится диалог, который создают декорации: они сопровождают зрителей в течение всей постановки. Во «Франкенштейне» зрители увидят страницы из его записной книжки. Мозг начинает появляться в черепе (?), но я никогда не работал с проекциями. Их часто неправильно используют. Я предпочитаю яркие картины, которые могут быть едва различимо спроецированы на яркую одежду».

Я спросил, как началась его карьера в театре. «Я не знаю, откуда мне в голову пришла идея заниматься театральным дизайном, хотя я всегда хотел рисовать. В детстве я отрезал верх у коробок, чтобы сделать внутри них открытые миниатюрные театры. Когда мне было десять лет, я увидел труппу Королевского балета, гастролирующего в Глазго: они играли такие постановки, как «Конькобежцы», «Странный праздник», «Птичий дом», «Кровавая свадьба».

«Я учился у Дэвида Дональдсона в Школе искусств Глазго. Он был хорошим художником, но я больше интересовался текстильным дизайном, который преподавал мой ментор Роберт Стюарт [который был влиятельным дизайнером в 1950-е и работал в Либерти энд Прингл]. Я надеялся, что ему не покажется глупым мое желание заниматься театральным дизайном. Для выпускного выступления я должен был изготовить шесть текстильных образцов, одну скульптуру и одно вышитое изделие – и Стюарт настаивал на том, чтобы все относилось к театральному дизайну. После того, как я получил диплом, мама предложила мне стать педагогом, что привело меня в ужас. Я объединил свои работы в портфолио и отправился с ними на трудовую биржу Леверхульм Траст. На ней выдавали гранты на поддержку индустриального дизайна, и представители биржи были немного озадачены моими рисунками. Я сказал, что хочу изучать текстильную индустрию, и мне выдали стипендию на учебу. Я провел несколько месяцев в Греции и Турции – рисунок, пляжи, достопримечательности – и получил работу в 1971 году в Комо, итальянском центре шелка. После учебы я работал с миланскими и мадридскими домами моды. Это было потрясающе!»

«Получив стипендию Совета искусств, я отправился в театр Торндайк в городе Лезерхед – это были худшие полгода моей жизни. Там находился репертуарный театр, осуществляющий любые постановки, начиная с Юджина О'Нила и заканчивая пантомимой. Они очень быстро осознали, что я умею рисовать. Для пантомимы я сделал около 20 костюмов. После последнего показа постановки костюмы нужно было окрасить целиком в белый цвет, чтобы сделать из них новые костюмы на следующий спектакль. Я провел полтора дня за созданием новых дизайнов. Пустое белое пространство сводило меня с ума».

«После этого я работал в театре Янг Вик под руководством Фрэнка Данлопа. Постановки в этом театре меня не интересовали, они были не для меня. Люди перестали задавать мне вопросы. У меня было мало времени для работы над каждой новой постановкой. Вскоре мои работы увидел Питер Брук, который выиграл в 1973 году Шекспировскую премию в Гамбурге [присуждается фондом Альфреда Тёпфера за продвижение идеи объединения Европы и культурного разнообразия]. Обладатели этой премии должны пожертвовать выигранные деньги молодому человеку творческой профессии, и Брук выбрал меня. Он оказался очаровательным человеком, и мы поехали вместе в Гамбург. Я провел целый год, путешествуя по Германии».

«В Германии я встретил Йохена Ульриха, одного из создателей Танцфорума в Кёльне. Он был замечатель-

Джон Макфарлейн в декорационном зале. Фото Андрей Успенский

ным человеком, очень приятным, и я ему показал свои странные рисунки и картины. Я работал весь день, а ночью рисовал. Танец был проводником моих идей. Я придумывал эскизы костюмов для воображаемых балетных постановок. В отличие от создания пьесы или песни, слова не нужны для рисования: без них я мог спокойно размышлять о необыкновенных вещах, рисуя для балета. Ульрих пригласил меня стать сценографом его постановок «Симфониетта» (1975 год) и «Синее Пальто». Это было большим шагом в моей карьере: постоянная работа с фантастическими костюмами и декорациями и подводными сценами. Я всегда работал с теми хореографами, которые требовали от сценографа найти абстрактный способ выражения их идей».

«На моей выставке в Вене я встретил Глена Тетли. Он трижды приглашал меня поработать с ним, но мы никак не могли согласовать наше расписание. Тогда он сказал, что приглашает меня в последний раз. Я согласился, и результатом нашей работы стала постановка «Конец лета» для Нидерландского театра танца. Иржи Килиан не принимал участия в работе и позволил Глену руководить процессом, лишь пару раз просматривая постановку перед премьерой. Это была прекрасная постановка, одна из многих с Гленом [включая «Рондо» и «Тагор»]. Вместе с Иржи мы работали над «Заросшей тропой» и «Забытой землей» [представленной в Штутгарте в 1981 году, где декорации были представлены в виде абстрактной картины, изображающей море], а также над многими другими постановками. В Кельне я встретил Нормана Мориса [тогда художественный руководитель танцевальной труппы «Рамбер»], который стал одним из моих самых близких друзей. Он тогда говорил, что у него нет денег на новую постановку, но сказал мне быть на связи – и я тогда подумал, что это только повод отказать мне в работе. Позже в Лондоне Норман связался со мной и предложил работу в Рамбере, где я участвовал в создании постановок «Море шепчет мне» и «Улыбка бессмертна».

«Когда Норман был художественным руководителем Королевского балета, ему нужно было создать новую постановку «Жизель», заменив старую с оформлением Джеймса Бейли. Он не хотел, чтобы Питер Райт снова работал с Питером Фармером, и предложил меня в качестве сценографа. Питер Райт оказался прекрасным человеком, который сперва отправил меня смотреть его постановку «Щелкунчик» в Ковент-Гардене в первом сезоне. В декорациях и костюмах, над которыми работала Юлия Тревелян Оман, отсутствовала фантазия; в них чувствовалась депрессия. Питер задал мне два вопроса о «Жизели»: как будет выглядеть дом ее матери и что должно быть во втором акте. Я поделился с ним своими идеями, которые он назвал замечательными. Мой дебют в Королевском оперном театре случился в 1985 году, и это было превосходно. Люди, с которыми я работал тогда, работают в театре и по сей день».

Макфарлейн продолжил работать с Райтом. «Даже взрослые плакали после сцены со снежинками во время нашей с Питером постановки «Щелкунчик» в Бирмингемском королевском балетном театре, хотя шесть или семь лет тому назад я считал, что у этой постановки нет будущего. Люди перестают видеть должным образом балет, постановка которого длится долгое время. Театральные труппы знают, что такие постановки привлекают зрителей; они становятся привычными и теряют в качестве. Все начинается с костюмов. Мне досадно смотреть на «Ромео и Джульетту» Кеннета Макмиллана. Они делают все, что в их силах, но цвета и ткани не меняют. Много костюмов из «Щелкунчика» в Бирмингеме осталось в подлинных экземплярах, и когда я смотрю на них вместе, я знаю, что следует в них переделать. Они похожи на «испорченный телефон».

Отвечая на вопрос, планирует ли он в будущем работать над другой большой балетной постановкой, Макфарлейн говорит: «Меня никогда не приглашали работать над «Спящей красавицей». Сейчас уже поздно». На вопрос о том, правдивы ли слухи, что он будет работать над новой постановкой «Лебединого озера» в Королевском балетном театре, Макфарлейн смеется и не отвечает. Эти слухи подтверждает тот факт, что в прошлом октябре в театре Сэдлерс-Уэллс Макфарлейн вместе со Скарлеттом высказывались за возрождение постановки Райта в Бирмингемском королевском балетном театре. Макфарлейн хорош знаком с этим балетом: он создавал костюмы и декорации для «Лебединого озера» Рэя Барра в Мюнхене в 1995 году, что, по словам сценографа, было «самым ужасным опытом в его карьере». Райт, который работал с Макфарлейном над «Лебединым озером» в Австралийском балетном театре, сказал: «Джон говорил мне, что моя постановка в Бирмингеме настолько хороша, что вряд ли кто-нибудь сделает ее лучше. Я с ним согласен». ■

Перевод Антона Конева

** Премьера постановки Королевского балетного театра «Франкенштейн» состоится в Ковент-Гардене 4 мая 2017*

ЗАДАЧА СЦЕНОГРАФА – СБЛИЖАТЬ ПОНЯТИЯ

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

Мы все ушиблены Чеховым. Особенно те, кто живет в плену театра и театральности. Это непостижимо: как писатель, к театру относившийся весьма трезво, знавший его подноготную, презиравший закулисье и каботинство, переживший провалы и триумфы, вечно недовольный даже прогрессивным Художественным театром, – как он, сам театром отравленный, умудрился и на нас накинуть некую сеть (задолго до появления Интернета).

Добровольные члены этого сообщества общаются цитатами из Чехова, сотни раз пересматривают спектакли, ревнуют к интерпретаторам, осуждают ретроградов и высмеивают новичков… Короче, вот уже более ста лет мы очарованы-околдованы.

Помнится, еще в институте, «разбирая» пьесы Чехова на семинаре по драманализу, примеривали на себя: кто Нина, кто Треплев, а кто Наташа… Позже ближе стали другие герои: Ольга Прозорова и Тригорин… Кто-то стал Лопахиным, кто-то Аркадиной. Но, конечно, личными отношениями с персонажами классика не исчерпывается наш театральный роман с ним. Все гораздо глубже и запутанней. Но то, что мы воспринимаем героев Чехова как живых людей и чуть ли не как родственников, позволяет не затеряться в огромном мире. И находить своих среди чужих без всякого навигатора.

Сценограф Татьяна Швец называет себя «дядей Ваней». Даже одну статью так подписала. Признается, что Чехов у нее «из головы не вылезает». Немудрено, что из двух сотен спектаклей, ею оформленных, почти десять – по Чехову. Первый сочинила в 1966 году (впору юбилей отмечать!), когда была художником-постановщиком Калининградского областного драмтеатра. Макет той «Чайки», которую поставил Владимир Латышев (тоже, кстати, с Моховой, из Питера), едва ли сохранился, но эскизы костюмов, не раз выставлявшиеся вместе с другими работами Швец, лежат в аккуратной папочке вместе с технической и художественной документацией спектакля. Так учил студентов мастер – Николай Павлович Акимов. Хорошо, видно, учил, если десятилетия спустя Татьяна Маркияновна работает столь же основательно и материалы по спектаклям хранит, как в образцовом архиве.

Впрочем, это – не музей. Это мастерская художника, где, опять же по заветам Акимова, не просто как артефакт, а как источник вдохновения сберегается то, что, казалось, уже неосязаемо. Спектакли сошли со сцены, а сорок пять макетов, сделанных своими руками, из материалов, по фактуре близких к тем, что «играли» на сцене, – живы. А это четверть творческого пути художника. По ним легко «оживить» легендарные спектакли, которые даже на видео не сохранились. Скажем, еще одна чеховская постановка – «Вишневый сад», сделанный вместе с постоянным соавтором режиссером Аркадием Кацем в пору расцвета Рижского театра русской драмы. Те, кто видел спектакль 1978 года, забыть его не могут. Как говорится, Чехову бы понравилось… И при всей нелюбви художника к повторам, к этому сюжету ей еще раз пришлось обратиться.

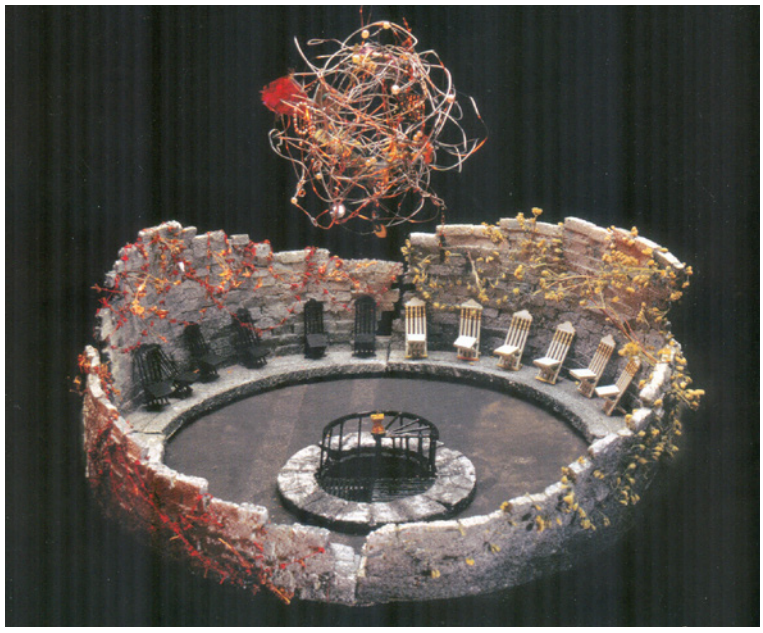
– *Кац любит повторять спектакли, а я повторы не выношу. Есть у него любимые пьесы, которые его неотвязно преследуют. Из-за чего мы с ним всю жизнь воюем. Неприлично себя веду, нахально. Как-то не позволила «Ревизора» в Тамбове делать. Уж больно хорош был «Ревизор» в Риге. Не верю, что в одну реку можно войти дважды…*

Однако бывают исключения. В частности – для Чехова. От нового варианта «Вишневого сада» уклониться не удалось. Он родился в Театре им. Леси Украинки, много лет спустя после рижского триумфа. В Киеве, наверное, никто не видел шедевра, восхищавшего театральный люд Москвы и Питера. Зато у них появился свой, отмеченный не только чеховскими прозрениями, но и мудростью постановщиков – Аркадия Каца и Татьяны Швец.

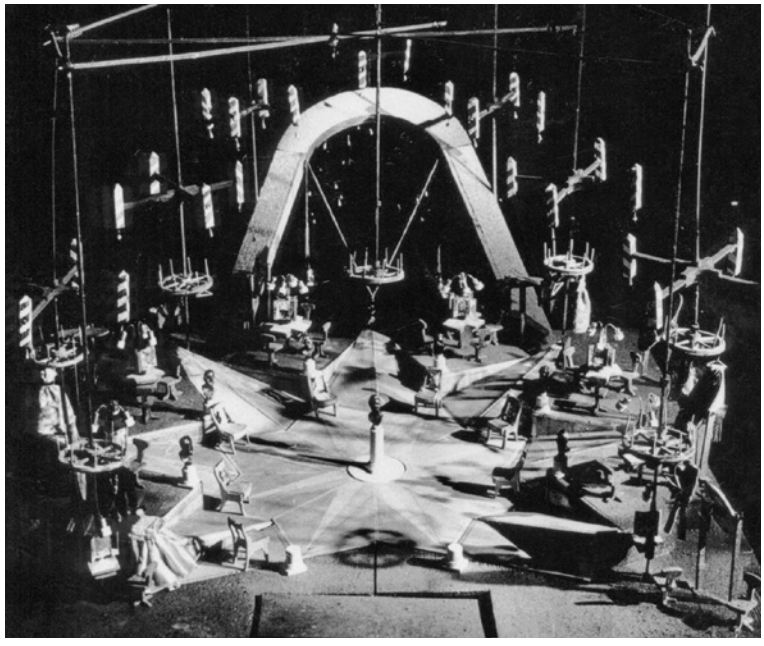
Макет «Вишневого сада» сейчас стоит в мастерской художника. От дома Раневской остались только пустые проемы дверей и окон, над ними – засохшие букеты (то ли свадебные, то ли похоронные). И все, словно тюлевой фатой невесты, покрыто колпаком из прозрачной паутины, подсвеченной лучами заходящего солнца. Сколько более поздних решений предвосхитила это «картинка»! Но первой так глубоко и драматично прочла чеховскую пьесу именно Татьяна Швец.

«Нельзя представить трагизм воздушного, безоблачного «Вишневого сада» без финала спектакля, когда сорванными досками скамеек, опирающихся на пни, заколачивают оконные проемы дома, а вся сцена превращается в вырубленный, обезображенный сад», – писал режиссер в буклете, посвященном персональной выставке заслуженного деятеля искусств Латвии Татьяны Швец. Выставка состоялась в Музее театра Латвийской ССР в начале 1984 года.

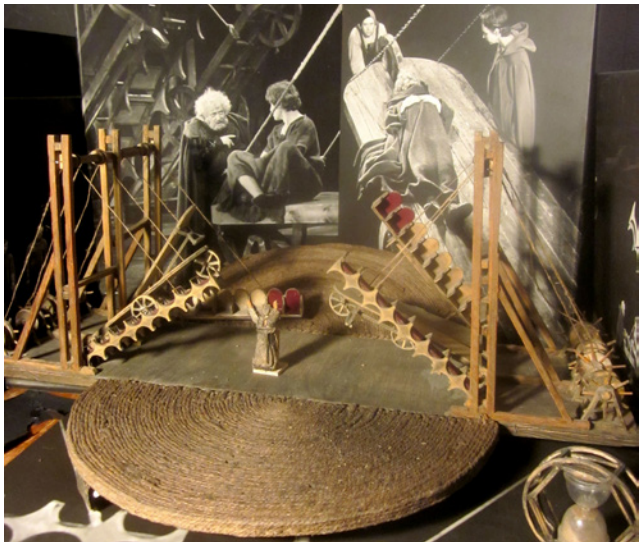
Конечно, в последующих обращениях к пьесе, после того, как они с Райной Праудиной и Татьяной Швец уехали из Риги в Москву, А.Ф. Кац не мог обойтись без столь дорогой ему сценографии, которую он справедливо называл идейным, смысловым и композиционным центром спектакля.



Макет к спектаклю «Мария Стюарт»
Рижский театр русской драмы им. Михаила Чехова



Макет к спектаклю «Ревизор». Рижский театр русской драмы им. Михаила Чехова



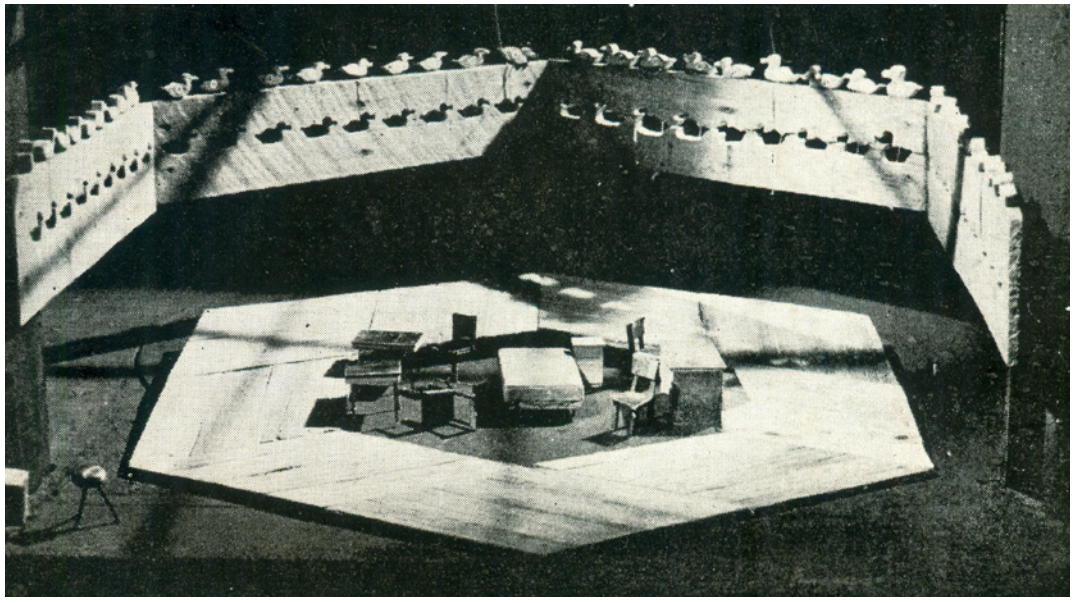
Макет к спектаклю «Король Лир»
Рижский театр русской драмы им. Михаила Чехова

Макет к спектаклю «Гамлет»
Академический театр драмы. Нижний Новгород

▸ *Макет к спектаклю «Вишневый сад». Рижский театр русской драмы им. Михаила Чехова*

▸ *Макет к спектаклю «Вишневый сад». Театр им. Леси Украинки. Киев*

▸ *Макет к спектаклю «Варвары». Театр им. Евг. Вахтангова*



▸ *Макет к спектаклю «Утинная охота». Рижский театр русской драмы им. Михаила Чехова*

Здесь не было чистого повтора. Образ усадьбы Раневской получился более обобщенным. А в финале, когда от деревьев остаются одни пеньки, подозрительно похожие на надгробия, вослед уходящим героям клонятся полузасохшие ветви – картина золотого осеннего увядания. Красиво, но безнадежно.

Татьяна Маркияновна сказала бы, что перемены в сценографии связаны еще и с техническими условиями – с разницей в размерах зеркала сцены в Риге и Киеве. Как истинная ученица Н.П. Акимова она в каждой работе «и Швец, и жнец, и на дуде игрец». Мастер учил не столько красивую картинку делать (это от таланта каждого зависит), сколько разрабатывать художественное решение во всех отношениях. Эскизы и макеты, рабочие чертежи, выкраски, шаблоны она делает сама.

– У Акимова программа была мощная. Мы все время были заняты. Времени не оставалось даже на сон. Практику мы проходили в каждом цехе каждого театра, куда попадали. Все процессы, в том числе технические, надо было освоить. Мы должны были знать и историю живописи, и литературу. В учебном плане это был не просто педагог, это было цунами. Он обрушивал на нас всей своей энергией и авторитетом. Прежде всего, велел: «Приступая к работе над спектаклем, прочтите материал!» То есть мы должны были не просто получить задание от режиссера, а изучить пьесу, вникнуть, найти свое прочтение.

Что такое декорация? Дверь налево, дверь направо?.. Не надо быть художником, чтобы это сделать. Каждый спектакль решался им – в высшем смысле. Всю жизнь я расшифровывала Акимова. Он нам дал так много, что сразу, в студенческие годы, это освоить было невозможно. Понадобилась целая жизнь. Что главное?.. Сближать понятия.

Когда у нас был прощальный вечер после окончания института, Николай Павлович приехал с огромным тортом. Шутил, выпивал с нами, танцевал. Тост произнес: «Я горд, что у меня нет последователей. Горжусь тем, что вы – самостоятельные творческие личности. Вы все свободные! Подражателей среди вас нет».

Думаю, а если бы сейчас он посмотрел мои эскизы, макеты, спектакли, что бы сказал?..

В 90-е в театре «Эксперимент» мы подготовили спектакль «Акимов». У Виктора Харитонова были готовы диалоги с Евгением Шварцем, Ириной Гошевой… Я сделала сценографию: акимовский автограф, со знаменитой большой буквой А; из амфитеатра вылетали фрагменты его работ… Хотела выразить свое отношение и благодарность Учителю… Но театр закрыли, и мой роман с Петербургом, к сожалению, оборвался.

Диплом Ленинградского театрального института Татьяна Швец получила в 1959 году. Ей было 24 года. Вместе со своей подругой, актрисой Райной Праудиной, юная художница «по распределению» отправилась в Удмуртию, в Ижевский драматический театр. Вот где пригодилась школа Акимова. Умение и необходимость делать спектакль от начала до конца. Там, надо полагать, она и почувствовала себя, не то что дядей Ваней – Ванькой Жуковым.

– В Ижевске я попала в чисто мужское царство, вокруг были одни дядьки. Профессия театрального художника считалась тогда неженской. Женщин в постановочной среде они сроду не видывали. А тут – девчонка. Меня даже поселить было некуда: театральное общежитие было словно казарма. И все же те годы вспоминаю как великую школу практики. Я большой адепт провинциального театра. Но конфликт мужского и женского для меня начался как раз в Ижевске.

Татьяне пришлось доказывать, что она художник и профессионал. И попутно повышать квалификацию, не чураясь грязной работы. И не забывая о главном – о действенной роли сценографии. В этом пункте она была непреклонна.

– Меня интересует только материал. Помогает, конечно, если актеров знаю, как это было в Риге, как потом в Киеве, Минске, Тамбове… Не знаю, где это там закопано в мозгах… Иногда долго бьюсь-бьюсь… А потом все в один момент встает в свои клеточки…Если нравится материал (как это с Чеховым происходит), то его труднее сделать. А, например, к Достоевскому как таковому интереса никогда не испытывала. И решение приходило быстро. Что «Убивец», Марком Розовским в Риге сочиненный, что «Униженные и оскорбленные» с Кацем на Латвийском телевидении – легко дались. Как правило, я с режиссером не обсуждаю свой замысел. Привожу готовый макет: или он идет, или я отказываюсь работать.

А бывали эпизоды и покруче. А. Ф. Кац вспоминает, как однажды в конце сезона сделала Швец прекрасный макет для спектакля «На дне». На худсовете ей долго аплодировали. Запустили в производство. А после отпуска оказалось, что у нее готов новый вариант. Режиссер вспылил, заявил, что менять ничего не собирается. Но, увидев макет, был так поражен, что даже отменил репетицию. Пришлось признать правоту художника. В результате родился один из лучших спектаклей Рижской русской драмы…

Кто такой дядя Ваня, Иван Петрович Войницкий? Умный, образованный, бессеребреник, «рабочая лошадка». Хозяйство ведет, счета выписывает, сеном, постным маслом и гречкой торгует. Трудится от зари до зари. На нем весь дом держится. И благополучие семейства Серебряковых. В сердцах он может воскликнуть: «Пропала жизнь!.. Из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский!» Но без дела сидеть не может… Небо в алмазах – вот и все, на что он вправе рассчитывать.

Конечно, не все в этом чеховском образе Татьяна Маркияновна примеривает на себя. Но что-то общее уловить можно. Бескорыстие, равнодушие к успеху… Близость к почве, к материальной культуре театра… Как и другой ученик Акимова - Кочергин, вполне могла бы называться «планшетной крысой». Объездив всю Россию, поработав в десятках театров, приобрела колоссальный опыт общения с людьми, «которых не видит зритель». И грандиозный багаж общения с теми, кого публика почитает – от Чехова с Гоголем, Толстого и Островского, Достоевского и Горького до Булгакова и Вампилова. Дядей Ваней она может чувствовать себя наедине с макетами и эскизами, а вообще-то она отнюдь не эпизодическое лицо. Маленькая хозяйка большого театрального пространства. ■

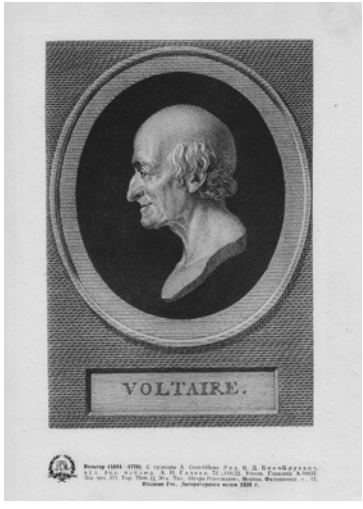
ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН

Продолжение. Начало см. № 1 (99) 2016, стр. 60; № 2 (100) 2016, стр. 85; № 3 (101) 2016, стр. 77

Самое знаменитое из опубликованных произведений Маффеи – трагедия «Меропа» имела оглушительный успех в Венеции (очевидцы писали, что театралы едва ли не впервые решительно пренебрегали оперой, чтобы не пропустить премьеру «Меропы»), была переведена на английский, французский и немецкий языки, более 60 раз в XVIII в. переиздана в Европе, вызвала подражание многих, в том числе Вольтера и Поупа, а после разбора ее Лессингом в «Гамбургской драматургии» породила не менее 10 различных немецких переработок и подражаний. Руководитель парижского театра Итальянской комедии Луиджи Риккобони – друг и коллега Маффеи – в 1716 году, сразу после возвращения в Париж итальянской труппы из почти двадцатилетнего изгнания, выбрал именно эту пьесу для демонстрации изменений в репертуарной политике театра. Несколько позднее и Гольдони воспринял книгу Маффеи как прямое указание к собственной реформе театра.

Известностью пользовалась еще одна книга с программным названием «Реформация театра» (1743), написанная по-французски уже самим Луиджи Риккобони. Он посвятил ее первое издание русской императрице Елизавете Петровне, выразив в посвящении характерную надежду просветительского века, смешанную с пессимизмом от опыта современности: «Эта реформа, которую так трудно провести у народов, которых обычай и время приучили не замечать недостатки собственных спектаклей, может быть легко осуществлена нацией, лишь мимолетно знакомой со спектаклями и еще не остановившей свой вкус на каком-либо жанре».[34]



Репродукция с гравюры Августина (Огюстена) де Сент-Обена. Портрет Вольтера. Издание Государственного Литературного музея. 1939 г. Б., печать. 17,7x13,5. ГЦТМ. КП 201344

Маффеи и Риккобони придавали разный смысл слову «реформа». Маффеи вместе с единомышленниками искал новой целостности драмы на основе правдоподобного и последовательного развития действия и персонажа по законам классицизма. Единство и целостность должны были помочь донести все достоинства речи и замысла наиболее прямым путем, добившись наилучшего воздействия на зрителя. Он, таким образом, стремился улучшить качество современной драматургии, требуя последовательного исполнения классических правил поэтики.

Риккобони, увлеченный идеями реформ, близких идеологии Просвещения, хотел большего: улучшения общества через театр. Для этого, по его мысли, надо внутренне изменить сам театр, подвергнуть моральной цензуре репертуар, ограничить чрезмерные проявления любовной страсти на сцене между мужчинами и женщинами, ввести в пьесах дидактику и т. п., чтобы вернуть театр к своему исконному предназначению – улучшать людские нравы, воспитывать молодежь и внушать полезные для общества идеи. Под народом, «не замечающим недостатки собственных спектаклей», Риккобони, конечно, имел в виду в первую очередь своих соотечественников итальянцев, а лишь затем – французов. Деятельность Маффеи, Дзено и Метастазио в трагедии и Гольдони в комедии опровергают эту мысль Риккобони: итальянцы замечали недостатки собственного театра. Но Риккобони был прав в том, что в итальянском обществе не особенно приживались идеи реформирования театра ради улучшения общественной морали; итальянские реформаторы больше задумывались об улучшении художественных качеств репертуара, предпочитая находиться в пространстве эстетическом, а не этическом.

Важнейшим эстетическим направлением реформы, происходившей равным образом в литературе и театре, был поиск путей обновления трагедии. Мерилом вкуса для театра XVIII века были правила классицизма, претендовавшие на универсальность. Авторитет этих правил был велик настолько, что произведения, им удовлетворявшие, назывались просто «правильными». Если вспомнить, что гуманисты называли драмы, написанные по правилам Аристотеля и Горация, «учеными», станет ясно, сколь разительной была перемена их статуса всего лишь за полтора столетия: от академической поделки для знатоков — до образца для всех, кто обладает «правильным» вкусом. Удивительно, сколь много принципиально различных произведений могло быть создано вроде бы с единственным намерением: строго соблюсти классицистские правила правило трех единств!

Отношение к системе жанров в начале XVIII в. Де Санктис характеризует так: «Согласно взглядам того времени, Италия шла впереди всех наций во всех родах литературы, но ей недоставало трагедии. Это было навязчивой идеей Гравины, таковы были и притязания Метастазио, над этим же работали Триссино, Тассо, Маффеи».[35] Соответственно, в дальнейшем изложении мы будем придерживаться не хронологического, а жанрового принципа: вначале обратим внимание на трагедию, затем – на комедию.

Реформаторы XVIII в. увидели, что богатейшая традиция итальянской ученой пьесы, ведущая историю с XV в., оказалась в современном театре не востребована. Старые итальянские тра-

гедии, написанные «по правилам», давно не переиздавались, не в последнюю очередь благодаря усердному поиску новых пьес и потому неизбежному вниманию к иностранному репертуару – испанскому, французскому, английскому. При всем изобилии ставившихся переводных произведений, реформаторы искали обновления трагического жанра главным образом через обращение к истокам национальной литературы.

Шипионе Маффеи еще в 1700 г. опубликовал небольшую книгу «Заметки к «Родогуне», где со вниманием штудировал знаменитую трагедию Корнеля (1644 г.), но при этом указывал на итальянскую ученую трагедию чинквеченто как первое явление «правильной» пьесы в Новой Европе. В качестве итога своих размышлений он выдвигал тезис о возвращении трагического театра к старым итальянским образцам – трагедиям Джанджорджо Триссино (его «Софонисба» была первой «правильной» трагедией Новой Европы), Торквато Тассо и др., видя в итальянской ученой драматургии источник обновления современного театра. В 1723-1725 гг., следуя провозглашенной им программе, он заново опубликовал несколько трагедий названных авторов в серии «Итальянский театр, или выборка трагедий для использования на сцене».

Упоминавшаяся уже трагедия «Меропа», опубликованная Маффеи в 1714 г., стала более чем удачным художественным воплощением его реформаторской программы. История мессенской царицы, отмеченная еще Аристотелем как миф, заслуживающий внимания трагических поэтов, была выбрана им не случайно: этот сюжет и образ главной героини глубоко вплетены в историю итальянской драматургии. В XVI в. известны, как минимум, три итальянские обработки этого сюжета, выразившиеся в трагедиях; одна из них – «Меропа» Помпонио Торелли (1589) принадлежит к вершинам итальянской трагедии XVI в. В трагедии «Аристодем» Карло Доттори (1657) – лучшем представителе этого жанра в Италии XVII в. – главная героиня тоже не случайно носит имя Меропа. В конце XVIII в. к этому же сюжету обратится и Витторио Альфиери, создавший в 1782 г. свою «Меропу».

Согласно мифу в интерпретации Маффеи, тиран Полифонт убивает наследного царя Мессении и захватывает трон, оставляя в живых вдову убитого – царицу Меропу, на которой намеревается жениться, и ее сына Кресфонта, которого ребенком отлучает от матери. Сын живет под именем Эгист и не ведает своей истинной семейной истории. Войдя в возраст, он возвращается в Мессению и неизбежно считает своим другом тирана Полифонта, а врагом – царицу Меропу; однако «память крови» мешает ему полностью отдаться вражде с Меропой, неясно притягивая его к ней. Мнимый Эгист носит фамильный перстень на руке; это убеждает Меропу, что он завладел перстнем, убив Кресфонта – ее сына. Меропа дважды имеет возможность лишить мнимого Эгиста жизни, приставив копье к его шее, но дважды внезапный порыв чувства, странно соединенного с воспоминанием о Кресфонте, ее останавливает, о чем она всякий раз потом жалеет. В конце концов случай сводит Меропу и Эгиста во взаимном откровении: они узнают друг друга. Эгист после узнавания перерождается в Кресфонта и вынашивает планы мести за отца. Меропа, отдавшись на волю судьбы, не противится приготовлениям к венчанию с Полифонтом, но готовится убить себя мечом в храме во время церемонии. Однако во время празднества прорывается сквозь толпу Кресфонт, убивает Полифонта и занимает трон, восстанавливая наследную преемственность власти в Мессении.

В одноименной трагедии Торелли (1589), находящейся в художественной системе маньеризма, трагическое противоречие разума и чувства было развито в двух героях: Полифонте и Меропе. Тиран, в основном «следуя» заветам Макиавелли о несовместимости политики и морали, лишь дважды прегрешает против этого принципа на десятый год правления: он любит Меропу и смиренно-терпелив к ее сыну Ктесифонту; эта слабость и терпимость в итоге и приводит его к гибели, а Меропу – к свершении мести за мужа. Сама же Меропа на протяжении всей трагедии действует, руководясь своими замыслами мести, и лишь в самом последнем монологе открывает зрителям давнюю любовь к Полифонту: оказывается, ее «поход» против него был не осуществлением разумного замысла, а невыносимым самоуничижением чувства, так что в итоге тиран Полифонт своим предсмертным смирением вознесся чуть ли не выше Меропы, унизившей любовь ради справедливой мести за мужа. В маньеристской системе идей противо-

Репродукция с портрета Г.Э. Лессинга работы художника Антон Графа (Anton Graff). С оригинала 1771 года. Конец XIX - начало XX вв. Б., печать. 30х26,8. ГЦТМ. КП 110806

Репродукция с гравюры Марко Питтери с портрета Карло Гольдони работы Джованни Баттиста Пьяцетты. Конец XIX - начало XX вв. Б. на картоне, печать. 36,5х28. ГЦТМ. НВ 5464/9

Репродукция с гравюры Дж. Хопвуда. Портрет Фридриха Шиллера. Издание Государственного Литературного музея. 1939 г. Б., печать. 17,5х13,4. ГЦТМ. КП 201345

речия разума и чувства в итоге не разрешаются, не умиротворяют зрителя, но открывают непреодолимую бездну жизненной неопределенности, приводящей не к спокойствию, а к страданию.

В «Меропе» Маффеи, предвосхитившей просветительский классицизм и – во многом – серьезную буржуазную драму, внутреннее противоречие героев утрачивают качество неразрешимости. Теперь хотя бы одна из двух состязающихся сторон – разум или чувство – непременно несет в себе истину (если разум подсказывает ошибочно, подталкивая мать к убийству сына, то чувство ведет верно, отвращая в итоге от него; и наоборот), а весь склад событий подчиняется великой истине мирового порядка, справедливого по своей сути.

Полифонт у Маффеи – герой, гораздо более простой, чем у Торелли: он, фактически, превращен единую функцию, отождествившись с волей к тиранической власти; это предельно упростило его духовный портрет, лишило противоречий, удалило необходимость жизненного выбора. По смыслу своего существования он противостоит истинному миропорядку, и потому его крах – ожидаемое событие в предложенной системе идей. Меропа у Маффеи – совершенно аполитичный персонаж, в отличие от заглавной героини трагедии Торелли. Полная отчужденность от Полифонта и доминирование этического плана жизни, связанного с фигурой сына, также несколько упрощает ее духовную ситуацию, по сравнению с героиней маньеризма: Меропа у Маффеи уже не вынашивает планов мести за убитого мужа и не ставит своей личной целью восстановление политической справедливости. Тем самым весь политический пафос трагедии перенесен в деятельность Кресфонта, испытавшего, как и Меропа, перерождение («узнавание» с «перипетией», по Аристотелю) и ставшего орудием справедливости, приняв в финале роль справедливого правителя. У персонажей Маффеи доминируют однозначные и ясно мотивируемые этические решения, исчезает двойственность в оценке ситуации (ее сколько угодно и у Торелли, и у Доттори). В итоге в «Меропе» выстраивается гармоничный рациональный космос, лишь временно потревоженный преступным захватом власти и коварным планом разрушения семьи, но вновь восстановленный. Закономерность в мире классицизма XVIII в. тождественна справедливости, так что тиран Полифонт – фигура для этой системы случайная, его гибель предрешена.

Предложенная в «Меропе» Маффеи художественная система была глубоко созвучна вкусам и настроениям века: следуя чувству современности, поэты стремились избавиться от тревожной барочной антиномичности и запутанности мира героя трагедии, его устремленности в трансцендентное, а с другой стороны, искали в сценическом действии реалистичной ясности, сознательно избавляясь от фантастических персонажей, тяжеловесных сценических эффектов, приводя события в соответствие с аристотелевскими принципами вероятности и необходимости. Строгое соблюдение единства действия (ради этого Маффеи исключил из «Меропы» пролог и хоры); прозрачная структура; принцип «экономии» персонажей; ясное разделение героев по своим драматическим функциям; стремление прояснить ситуацию этического выбора героев даже за счет упрощения их внутренних противоречий; принципиальная разрешимость дуализма разума и чувства, допустимость их примирения и умиротворения; доминирование итоговой идеи справедливости, имманентной космосу – а стало быть, дружественный образ силы обстоятельств, или судьбы; наконец, использование неизбыточно «украшающей» поэтической риторики, упрочивающей общее впечатление гармонии и красоты произведения, не затемняющей прозрачность стиха и часто подсказывающей слушателю запоминающиеся афоризмы – все это привело новую классицистскую трагедию к массовой популярности и востребованности как в «драме на музыку», так и в немузыкальных постановках. Но возможно, главной причиной массовой популярности «Меропы» и начатой ею драматургической традиции была глубокая реабилитация чувства в системе классицизма: Маффеи показал, что чувственная интуиция, влекомая любовью, ведет не только к страсти, но к разумному и справедливому порядку, ибо, как и разум, подсказывает истину.

Поиски путей обновления трагедии начались в Италии раньше публикации «Меропы». Отсчет этого литературно-художественного направления надо вести с римской академии «Аркадия» (Маффеи вступил в нее в конце XVII в.) и венецианской «Академии отважных», в которой подвизался, в частности, Апостоло Дзено – первый из итальянских реформаторов трагедии, получивший всеевропейскую известность как либреттист. Свое ярчайшее выражение эта тенденция нашла в деятельности Пьетро Метастазио – знаменитого либреттиста в трагическом жанре: его трагедии (как и трагедии Апостоло Дзено) исполняли по всей Европе не только в музыкальных постановках.

Пределы классицизма XVIII в. были достаточно просторны, чтобы вместить в себя не только образ умиротворенного космоса, потревоженного трагедией, но не лишившегося своей красоты и гармонии. У Витторио Альфиери – великого итальянского трагического поэта последней четверти XVIII в. трагедия осталась классицистской по форме, но обрела дух острого политического бунтарства. Альфиери сознательно противопоставлял себя поэтам-аркадийцам и Метастазио, стремясь отойти от французского и итальянского академизма ради создания трагедии остро политической и социальной. Все свои литературные занятия он подчинил поиску созвучия поэзии духу современности, стремясь сделать поэтическую драматургию действенной. Меткую и глубокую характеристику дал ему Де Санктис: «Альфиери – новый человек в классических одеждах».[36]

Маффеи стал писать драмы и пришел к идее реформирования театра благодаря дружбе с Луиджи Риккобони; Метастазио с детства занимался музыкой, был близок к композиторам и певцам, поэтому практическая деятельность в театре была для него естественна. Альфиери же начал свои упражнения в трагедии, не покидая пределов литературы и не торопясь сближаться с живым театром; он так и запомнился современникам как странствующий одиночка, удаляющий себя от общества, непрерывно совершенствующийся в поэзии, доверяющийся суждению лишь немногих друзей и чурающийся сотрудничества с профессиональными театральными труппами; его мемуары закрепили этот образ.[37]

Альфиери был уверен, что при жизни ни один итальянский театр «не даст ему ни славы, ни провала». Однажды в Турине он наотрез отказался дать наставления актерам, исполнявшим, по инициативе его друга, его «Виргинию» в театре, и пришел прямо на премьеру: «…я слишком хорошо знал, что представляют из себя наши актеры и наш партер. И я ни в коем случае не захотел стать соучастником их бездарности, которая для меня была очевидна,

хотя я их и не видел. Я знал, что нужно было начать с невозможного, т. е. научить их произносить по-итальянски, а не по-венециански, говорить свои роли самим, а не со слов суфлера, понимать (не скажу «чувствовать», – это было бы чрезмерным требованием), просто понимать то, что они хотели бы дать понять слушателям».[38]

Большой успех «Виргинии» в Турине при не удовлетворившей его игре актеров, требование публики повторить ее еще раз на следующий вечер, привели Альфиери, по его же собственным словам, к совершенному разочарованию в славе. А ведь именно жажда славы первого трагического поэта, который бы вернул Италии первенство в трагедии, выиграв состязание у французов, привела Альфиери к занятиям литературой. Неуемная ревность к французским поэтам (она побудила Стендаля сделать несколько колких замечаний по поводу его сочинений) не оставляла Альфиери никогда, даже в годы признания. В своем жизнеописании он признается, что всего лишь одно письмо его возлюбленной, в котором она рассказывала, что видела представление вольтеровского «Брута», и оно ей понравилось, наполнило его сильнейшим чувством возмущения и «презрительной состязательности», и тут же заставило взяться за сочинение одноименной трагедии, чтобы предоставить времени решить, «кому предназначено написать трагедию о Бруте – мне, или какому-то плебею-французу».[39] Свое отношение к французской культуре он выразил в весьма едком сочинении «Мисогалл», целиком составленном из памфлетов.

Великая задача – стать первым в трагедии и привести Италию к такому же первенству среди народов – потребовала многолетнего кропотливого освоения тосканского диалекта, ибо для Альфиери, уроженца Асти, родными языками были французский и пьемонтский диалект итальянского – а следом и латыни, и древнегреческого. Первый опубликованный им сборник из четырех трагедий (1782) вызвал различные толки, но среди них доминировала критика, вызванная непривычно резкой на фоне метастазиевской трагедии и немногословной манерой поэтического высказывания. Свою манеру, тщательно продуманную и последовательно развитую, сам Альфиери характеризовал так: «простота и обнаженность действия, самое ограниченное число действующих лиц, прерывистый стих»; или иначе – «песнь более колючая, чем округлая».

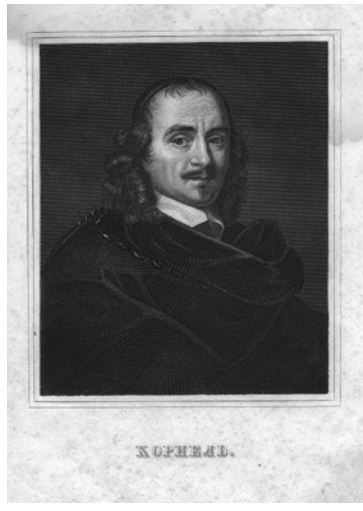
Отказ от умиротворяющей гармонии просвещенного классицизма ради резкости слова и чувства – сознательное и продуманное решение Альфиери. Как пишет он сам, «у меня не было достаточной флегмы, чтобы, подобно им [т. е. французам], вечно изрекать торжественные сентенции, большей частою верные, но плохо сказанные». Штудируя даже самих Пиндара, Эсхила и Софокла, он конспектировал на полях их сентенции, по его словам, «освобождая их мысли от метафор»; свою версию «Алкесты» Еврипида он дал для того, чтобы освободить еврипидов текст всего смешного. Желание восстановить трагический жанр во всей чистоте привело Альфиери к невиданному доселе радикализму – неудовлетворению самими древнегреческими трагиками (на фоне Данте, Петрарки, Тассо и Ариосто) – и, в итоге, к новой программе: шлифовать сюжет, характеры и мысли, приводя их к предельной ясности, а сам поэтический материал – слово – оставлять почти нешлифованным, в пользу точности высказывания, но в ущерб метафорике, поэтическим сравнениям и пышной образности, издревле характерным для трагедии. Альфиери, аристократ в жизни и в поэзии, стал первым в истории трагическим поэтом, панически боявшимся красивости слога.

Сам Альфиери делил свои произведения на трагедии любви (среди них «Филипп», по сюжету близкий к «Дону Карлосу» Шиллера); трагедии свободы (среди них «Виргиния», основанная на той же истории, что и «Эмилия Галотти» Лессинга, а также оба «Брута»); трагедии борьбы за трон (здесь «Агамемнон», «Мария Стюарт» – последняя вновь близка к одноименной трагедии Шиллера); трагедии семейных чувств («Меропа», «Алкеста» и др.); трагедии внутренней борьбы («Саул», «Мирра»).

При всем различии типов, доминирующая тема большинства его трагедий – бунт героя, вызванный острым чувством несправедливости по отношению к обществу: семье, городу, стране. Важно то, что вместе с индивидуальным бунтом Альфиери стремится показать ответ общества и мира на него. Этот ответ более не связан с коллективным признанием справедливости исходного порядка: наоборот, в нем заключена готовность к резким переменам во имя

Гравюра Е.Поммо (G.Rottеau). Портрет Витторио Альфьери. Лист из журнала «Пантеон». Середина XIX века. Б., гравюра. 26,6x17,5. ГЦТМ. КП 314094

Гравюра Андре Жозефа Меку по рисунку Жана Анри Беннера. Портрет Императрицы Елизаветы Петровны. Начало 1820-х гг. Б., гравюра. 24,2x16,4. ГЦТМ. КП 318926



С гравюры Дж.Хопвуда. Портрет Пьера Корнеля. Начало XX века. Бумага на цветной бумаге, печать. 24x15,5 (основа), 29,6x21 (подложка). ГЦТМ. КП 203170

справедливости. Поэтому общество воплощено у Альфиери в коллективном действующем лице, в котором он усмотрел готовность к таким переменам: это – народ (popolo), персонаж, неизвестный классицистской трагедии XVII-XVIII в.

«Народ» у Альфиери присутствует в 8 из 19 опубликованных при жизни трагедий (к восьми надо, возможно, прибавить еще две трагедии, в которых действуют «сторонники» главных героев), и в большинстве случаев он не равен хору античной трагедии. Лишь в финале «Брута Первого» потрясенный Народ вначале отвечает на речь Коллатина, а затем пассивно комментирует происшедшее, напоминая античный хор. В большинстве других произведений Народ безмолвен, но есть три ярких исключения, где Народ в финале активно вступает в действие, поддерживая бунтующего героя, и в результате становится опорой нового справедливого порядка. В «Виргинии» после убийства дочери, совершенного отцом, чтобы уберечь ее от бесчестия, народ, возмущенный несправедливостью тирана Аппия, готов наброситься на его ликторов и телохранителей, и за упавшим занавесом (если следовать ремаркам Альфиери) раздаются крики и бряцание оружия, указывающие на восстание. В финале «Меропы» именно Народ приводит Эгиста к справедливой власти, защитив его от солдат и присягнув ему на верность.

Подобным же образом организован финал в трагедии «Брут Второй», которая стоит особняком в творчестве Альфиери и заслуживает специального внимания. Сюжет ее следующий.

Цезарь собирается на парфянскую войну, чтобы отомстить за поражение Красса, но перед походом, на который он уже решился, великодушно советуется с самыми авторитетными сенаторами, ожидая поддержки. Консул Антоний безоговорочно поддерживает Цезаря, а Кассий, Кимвр, молодой Брут и старик Цицерон не выказывают поддержки, говоря, что Цезарь прежде должен восстановить справедливый порядок в Риме, приведя его к былой демократии и сложив воинские полномочия диктатора, которые в мирное время делают из Цезаря римского царя; Брут выступает особенно страстно и дерзко, но не достигает результата, и решающее заседание сената назначено на завтра. Четверо оппозиционных сенаторов тайно встречаются, обсуждая возможные пути воздействия на Цезаря, из которых самый верный и опасный – переворот через убийство тирана. Но в это время Цезарь через Антония призывает Брута для разговора. В разговоре один на один выясняется, что Брут – внебрачный сын Цезаря, и отец хочет сделать его наследником абсолютной власти над Римом. Брут взволнован, но теперь он уже не просит, а умоляет Цезаря сложить полномочия и восстановить демократический порядок ради Рима; Цезарь отказывается. Они оба в смятении, но при расставании Цезарь объявляет гневный ультиматум: на завтрашнем заседании сената в Курии Помпея он требует от Брута безоговорочного подчинения. Брут, отправившись домой, встречается с женой Порцией, дочерью Катона, которая просит Брута открыться и обещает хранить тайну: чтобы испытать свою готовность хранить тайну под пытками, она отрезала себе грудь и теперь лежит больная. Брут в слезах признается и в том, что он сын Цезаря, и в своих планах; Порция его благословляет. Вновь встречаются заговорщики, но теперь уже без старика Цицерона, который их покинул, удалившись из Рима, и укрепляются в решимости свершить убийство Цезаря и осуществить переворот.

Наутро заседание в сенате идет не по сценарию, продуманному Цезарем: страстно выступает Брут, вызывая гнев Цезаря, и неожиданно объявляет, что он сын диктатора и что его отец отказывается от полномочий диктатора в пользу демократического Рима. Теперь Цезарь вынужден открыто отвергнуть от такого будущего, показав лицо тирана. Заговорщики совершают убийство Цезаря, раскалывая сенат: сторонники Цезаря сбегают на Капитолий. Собирается народ, готовый мстить за Цезаря, но Брут произносит перед ним речь и убеждает в том, что Цезарь готовился ввести в Риме военную диктатуру после парфянского похода. Народ становится на сторону Брута; Брут готовится совершить самоубийство над гробом Цезаря, но прежде ведет народ на Капитолий, чтобы покарать Антония и сторонников диктатуры.

«Брут Второй» – последняя из опубликованных при жизни трагедий, и при публикации Альфиери сопроводил ее важным комментарием. Он посвятил ее – впервые – «Будущему итальянскому народу», поставив именно такой адресат в предисловии. Он обращал внимание на то, что «вместо женщин» (то есть типичного хора античной трагедии) он сделал «действующим лицом и актером… в числе многих благороднейших персонажей народ». За это нововведение, идущее вразрез с правилами древнейшего жанра, он просил прощения, но одновременно уверял, что через это новшество он старался принести пользу, которую предощущал словами из «Божественной комедии» Данте: «Но если слово прорастет, как семя / Во славу тем, кого я воскресил».

Из «Мемуаров» мы знаем, что Альфиери экспериментировал в некоем новом жанре, который сам называл «трамелогедия» (представителем его считается посмертно опубликованный «Авель»), а в конце жизни пробовал себя в комедии, сочинив, по его словам, шесть пьес в различных популярных комических жанрах. Но в памяти он остался, как их хотел – первым трагическим поэтом Италии конца XVIII в., всеми силами старавшимся придать действенную силу своей поэзии, чтобы через нее общаться с итальянским народом: недаром его считали прямым духовным предшественником Рисорджименто и находили в его трагедиях не только зерна бунтарского духа, но и идеи к объединению Италии. ■

34 Риккобони Л. Реформация театра / Перевод с фр. Звенигородской Н. Э., Ивановой О. Е., Кирьякевич Л. И. // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны / Сост. Старикова Л. М. М.: «Наука», 2005. С. 149.

35 Де Санктис. Ф. История итальянской литературы / Перевод Ю. А. Добровольской и Р. И. Хлодовского под ред. Д. Е. Михальчи / В 2 т. Т. 2. М.: «Прогресс», 1964. С. 485.

36 Де Санктис Ф. История итальянской литературы / Перевод Ю. А. Добровольской и Р. И. Хлодовского под ред. Д. Е. Михальчи / В 2 т. Т. 2. М.: «Прогресс», 1964. С. 497.

37 См.: Альфиери В. Жизнь Витторио Альфиери из Асти, рассказанная им самим. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1904.

38 Альфиери В. Жизнь Витторио Альфиери из Асти, рассказанная им самим. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1904. С. 249.

39 Альфиери В. Жизнь Витторио Альфиери из Асти, рассказанная им самим. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1904. С. 264.

ПТУ: ПРАГМАТИЗМ И РОМАНТИКА

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

С 6 по 22 июня в Театральном центре СТД РФ «На Страстном» прошел Всероссийский образовательный проект «Театральное ПТУ». Проект осуществлен при поддержке Союза театральных деятелей России и под патронатом Президента РФ. В сущности, в столице в эти дни работала настоящая школа завпостов.

«Театральное ПТУ», о необходимости которого давно говорили в театральном сообществе, это летняя школа-училище для заведующих художественно-постановочной частью, работников цехов из региональных и московских театров. Это первая профессиональная школа заведующих постановочными частями театров России, дебютная сессия которой в течение месяца и проходила на площадке Театрального центра СТД РФ «На Страстном». Из 128 заявок, поступивших в оргкомитет проекта, для участия в «ПТУ» было отобрано 22 предусмотренных грантом технических специалиста из региональных и московских театров, которые по итогам обучения получили дипломы Союза театральных деятелей Российской Федерации. Но допускались в ПТУ и вольные слушатели, любой желающий молодой специалист – студенты театральных вузов, сценографы, художники, дизайнеры, рабочие сцены, заведующие постановочной частью, помрежи, технические директора театров, звукорежиссеры, художники по свету и многие другие могли посещать лекции и мастер-классы. Как сказано в пресс-релизе Театрального центра «На Страстном», подобный крупный образовательный проект был призван сократить наметившийся кризис технических специалистов в российском театре. И если кризис как таковой, безусловно, существует, если движение современной театральной мысли действительно трудно обеспечить соответствующей техникой, а главное, хорошими специалистами, которые сегодня на вес золота, то сам проект ПТУ продемонстрировал недюжинный потенциал. В течение трех недель в столице активно учились заведующие постановочной частью, работники цехов, технические директора из региональных театров Петрозаводска, Кирова, Саратова, Тулы, Великих Лук, Севастополя, Липецка, Курска, Калуги, Новосибирска, Симферополя, Омска, Перми, Оренбурга и Москвы. Впечатляет и «география», и спектр специальностей, и палитра театральных моделей. Большие академические театры и маленькие городские театрики, драма, опера, куклы, частные компании и государственные учреждения, представители ДК, концертных площадок и даже продюсерских центров – всем ПТУ был интересен и полезен.

Не секрет, что сама возможность приехать в столицу на курсы или форум всегда привлекательна для театрального деятеля из провинции: увидеть спектакли, наладить новые контакты, обсудить профессиональные вопросы. Но ПТУ, в первую очередь, предоставил возможность исследовать производственные мастерские крупнейших театров: Большого, Ленкома, МХТа им. Чехова, Мастерской Петра Фоменко, Театра им. Евг. Вахтангова, театра «Et cetera», Электротеатра «Станиславский». Участники проекта подробно разбирали увиденные в Москве спектакли, наиболее интересные и сложные с технологической точки зрения, поучились работе на продвинутом световом и звуковом оборудовании, постигли основы обращения с 3D технологиями, прослушали курс лекций по театральному менеджменту.

На каждого «ученика» в этой школе пришлось в среднем по два «учителя» - так капитально организаторы подошли к делу, отчетливо понимая, насколько оно важно в современной театральной ситуации. Лекторами и педагогами школы стали ведущие технические и художественные театральные специалисты: Глеб Фильштинский, Лариса Ломакина, Виктор Шилькрот, Николай Симонов, Борис Юхананов, Леонид Керпек, Кирилл Крок, Максим Чепиль, Александр Соломин, Елена Древалева, Алексей Патутин, Юрий Хариков, Анатолий Айрапетянц, Дмитрий Родионов. Работали и технические специалисты из ведущих компаний, занимающимся световым, звуковым и мультимедийным оборудованием, а также техническим оснащением и механикой сцены: «ДОКА-центр», «Стейдж Энтертеймент», компания видеомэппинга RVA, «Глобал Шоу Трейд», фирма «Система» и многие другие. Учащиеся под руководством педагогов анализировали новейшую световую технику, знакомились с

новыми фактурами и тканями, учились разбираться с многочисленной документацией, этой бесконечной «бюрократией», без которой, увы, техническая база театра не может полноценно функционировать. Лекторы, в свою очередь, слушали рассказы своих подопечных о реальных проблемах, с которыми те сталкиваются в повседневной работе. Словом, школа, конечно же, оказалась взаимно полезной, ибо за «партами» сидели не школяры, но настоящие специалисты.

Театральные люди знают, что сценографу не обойтись без завпоста, а, в свою очередь, труд завпоста без сценографа не имеет смысла. Знают и то, что в тесном взаимодействии этих двух специальностей априори заложен конфликт: художнику хочется сложнее, дороже и красивее, завпосту же приходится все это осуществлять, зачастую, с большими трудностями. Однако ПТУ, это собрание прагматиков сознательно выбрало отправной точкой учебы ориентацию на утопический идеал, на то, к чему необходимо стремиться, чтобы делать не рутинный, но живой и современный театр. В идеале же каждый новый спектакль должен демонстрировать то, чего не было прежде, а потому весьма желательны встречи высоко профессиональных фантазеров художников с высоко профессиональными мастерами-исполнителями. Иное дело, что в нынешней, мягко говоря, сложной организационной и экономической ситуации такой идеал почти не виден. Именно в этой связи председатель СТД РФ, он же и актер, и руководитель театра, то есть реальный практик, Александр Калягин сказал следующее:

«Высокая постановочная культура в театре – это, прежде всего, профессиональный завпост. Утверждение, я уверен, справедливое во все времена, а сегодня, когда театр все время обрастает новейшими технологиями, тем более. И поэтому образовывать завпостов – не просто важно, а крайне необходимо. Каждый худрук, каждый директор знает, как трудно выбить деньги на новейшее техническое оснащение сцены, но дальше возникают новые проблемы – где найти грамотных людей, которые могут все это оборудование правильно эксплуатировать. За хорошего завпоста дерутся в столичных театрах, и я представляю, как трудно найти грамотного специалиста в российских городах.

Школа завпостов, которая в июне проходила в Театральном центре СТД РФ «На Страстном» в течение трех недель, – это наш первый опыт. Но я уверен, что она должна проходить ежегодно. Если мы всерьез думаем о развитии театрального дела в России, то очень важно поднимать постановочную культуру в театрах. Проект подобного уровня, такая крупная школа повышения квалификации должна стать постоянной и ежегодной, никаких сомнений в этом нет. Школа должна жить и развиваться. И для этого есть самое главное – люди, которые хотят учиться профессии и столичные мастера, которые хотят и готовы помогать коллегам из регионов. Я хочу еще раз обратить внимание коллег на эту кадровую проблему, осознать ее важность и помочь нам в ее решении. Мы будем обращаться в Минкульт и Правительство с просьбой включить «Театральное ПТУ» в перечень важнейших проектов культурной политики страны, будем писать письма, обращения, чтобы финансирование этого образовательного проекта стало постоянным, иначе Школе завпостов не выжить». ■

СМОТРИТЕ, КТО ПРИШЕЛ
ВЫСТАВКА РАБОТ ОДНОГО КУРСА

ВАСИЛИЙ ЦЫРЛИН

В 2016 году состоялся очередной выпуск художников-постановщиков в Санкт-Петербургском театральном институте (РГИСИ, ранее СпбГАТИ.) Для петербургских театральных художников В. И. Полуновского и Н. А. Эверлинг он стал вторым по счёту. Н. А. Эверлинг преподавала живопись и рисунок, в то время, как В. И. Полуновский отвечал за сценическую композицию. Творческая мастерская Полуновского - Эверлинг сохраняла дух класса их учителя Г. П. Сотникова, а студенты-выпускники по праву считаются его творческими «внуками» и частью семьи «сотниковцев».

В одних дипломных работах этого курса чувствуется лихость, смелость, даже нахальство, другим же молодым художникам характерна суровая сдержанность и колористическая скупость. У всех видно умение использовать яркие, сочные цвета и насыщенные оттенки, не доводя их до крайности, которое выработалось у девушек (на курсе не было ни одного молодого человека) под чутким руководством Н.А. Эверлинг, чей творческий стиль, безупречный вкус и глубочайшее понимание самой сути искусства помогали раскрываться и шлифоваться их уже присутствующей одарённости. Интересны выбранные темы, так например Анна Тимкова взяла пьесу Б. Брехта «Святая Иоанна Скотобоен», Варвара Галкина выбрала оперу Р.К. Щедрина «Мёртвые души», а Ольга Клопова оперу «Нос» Д.Д. Шостаковича, Анна Махнова – оперу А. Берга «Лулу», Полина Мищенко «Старшего сына» А.В. Вампилова. Александра Хлусова «Косматую обезьяну» Юджина О'Нила. Как говорили сами девушки, их диплом является последней работой, в исполнении которой они абсолютно свободны. Они могли выбирать любую сценическую площадку (из существующих в Санкт-Петербурге), они не зависели от пожеланий режиссёров, они могли разрабатывать любые свои идеи. Конечно же, В.И. Полуновский подсказывал им, напоминая о том, что декорация должна быть реально осуществимой и что в своей сценографии они обязаны учитывать технический параметры выбранной сцены. Поэтому в каждой работе чувствуется технологическая продуманность, понимание особенностей театрального производства и различных техник изготовления декораций и костюмов.

К большому сожалению, написать о каждой работе в отдельности невозможно, поэтому в настоящей статье будут подробно рассмотрены лишь несколько проектов спектаклей, на примере которых можно судить о творческом разнообразии и характерной разноплановости художественных решений.

Начать я бы хотел с работы Анфисы Жижкиной – «Возвышение и падение города Махагони» - оперы, написанной Куртом Вайлем на либретто Бертольта Брехта. Она повествует о порочном городе-призраке, новом Содоме и Гоморре, основанном богачами по принципу: «каждый делает, что хочет». В Махагони не осуждалось обжорство, пьянство, горожанин мог придаваться любому виду разврата, главное, чтобы он мог это всё оплатить. Однако этот город, как и любой «колосс на глиняных ногах», не смог просуществовать долго и рухнув, накрыл своими обломками большую часть жителей. Взяв за основу каноничную картину «Римляне времён упадка» Тома Кутюра, Анфиса переработала её, вдохновляясь такими художниками, как Дэвид Хокни и Том оф Финланд. Очень важное место в её эскизах занимает розовый цвет, выбор которого верно подсказан интуицией художника. Цвет этот во всех отношениях противоречивый, это цвет роскоши и богатства, цвет мечты о красивой жизни, подкреплённый такими символами, как образ Мэрилин Монро в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок», исполняющей музыкальных хит «Diamonds are a girl's best friend» или же кукла Барби с её розовым домом и розовым кабриолетом, египтяне и Амнерис в опере «Аида», которую поставили в 2009 году на Брегенцском оперном фестивале, так же одеты в ярко-розовые костюмы. «Всё покупается и всё продаётся» - вот девиз города Махагони, который определил сценическое решение. Декорация, состоящая из трёхуровневых станков-башен напоминает современные торговые центры с их стеклянными витринами. В каждой из этих витрин выставлены всевозможные виды удовольствия, которые можно приобрести за деньги. Анфиса очень точно поняла суть выбранного произведения, показав в своих эскизах постоянство человеческой греховности и её неискоренимость, ведь и сама опера заканчивается демонстрацией выживших сладострастников, отстаивающих свои права, пародируя рабочие движения первой трети XX-го века.

Провокационную пьесу «Борщ» В. Сорокина выбрала Наталья Полушкина, живописно изобразив российские реалии 90-х годов XX-го века. В пером действии мы видим колонию строгого режима для опасных преступников, основными героями являются: заключенные, бандитские авторитеты и тюремщики. Второе действие переносит нас в самую глубь Тайги, куда даже вертолёты долететь не могут, а в третьем это уже типография. Однако Наталья позволила себе изменить последнюю локацию, преобразовав её в лесопилку. Сделано это было для большей художественной выразительности, но и сам сорокинский текст позволяет некоторые

вольные интерпретации. Вместо имён герои называются различными кличками и «погоняловами», по большей части кулинарного и гастрономического толка. Так например «Борщ» - имя главного героя, «Поросёнком-с-хреном» называют старосту барака, «Шеф-повар в законе» - «Рассольник». Сценическое пространство Наталья решает следующим образом: два больших двухуровневых станка расположены вдоль кулис, один из которых изображает тюремную стену с камерами, а другой абстрактную конструкцию в духе В.Е. Татлина. Имея со стороны портала поворотные оси, станки поочерёдно «открываются» и «закрываются» словно створки дверей. Сцена в бане затянута красными, как советское знамя, шторами-маркизами, а с колосников на тросах опускается роскошно сервированный банкетный стол с такой же, как и шторы, скатертью-самобранкой. На эскизах изображены грубые и жесткие герои! Н. Полушкина отмечает, что образы были навеяны ей работами петербургского художника Михаила Гавричкова; отсюда и монструозность героев с их брутальными татуировками. Утрированность персонажей подчеркивает их маргинальность. Костюмы богато декорированы – это и меха, и красные лакированные сапоги с золотой хохломой, пёстрые ткани со сложными принтами. Эта эклектичность образов, оправданная драматическим текстом, служит завершающим штрихом в картине жестокой реальности.

Анна Махнова выбрала оперу Альбана Берга «Лулу», повествующую о судьбе молодой девушки, аллегоричной Пандоры XX-го столетия, приведшей к гибели трёх своих супругов, а после вступления на путь проституции, убитой третьим по счёту клиентом, Джеком-Потрошителем. На сюрреалистичных эскизах изображен сценический павильон, с двумя проходами из кулис, стилизованных под мужское и женское начало, между которыми располагаются качели, которые меняют своё назначение и местоположение в зависимости от сцены. Антрактный занавес с раздвинутыми женскими ногами в чулках является аллюзией на знаменитый «головинский» занавес Мариинского театра. Костюмы героев в pendant к декорациям, такие же пёстрые и резкие. Мотивы, навеянные классическим циркомшапито, сочетают в себе и смех, и горе. Использование образов исторических личностей, превращённых в массовой культуре в бренды, таких как Винсент Ван Гог или Майкл Джексон, обусловлено идеологией поп-арта, которой частично руководствовалась А. Махнова. За всей этой яркой мишурой кроется остросоциальная драма испорченной женщины, которая своей разрушительной красотой ломает жизни влюблённым в неё мужчинам, и которая сама погибает, став жертвой чудовища, привлечённого её манящими чарами.

Ирина Суровая предложила своё видение сценического решения пьесы «Смертники» Н. Сандур по мотивам романа В.П. Астафьева «Прокляты и убиты». Она выбрала очень трудную тему, требующую напряженной духовной работы. Роман, переложением которого является пьеса, повествует о событиях Великой отечественной войны, о жертвах и бессмысленных смертях, о жестокости и бесчеловечной сути войны, о неоправданной гибели подростков, которых лиши жизни, не дав её даже почувствовать. В.П. Астафьев иллюстрирует историю такой, какой она была на самом деле, не щадит чувств читателя, описывая то, что происходило в это страшное время. Особист, который не может пойти против системы и отдаёт приказ расстрелять двух братьев Снегирёвых, в который до последней секунды никто не верит в силу его чудовищности. Солдата забивают ногами до смерти, считая, что последний только симулирует недомогание – это и другие проявления жестокости, к сожалению, не чужды и современному обществу. Декорация представляет собой пандус, с большим выносом в зрительный зал – своеобразная «дорога жизни», сколоченная из старых, плохо окрашенных белой краской, досок. В этом пандусе заключена вся солдатская жизнь – это и чистое поле, и плац, и казарма, и генеральский кабинет, и карцер. Люки-провалы и отдельные секции-крышки дают широкие возможности для режиссёрского решения. Сама сцена превращена в рыхлую от взрывов черную землю, плавно переходящую в такой же черный задник. Но присмотревшись внимательно, становится ясно, что это не просто задник – это монумент памяти из черного гранита, с выбитыми на нём именами погибших героев войны, взятыми из реальных архивных списков. В своей сценографии Ирина отказывается от всего лишнего, оставляя лишь самое необходимое и создавая фон, на котором будет разворачиваться бессмертная драма.

Совершенно особой темой является пьеса «Диббук» С.А. Ан-ского, выбранная Татьяной Даниловой. С.А. Ан-ский был участником экспедиции, посвящённой изучению еврейской культуры на территории Российской Империи. Вместе с художником С.Б. Юдовиным, они задокументировали местечковый быт, который был уничтожен вихрем событий XX-го века. Позже С.А. Ан-ским была написана пьеса, основанная на информации, полученной в ходе экспедиции. На западе этот сюжет произвёл фурор, были осуществлены различные драматические постановки, Людовико Рокко написал оперу, которая шла в Ла Скала, свои балеты ставят Джером Роббинс и Морис Бежар. В России же произведение С.А. Ан-ского долгое время оставалось забытым, а сам текст утерянным. Единственная постановка была осуществлена Е. Вахтанговым в «Габиме» в 1922 году.

Сюжет пьесы, основанный на реальных событиях, можно считать классическим. Однажды в местечке Ярмолинцы в Подолии С.А. Ан-ский стал свидетелем сцены, в которой отец семейства отдаёт дочь замуж за сына богатого соседа, не обращая внимания на её влюблённость в бедного юношу, ученика религиозной школы. Именно этот случай и лёг в основу будущего произведения. С.А. Ан-ский, стремясь уйти от обычной мелодрамы, переводит её в мир легенд и старинных преданий. В этой пьесе очень ярко иллюстрирован еврейский фольклор, представлены традиции, связанные с различными жизненными событиями. Это и обычай, согласно которому невеста пред свадьбой должна пойти на кладбище и пригласить на брачную церемонию умерших родителей. Но героиня зовет не мать, а своего возлюбленного, умершего от горя, и в результате является злой дух Диббук и овладевает её душой. Далее происходит процесс изгнания этого духа десятью ортодоксальными евреями. Девушка не выдерживает мучений и умирает, чтобы навсегда соединиться со своим любимым. Они не могут быть приняты в рай, но и не заслуживают ада, поэтому души их остаются «между двух миров», как и называлась изначально эта пьеса. Татьяна Данилова, берясь за раз-

▸ *Анна Махнова. Эскизы декораций. «Лулу» А. Берга*

▸ *Анфиса Жижкина. Эскизы декораций*
«Возвышение и падение города Махагони» К. Вайля и Б. Брехта

▸ *Анна Махнова. Эскизы костюмов. «Лулу» А. Берга*

▸ *Анфиса Жижкина. Эскизы костюмов*
«Возвышение и падение города Махагони» К. Вайля и Б. Брехта

▸ *Татьяна Данилова. Эскизы декораций «Диббук» С. Ан-ского*

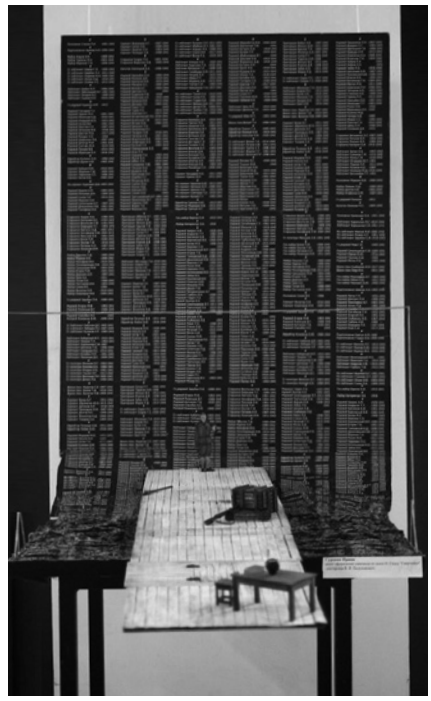
▸ *Наталья Полушкина. Эскизы декораций «Борщ» В. Сорокина*

▸ *Татьяна Данилова. Эскиз костюма «Диббук» С. Ан-ского*

▸ *Наталья Полушкина. Эскизы костюмов «Борщ» В. Сорокина*

работку этого трудного спектакля, руководствовалась историческими материалами, рисунками С. Юдовина и фотографиями Д. Гобермана, запечатлевшими еврейские кладбища в 50-е годы прошлого века. Её декорация, рассчитанная на сцену театра им. Ленсовета в Санкт-Петербурге, состоит из помоста и подвижного задника. Они выполнены из прочных, хоть и почерневших от времени досок, подобных тем, из которых строились местечковые синагоги. Задник разделён на прямоугольные отверстия, закрытые белыми тканями, повторяющими рисунки еврейских надгробий. По ходу действия, задник постепенно подъезжает и начинает плавное падение в зрительный зал. Этот задник служит образной границей между двумя мирами. В своём движении он поглощает главных героев, которые переходят на тот свет, а в финале все материи опадают, оставляя голую решетку, за которой остаются души влюблённых. Пьеса С.А. Ан-ского так же важна и с культурологической точки зрения, как памятник этнографической истории еврейского народа и именно это старалась подчеркнуть своей работой Татьяна.

Говоря об этих дипломных работах, необходимо отметить актуальность выбранных произведений. Конфликты, описываемые в пьесах, остаются по прежнему близкими людям. В своих дипломах студентки старались отразить проблемы, которые на их взгляд являются важными для сегодняшнего зрителя. Каждая по своему, но в рамках одной художественной мастерской они находили эти решения. Осталось пожелать им, теперь уже дипломированным специалистам, успехов на творческом пути, интересных постановок, умных режиссёров и благодарных зрителей. ■



Ирина Суровая
Макет к спектаклю «Смертники»

НАЧАЛО

ТАТЬЯНА СПАСОЛОМСКАЯ

Много лет Татьяна Николаевна Спасоломская, будучи членом дипломных комиссий художественных факультетов в ГИТИСе и во ВГИКе, свои отзывы на работы дипломников, рецензии, пишет в форме маленьких рассказов-эссе. И уже много лет ей Сергей Михайлович Бархин советует их печатать. И вот эти удивительные тексты попали ко мне в руки. Это защиты 2016 года, совсем свежие идеи, совсем новые имена. Думаю, что читателям будет интересно, как Т. Н. Спасоломская преобразует визуальные идеи в слово, понимает и передает замысел, самую суть того, что задумано. Мы нередко печалимся, что мало, кто умеет писать о сценографии, - так вот приглядимся, поучимся, ведь это художник о художнике. Дмитрий Родионов

ПУТЕШЕСТВИЕ БЕСОВ ПО МОСКВЕ

«Бесы» Ф. Достоевского
РАТИ (ГИТИС). Дипломная работа: Татьяна Анастасова

Подземный город винных складов расположился почти на берегу Москвы реки. Когда многие фабрики, замечательные заводики в Москве стали закрываться, банкротиться, они были переданы театрам, галереям, музеям, чтоб крапивой и бурьяном не заросло. Переданы молодым художникам.

И там в этих промзонах творится искусство (так происходит давно в Европе), искусство, названное актуальным,творится теми, кто родился в 80-90 годы.

Родился не сразу как художник, а просто как человечек - девочка или мальчик. Это поколение выросло совершенно в новой стране.

«Мы не можем жить в СССР, / Потому что такой страны больше... нет!»- поет группа «Австралия» в Париже.

Такой страны больше нет!

А театр есть, есть картины, снимается кино, происходит множество театральных фестивалей, возникают новые городские проекты - искусство выживает и развивается в любых условиях, в любой степени благоприятности или на сопротивлении системе.

В таких условиях, знаем, часто рождаются шедевры.

Но все, что творится художниками, стало каким-то образом почти непознаваемым.

Какова реальность - таково и искусство.

Для создания проекта Диплом Татьяна остановила свой выбор на романе Достоевского. 19 век в романе «Бесы» - это тревожные катаклизмы ▶

Татьяна Анастасова. Дипломная работа «Бесы»

времени и ума, если сказать коротко, и бездна предзнаменований, которые, как видно, и свершаются.

Объять глубину русской литературы и даже одного романа - задача непостижимая.

Сценограф преодолевает эти океаны смыслов, как путешественник на легком суденышке от острова к острову.

Задумано так:

Москва - город - океан людских страстей,есть театры - это островки осмысления реальности, питательные пространства для души.

Для действия и показа спектакля «Бесы» выбрано 6 театров,6 театральных площадок.

Из винных подземелий, через сцены великих театров - спектакль - актеры и декорации пробираются домой - на сцену старинного клуба, похожего чем-то на тот белый особняк, что вы видели снаружи в первом пространстве. В этом особняке поселился знаменитый ныне московский театр - ШСП.

Для перемещения действия и раскрытия содержания романа художник осознанно выбирает Театры и сцены.

В этом театре есть круг, на планшете сцены есть врезной круг, самый маленький в Москве.

Таким образом, стол из особняка, кочевавший из театра в театр, меняет конструкцию, превращается в кольцо, оно размыкается и впускает зрителей на этот круг, который и превращается в стол а зрители, видимо, в разнообразные кушанья.

Медленное финальное вращение на кругу, как прощание с героями романа «Бесы». Они сидят в креслах, сидят за кольцом, прощание продолжается не долго.

На кругу помещается зрителей - 25-30 человек.

В следующий «сеанс» новая группа заходит в середину стола-кольца, рассаживаются, спиритический сеанс продолжается.

Круг медленно вращается, медленно снова заходит новая группа... И так предполагается для всех, кто купил билет на все 7 спектаклей, до позднего вечера.

Но это еще не финал.

На следущий день для других зрителей все начинается сначала - в винных подвалах. Новые зрители видят особняк, белый, как храм.

Он пустой, внутри все выпотрошено, остались только снены. Этот дом сооружен из 4 порталов портиков.

И актеры и зрители и декорации - все снова начнут 7 дневное путешествие с бесами по Москве.

7 макетов представлены на диплом - задача поставлена колоссальная, может, не все в картоне и деталях доведено до блеска и совершенства в каждом из пространств.

На седъмой день зрители совершают «путешествие в гости», подобие городского туризма, кто куда купил билет.

Они едут в гости к героям романа, которые живут в обычных квартирах, где актеры, исполняющие роли, стирают, спят, завтракают, смотрят телевизор и слушают музыку...

Встреча с «Бесами» завершается как путешествие по 7 квартирам.

Сразу вспоминаются квартирные выставки, андеграундные встречи под абажуром, кухонные посиделки с Высоцким и Окуджавой в 60-70 г.

Что знает про эти посиделки, вечера и ночи новое поколение, которое родилось через 20 лет? Наверно, просто включается интуиция.

Для сценографа, кроме умения мастерить, все же главное - мыслить и организовывать эти мысли в пространстве, усмирять, при реализации замысла, нападающих «бесов».

На кафедре режиссуры и сценографии как раз прививаются навыки нового, кристаллического, космического уровня созидания.

Еще можно добавить, что число 7, для Земли и нашей солнечной системы - знаковое число.

Работа дипломника заслуживает высокой оценки. ■

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

«Преступление и наказание» Ф. Достоевского
РАТИ (ГИТИС). Дипломная работа: Екатерина Злая

В Мастерской режиссуры и сценографии, в эксперименте, который зародился в голове художника Дмитрия Крымова, участвуют многие.

Эксперимент реализуется на базе Школы и Традиции.

Обучение и метод раскрывают неведомые способности и юные дипломники создают уникальные сложные пространства.

Екатерина создала модель пространства романа.

Розовое-розовое, мне подумалось, похоже на торчащие ноги розовых фламинго и одна их общая голова принадлежит милой семиметровой старушке. И ее синяя рука из оркестровки оперного театра сладострастно перебирает

Екатерина Злая. Модель куклы и макет к спектаклю «Преступление и наказание»

эти оголенные жилы, которые по кусочку пилят таежные братья, штампованные молодые Раскольниковы, - просто фирма ЧОП - «по фрейдистски» обряженные в ватники и розовые, бирюзовые, сиреневые джинсы.

Зрители видят нежный, розовый лесоповал нервных окончаний огромного тела для несения наказания...

Передо мной в метро девушка с удачно заплетенными волосами где за висками, которые представляют лабиринт, как проеция мозга.

Вижу Макет - неожиданно это...

Настраиваюсь и вхожу в замысел, как в философскую категорию.

Готов зритель или нет к подобным экспериментам - пока не важно. Важно что нет старых штампов: двор - колодец лестницы, темнота.

Решение перебирается внутрь нервной системы тела.

Девушки захватывают поле - розовый частокол для осознания Наказания...

Пространство ног фламинго... Фламинго и Достоевский...

Розовый лес... Это материализация в пространстве и масштабе ДНК клетки вселенского разума вселенного в человеческий череп?

Это розовый погибший лес без жизни веток и листвы.

Макет - как растущий подводный корал, лес, где отбывают заключение, простирает тонкие руки в темноту колосников коробки сцены....

Куда Раскольников? он прорубает просеку ?

Просека рубится, но кажется, что этот лес нескончаем, и стволы будут расти, как в сказке про отрубленые ноги с красными туфлями.

Можно задать вопрос: сколько же было лет старухе процентщице?

Раскольникову 23-26?

Известно, например, что вишневый сад, поместье занимало тысячу гектар.

Лопахин оставлял им огромную часть денег. И поэтому Раневская спокойно могла уехать в Париж.

Как велики были проценты? Судя по милой семиметровой старушенции в оркестровке проценты накопились не малые.

Видимо это свершается тогда, когда бесы уже окончательно одолели и они толкают на преступления ?

Что переживает человек, который пребывает в розовом сне реальности?

Трудно понять все тонкости трактовки сюжета, сложносплетения философских категорий, когда художник пытается заглянуть и препарировать роман со стороны мира, который изучает психология...

Авангардная и классическая музыка и свет, который легко превратит эти розовые сахарные фунтики в страшный черный лесоповал; звуки реальной пилы и стук топора, перемены сезонов от жары до леденящего холода дают режиссеру и актерам неожиданные возможности.

Макет и модель куклы, детали выполнены с мастерством и любовью к ремеслу.

Это всегда пригодится.

Порфирий Петрович называет свое состояние вдруг: «иной раз, право, затрясусь как ГУММИАЛАСТИК, да эдак на пол часа... Смешлив-с.»

Когда пространство сценографии можно определить одним словом и бесконечно трансформировать, вот это и есть находка художника.

Работа неожиданно задумана, качественно выполнена заслуживает внимания и отличной оценки. ■

Продолжение следует.

«РЕВУЩИЕ ДВАДЦАТЫЕ» - ЭПОХА ДЖАЗА

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Стряхнувший с себя ужасы войны мир вступил в новую эру благополучия – 'Ревущие двадцатые' (Roaring Twenties). Всё кругом кардинально менялось: технологический прогресс перевернул образ жизни, моральные нормы заметно либерализовались, в искусстве появились новые кумиры - джаз и блюз, ар-деко и сюрреализм, чарльстон и свинг.

Родившийся в негритянских районах Нового Орлеана джаз победоносно шагнул из Америки в Европу, превратившись в символ эпохи.

В 1925 году, в разгар джазовой эры в Париже, истинной сенсацией стало появление негритянских артистов из Гарлема на сцене Театра Елисейских полей (Th;;tre des Champs-;lys;es). Программа называлась 'Негритянское ревю' (Revue Negre) с блестящей молодой Жозефиной Бейкер (Josephine Baker), поразившей зрителей новым танцем под названием чарльстон, пластичностью тела и отсутствием одежды - она выходила на сцену в маленьких юбочках из перьев или шкурок бананов.

▸ *Поль Колин, Tabarin, 1928*

Первый плакат для будущей жрицы джаза сделал французский художник Поль Колин (Paul Colin). Плакат принёс славу и артистам, и художнику.

Выступления чернокожих исполнителей были очень популярны в свободной от расизма и сегрегации Европе, где вслед за Жозефиной Бейкер появляются различные гастролирующие группы представителей гарлемского ренессанса.

Джазовая волна докатилась до СССР, где в 1926 г. с успехом прошли организованные Госцирком гастроли двух негритянских коллективов - квинтета под руководством Ф. Уинтерса (F. Winters) и ревю 'Шоколадные ребята' (Chocolate Kiddies).

Среди анонсирующих гастроли афиш выделяются два плаката братьев Стенбергов: один в несколько карикатурном и коллажном стиле (Негро-оперетта), другой в стиле фотомонтажа для музыкального ревю 'Шоколадные ребята', в центре которого на сконструированном из текста стуле восседает одна из звёзд ревю, очевидно Эдит Уилсон (Edith Wilson).

Ревю состояло из нью-йоркского оркестра под управлением Сэма Вудинга (Sam Wooding), тридцати девушек кордебалета, танцоров, вокалистов и комиков. Зрелище, невероятно экзотическое и темпераментное, было принято публикой с большим энтузиазмом.

Гастроли оказали огромное влияние на делающую первые шаги советскую джазовую музыку и породили моду на джаз.

Поистине шедевром эпохи джаза считается плакат Поля Колина 'Ревю Черные птицы' (La Revue Black Birds), 1929 г.

Плакат идёт дальше типичной для художника карикатурности изображения, используя элементы кубизма и абстракции.

На плакате, очень ярком и броском, узнаваемые образы - выдающийся исполнитель степа Билл «Боджанглс» Робинсон (Bill «Bojangles» Robinson), певица Аделаида Холл (Adelaide Hall), прославившаяся прежде всего своими записями с королём джаза Дюком Эллингтоном (Duke Ellington), и актёр-комик Тим Мур (Tim Moore).

Ревю 'Черные птицы' пользовалось популярностью на протяжении всего трёхмесячного показа в парижском 'Мулен Руж' (Moulin Rouge). Затем также успешно прошло в Нью-Йорке на Бродвее под назавнием 'Черные птицы 1928 года' (Black Birds of 1928).

Одним из символом эпохи 'Ревущих двадцатых' был танец чарльстон. Как видно на плакате Поля Колина , именно он правил балом в ночном клубе 'Табарин' (Tabarin). Основанный в 1904 г., 'Табарин' был очень популярен в Париже вплоть до 1947 г.

Художник прекрасно передаёт стремительный, безудержный ритм танца. Три женских силуэта, одержимые только желанием танцевать, слились в одном символичном для эпохи образе молодой женщины в коротком платье со стрижкой 'боб'. Их называли флэпперы - независимые, эмансипированные, ломающие моральные устои.

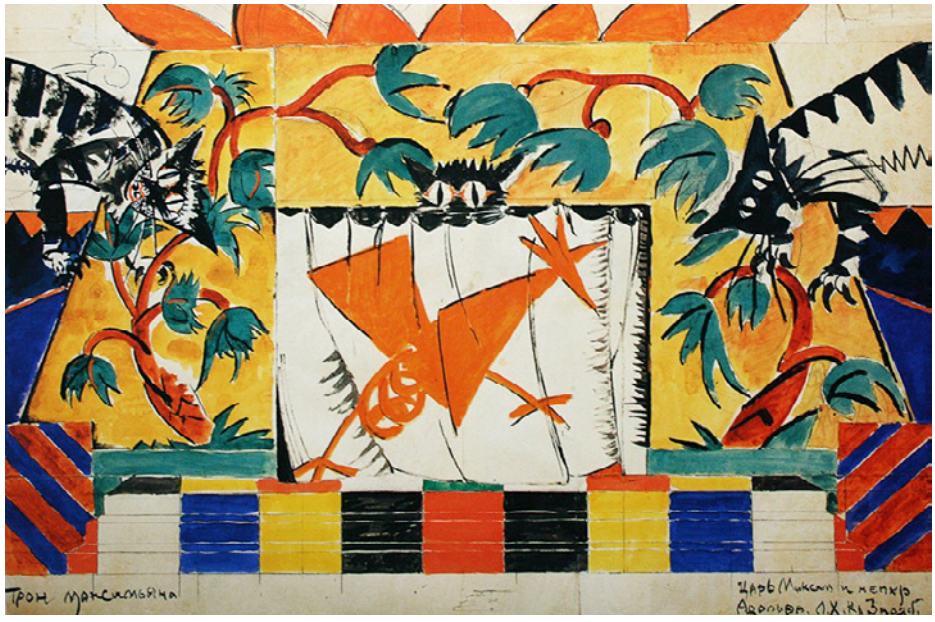
Плакаты 'Ревущих двадцатых', гламурные, яркие, порой провокационные, блестяще передали время, наполненное жаждой удовольствий, освобождением от условностей и рождением новых авангардных стилей в искусстве. ■

▸ *Поль Колин, La Revue Negre, 1925*

▸ *Поль Колин, Black Birds, 1929*

▸ *Георгий и Владимир Стенберги*
Негро-оперетта, 1926

▸ *Георгий и Владимир Стенберги*
Негро-оперетта/Шоколадные ребята, 1926



▸ *Эскизы В. Татлина к пьесе «Царь Максимилиан»*

«ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН» И СЛАДКИЙ ВКУС БЕСОВСКОГО ДЕЙСТВА

АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА

«Русский народ создал театр – царя Максимилиана. Откуда пришел Царь Максимилиан, из какого сборника и в какое великое или малое Зерцало вписывала уставная рука московского доброписца, или какие шпильманы – игруны-плясуны-песельники – занесли его на Русь с русалиями, никто ничего не знает» – писал Алексей Ремизов о своей последней пьесе «Царь Максимилиан, созданной в 1919 году и ставшей «апофеозом «Бесовского действа». «Бесовское действо» было написано в 1905-м и ознаменовало начало драматургической одиссеи Ремизова. «Царь Максимилиан» стал ее последним, финальным актом.

Еще с конца XIX века жизнь тесно связала Алексея Ремизова с театром в разных его проявлениях. В 1896 году, будучи политическом ссыльным, студент Ремизов оказался в Пензе, где познакомился с артистом Народного театра Всеволодом Мейерхольдом. Встреча оказалась судьбоносной и для будущего писателя, и для будущего режиссера. В течение двух последующих десятилетий Ремизов оставался верным помощником, другом и наставником Мейерхольда, открывал для него драматургию символизма, заведовал репертуарной частью Товарищества новой драмы и Студии на Поварской. Вслед за первой пьесой Ремизова «Бесовское действо» последовали «Трагедия о Иуде, принце Искариотском» и «Действо о Егории Храбром», составившие трилогию «Русальные действа» или «Русалии». (Русалиями на Руси называли обрядовые игры, сопровождавшиеся песнями, танцами, переодеваниями и пр. Русальные действа – неотъемлемая часть многих зимних и летних праздников у древних славян – А. В.)

В 1912 году директор императорских театров В. А. Теляковский предложил Ремизову написать либретто к сказочному балету «Алалей и Лейла». Музыку сочинял А. К. Лядов, режиссером назначили Вс. Э. Мейерхольда, оформление поручили А. Я. Головину, танцы ставил М. М. Фокин. Увы, балет не увидел свет, в 1914 году умер Лядов, не оставив после себя ни одной музыкальной строчки.

В продолжение последующих пяти лет Алексей Ремизов к драматургии не обращался, хотя за это время в его фантазиях зрели новые сюжеты, и он надеялся когда-нибудь их воплотить. «Три пьесы ношу в сердце, пишутся они медленно, не хватает часов. <...> Три образа неодоленные: Китоврас и царь Соломон – скиф и мудрец, демон и повелевающий демонами, потом Ванька-Каин – вор-скоморох, а последнее – конец Разина, как в легенде сложил народ» – сообщал писатель в 1919 году в одном из немногочисленных интервью «Вестнику литературы». Тогда же Ремизов обращается к Царю Максимилиану в надежде создать подлинную народную пьесу, чтобы ее можно разыгрывать и на улице, и в помещении с минимумом декораций. «Чтобы разыграть Царя Максимилиана, ничего не надо, надо самый обыкновенный стул – это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном, – и это будет хор. <...> А где и когда играть – все равно: на площади, в театрах, в цирке, в зале, в комнате или на кухне – везде; летом играть с венками и березками, зимой в белом городе со снежными истуканами» – писал он в предисловии к

А. Ремизов

А. Луначарский

драме с символическим названием "Портянка Шекспира"» и объяснял свой замысел тем, что «у русского народа есть театр – "Царь Максимилиан" единственный», включающий и рыцарей Кальдерона, и могильщиков Шекспира, и хор Фауста.

«Русский народ – не Шекспир,
Царь Макимилиан – не Гамлет.
Русский народ – от Шекспира,
Царь Максимилиан – портянка Шекспира».

Стремление Ремизова к сближению с народной культурой в послереволюционный период оказалось удивительно актуальным и востребованным. Общая мечта-утопия русской интеллигенции, зародившаяся еще в XVIII в. и ставшая почти навязчивой идей к концу XIX – началу XX вв., казалось, получила все возможности, чтобы воплотиться в реальность. Однако то была обманчивая видимость, что скоро стало понятно. Но в 1919 году еще царил общий духовный подъем, не шаталась вера в то, что воплощение недавних пламенных грез в жизнь возможно.

В такт чаяниям Ремизова нарком просвещения А. В. Луначарский призывал создавать новые рабоче-крестьянские театры с обновленным репертуаром на основе народной культуры и национальном фольклоре: «Как это ни странно, театр этот (театр рабочих и крестьян – А. В.) особенно мало пользуется чисто крестьянскими источниками, он не умеет связать городские концы с деревенскими концами, свое – чудесные песни, чудесные хороводы и т. п. – остается в стороне, оно кажется не достойным сцены, слишком обыденным, и, таким образом, мы не имеем творческого крестьянского театра, между тем, как крестьянство чрезвычайно богато творчеством».

Таким образом, по мнению интеллигенции, намечалась новая программа по внедрению в крестьянскую жизнь «подлинно» народной культуры. Вместе с тем сама народная культура продолжала жить, трансформироваться, тот же «Царь Максимилиан» ставился среди рабочих и оставался востребованным в начале XX века. В том, что Луначарский и Ремизов этого не замечали, или замечали, но стремились превратить народные пьесы в настоящую литературу, сказался внутренний разрыв между любителями-неофитами и мастерами-профессионалами, чьи знания и представление о народной жизни носили больше теоретический характер, основывались на книгах, древних источниках, отражавших жизнь не настоящую, а минувшую. Если бы какому-нибудь крестьянину показали пьесу «Бесовское действо», где использовались народные обряды, игрища, фольклор, церковные писания и апокрифы, он бы вряд ли что-нибудь в ней понял и уж точно не соотнес ремизовский текст с привычной ему культурой. Кстати, самому Ремизову не нравилось, что в народных источниках «Царя Максимилиана» слишком много «пакости», «казармы, озорства», он очищал пьесу от «простолюдинного», лишая ее тем самым самой «народности». Зато грубости и непристойности сохранялись в «Своде Бакрылова», на который ориентировался Ремизов.

В. В. Бакрылов, первым взявшийся за создание единого варианта «Царя Максимилиана», был скорее администратором, фольклористом-любителем, нежели профессиональным драматургом. Известно, что после революции он какое-то время занимал должности председателя комиссии по ликвидации Канцелярии главноуполномоченного государственных театров Петрограда и комиссара Мариинского театра. Воспользовавшись известными ему вариантами записей народной драмы – всего количеством тридцать, он сделал громоздкую пьесу из 64-х явлений, мало сообразованных между собой и совершенно непригодных для сцены. Вот тогда на помощь пришел Алексей Ремизов.

Обратимся к истории создания народной драмы «Царь Максимилиан». В основе пьесы лежит конфликт между царем Максимилианом, язычником, поклоняющимся кумирическим богам, и его сыном Адольфом, христианином, не желающим отречься от своей веры. Отец допрашивает и пытает иноверца, держит его в темнице, а в финале казнит. Отрубить голову царевичу должен его лучший друг, который в оригинальном тексте делает важные для общественного сознания начала XVIII века (именно в это время пьеса получила широкое распространение) признания:

«Видом не видал,
Слыхом не слыхал,
Что царь своих детей карать стал.
Должно быть, последнее время настало,
Чтобы цари своих детей казнить стали!
Прощай, Адольф! Кого люблю,
Того и рублю!».

У самой драмы «Царь Максимилиан» нет единого источника. Согласно исследованиям, текст стал оформляться в начале XVIII века и тогда же получил распространение по всей России – в Ярославской, Тверской, Московской, Костромской, Вологодской, Псковской губерниях, а также на территории Белоруссии, Молдавии, Украины. «Царь Максимилиан» возник как отклик народа на казнь Петром I царевича Алексея и жестокую расправу Ивана Грозного со своим сыном. Язычник Максимилиан отождествлялся одновременно и с Петром, и с Иваном IV, христианин Адольф – с замученными царевичами. Пьеса разыгрывалась на протяжении двух веков, вплоть до начала XX века, в крестьянской, рабочей и солдатской среде. Наравне с драмой «Лодка», «Царь Максимилиан» оста-

вался одной из самых популярных народных пьес времени.

Анализируя множественные источники народной драмы, нельзя не увидеть заимствования из древнего духовного стиха «Кирик и Улита», повествующего о младенце Кирике и матери его Улите. Жестокий царь Максимьян или Максимилиан – отсюда и имя главного героя в пьесе – пытает младенца и его мать самыми страшными пытками, требует отречься от Иисуса Христа. Но молитвы Кирика творят чудеса, исцеляют и защищают от смерти. В конце Господь забирает Кирика и Улиту к себе, а все молящиеся им отныне будут спасены от вечной муки. Схожи не только содержание, но и сама форма построения стиха, опирающаяся на постоянные повторы в обращении царя Максимьяна к Кирику и в ответе Кирика Максимьяну:

«И говорил ли Макимьян, царь-мучитель

“Иди, Кирик младенец, в котел железный,

Разварена там селитра и олово

Во том котле да во железном».

Кроме того, очевидно идентичное построение фразы в ответах Кирик:

«И говорил-то Кирик младенец:

“Максимьян, царь-мучитель!”».

В «Царе Максимилиане» подобный прием используется при обращении Максимилиана к Скороходу-фельдмаршалу и ответе того царю.

«Скороход-фельдмаршал,

Явись пред троном

Грозного царя Максимилиана!»

Скороход: “Справа налево вернусь,

Пред троном грозного царя Максимилиана явлюсь”».

Для Ремизова отмеченный прием чрезвычайно важен, но, сохраняя его, он сокращает количество повторов. Вместо тридцати трех, как в своде Бакрылова, использует их только девятнадцать раз. Драма интересует писателя своей эклектичностью и соединением многих источников, христианства и язычества – всем, что уже не одно десятилетие занимает его как драматурга. В каждой пьесе, начиная с «Бесовского действа», Ремизов объединяет и переосмысляет различные сюжеты – античные, библейские, языческие обряды и апокрифы, и все это пропускает через призму современности, наполняя философией Серебряного века. Но если «русальную» трилогию он сочинял в опоре на разнообразные источники, то драму «Царь Максимилиан» взял в работу уже готовой, и в различных изложениях. Их то и предстояло соединить, очистить, привести к сценическому единству.

В новой работе Ремизов не изменяет собственным принципам, старается быть объективным и не давать волю личным драматургическим предпочтениям, однако персонажи «Царя Максимилиана» и связанные с ними сюжеты – всего лишь продолжение и развитие уже написанного им в предыдущих пьесах, рассказах и повестях. Например, «Бесовское действо» начинается с интермедии, где богач Живот вместе со своим оруженосцем встречают Смерть, и та в наказание за распутную жизнь отправляет Живота в преисподнюю на вечные муки. В основу пролога положен текст повести «Прение живота со смертью» и духовный стих об Аникеворине. Тот же сюжет экспонируется и в «Царе Максимилиане». Аника-воин – один из главных персонажей драмы, верный помощник и защитник Максимилиана. Описывая его кончину, Ремизов цитирует духовный стих:

«Аника Воин:

О, мати моя, смерть,

дай мне житья на один год-

Смерть:

Не дам и на месяц.

Аника Воин:

Дай мне хоть на неделю-

Смерть:

Не дам и на день

Аника Воин:

Дай хоть на час.

Смерть:

Не дам и на полчаса,

вот тебе моя острая коса!

Аника Воин:

Прощай, весь народ-

моя смерть у ворот.

Ох, смерть, моя мать,

дай мне попить погулять-

Смерть:

Пей, гуляй!

Кружась как вихрь-

Я несу, несу косу,

Тебе голову снесу.

Аника воин, приплясывая, падает».

Обложка брошюры с изданием пьесы. 1921

В разных вариантах сохранившихся оригиналов записей взятый для примера сюжет используется поразному. Где-то сохраняется диалог Аники-воина со Смертью, а где-то тот же диалог отдается Смерти и царю Максимилиану. В одном из народных вариантов драмы финал звучит следующим образом:

«Царь Максимилиан.

Мати моя, любезная Смерть,

Дай мне сроку житья хоть на три года,

Чтобы мне нажиться

И своим царством распорядиться.

Смерть.

Нет тебе житья и на один год.

Царь Максимилиан.

Мати моя, любезная Смерть,

Дай мне житья хоть на три месяца.

Смерть.

Не будет тебе и на месяц житья.

Царь Максимилиан.

Мати моя, любезная смерть,

Дай ты мне сроку хоть на три дня.

Смерть.

Не будет тебе сроку и на три часа,

А вот тебе моя вострая коса.

(Ударяет его косой по шее. Царь падает.)».

Ряд версий драмы завершается не гибелью Максимилиана, а его свадьбой с богиней Венерой и общей пляской, чем, как представляется, в угоду зрителю намеренно нивели-

▸ *Обложка брошюры с изданием пьесы. 1929*

ровалось общее трагическое звучание спектакля. Изначальная тема противостояния христианства язычеству, на которой строилась драма, со временем теряла остроту и актуальность и к XIX веку вообще сошла на нет. Акценты постепенно смещались, на первый план выступала тема тирана на троне и угнетаемого им народа. В некоторых записях «Царя Максимилиана» религиозные споры отсутствуют совсем.

Однако Ремизов, стремясь поднять драму до высокой трагедии, выбирает наиболее классические разработки, оставляет диалог Аники-воина и Смерти и казненного за свою веру Адольфа. В финале ремизовского текста царь Максимилиан повергает друг Адольфа рыцарь Брамбеус, и справедливость торжествует. Вместе с тем образ Максимилиана – грозного, страшного и трагический приводится Ремизовым к логическому завершению.

Принципиально важно то, что одну из центральных ролей Ремизов отводит Чертенку, что встречался в некоторых вариантах драмы, но не занимал сколько-нибудь важного места. Любовь Ремизова ко всякого рода нечисти, в особенности – к чертям, сопровождает его с начала писательской деятельностью. В сборнике «Докука и балагурье» встречаем у Ремизова отдельный цикл «Хозяева», где рядом с Лешим, Водяным и прочей «нелюдью», сосуществующей рядом с человеком, Черт показан одним из самых опасных и зловещих существ. Вместе с тем в пьесе «Бесовское действо» два главных героя – черти-неудачники, изгнанные из ада за никудышные способности. Ремизов заставляет их искушать святого Подвижника, но ведет к провалу, настойчиво переводя в ряд комических персонажей, близких к балаганному Петрушке или Арлекину, вызывающих смех и симпатию, а не ужас и отвращение. Дома Ремизов составлял коллекцию из домовых, водяных и чертей – игрушек, статуэток, картинок, подаренных ему читателями и друзьями. Да и в самой внешности Ремизова проглядывало что-то от черта: вечно стоящие дыбом волосы, нос кнопкой, маленькие зрачки-глаза, выглядывающие из-под огромных очков, сгорбленная фигура, кутающаяся в шарфы и пледы. Художник Мстислав Добужинский, близко знакомый с писателем и оформлявший в 1908 году «Бесовское действо», полагал, что «внешность Ремизова была необыкновенной: маленький, сгорбленный (в старости, в Париже, он уже совсем согнулся), курносый, в очках, с огромным лбом и торчащими во все стороны вихрами — он походил на «чертяку» или колдуна его сказок. <...> Квартира их была полна всевозможной курьезной чепухи, висели пришпиленные к обоям разные сушеные корни и «игры природы», вербные чертики и пр. В советское же время его квартира (тогда на Васильевском [острове]) превратилась уже совсем в колдовское гнездо, разный чудовищный вздор был развешан на веревках, и стены были самим Ремизовым расписаны по обоям чертями и кикиморами».

С детства Ремизов с симпатией относился ко всему странному, чудному, «чудовищному» и чувствовал себя частью этого мира. Его близорукость с рождения составляла одиннадцать диоптрий, и долгое время мальчик по невнимательности взрослых смотрел на мир без очков. Немудрено, что мир представлялся ему в искаженных, неправильных, «чудовищных» очертаниях, но он любил его и принимал его таким, каким видел. Отсюда – признание: «И когда в первый раз я увидел «натуру» Босха и Брейгеля, меня нисколько не поразили фантастические чудовища: глядя на картины, я почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость — дышать легко, как на Океане, или так еще: как в знакомой обстановке. И при чтении средневековых хроник — в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых и людях с песьими головами и людях-кентаврах, но не с коньим, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных «Александриях» у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, «уродливого», чудовищного, внушавшего когда-то страх или внушающего беспокойство. И превращения из «Тысячи и одной ночи» и Гоффманнская китайщина, и Гоголевские свиные хари, нюхающие крысы, трясущиеся руки и дрожащие вийные пауки — не чувствую, не понимаю, да где? в чем? отчего принято говорить: «чудовищно», отвратительно и страшно?».

Появление в «Царе Максимилиане» Чертенка, чья роль значительно увеличена по сравнению с источниками, таким образом, предуготовано личной биографией писателя и определено свойствами его натуры. Чертенок напоминает Шута из «Короля Лира» или «Двенадцатой ночи» У.Шекспира, – одновременно и балагурит, и говорит страшную правду. По наблюдению исследователя Юрия Розанова, «Ремизов, как и в случае с хором, передает Чертенку реплики других персонажей. Это способствует и более целостной характеристике других героев. Так, например, слова Адольфа: «Сделал я отцу насмешку, вытаскал ему всю плешку» (свод Бакрылова, явл. 28), разрушают трагическую цельность образа царевича, но те же слова в устах шаловливого Чертенка звучат вполне уместно (явл. 17)».

В 1933 году в Праге намечается постановка «Царя Максимилиана», и в одном из писем к художнику-оформителю Н. В. Зарецкому Ремизов комментирует одну из сцен царя Максимилиана и Чертенка: «Обратите внимание на Чертенка: он часть хора. Хоровая часть должна быть выделена: это приговор – одобрительный

или отрицательный или суждение. Чертенок – оторвавшийся от хора –

"Вчера в лесу дрова рубил, а ныне царем стал. У у у ! какой страшный".

Эта сцена очень жуткая, когда Максимилиан сидит один. В облике Максимилиана есть нечто от Горького».

В последней своей пьесе «Царь Максимилиан» Ремизов подводил своеобразный итог многолетним исканиям, обобщал разбросанные по разным текстам идеи, стремился создавать «апофеоз» бесовского действа и надеялся, что новое сочинение избежит участи непоставленной трилогии, а, наоборот, найдет скорое сценическое воплощение в рабоче-крестьянской среде. Но тому не суждено было случиться. Над пьесой Ремизов работал в течение всего 1919 года, в 1920 году ее почти одновременно напечатали издательства «Алконост» и в Госиздате. Тогда же была осуществлена первая и единственная постановка самодеятельным театром петроградских железнодорожников в Доме просвещения. Как и «Бесовское действо», при жизни писателя «Царь Максимилиан» увидел сцену только один раз. Трудно назвать причину подобной неудачи, но скорее всего «Царь Максимилиан» новому советскому человеку был столь же далек и не ясен, как «русальная» трилогия – зрителю начала XX века.

А. Ремизов

Идея сближения с народом оказалась обычной утопией, как и век, и полвека назад, что спустя несколько лет после активного сотрудничества с новой советской властью писатель вполне осознал.

В 1921 году Алексей Ремизов вместе с женой выехал на лечение в Германию с твердым намерением вернуться на родину, но уже в 1923-м, видимо, осознал, что обратной дороги в Россию для него больше нет, и, подобно многим писателям и философам, переехал в Париж, где умер через 35 лет. В эмиграции Ремизов пьес не писал, а когда его спрашивали – почему, отвечал: «В основе я лирик и все лирическое идет к театру. Лирика и песня основное театра, и пропетое выступит как игра. Так я стал писать пьесы». Спрашивали его и о том, почему он бросил сочинять для театра. Ответ был таким: «Не хватило голоса». ■

[1] *Ремизов А. М. Портянка Шекспира // Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. - Пб.: Государственное издательство, 1920. - С. 111.*

[2] *Ремизов А. Театр // Последние новости. (Париж). 1937. 3 августа.*

[3] *Вестник литературы. 1919. N 8. – С. 4.*

[4] *Ремизов А. М. Портянка Шекспира // Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. - Пб.: Государственное издательство, 1920.- С. 112-113.*

[5] *Ремизов А. М. Портянка Шекспира // Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. - Пб.: Государственное издательство, 1920. - с.118-119.*

[6] *Луначарский А. В. Наши задачи в области художественной жизни. Статья первая. Главполитпросвет и искусство//Красная новь. 1921. N 1. - С. 156.*

[7] *Протокол N 54 заседания Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса. // Свод Бакрылова, М., 1921 - С. 7.*

[8] *Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. - М.: Сов. Россия, 1991. - с. 180.*

[9] *Духовный стих «Кирик и Улита»; http://www.mirianin.ru/content/view/97/*

[10] *Духовный стих «Кирик и Улита»; http://www.mirianin.ru/content/view/97/*

[11] *Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. - М.: Сов. Россия, 1991. - с. 152.*

[12] *Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. - Пб.: Государственное издательство, 1920.с. 89-91.*

[13] *Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. - М.: Сов. Россия, 1991. - с. 150.*

[14] *Добужинский М. В. Воспоминания; М., 1987 - с. 277-278.*

[15] *Ремизов А. М. «Подстриженными глазами» М. 2000; т. 8 — с. 50.*

[16] *Ю. В. Розанов «Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века»; http://www.booksite.ru/fulltext/dra/mat/urg/iya/rem/izo/va/rozanov_yuriy/5.htm*

[17] *Письмо Ремизова Н. В. Зарецкому от 7 сентября 1933 г. //Ceskoslovenska rusistika. 1969. N 4. - С. 184.*

[18] *Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959 г. – С. 109-110.*

ИЗ ДНЕВНИКОВ

НИНА ДМИТРИЕВА

Первая часть врубелевского дневника Н.А Дмитриевой (Сцена №3) – живые, одухотворенные впечатления от росписей Кирилловского и эскизов для Владимирского соборов, от работ художника в Киевском музее русского искусства. Но Дмитриева не только, по ее ироническому замечанию, «воспевает» Врубеля – она дает и глубокий анализ увиденного (примечательно, что множество суждений, зафиксированных в дневнике, практически без изменений, перешли в ее врубелевские монографии, допущенные в свет лишь в середине 80-х., ее диссертация о Врубеле в конце 40-х, как уже говорилось, была «зарублена»).

Во второй части дневника описывается ее встреча с близко знавшим Врубеля художником и искусствоведом Н А. Праховым, сыном историка искусства А. В. Прахова, привлекшего Врубеля к работе по восстановлению фресок Кирилловской церкви. Любопытно, что записанные Дмитриевой в дневнике выразительные подробности воспоминаний Н.А. Прахова не полностью нашли отражение в его посмертно вышедших мемуарах «Страницы прошлого» (1958).

Колоритно и с симпатией рассказывается об искусствоведе и художнике-керамисте П. Н. Мусиенко, собравшим о Врубеле не только обширнейшие архивные материалы, но и живые свидетельства его современников.

Заключительные страницы врубелевского дневника Н. А. Дмитриевой писались уже не в Киеве, а в Москве, где в ветхом домике в районе Петровского парка доживал свой век Фёдор Арсеньевич Усольцев (1863-1947), знаменитый врач-психиатр, в 1903 году основавший здесь (тогда это – окрестности Москвы) частную лечебницу для душевнобольных, «санаторию», как он ее называл. И, действительно, пациентам там жилось свободно, по-домашнему, даже устраивались музыкальные вечера, на которые приглашались гости и артисты, музицировала и Вера Александровна, жена Усольцева, имевшая медицинское и музыкальное образование. В лечебницу в начале 1904 года был помещён почти умирающий Врубель. Он был довольно скоро «воскрешен» Усольцевым, уехал в Петербург и плодотворно там работал, но весной 1905 года недуг снова дал о себе знать и Усольцев увёз его в свою «санаторию», где вновь «ожививший» художник много рисовал. По убеждению Усольцева, «творчество Врубеля было абсолютно здоровым, даже когда сам он был болен».

Подготовка текста, примечания, вступительная статья Светланы Членовой

11 августа 1945

Вернулась сейчас от Пантелеймона Никифоровича Мусиенко (пишу имя, чтобы не забыть). Пробыла у него от 7 часов, аж до половины одиннадцатого. Возвращалась в темноте – безлунная ночь – но тепло, почти жарко до сих пор. Из распахнутых настежь окон какого-то большого дома – громкая музыка, оркестр. Как-то счастливо чувствуешь себя в летние ночи. Ночь – самое лучшее время, куда лучше, чем прозаический день. <...> Ночь дает мне ощущение счастья. Ночью знаешь, что «земля твоя, – живешь или умрешь, ничто с землей тебя не разлучит» (неприлично цитировать себя, но в дневнике все можно). Я здесь охотно веду этот подробнейший дневник, зато очень мало говорю. Я все слушаю. Это мне больше нравится, чем говорить. <...>

Мусиенко – симпатичный человек и пламенный энтузиаст, круглолицый, с сияющими глазами. Кажется совсем молодым, а ему, вероятно, уже под сорок. Он действительно собрал огромное количество материалов о Врубеле, и очень ценных. Занимался он этим в течение десяти лет – до 1940 года. Ездил по городам, выкапывал из праха живых современников, собутыльников Врубеля, пересмотрел массу архивов – и архив Академии художеств, и архив Блока, и архивы разных киевских литераторов и художников. Из всего этого он составил толстую-претолстую рукопись на машинке, озаглавленную «Легенды о Врубеле»,[1] где в беллетризованной форме все излагает. Эту рукопись я буду читать в понедельник. Пока мы только разговаривали с ним, довольно-таки бессистемно, переходя с одного на другое. Он говорил возбужденно, несколько запинаясь, фанатически сверкая глазами, то и дело бросался рыться в своих ящиках и бумагах, не находил того, что нужно. У него милая, уютная квартира, много книг. Сам он такой добродушный и доброжелательный украинец. Угощал меня яблоками.

Очень серьезно и горячо отнесся к моей теме диссертации, очень одобрил все мои «концепции» (которые я ему в двух-трех словах рассказала), сказал, что их можно поддержать огромным количеством фактов. А фактов у него действительно огромное количество, хотя многие легендарного характера.

Меня занимала тема «Врубель и Блок». По этому поводу я узнала от него вот что. Будучи в Петербурге (когда учился еще в университете), Врубель жил в доме своих друзей (по фамилии Свет). У них в доме он

познакомился с неким Капустиным. Капустин ввел его в дом Д.И. Менделеева и Врубель стал бывать на «средах» у Менделеева (надо прочесть о Менделееве в «Жизни замечательных людей»).

Пока не все забыла, надо записать сегодняшнее интервью у Прахова. Пошли мы к нему с Ольгой Иудовной. (Перед этим она почти насильно накормила меня чудесным обедом. Я ела и смущалась, смущалась и ела).

Прахову за 70 лет, седенький старичок с острой бородкой, маленький, одну ногу волочит – туберкулез кости. Глуховат, неприятный рот, но славные глаза, голубые. Он нас принял очень любезно и даже суетливо. Все извинялся за беспорядок, говорил: «Это обычно называют художественным беспорядком, но он на самом деле антихудожественный». Беспорядок все-таки приятный, так как состоит не из грязной посуды и старых калош, а из чудесных картин, орнаментов, альбомов.

О Врубеле он рассказал вот что. Отец его, известный профессор, меценат и архитектор, А.Прахов, руководя работой по восстановлению древних фресок в Кирилловской церкви, подыскивал художника, который написал бы для этой церкви иконостасные образа. А.Прахов не хотел поручать это какому-нибудь местному богомазу, но и не мог пригласить известного художника, так как средства были отпущены небольшие. Он отправился в Петербург и обратился к своему другу, П.П. Чистякову, с просьбой рекомендовать ему кого-нибудь из талантливой молодежи. Как раз во время этого разговора к Чистякову зашел Врубель. «Вот, – сказал Чистяков, – на ловца и зверь бежит. Лучшего я тебе не мог бы и посоветовать». Прахов посмотрел работу, которая у Врубеля была с собой – «Пирующие римляне» – и почувствовал в нем большого стилиста. Он побывал после этого в мастерской Врубеля, видел другие его работы, остался ими доволен и договорился с художником окончательно. По прибытии в Киев, Прахов поручил Врубелю, в виде первого опыта, написать архангела в сцене Благовещения, от которого остались (от фрески XI века) только едва заметные контуры. Врубель написал архангела удачно и после этого уже приступил к «Сошествию св. духа» (я этого не знала и не обратила внимания на архангела в Кирилловской церкви). Общая композиция, вместе с космосом и Моисеем (космос тоже Врубеля), почерпнута в какой-то грузинской церкви (забыла название, но это, кажется, есть в литературе). Средняя фигура богоматери фигурой и лицом несколько напоминает фельдшерицу, друга дома Праховых, жившую у них в семье, с которой Врубель делал и портрет.

«Надгробный плач» сделан прямо на стене без грунта (отчего он теперь и разрушается), как первоначальный эскиз. Но Прахов нашел этот «эскиз» законченным произведением, и он так и остался. Работал в Кирилловской церкви Врубель в основном с Мурашко, Прахов в это время отсутствовал.

Прахов показывал Врубелю имевшиеся у него хромолитографии с византийских мозаик и от себя рассказывал о них. Кроме того, Врубель видел мозаики и фрески Софии, Кирилловской церкви и глубоко заинтересовался византийским стилем, который тогда был не в почете.

Врубель был очень впечатлителен и иногда поддавался, как он говорил, «гомеризму». Много пил, увлекался цирком. Видя это, Прахов стал опасаться, что он не выполнит к сроку работу над образами, и предложил ему съездить в Равенну и Венецию – посмотреть мозаики в натуре (в Венеции – Сан-Марко и Торчелло). Врубель отправился туда и с ним художник Самуил Гайдук, исполнивший в Кирилловской церкви пестрых ангелов. По дороге Врубель потерял Гайдука, т.к. встретился с каким-то своим другом и закутил с ним. Гайдук остался один, не зная никакого языка, кроме украинского и русского. Но все-таки один добрался до Венеции, где и встретился с Врубелем.

После Венеции Врубель ненадолго вернулся в Киев и отправился затем в Одессу (в киевском музее хранится его акварель «Одесский порт»).

Потом опять Врубель был в Киеве, где в это время шли уже работы во Владимирском соборе. Прахов намечал для этого Сурикова, Поленова и Васнецова. Васнецов сначала ответил отказом. Поленов тоже отказался – был болен, у него был приступ психастении. Прахов отправился к Сурикову – тот был «на даче» в Иркутске и оттуда прислал письмо, что не может, т.к. занят большой картиной. Васнецов же прислал телеграмму, что если Суриков не согласится, то он просит оставить работу за ним. Потом он рассказывал Прахову, что после своего отказа он ночью не спал, ходил по комнатам и думал: как бы можно изобразить Богоматерь, чтобы было не похоже на Рафаэля, на Мурильо, вообще ни на кого из старых

М.А. Врубель. Фото. 1898

П.Н. Мусиенко (1905-1980)

Н.А. Прахов (1873-1957)

мастеров. И ему вспомнилось, как его маленький племянник, когда его вынесли гулять, всплеснул ручками, радуясь солнцу. И Васнецов задумал изобразить Младенца, так же всплеснувшего ручками навстречу всему открывшемуся ему большому миру, на руках у матери. И под обаянием захватившего его образа, он согласился работать в соборе. Ему был поручен центральный неф, боковые же, где должны были быть уже собственно не иконы, а картины на религиозные темы, Прахов поручил Сведомскому и Котарбинскому. Сведомский никак не справлялся с орнаментом, и орнаменты написал Врубель. Причем он их написал по образцам, сочиненным самим Праховым, – Прахов передал Врубелю тетрадку с этими примерными образцами – но Врубель претворил их и переделал по-своему. У Прахова они были ближе к природным формам, у Врубеля – более стилизованы. (Этому можно верить. Тут же, в квартире Прахова, есть орнамент его отца – великолепный, богатый, чувственный, исключительно декоративный).

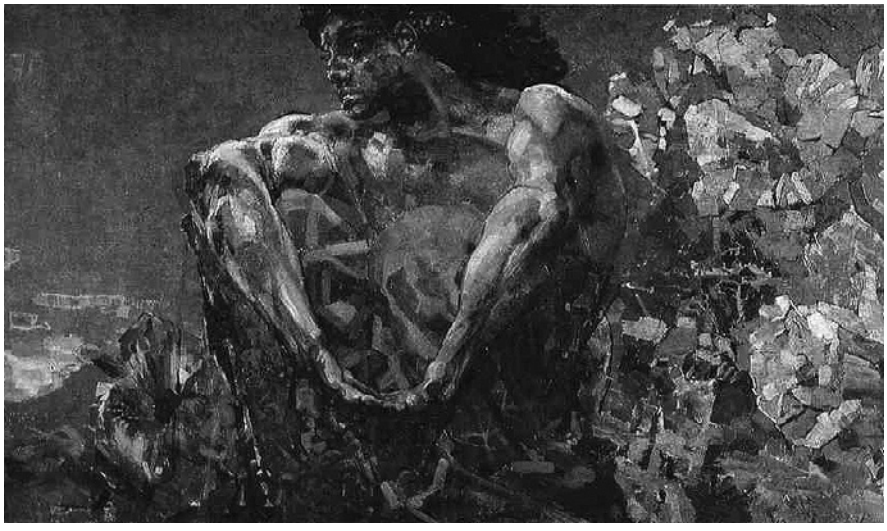
Что касается эскизов росписи Владимирского собора, то Врубель их и не представлял на рассмотрение, т.к. было уже поздно. Так что их никто не отвергал. Прахов, когда увидел эти эскизы, говорил, что они очень хороши, но требуют храма совсем особой архитектуры.

Когда Врубель жил уже в Москве у Мамонтовых, Н.А. Прахов, теперь уже студент, жил с ним вместе в одной комнате и, как говорит, сблизился с ним. Врубель, по его словам, был очень впечатлителен, музыкален, любил музыку, сам пел тенором (хотя иногда фальшивил), любил вообще театр, любил верховую езду, но к обычным юношеским студенческим развлечениям и увеселениям относился пассивно. В обращении был очень мягким. Никакого «демонизма» в нем не было. Если бы получил развитие его замысел – написать, как «по небу полуночи ангел летел» (1886), то с большим правом можно было бы говорить, что в нем было что-то ангельское. Демоном он впервые заинтересовался так: в Москве была антреприза Прянишникова, антрепренер относился к искусству серьезно. Ставили «Демона». На эту оперу Праховы ездили всей семьей и с ними Врубель. Возвратившись из театра, он под свежим впечатлением набросал грузинку, идущую с кувшином (есть в музее),– одну из хористок. Потом уже не пропускал ни одной постановки «Демона» и с тех пор образ этот засел у Врубеля прочно.

Во время поездки с Мамонтовыми за границу Врубель написал там портрет, кажется, самого Мамонтова в берете и подписал: ***Minelli***. Яремич в своей монографии очень пренебрежительно отозвался об этом портрете и обрушился на «Золотое руно», поместившее эту работу, как врубелевскую, тогда как она «ничего общего с Врубелем не имеет» и даже подписана ***Minelli***. Оказывается, ***Minelli*** означает «воробушек», а ***Врубель*** – по-польски «воробей». Жена и дочь Мамонтова увлекались тогда живописью Морелли, а Врубель всегда ревниво относился к чужому успеху. Вера Мамонтова сказала ему: ну, хорошо, вы будете не Морелли, а Минелли. Он в шутку подписал так свое произведение. «Вот что значит, – сказал Н.А. Прахов, – гипноз имени. А если подделка подписана именем Врубеля – в ней находят всякие красоты».

У Н.А. Прахова есть работы Врубеля: несколько рисунков, акварелей и майолик. Рисунки: семья Праховых отдыхает после обеда, портрет фельдшерицы, неоконченный портрет самого Прахова. Врубель часто не кончает своих вещей – ему важно было только наметить путь решения, намекнуть. Было так, что он рисовал один глаз, а другой не доделывал. Вообще глаза он делал последними. Он говорил: глаза легче всего. Форма глаза хорошо изучена и известна, какой-нибудь галстук гораздо сложнее.

Рисунки его основаны на градации темных и светлых пятен, контуров нет. Когда писал акварелью, Врубель обычно пробовал краски на бумаге, так как, – говорил он, – на палитре тона совсем не те, что на бумаге. Потом у него эти мазки как-то входили в фон. Майолики Врубеля: декоративная львиная морда и две



М. Врубель. Демон сидящий. 1890

женские головки. Одну из них – голову египтянки – Врубель назвал «Тайна». Однажды вечером девушка из дома Мамонтовых что-то сказала шепотом по секрету своей подруге, Врубель заметил и сказал: говорите, говорите все шепотом, это мне нужно. Все стали, дурачась, переговариваться шепотом, и Врубель потом вылепил эту голову, похожую на Веру Мамонтову.

Еще есть «Вид Венеции» – нежно вечереющее небо, золотисто-серые тона, гондола, гондольер в ней, который мог бы возить и Дездемону, и Джульетту. Написано на доске акварелью – но акварель впитывается в дерево, приходится употреблять гуашь, – Врубель же не любил гуаши, избегал ее.

Как будто и все про Врубеля. Нового для меня здесь не так уж много, – такого, что Наталья Николаевна[2] может посчитать «фактиками». Но все-таки есть кое-что. Если бы старика потормошить, расспросить – он бы вероятно еще много выудил (кстати же, он пишет воспоминания о Врубеле). Мы с Ольгой Иудовной не умеем выспрашивать, я же еще и стеснялась очень. Моя застенчивость всегда приходится некстати.

В квартире у Прахова настоящий музей. Висят картины его самого и его жены (Крюгер-Праховой, уехавшей из Киева с немцами). Его небольшие итальянские пейзажи Капри (они жили там) искрятся, как самоцветы. Но лучше всего его орнаменты. Он показывал их нам от самых ранних до самых последних. Есть для майолики, для ковров, для обоев, есть украинские мотивы, стилизованное морское царство – рыбы, водоросли (и картина есть такая – дно моря – очень красивая), есть мотив с кипарисами. Ранние орнаменты для росписи церкви чем-то напоминают врубелевские.

У украинцев вообще очень распространены орнаментальные, декоративные дарования. Удивительно сочная, чувственная резьба в их храмах, «украинское барокко» с цветами, листьями, плодами. Показывал картины XVIII века, портрет, исполненный какой-то «шерстяною пылью» (напоминает пастель), куски майолики из константинопольской Софии, греческую вазу, римский бюст, талашкинские и абрамцевские изделия из дерева, картины Котарбинского (портрет матери Прахова в белом, очень большой), Мурашко (портрет А. Прахова). Ничего из этого он не продал, хотя при немцах бедствовал, да и сейчас, как видно, бедствует. Он рассказывал еще и про свою мать, – она была музыкантша, – как она училась у Листа (это к ней Врубель был неравнодушен). Но я уже не очень внимательно слушала, боясь забыть про Врубеля. Еще висит у него большая картина Сведомского – юродивый бежит по снегу верхом на палочке, в руках икона, глаза у него безумные, кругом сумерки. Этот юродивый был в действительности, и Прахов про него рассказывал. На шее он носил крест весом в полтора пуда.

Теперь мне следует добраться еще до художника Мусиенко и тогда можно уехать со спокойной совестью. И еще раз съездить в Кирилловскую церковь. <...>

29 августа я была у доктора Усольцева, лечившего Врубеля. Он живет в маленьком ветхом домике – кругом была когда-то роща, теперь ее повырубили, строят какие-то лечебные заведения, грязно, что-то вроде пустыря.

Старику уже 83 года, он недавно ослеп и еще не привык к этому. С охотой разговаривает, но о Врубеле, видимо, не очень уж много помнит.

Начал с изложения своих взглядов на искусство: есть видимый и ощущаемый мир, но за ним есть еще не ощущаемый, а умопостигаемый – истинный мир, сущность вещей. Художник улавливает эту сущность. Показывает скрытую красоту мира. Врубель сам считал, что художник, чтобы быть в силах и вправе «творить», создавать нечто, должен стать полным хозяином в мире видимостей. Когда он в совершенстве овладеет его формами, то может отдаваться свободному творчеству, быть как бы богом. Когда же он чувствовал, что «призма» его потускнела (это из писем), то опять обращался к точному копированию природы, делал массу этюдов, запечатлевая ее детали и элементы.

В законченных своих вещах Врубель, как говорит Усольцев, всегда давал стилизацию и орнамент, причем это не в смысле какого-нибудь формализма. Портрет самого Усольцева необычайно реален, характерен – с совершенно живыми гипнотизирующими, как бы пылающими глазами (он лечил гипнозом своих больных) – и в то же время стилизован, – его галстук, курчавые волосы, самые штрихи, строящие форму, образуют как бы причудливый и изысканный орнамент. То же в превосходном портрете его младшего брата.

М. Врубель. Автопортрет с папиросой. 1905

В комнате висит автопортрет Врубеля с папиросой и портрет первой жены Усольцева (на этом портрете три руки). Папироса на автопортрете вклеена, но это совсем незаметно.

Пейзаж с первым снегом и воронами на черных ветках (которые тоже образуют сложный узор) — с надписью «Многоуважаемому Федору Арсеньевичу Усольцеву от воскресшего Врубеля». Великолепный портрет Усольцева на фоне иконы. Лицо не окончено, но с ошеломляющей маэстрией написана икона. На обороте—несколько таинственных ликов, складки – и загадочная надпись по-французски, которую мы переписали: *«Durant mes 48 an j'ai perdu completemant l'image (вставка: surtout les portraits) de personalitée honette, j'ai aquière l'image de l'esprit malin; alors je dois me soumettre à l'esevalage de la discipline des devoirs voir (s?) tous les autres et le comples de l'image de Mon Dieu».*[3]

М. Врубель. Портрет Ф.А. Усольцева. 1904

Усольцев горячо утверждает, что творчество Врубеля было абсолютно здоровым, даже когда сам он был болен. Он считает, что у Врубеля не было прогрессивного паралича, а был только маниакально-депрессивный психоз, и что его можно было вылечить, что он вылечил бы, если бы жена Врубеля не взяла его от него, под влиянием каких-то сплетен и слухов.

«Сирень» Врубель написал под влиянием романса Рахманинова «По утру на заре, по росистой траве, я пойду свое счастье искать».

Сам Усольцев трогателен и что-то в нем уже есть младенческое, хотя ум и ясен. Наводит разговор на философские темы, о материализме и идеализме. Сердится, когда рядом его жена[4] начинает о чем-нибудь говорить с другими – это ему мешает. «Вот никогда не дадут поговорить. Люди пришли поговорить об искусстве, а не о вашей ерунде». Жена ему возражает: «Да почему ты не можешь от нас отвлечься – мы о своем, ты о своем. Вот я – когда мне не надо слушать, я и не слышу». Но он так не может. Я вмешалась, говорю: «Это потому, что зрения нет, значит все сосредоточено на слухе». Он обрадовался, закачал головой, сказал: «Вот это верно». Грустно смотреть, как он нащупывает рукой стакан, когда пьет чай. Жена сказала ему: «Бери еще конфет», он ответил: «да, да, знаю, – и прибавил, – хотел сказать: я же не слепой». У него длинные седые волосы и, вероятно, многолетний халат. До сих пор он очень похож на свой портрет, сделанный Врубелем. Стал разговаривать со своей племянницей (которая и привела нас к нему) и все говорил, что хочет «повидать» ее мать.

Когда-то он был большевиком, очень давно. Теперь настроен примиренно. С женой спорит о политике и говорит, что он «левее» ее. Говорит: да, вот я дожил до того времени, когда претворяются в жизнь те идеалы, которые вырабатывались в мое время. Правда, они претворяются не совсем так, не в такой форме, как хотелось бы, ну да что ж делать. Главное противоречие: в идеале человеческая личность—это все, все во имя ее, на деле же она пока ничто, её попирают, с ней почти не считаются. Мы все делаем для потомков. Но мы-то ведь не только предки, мы тоже чьи-то потомки, и наши предки ведь трудились для нас.

О религии. Рассказал такой эпизод: когда у него, уже при советской власти, была частная лечебница, его донимали разными обследованиями и контролем. Однажды пришла комиссия и один, коммунист, спросил у него: «Как же это вы, такой ученый, культурный человек, а вот у вас икона висит». Усольцев ответил: «Потому-то и весит, что я ученый человек. Я ученый и знаю, что в мире царят законы, что в нем все закономерно и целесообразно. А раз есть законы, то должен быть и законодатель».

Меня он спросил, сколько мне лет.

– 28

– А голос у вас совсем детский. И судя по тембру его, и психика детская, т.е. не в смысле детскости, инфантильности, а в смысле душевной чистоты, идеализма. ■

[1] *Видимо, П. Н. Мусиенко (1905-1980) не удалось опубликовать рукопись – в списке его изданных работ «Легенды о Врубеле» не числятся. Зато попалась сравнительно недавняя (06.02.2014) статья о нем (автор –Ж.А. Чечель) под характерным заголовком «Пантелеймон Мусиенко – продукт советизации украинского искусствоведения», где, тем не менее, воздается ему должное: «Среди украинских исследователей керамологов выделяется фигура Пантелеймона Мусиенко. Кроме теоретических материалов, он оставил потомкам и прекрасные глиняные произведения (фарфор, фаянс). Так сложилась его жизнь и творческая судьба, что он выжил в нелегкие годы репрессий и войны. Возможно, помогло его происхождение (родился в семье слесаря-железнодорожника) или просто сумел так работать, что остался без внимания бдительного ока КГБ. <...> так любить народное творчество и всячески его пропагандировать, как Пантелеймон Никифорович, могли не все. Даже сейчас статьи актуальны и заставляют вчитываться в подтекст, искать ответы на поставленные автором вопросы о целесообразности использования отдельных элементов декора народных ремесел и промыслов в современном производстве». http://schttp://sci-article.ru/stat.php?i=1391497095*

[2] *Наталья Николаевна Коваленская (1892-1969), профессор кафедры искусствоведения/МГУ (1942–1955), научный руководитель Дмитриевой, неоднократно упоминается в ее дневнике в период подготовки диссертации, а в ее архиве имеется рукопись, озаглавленная «Святая женщина», написанная после смерти Натальи Николаевны.*

[3] *«За свои 48 лет я полностью потерял образ честной личности, особенно, в портретах, а приобрел образ злого духа; теперь я должен подчиниться строгой обязанности видеть всех других и полноту образа моего Бога» (так сделанная рукой Врубеля надпись переводится в статье «Духовные искания Врубеля» в сб. Н.А. Дмитриева «В поисках гармонии». Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009. с. 209)*

[4] *О второй жене Усольцева в дневнике есть такое замечание «Жена лет на 25 моложе его, еще бодрая, очень полная, но более скептически и трезво настроена. Она из крестьян. С досадой говорила о том, сколько у них пропало за эвакуацию. Показывала очень красивую японскую ширму: тигр и дракон, вышивка по шелку».*

ОТ СТАНКОВИЗМА К ТЕАТРУ. БОРИС ЭРБШТЕЙН

НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

Русский музей в июне 2016 г. представил на суд зрителей 200 картин учеников и последователей Кузьмы Петрова-Водкина. Экспозиция в Корпусе Бенуа объединила полотна из собраний Русского музея, Московского музея современного искусства, а также частных коллекций.

В центре выставки «Круг Петрова-Водкина», работы самого мастера «Купание красного коня», «Материнство», «Смерть комиссара». Интересный с научной и художественной точки зрения проект: показать картины, написанные под влиянием Петрова- Водкина. С 1910-го года Кузьма Петров-Водкин преподавал в Школе Елизаветы Званцевой. Туда его привёл себе на замену Лев Бакст. С большим интересом в классе мастера занимались традициями символизма и экспрессионизма.

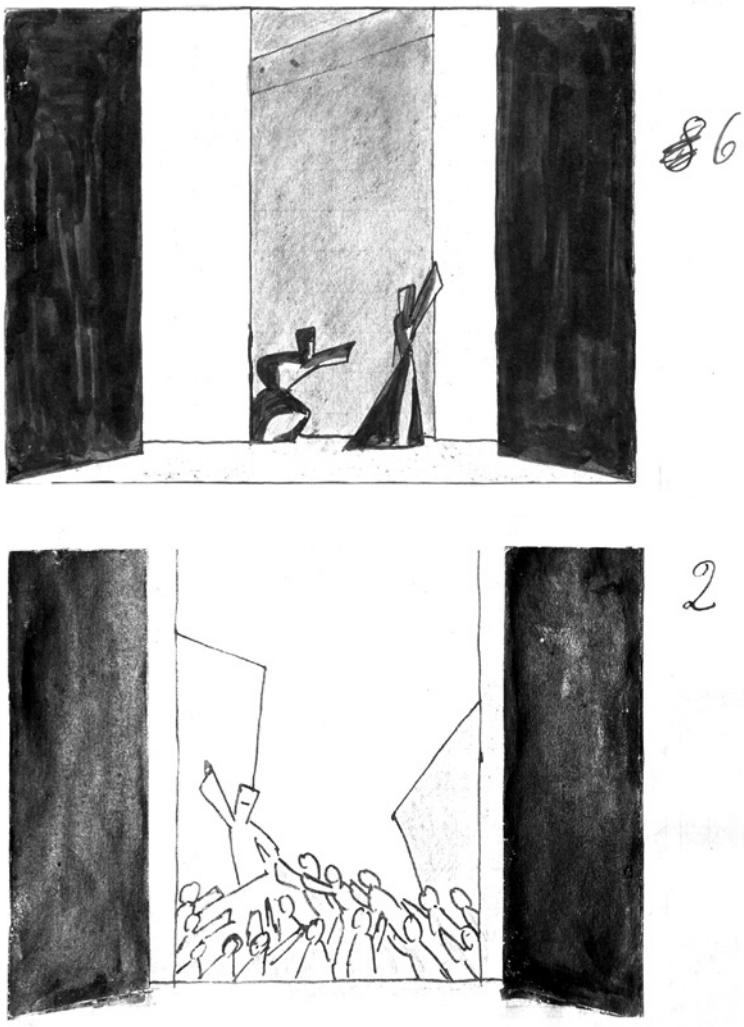
Еще раньше, в декабре 2015 года, в Москве в «Галеев – Галерее» была открыта выставка и вышел двухтомник «Кузьма Петров-Водкин и его школа. Живопись, графика, сценография, книжный дизайн». Возможно, это научно-художественное издание и выставки говорят о новой волне интереса к советскому искусству 20-30 годов. Мы же обратили внимание на эти экспозиции, потому что наряду с живописцами из мастерской Петрова-Водкина вышло немало театральных художников. Это В. Дмитриев, Б. Эрбштейн, Л. Чупятов, П. Соколов, Е. Петрова-Троцкая, работал в театре и известный живописец А. Самохвалов.

О «театральных» учениках Петрова-Водкина мы решили рассказать в нескольких номерах. Начинаем с Бориса Эрбштейна. О творчестве и трагической судьбе художника в материалах наших авторов Надежды Хмелёвой и Любовь Овэс.

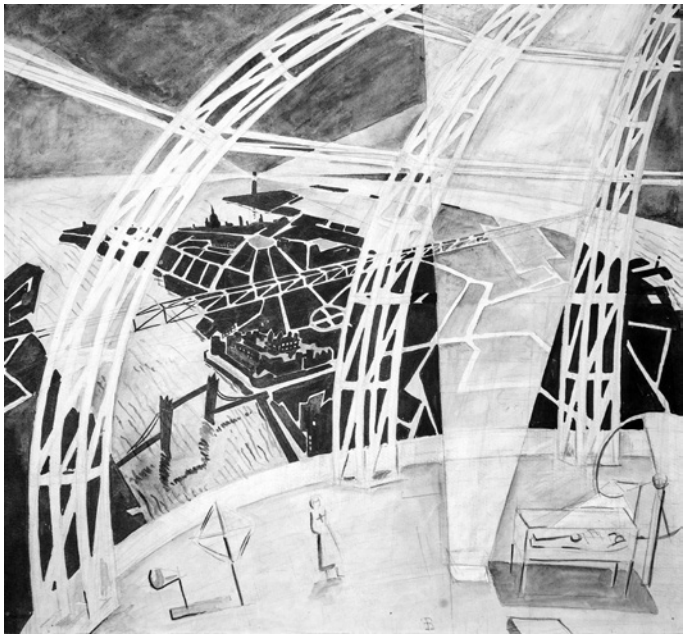
В 1918 году Кузьма Сергеевич Петров-Водкин избирается профессором бывшей Академии Художеств, переименованной после революции в Свободные художественные мастерские. Разумеется, известный художник стал руководителем живописной мастерской, где обучение он проводил по собственной, отработанной годами творческой работы, оригинальной системе. Только почему многих его учеников притянула к себе сцена, а один из них - Владимир Дмитриев стал выдающимся театральным художником? Ведь, кажется, страсть живописцев к сцене закончилась вместе с серебряным веком, да и театр 20-х годов в авангардном задоре категорически отказывается от живописной декорации. Но ещё раньше происходит знаковое пересечение путей самого Петрова-Водкина и его учеников с режиссёром В.Э.Мейерхольдом.

Началось всё в 1916 году, когда Б.Эрбштейн поступил в школу Е.Званцевой, где преподавал Петров-Водкин. А в 1918 году он уже студент Свободных мастерских у Петрова-Водкина, и одновременно слушатель Курсов мастерства сценических постановок (знаменитый КУРМАСЦЕП Мейерхольда). Днем мольберт, вечером сцена. Причем преподавать рисунок на свои Курсы режиссёр пригласил Петрова-Водкина. «Интересно задуматься над тем, почему курс рисунка пригласили вести Петрова-Водкина? - задавался вопросом художник Е.Коваленко, - Почему именно на этом художнике остановил свой выбор Мейерхольд? Очевидно, поиск Петрова-Водкина, его отношение к пространству и фигуре человека в нём были наиболее близки Мейерхольду, так как фигура актёра в пустом пространстве сцены была одной из проблем, тогда его волновавших».[1] Действительно, пересечения художника и режиссёра были совсем не случайными, на глубинном уровне их связывали пространственные искания. Чувство «планетарности» привело Петрова-Водкина к поискам «сферической перспективы», позволившей и малому фрагменту жизни быть сопричастным к беспредельности внешнего мира. Мейерхольд уже в свой символистский период понял, что пространство сцены не только объективная физическая реальность, но и мощный инструмент образности. И в эпоху императорских театров пышный декор головинских стилизаций был всегда предопределен новизной и остротой мейерхольдовского пространственного решения.

Две модели пространства художника и режиссёра удивительным образом сошлись в первой работе их общего ученика Бориса Эрбштейна. В 1918 году на Курсах молодой художник выполняет по заданию Мейерхольда эскизы к «Борису Годунову» А.С.Пушкина. Эрбштейн делит сцену на пять планов, акцентируя просцениум, как главную игровую площадку, при помощи чёрных диагональных кулис. Смена мест действия на других планах должна происходить во время игры на просцениуме, таким образом, не прерывая течения спектакля. Преображения, взаимодействия, контрасты различных планов должны были создать пространственную игру и дать спектаклю тот динамизм, который у Пушкина вычитывал Мейерхольд, призывая учеников «искать в темпах». Такое непрерывное конструирование пространства движениями занавесов А.Головина было открыто Мейерхольдом в «Орфее и Эвридике» (1911) и «Маскараде» (1917) ещё в эпоху императорских театров. А вот вывести декорацию на уровень трагедии Эрбштейну «помогает» Петров-Водкин. В небольшие, словно стиснутые чёрной трагической рамкой задние завесы художник вводит монументальную пластику «планетарности», сочиняя весь мир спектакля из абстрагированных, сферически упругих форм. Есть в эскизах Эрбштейна и столь важный для его учителя взгляд на землю сверху и своеобразные предложения, как это осуществить в условиях сцены. Так, к некоторым эскизам есть авторские комментарии: «народ поместить



Эскизы к проекту «Борис Годунов» А. Пушкина. Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). 1920. Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства



Эскиз декорации к спектаклю «Когда спящий проснется» М. Загорского. Акдрама. 1927. Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

наполовину роста ниже сцены», «народ стоит в люке». Учебная работа позволяла молодому художнику максимально поднять градус условности – он не только отважно изменял традиционный фронтальный ракурс сценического действия, но и, ища новое по всем направлениям, предлагал в массовых сценах народ сделать картонным, а «коней из дерева». Эскизы Эрбштейна к «Борису Годунову» были признаны Мейерхольдом лучшей учебной работой и в 1919 году даже изданы Наркомпросом отдельной брошюрой. При этом проект Эрбштейна показал, что пространственные новации Петрова-Водкина могут быть востребованы в театре, хотя и сам художник уже пытался перенести свой метод из живописи на сцену – в 1913 году он оформил «Орлеанскую деву» Ф.Шиллера в театре К.Незлобина в Москве. Но все же полностью освободиться в театре от станковизма и создать пространство, моделирующее и направляющее действие, Петрову-Водкину удалось в работе над «Борисом Годуновым для БДТ в 1923 году. Возможно, работая над той же трагедией, учитель вспоминал театральную решимость своего ученика.

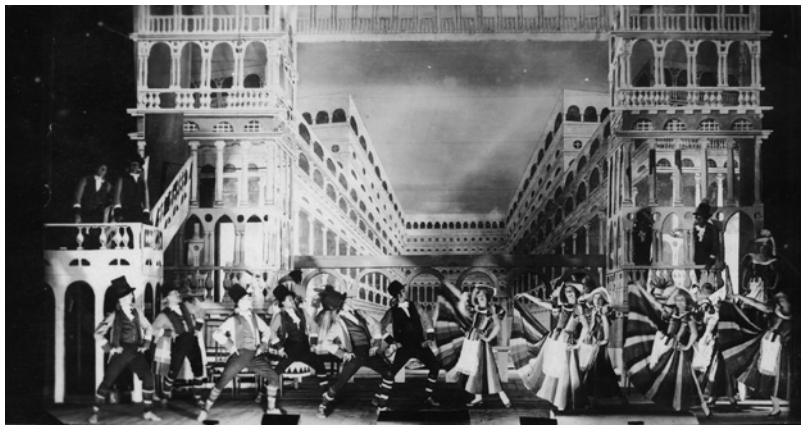
Эрбштейн после окончания живописной мастерской начинает активно работать в ленинградских театрах. Но, кажется, перед ним не стоит вопрос, как перед другими сценографами 1920-х годов – живопись или конструкция? Живопись, но острая, современная, по словам самого художника «не как увеличенная станковая картина (что было в эпоху «Мира искусства») а иначе: так, чтобы основные её средства (цвет, линия, контраст цветов) служили бы для подчеркивания, развития, пояснения драматического действия».[2] В 1925 году Эрбштейн работает над декорацией к пьесе М.Загорского по роману Г.Уэллса «Когда спящий проснётся» (Акдрама – бывший Александринский театр). Фантастическая история о том, как человек проспал 200 лет и, проснувшись, оказался в городе будущего, хорошо вписывалась в популярную в ленинградских театрах эстетику урбанизма. Если в Москве индустриальные формы естественно входили в конструктивистскую доктрину, то ленинградские художники чаще подчиняли их концепции экспрессионизма. Похоже, ни тот, ни другой вариант Эрбштейну не был близок, и он создает свой футуристический мир. Место действия, напоминает какой-то космический объект, словно зависший над городом Лондоном. Художник резко смещает планы, и город напоминает скорее плоскую географическую карту, прорисованную в огромном пространстве неба. А жилище людей, поданное крупным планом, напротив, подчеркнуто объёмно, прозрачно и выстроено только из «сферических» форм. Даже мощные, явно

металлические конструкции мягко склонились, чтобы своими остовами прочертить шарообразное пространство, вероятно, чтобы одушевить решительность фантазий будущего гармонической ясностью планетарности.

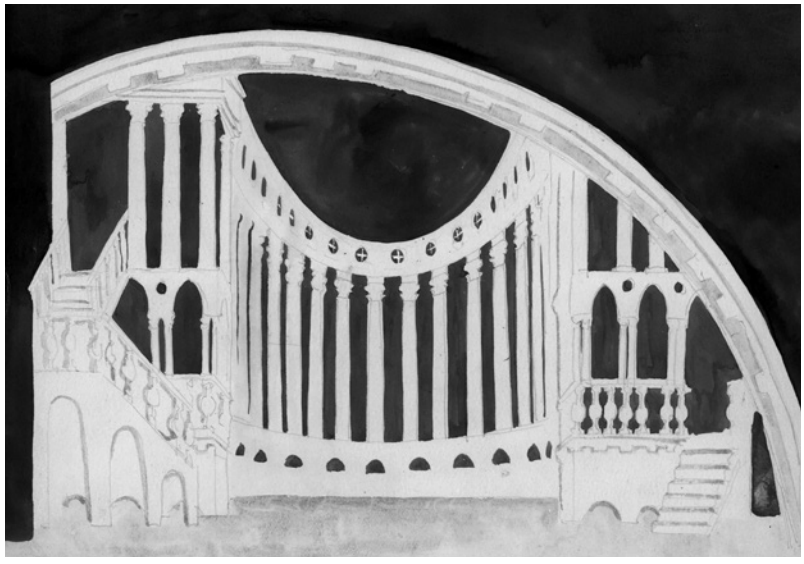
В декорациях к опере «Дон Паскуале» Г.Доницетти (Малый оперный театр. 1931) Эрбштейн, напротив, заглядывает в далёкое прошлое, в эпоху итальянских перспективистов и декораторов. Но иронически пересоздает их грандиозные и величественные формы, учитывая, что опера комическая. Архитектурная перспектива, написанная на холсте, условна, даже несколько наивна, пустынна, несоизмерима по отношению к артисту – она словно игрушечная. Но, приближаясь к просцениуму, архитектура выходит из плоскости и обретает объёмные формы – лестницы, арки, балконы - предоставляя их в полное распоряжение артистам. Так художник смело соединяет антагонистов - писаные на плоскости холста декорации XVIII века и объемную современную конструкцию. Критики в рецензиях даже называли эту декорацию по-современному установкой.

В этом спектакле молодой художник, кажется, вспомнил и свои опыты времен КУРМАСЦЕПА. Наряду с артистами на сцене находились манекены, одетые в острые гротескные костюмы. Некоторые в невероятных головных уборах, но среди них встречались и безголовые. И этот ход ещё активнее переплавлял реальность в буффонную атмосферу спектакля. Игру форм и пространств продолжал цвет – яркие плоскости задних фонов и пятна гротескных костюмов пронизывали белую архитектуру и подхватывали изобразительную музыку спектакля.

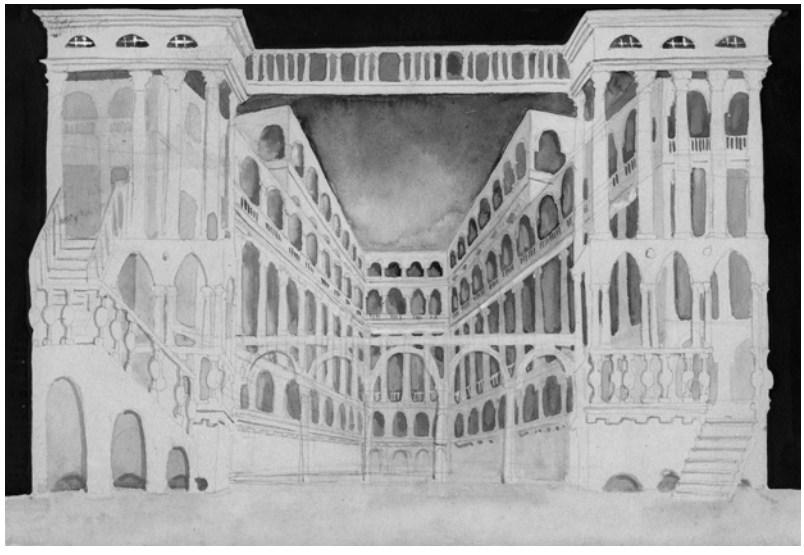
Раннее соприкосновение Эрбштейна с театром предопределило его сценографическое будущее, но почему в театр потянулись и его сокурсники – живописцы? На этот вопрос нет однозначного ответа. Возможно, ученики Мейерхольда – Б.Эрбштейн и В.Дмитриев создали в мастерской особую театральную атмосферу. Возможно, сам театр 20-х годов был ярок и притягателен. А может быть, оставшаяся со времен серебряного века любовь русских живописцев к театру ещё не утратила силу? Например, и сам Петров-Водкин на протяжении 20-х годов сделал три театральных декорации. ■



Сцена из спектакля «Дон Паскуале» Доницетти
Малый оперный театр. 1931. Музей Михайловского театра



Эскиз декорации «Дон Паскуале» Доницетти
Малый оперный театр. 1931 Музей Михайловского театра



Эскиз декорации «Дон Паскуале» Доницетти
Малый оперный театр. 1931 Музей Михайловского театра

[1] *Эрбштейн Б. О «Красном маке» // Жизнь искусства. 1929. № 1.*

[2] *Там же*

ЛАБИРИНТ БОРИСА ЭРБШТЕЙНА

ЛЮБОВЬ ОВЭС

13 июня 1963 года Б. М. Эрбштейн повесился в прибрежном лесу за Волгой.[1]

«Профессиональный нищий», как он называл себя, Б. М. Эрбштейн родился в богатой еврейской семье, глава которой – модный врач-ларинголог Михаил Михайлович Эрбштейн работал в нынешнем Институте усовершенствования врачей, имел обширную клиентуру, был автором брошюр о постановке и свойствах голоса, консультировал в Консерватории и БДТ.

В семье говорили на трех языках: русском, немецком и французском. По словам дочери Б. М. Эрбштейна, Л. Б. Рожковой, отец знал латынь, читал на итальянском, английском, понимал чешский, украинский, польский, белорусский, еврейский.[2] С девяти лет ему давал уроки рисования будущий директор Всероссийской Академии художеств И. И. Бродский.

Двенадцатилетним, в 1913 году, пришел Эрбштейн в Вечернюю художественную школу Е. Званцевой. Здесь произошли встречи, определившие многое в его жизни: с другом — В. В. Дмитриевым и учителем К. С. Петровым-Водкиным.

Под влиянием Петрова-Водкина он выполнил первую самостоятельную работу – проект оформления «Бориса Годунова» на Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП), руководимых Вс. Мейерхольдом.

Сопровождая публикацию режиссерских и сценографических экспликаций своих студентов П. Чичканова и Б. Эрбштейна, Вс. Мейерхольд насал: «…Нам хочется, чтобы работы молодых курсантов сыграли роль толкачей в круге так называемых упрощенных постановок…»

Среди друзей Эрбштейна тех лет – Д.Шостакович и Д. Хармс, И. Соллертинский и Э. Гарин, Ю. Слонимский и В. Дмитриев, В. Вайнонен и Л. Иванова…

Судьба метит. Раздражавший учителей петербургского Немецкого реформаторского училища и временно даже отчисленный из него, Эрбштейн не ладил с любым «начальством». В 1941-м, когда арестовали, осветитель одного из театров сказал сестре художника: «Я ведь говорил ему: «Вы только молчите, молчите!». До конца своей жизни он оставался «ребенком Эрбштейном». Его общительность в юности и многословность писем поздних лет были от той же детскости и незащищенности, от щедрости сердца и жажды признания. Он был неразумен и неуравновешен, а его творческая биография походила на серию вулканических вспышек.

Когда при Политуправлении Балтийского флота организовали художественные курсы, первым по путевке ТЕО Наркомпроса пришел туда Б. М. Эрбштейн. Моряки считали его «своим парнем», экипировали: шокировавшие творческую интеллигенцию Петрограда клеши и бушлат были их даром. Когда в 1919 году, войска Юденича подошли к городу, Эрбштейн ушел с матросами на фронт.

Трудно понять, как в одно и тоже время он мог быть студентом Училища технической авиации, учиться у Петрова-Водкина во ВХУТЕМАСе, у Мейерхольда в КУРМАСЦЕПе, преподавать на художественных курсах Балтфлота. В 1921 году Эрбштейн и Дмитриев выполнили эскизы костюмов для учеников и учениц балетной школы, будущих артистов «Молодого балета», руководимого их же приятелем Георгием Баланчивадзе (Джорджем Баланчиным). Чуть позже Эрбштейн начал работать для балетной школы, как художник-декоратор.

Это были его годы. Никаких нормативов, никем не скованный пафос отрицания и озорства. Можно беззастенчиво издеваться над толстосумами, буржуа, нэпманами, высмеивать любые формы мещанства вместе с Маяковским, Зощенко, Хармсом. Можно сложить все эти мерзкие вазы, подношения, которыми до краев набита квартира отца, и в бешенстве крушить, разбивать, а потом навсегда уйти из дома и жить на чердаке Академии художеств или снимать комнаты, где нет ничего, кроме табуретки и раскладушки. Можно пройтись по Невскому в невообразимом наряде, назло всем этим «гадам», а если и не назло, то просто потому, что плевать на то, как одет. На нем – матроска, бушлат, брюки клеш, на голове треух, на ногах домашние тапочки, отороченные мехом. Так он приходил в 1917-1918 годах во ВХУТЕМАС, к Мейерхольду, в дом Сергей Эрнестовича и Анны Дмитриевны Радловых, где был своим человеком. Никого это не удивляло. Более того, чудачество было своеобразной визитной карточкой художника. «Акции чудаков всегда ценились…высоко. По этому одному признаку Боря Эрбштейн должен был стать близким… человеком, ибо чудачествам его не было ни конца, ни края».[3]

Это тогда Даниил Хармс объявлял о вечере обэриутов,[4] стоя на карнизе Госиздата (нынешнего Дома книги) и покуривая свою неизменную трубочку, а на вечер приплывал на плоту, сбитом из бутафорских бревен. Во время делового разговора невозмутимо вынимал изо рта цветные шарики. На самом большом вечере обэриутов, состоявшимся 24 января 1928 года под названием «Три левых часа», читал свои стихи, сидя на шкафу. Олейников и Шварц ползали по коридорам Госиздата на четвереньках, изображая верблюдов.

Смеялись Хармс и Олейников, Введенский и Зощенко.

Все «шутники» были обречены. Был обречен и Эрбштейн.

Есть масса совпадений, приведших, в конце концов Д. Хармса и Б. Эрбштейна в один курский подвал. Оба учились в Петершуле (Главном немецком училище Св. Петра), оба остро ощущали абсурд повседневной жизни, только Хармс сделал его материалом искусства, а Эрбштейн – предметом шуток, насмешек, анекдотов. Одной из таких шуток был спич, произнесенный по случаю назначения директором филармонии выдвиженки Глан. На банкете в присутствии художественной интеллигенции города Эрбштейн сказал: «Вы помните слова Ленина, что скоро в нашем государстве каждая кухарка сможет управлять государством. Так вот, назначение Глан наглядно нам это демонстрирует».

Именно эти шутки и анекдоты, рассказанные им столь шумно и щедро, были тщательно собраны и зарегистрированы следователем Федоровым

и вернулись к автору в 1932 году на допросах, когда Эрбштейна арестовали по обвинению в антисоветской агитации и пропаганде.

А 1932 году в ссылке в Курске — городе, переполненном бывшими эсерами, меньшевиками, дворянами, научной, технической и художественной интеллигенцией («пол-Москвы» и «пол-Ленинграда» были тут), — трое друзей художников, арестованных в одну ночь и по одному делу, — Эрбштейн, Е. В. Сафонова и С. М. Гершов — снимали две маленькие комнатки в подвале с одним топчаном. На нем спали по очереди. Некоторое время в этом подвале обитал и Даниил Хармс, оказавшийся в Курске таким же образом.

Жили на деньги, получаемые из дому. Вскоре друзья нашли Эрбштейну работу в Борисоглебском театре музыкальной комедии. Театр в Борисоглебске состоял в основном из ссыльных. Раз в неделю — премьера, иначе зритель не ходил. Эрбштейну вменялось в обязанность «придумать и исполнить» декорации, на помощь он позвал из Курска Гершова. Гершов вспоминал, что, когда в театре начинался спектакль, всюду гас свет: на весь город был один электрический рубильник. Эрбштейна это забавляло. В студенческой столовой, где питались ссыльные, у входа сидел величественный старик. Выдавая ложки, ставил мелом крест на спине входящего; когда грязную ложку сдавали, рукавом его стирал. Очередь «крестоносцев», стоящих за миской пустого супа, приводила Эрбштейна в «телячий восторг».

В 1934 году путь домой еще не был заказан. Одних привозили, другие возвращались. Вернулся и Эрбштейн. Гершов утверждал, что помог в этом И. И. Бродский, в 30-е годы директор Академии художеств. Во всяком случае, Гершова вызволил из ссылки именно он.

Первые свои спектакли в 1920-е годы, еще до ссылки, Эрбштейн сделал в Драматическом театре Госнардома. Одна за другой следовали постановки: в Академическом театра драмы («Когда спящий проснется» М. Загорского по Г. Уэллсу), в Театре музыкальной комедии («Сиятельный парикмахер» Р. Штольца, «Екатерина II» Ж. Оффенбаха), в Таврическом саду («Августейшая императрица» Л. Ашера), в театре «Комедия» («Бой-баба» Э. Сарду). Всего семь, включая выполненные в Театре Музыкальной комедии Харькова, где Эрбштейн жил с первой женой в 1925-1926 годах. И все же его театральную судьбу нельзя назвать счастливой даже в то время. Практически ни один из оформленных им спектаклей не вошел в историю советского театра. «Красный мак» Р. Глиера на сцене Академического театра оперы и балета (1928), поставленный балетмейстерами не равного дарования – Ф. Лопуховым, В. Пономаревым. Чудная комическая оперы «Джанни Скикки», к которой Эрбштейн сделал блистательные эскизы костюмов, на сцене Малого оперного театра осуществлена не была. Зато в том же театре была поставлена опера А. Гладковского на либретто В. Воинова, где погибающие красноармейцы пели: *«Пока плывет вокруг багровый дым сражений, оторванная кисть еще не символ пораженья, простреленная грудь еще не грудь раба, ни муки новых ран, ни черный ужас боли не властен сокрушить великий дух бойца…»*. Эти поэтические строки лились со сцены бывшего Михайловского театра. Еще более сильным был другой вокальный кусок: *«Ну что ж, настал наш час, мы перед смертью не виляем. – Сегодня вы убьете нас, а завтра мы вас расстреляем!»*.

Спектакль «Фронт и тыл» был единственным, который Эрбштейн и Дмитриев, оформили вместе. В 1932 году арестовали жену Дмитриева В. Долузанову. Дмитриев спасся в Москве, во МХАТе, художником которого был до самой смерти.

Замечательна работа в том же Малом оперном театре — «Дон Паскуале» Г. Доницетти (1931) — подводит итог исканиям Эрбштейна 20-х годов. Спектакль, выпущенный молодежью театра за двенадцать репетиций, вне плана и, по словам критика И. И. Соллертинского, вызванный к жизни лишь производственно-техническими соображениями, оказался «добротным, слаженным, доходным». В творческой судьбе Эрбштейна, насколько можно судить по немногим оставшимся эскизам, это был звездный час. Крохотные листочки размером 26,5 х 19 см, поразительно монументально выглядящие при репродуцировании, сохранились в музее Михайловского театра.

Любя театр, Эрбштейн тяготился им, не забывая своего «истинного», как он считал, предназначения – графики и живописи. Существует легенда о портрете Тухачевского, выполненном художником. К Тухачевскому Эрбштейна привел Шостакович. Маршал жил на Миллионной. Позировал с удовольствием. Эрбштейн рассказывал о модели с восхищением: какой замечательный человек, как любит и знает музыку, особенно Бетховена, играет на скрипке. Водил Гершова смотреть незаконченный портрет. Тухачевский был изображен в полный рост, в накинутой на плечи шинели. Портрет остался незавершенным, дальнейшая его судьба неизвестна.

В 20-е годы Эрбштейн каждый вечер ходил в бесплатную студию рисования, что помещалась на самой верхотуре Дома искусств на Невском проспекте. Ежедневно, кроме воскресенья, там собирались художники. Неорганизованный Эрбштейн, с легкостью отменяющий необходимые деловые встречи, чтобы пойти куда-нибудь с очередным другом, не пропустил ни одного дня, ни единой возможности порисовать с натуры. В 1947 году в пылу полемического запала, он писал из Красноярска Е. В. Сафоновой: «В своем творчестве я решительно ничего не могу сделать без натуры, из головы. Даже ни единого мазочка к какой-нибудь складочке на заднице (платья) в портрете не могу прибавить… мне всегда кажется: эта складочка гораздо интереснее... богаче содержанием…».[5]

«В ноябре 1933 года, моя мать, Петрова Ефросинья Дмитриевна, приехала к отцу в Саратов, – пишет Л. В. Рожкова, – Два года прожили там родители, кочуя с квартиры на квартиру, скрываясь. Только в 1936 году отцу было разрешено вернуться в Ленинград, разрешено полуофициально. Поэтому и в Ленинграде ночевали по разным квартирам. Жили у писательницы Гернет. … Из Ленинграда в 1939-м переехали в Царское Село. В этот период отец работал в театре вместе с И. О. Дунаевским. Жили радостно, надеждами».

В 1936 году по возвращении в Ленинград Эрбштейн оформил балет «Фадетта» на музыку Л. Делиба в Малом оперном, в Академическом театре оперы и балета «Катерину» А. Рубинштейна и А. Адана. Оба в постановке Л. Лавровского.

В сентябре 1941 года его вновь арестовали. Долго пытали, требуя признания в шпионской деятельности. Чистейшее берлинское произношение и фамилия Эрбштейн казались убедительным подтверждением его виновности, требовались лишь подробности. Подробностей не добились. Только благодаря этому, да еще одному счастливому обстоятельству, о котором речь

впереди, Б.М. Эрбштейн в 1946 году вышел из лагеря.

Существует несколько версий его ареста. По одной из них он пришел записываться в народное ополчение, назвал свою фамилию и тут же был арестован. По другой, посланный на рытье окопов, возмутился тем, что рядом с ним под проливным дождем работают старики, женщины и дети, на него, естественно, донесли. По третьей сам накликал беду, придя в соответствующие органы и предложив себя в переводчики.

Ситуация была такова. В это время выслан Нейгауз, Гилельс, Рихтер, арестованы Кибрик, ленинградский скульптор Стамов. Все лица нерусской национальности были на подозрении, кроме того, арестовывали на всякий случай, как неблагонадежных, всех, кто хоть раз был уже сослан, арестован, сидел, а таких в 30-х годах было немало.

Дочь Эрбштейна так описывает случившееся: «Война застала нас в Царском Селе», где снимали комнату у подруги матери Шинявской Татьяны Ивановны. В сентябре 1941 года отца арестовали второй раз, предъявив ему обвинение в шпионаже. «Приехали вечером из Ленинграда, а трое в штатском сидят в нашей комнате, дожидаются. Говорят: “Не беспокойтесь: все выясним и отпустим вашего мужа”. Отец был совершенно спокоен, утешал меня: “ Это недоразумение, я скоро вернусь, не плачь”. Штатские были вежливы и предупредительны. (Вся вежливость испарилась, когда сели в машину. Стали грозить, что расстреляют, как паршивую собаку без суда и следствия. Это из воспоминаний отца). Через несколько дней эти же люди приходили …, но мы были уже в Ленинграде. Только наступление немцев и окружение города, в котором мы затерялись (жили у маминой подруги), спасло маму от ареста.

С сентября 1941 года и по декабрь 1943-го вестей от отца не было. Мы не знали, что с ним, боялись узнавать, жили затаившись. В декабре отец сам сообщил нам, что он находится в лагере в Красноярском крае. Подробности своей жизни не описывал по понятным причинам, заверял нас, что у него все хорошо».

В цинготном каторжанине один из лагерных начальников признал любимого учителя по курсам Балтфлота. Эрбштейна перевели на мебельную фабрику Главного управления лагерей МВД. В живописной мастерской фабрики он руководил цехом резьбы по дереву. Делали мебель для кабинета Л. П. Берии. Много позже Б. М. Эрбштейн писал режиссеру Л. С. Вивьену: «В Сибири был около четырех лет на великолепной мебельной фабрике Главного управления лагерей МВД. Работали по специальным заказам. Наши изделия совсем не похожи, скажем, на Лендревтрест, а лишь немногим уступают, например, любым екатерининским или павловским красотам». «Стремился я обратно в театр. Долго клянчил – наконец отпустили. …И тут-то я влип, без Управления стало действовать ограничение: в одних только “райцентрах”, живи. Отсюда – театрики так называемых поясов, “третьего и второго”. А ведь никогда раньше никаких театриков, кроме ленинградских и московских, даже и в глаза не видел. Увидев же, волосы на себе рвал: зачем я ушел из Управления МВД. Вы этих театриков не знаете. И хорошо, что не знаете. Скажу только, что обо всех Сибирях у меня остались очень хорошие воспоминания, а об этих театриках, с самой, как говорят, “звериной” ненавистью вспоминаю».

Курскую ссылку и последовавшую за ней работу в борисоглебском, петрозаводском и саратовском театрах Борис Эрбштейн «адом» не считал, эти города не оставили чувства такого мучительного одиночества.

Сибирь уже была далеко и в воспоминаниях казалась краем обетованным. А ведь 17 августа 1947 года он писал оттуда: «Слышу гудки паровоза – несмотря на дождь, чистый сибирский воздух четко доносит далекие гудки. Гудки терзают и язвят мою душу неужели настанет счастливый день, когда, наконец, для меня загудит паровоз, когда сегодня будет Красноярск, завтра Ачинск, послезавтра – Новосибирск, а далее – Омск, Урал, – боже мой, «Россия» (так сибиряки называют европейскую часть СССР), Свердловск, – все быстрее бьется сердце – Рязань…Москва. Дай, подай, Боже, такое счастье, подай, Боже, старому беззубому цинготнику, подай, Боже, бывшему интеллигенту, подай! – Ну что тебе стоит! Не скупись, Боже, подай!

Давно ничего не просил у тебя, Боже, знаю тебя: черта с два у тебя испросишь! А теперь вот прошу! Верю в тебя, Боже, верю в твою безграничную жестокость и несправедливость, в твои самодурство и злобность, но будь оригинален «раз в жизни» – прояви Доброту, порази меня Добротой, удиви меня – подай же Москву!»

Освободившись в декабре 1947-го года, Эрбштейн получил право проживать в одних лишь райцентрах. Сталиногорск, Шахты, Ворошиловград – шесть лет жизни и каторжной работы: пятьдесят придуманных и лично исполненных декораций. Вот где объяснение той ненависти к театру, о которой Эрбштейн кричит почти в каждом своем письме 1940-1950-х годов.

Он был давно и тяжело болен. В 1949 году шесть месяцев находился в больнице для душевнобольных. И опять Красный Луч, Кадеевка, Шахты – блуждания по городам и весям вместе с не имеющими пристанища театриками, где ты в одном лице и художник, и исполнитель, и завпост. Надежды, разочарования, перепады от восторгов к приступам тоски.

Третья ссылка длилась с декабря 1947-го по 13 июня 1963 года. Это было одно из самых страшных изгнаний: «… что такое одиночество я впервые узнал только теперь и только здесь. Два месяца я говорю только о том, что относится к деятельности художника театра третьего пояса и ни единого слова о том, что относится ко мне – к Борису Эрбштейну, а это не превышает полчаса в день… Нет здесь ни одного человека, у которого до меня было бы какое бы иное дело, кроме как дело, относящееся к деятельности художника театра третьего пояса, а у меня ни до кого не может быть дела, кроме как дела, относящегося к деятельности художника театра третьего пояса…У меня такое чувство, будто я не только ни с кем из людей здесь слова не говорю, но и не говорю ни с воздухом, ни с деревьями, ни с солнцем, ни с яркими малиновыми ночными облаками (освещенными заводом), ни чистым белым снегом, ни с белой булкой, ни с буханкой хлеба, даже ни со стаканом крепкого чхая, даже ни с постелью, даже ни с горячей водой в бане!

Единственно с кем я еще охотно разговариваю – это с папиросами и махоркой. Спать ложиться я боюсь: время, когда еще не спишь, но уже не бодрствуешь – самое ужасное время: миллионы существующих реальностей не препятствуют тому, чтобы остаться наедине с одной собственной совершенно истерзанной душой, а эта душа говорит одну лишь правду, и та-

кую правду, которую вынести невозможно.

Поэтому приходится сидеть до четырех, пяти часов утра: ждать, пока тело освободит меня от моей души, то есть доводить себя до такого телесного утомления, когда уже почти ничего нельзя чувствовать».[6]

В 1954 году кончилась, наконец, кочевая жизнь. Друзья (среди них главная роль принадлежала Д. Д. Шостаковичу) устроили художником сначала в Горьковский, а затем Куйбышевский театр оперы и балета. Спустя некоторое время в Куйбышев приехала жена, только короткий период 1947–1949 годов в Сталиногорске они были вместе.

В 1958 году Эрбштейна реабилитировали, он получил право на возвращение в Ленинград и жилплощадь, но воспользоваться ничем не смог, не было сил.

В Куйбышеве жили сначала в узенькой комнатушке в театре, где художники растирали краски, затем в огромной коммуналке, где в туалет по утрам вытраивалась внушительная очередь. В комнате был старый бутафорский стол, железная кровать, да еще детская кроватка, которую оставила у него гостившая дочь с ребенком. В кроватке хранились необходимые для работы книги и материалы по изобразительному искусству. Кругом – масса эскизов, станковых вещей, многие из которых он уничтожил перед самоубийством.

Режиссер С. Штейн писал: «…Он был немного странен. Манера его поведения, облика, размышлений резко отличалась от привычного, окружающего. В нем было что-то болезненное, но вместе с тем энергичное, остроумное, порой, беспощадно саркастическое… Жил он в крохотной комнатке напротив театрального общежития на улице Фрунзе, открыв дверь, сразу же попадаешь в клубы табачного дыма, он курил почти всегда, на полу лежал очередной эскиз, он работал стоя и неустанно говорил, делая паузы только для того, чтобы вскипятить очередную кружку чая, на лежащий эскиз сыпался пепел, иногда капали слюни и он растирал краску на эскизе ногой. Тогда это казалось странным, теперь я понимаю жизненную причинность подобной неординарности. Моя жена вспоминает ошеломляющее впечатление, когда впервые он вошел к нам в дом. Шаркающая походка, какие-то немыслимо разбитые туфли, что-то совершенно стертое на голове, трудно назвать пальто то, что было наброшено на худощавую, сутулую фигуру. И вместе с тем изысканность речи, мысли, манер… Он был ироничен, парадоксален и уничтожающе остроумен. В обиход нашей речи вошло его выражение «мечта горничных», оно вспоминалось всегда, когда художникам изменял вкус. Или: финансовая жизнь театра потребовала постановок не только опер, но и оперетт, и тут же театр облетела крылатая фраза Б. М.: «Мы хотим на средства публичного дома содержать церковь…». На художественных советах он обычно молчал, даже когда обсуждались его работы. Но иногда взрывался, и тогда оставалось «мокрое место» от критикана, ибо эрудиция Б. М., его образное знание эпохи и конкретного произведения в сочетании с уничтожающей иронией снайперски точно освещало ранее казавшийся спорным вопрос».[7]

Эрбштейн мечтал о пенсии. Своему молодому другу (вокруг него неизменно собирались юные художники, искусствоведы, артисты балета) Л. Е. Окс, работавшей с ним два года художником-исполнителем, писал в 1961-м:

«За год примерно до выхода из заключения решительно на всех нападает страх (массовый психоз) – только бы не умереть в заключении; пуская на следующий день после выхода на волю, но на воле; вторично в жизни испытываю такое состояние: только бы дожить до воли, то есть – до возможности уйти из театра (любого), да и вообще со службы (любой), дожить до пенсии.

Жажду «дара богов» – свободы, каковым даром боги весьма скупо одаривают людей. Еще подвержен человеческой слабости: вот снова кажется, все, что было до сих пор – ошибка. Грубая, грубейшая ошибка. А вот теперь (вчера, сегодня только) понял, как мне надо жить.

Важнейшее для меня – это (вопреки миллионам препятствий) ремесло художника (не театрального, конечно). Так сказать, приобщаться к прелести мира через это самое ремесло. Это первое. Второе – плавать на пароходах, дизель-электроходах, теплоходах. Первое (ремесло) – зубами пытаюсь выгрызать из жизни крохами, второе (теплоходы), хотя и с трудом, все же дается значительно легче. Подробно, надеюсь, при личном свидании: кажется, в декабре театр приедет в Москву и, если до того времени я от раздражения не разобью морды дирекции и, тем самым, попаду под суд за хулиганство, – я, вероятно, приеду в Москву».

Мечтал попутешествовать на пароходе по Волге, порисовать с натуры. Просил об этом Союз художников в связи с подготовкой зональной выставки «Большая Волга». Союз художников, прежде равнодушный к нуждам Эрбштейна (квартиру не дали), неожиданно поддержал, написал письмо в «Волготанкер»: «Правление Куйбышевского отделения Союза художников РСФСР просит разрешить поездку художнику Эрбштейну по Волжскому бассейну для зарисовки и работы над произведениями к художественно-зональной выставки «Большая Волга».

Отказали.

Он перенес инсульт, временный паралич, пережил страх одиночества и старости. В приступе душевной болезни сжег почти все свои работы.

13 июня 1963 года, уехав за Волгу, покончил с собой. Записки не оставил. ■

[1] *В каталоге выставки «Е.Б. Словцова. Б.М. Эрбштейн. Е.П. Якунина» (Л.: Искусство, 1987) допущена неточность, повторенная в других изданиях, годом смерти художника указан 1964-й.*

[2] *Все приведенные здесь и ниже сведения о Б. М. Эрбштейне сообщены дочерью художника Л. Б. Рожковой в письме автору статьи.*

[3] *Слонимский Ю. И. Друзья-товарищи // В кн.: Чудесное было рядом с нами. Л., 1984. С. 30.*

[4] *ОБЭРИУ (ОБ – объединение, ЭР – реального, И – искусства, У – потому что кончается на «У») – группа поэтов Ленинграда, возникшая осенью 1927 года. Среди обэриутов: Александр Введенский, Николай Заболоцкий, Константин Вагинов, Игорь Бахтерев, Борис Левин.*

[5] *Письмо к Е. В. Сафоновой от 4–5 мая 1947 г.*

[6] *Письмо Е. В. Сафоновой из Ворошиловграда Ворошиловградской области от 29 января 1950 года.*

[7] *Личный архив автора статьи*

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ

«КЛЯНУСЬ ПОДАГРОЙ, МЫ ПРОСЛАВИМ ТЕАТР В ВЕКАХ!»*

СВЕТЛАНА НОВИКОВА-ГАНЕЛИНА

Драматург Ольга Михайлова – по образованию историк. Почти все ее однокашники, как по школе с историческим уклоном, так и по Историко-архивному институту – гуманитарии-историки. Все они учились по Ключевскому. А у него написано: «Прошедшее нужно знать не потому, что оно прошло, а потому, что, уходя, не умело убрать своих последствий».

Неудивительно, что героями пьес Ольги Михайловой становились исторические личности: Мазепа, Пугачев, Лев Толстой и Петр Столыпин, Любовь Орлова и Григорий Александров. Заметные фигуры российской жизни. Но этого Михайловой было мало, она долго вынашивала мысль о создании театра современной исторической пьесы. На сюжеты непременно из отечественной истории. И такой театр удалось сделать. Вместе с драматургом и поэтом Еленой Исаевой они заложили основу театра «Открытая история» (Openstory), у которого не было ни своего здания, ни постоянной труппы, но находились молодые режиссеры, способные собрать актеров и на чистом энтузиазме сделать спектакль на историческую тему. Так возникли «Павел Первый» по пьесе Александра Сеплярского понятно о ком (режиссер Захар Хунгуреев), «Станция» Юлии Яковлевой о последних днях Льва Толстого (режиссер Егор Атаманцев), «Житие святой Ксении Петербуржской» недавно ушедшего Вадима Леванова и «Измена, государь!» о князе Курбском Юрия Шпитального (режиссер Гарольд Стрелков), «История. Drama club», (режиссер – Игорь Макаров). Последний - спектакль-альманах. Он составлен из коротких исторических пьес разных авторов и на каждом из представлений может быть совершенно другим.

Играли в разных местах: в Боярских палатах на Страстном бульваре, в театральном центре «Среда» на Чистых прудах. Но раз нет своего помещения – нет и не может быть полноценной сценографии. Зато с самого начала было взято за правило – обсуждать со зрителями увиденное. И художественные достоинства спектакля, и саму пьесу, отношение к событиям и персонажам. И, надо сказать, эти разговоры после просмотра бывают интересны не менее спектакля. Если их интересно закрутить. Темы-то все актуальные, авторы – наши современники. Самая ранняя из пьес была написана Александром Сеплярским двадцать пять лет назад, но, как хорошая литература, ничуть не устарела. Остальные – совсем недавние.

Руководство Центрального Дома Актера оценило перспективу этого начинания и взяло «Открытая история театр» под крыло. Теперь эти постановки можно увидеть на Арбате, они идут в малых залах с минимумом оформления. Но придумщица Михайлова пошла дальше – она сочинила новый сюжет. Сюжет, позволяющий погрузить действие в реальную художественную среду. Выигрыш от таких вещей мы хорошо помним по фестивалям молодой драматургии Любимовка. Читки пьес там проходили то в выставочном павильоне Станиславского, то в гостиной Любимовского особняка. А однажды даже на открытом пространстве перед домом, в окнах которого актеры играли пьесу Михаила Угарова «Оборванец». Идея, конечно, не новая, хорошо известная. Но ведь насколько приятнее смотреть картины в Третьяковке, чем в ее филиале! И помещения * реплика из пьесы музея Бахрушина, насыщенные духом Театра, идеально подходят для театральных действ. В них сама атмосфера старинной культуры волшебно переносит человека из обыденности в другой мир.

Как мы знаем, «осталось уговорить графа Потоцкого». Но директор музея Бахрушина Дмитрий Родионов сразу оценил богатую идею. И решено было провести конкурс пьес на темы биографий людей искусства и – в частности – жизни самого Алексея Бахрушина. Человека с идеей фикс, непонятого своим купеческим семейством, однако реализовавшего свою страсть.

Музей открыл для драматургов свои архивы и фонды, а также фонды своего филиала в Зарайске. Бахруши-

ны оттуда родом, из Рязанской губернии, и в этом небольшом городе есть филиал Бахрушинского музея. Из Зарайска еще и скульптор Анна Голубкина, гениальная женщина с драматической, богатой событиями биографией. Ученица Родена. Как тут было не воспользоваться этим фактом?!

Пьесы были написаны десятью молодыми авторами и поданы на конкурс. Отбирало жюри из опытных драматургов и дирекции музея Бахрушина. Победили три пьесы и два автора. Как оказалось, пьесу о Бахрушине «Хозяин музея» (автор Марина Мелексетян) и пьесу о Голубкиной «Каменный туман» (подписанную Анной Рындиной), написала одна женщина. На конкурс подала под разными фамилиями. Третья пьеса – «Все билеты проданы» Яны Стародуб-Афанасьевой - написана о человеке не столь выдающемся и известном, но всю жизнь преданно служившем искусству. В основе ее – дневники женщины, театрального администратора, работавшего со многими известными артистами и посвятившего свою жизнь чужому успеху и чужой славе. Все три пьесы были подготовлены и прочитаны актерами в залах музея Бахрушина.

Что оказалось самым интересным, так это спор и столкновение позиций героев разных пьес. Главное лицо лирической комедии «Все билеты проданы» Дина Викторовна дожила до восьмидесяти с гаком, считая самым главным своим достоинством служение верой и правдой Искусству. Она была прежде всего администратором, а потом уже женщиной и матерью. Самым дорогим в ее жизни был фамильный раритет – детский жилет, который носил в первом классе гимназии Николай Васильевич Гоголь. А самым важным – причастность к успеху таких звезд эстрады, как Утесов, Зыкина, Бабкина, Кобзон... Предвидя скорый уход из жизни, она начинает готовить свои будущие похороны и обзванивать тех, кто, если и жив, то давно ее забыл. Ей непременно надо собрать не меньше сотни человек, иначе позор. «Покажи мне свою телефонную книгу – и я скажу, кто ты», - говорит она. И только к финалу пьесы она сознает свои ошибки.

Главное лицо пьесы «Хозяин музея» живет одной страстью – собрать коллекцию, посвященную Театру. Побудительным мотивом явилось восхищение молодого Алексея Бахрушина игрой Марии Николаевны Ермоловой. Он потрясен, повязан любовью к театру через преклонение перед великой актрисой. Но она не желает с ним разговаривать! Она держит дистанцию и не вступает в контакт с публикой, тем более – с каким-то купеческим сыном. Не понятый ни семьей, ни своим идеалом - Ермоловой, он решает поспорить со Временем - увековечить Театр, который в своей сущности мимолётен и преходящ. Искусство, которое «здесь и сейчас» - сохранить в предметах.

В пьесе есть полные иронии диалоги. Например, этот - с забавной язвительностью артистки Малого театра Ермоловой в адрес новой драматургии, абсолютно чуждой ее театру. Мишень не названа, но мы легко угадываем Антона Павловича, который тогда еще не был персоной грата, а был просто автором другого, конкурирующего направления.

Бахрушин: Вы, верно, знаете, что я создал театральный музей.

Ермолова: Что за бред. Из театра нельзя сделать музей.

Бахрушин: О, уверяю вас, еще как можно, и те, что будут жить через сто-двести лет после нас...

Ермолова: Увидят небо в алмазах? Где-то я это слышала, у кого-то из новых. Не люблю я весь этот ибсенизм…

Бахрушин: Полноте, достоин ли кто из новых вашего упоминания?

Ермолова: Тлен, безысходность, мрак…

Бахрушин: Чернуха-с.

Ермолова: Развелось их нынче, вьются как мошкара. Однодневки. Сначала этот, в пенсне. С него всё пошло, разрушение старого доброго. Все искусство его чахоточно, как он сам. Любитель сумерков и дешевых эффектов на сцене. Ни в одной пьесе не может обойтись без выстрела. Вы слыхали? Он выдумал, будто бы ружье, висящее в первом акте, в последнем непременно должно выстрелить…

Прошли годы. Позади революция. Ермолова в стесненных обстоятельствах, живет в том же особняке на Тверском бульваре, из которого ей оставлены всего две комнаты. Однако она по-прежнему отказывается продать Бахрушину что-либо для его музея. Впрочем, музей уже давно государственный, а Алексей Александрович назначен директором. Его вызывает Луначарский и говорит, что театр, как и весь мир, устарел. Революции нужно другое искусство.

Луначарский: Близится новая эра театра! Наши драматурги уже получили приказ, то есть заказ, на пьесы “Пыж настоящего героя”, “Что сказал Ленин тчк” и революционную драму “Новый драматург лучше старых двух”.

Бахрушину за то, что его не тронут, предлагается создать новый музей нового, еще не существующего театра. Он говорит, что в таком порядке – сначала музей, а потом театр – это невозможно. Уходит домой. Перебирает предметы своей коллекции, вдыхая пыль – свой любимый парфюм, как он любил шутить.

Бахрушин: Афиши, программы. Пустые костюмы и платья, шляпы, парики, итальянские маски… Давно ушли те, кто наполнял их собой, и тогда они оживали. Декорации и эскизы к декорациям, шаткие конструкции и чертежи конструкций, партитуры и нотные записи партитур… Батисты и бархаты, фестоны и канделябры, ажурные туфельки, кружевные абажуры, веера, гримировальные кисточки, гребни, бороды, пуховки, румяна, пудра для волос, мушки, накладные локоны, зрительские трубочки, через которые смотрели когда-то на сцену восхищенные глаза… Часы напольные, с боем. Тяжелые занавесы всех цветов, пыльные и потертые, как флаги ушедших с карт государств… Тысячи уникальных пластинок и старый граммофон, игла царапает, но это даже придает шарма.

Бедной Вере, любящей жене, остается только задыхаться от пыли и ревновать мужа к коллекции, которая ему дороже жизни.

Любая страсть со временем проходит. Его страсть - питает его жизнь до конца. После смерти Ермоловой в 1921-м он получает письмо, написанное ею незадолго до кончины:

«Дорогой Алексей Александрович! Мы с вами два памятника московской

старины, но ваш памятник долговечнее и крепче моего. Давно известно, что слава актера дым, после его смерти ничего не остается, и память о нем исчезает. Вы же силой воли и энергии сделали великое дело: вы увековечили память об актере. Сам он как личность не нужен, но нужна память о тех идеалах, которым он служил. А смею думать, идеалы театра стоили того, чтобы им служить. На знамени нашем стояли слова: «Правда, Добро, Красота».

Вот признание, которого он ждал все годы! Вот его торжество, оправдание его подвижничества.

Читки этих двух пьес режиссер Захар Хунгуреев готовил быстро и без художника. Для пьесы «Все билеты проданы» он взял актовый зал музея, и все происходило на небольшой сцене. «Хозяина музея» разыграли с мизансценами, используя все пространство бахрушинского каретного сарая. Предметы старой мебели отлично подыгрывали тексту, усиливая посыл пьесы. А «Каменный туман» о жизни Анны Голубкиной в постановке Ольги Лысак, получил добротную сценографию Татьяны Спасоломской и Виктора Делога.

Пьесу разыграли в том же каретном сарае. Мастерская скульптора, как указано в ремарках, уставлена статуями под простынями. Эти белые фигуры неясных очертаний вносят таинственность и разжигают любопытство. Зритель не сразу понимает, что это такое, пока они не оживают и не вступают в диалог со скульптором. Под одной простыней Анна прячет молодого парня, революционера-бомбиста, который скрывается, чтобы в рассчитанный момент выйти и совершить убийство. Под другими – видения Анны: Огюст Роден и Камилла Клодель. Анна только что вышла из больницы. Её душевная болезнь - оборотная сторона гениальности, ставящей ее перед выбором: обычная женская жизнь или искусство? Перед Анной призрак сошедшей с ума Камиллы, талантливейшей ученицы Родена и его любовницы. Женственная, манкая Камилла – антипод Анны. Камилла отдалась любви, она призывает не отказываться от чувств и Анну. Но Анна выбирает служение искусству. В ее руках всегда глина, она постоянно мнет ее, прикидывая, достаточно ли мягка и пластична.

Биография Голубкиной дается в пьесе пунктиром. Огородница из Зарайска. Ученица Родена. Сочувствующая революционерам без понимания, что укрывает террористов . Мы видим, как Анна жаждет любви, как чиста и в чем-то наивна при всей своей гениальности. Сестра Аля берет ее жизнь в свои руки. Ограждает от всего. Увозит от осаждающих заказчиков в Зарайск. Но Голубкина ваяет и там, задавая себе вопросы о смысле и цене человеческой жизни.

Анна: Что жизнь человека – мрамор и туман: такая же вечная и такая же призрачная… Мы все блуждаем в тумане жизни, все становимся жертвами убеждений и нелепых идеалов. Мы говорим: искусство, революция, монархия, держава. А что у нас есть? Всего только два-три-четыре человека за жизнь. Любовь, дитя, учитель…

Передать гениальность сценически - очень трудно. Недаром часто пишут пьесы о Пушкине или Льве Толстом без появления главного героя на сцене. Голубкина находится перед нами все время действия, и мы верим в ее гениальность. Актриса Полина Райкина -Анна Голубкина смотрит на светских заказчиков в упор, как бы снимая с них слой за слоем упаковку. Это взгляд художника, постигающего модель. Никого ее глаз и рука не приукрасит, каждый увидит себя как есть. А с бомбистами она подетски наивна (или фанатична?), и мы изумляемся, как же так можно!? Мы видим человека противоречивого и очень цельного. Как это объяснить? Наверно, так бывает с гением. Я не знаю. Знаю только, что затея со спектаклями о людях искусства – прекрасное начало Театрального музея. Она так много сулит, дает такой взлет фантазии, что очень хочется продолжения. ■

** Реплика из пьесы*

ШКОЛА «ШОУ КОНСАЛТИНГ»

АЛЕКСАНДР БЕРМАН

В новом театральном сезоне – учебном году – продолжит свою работу существующая в Санкт-Петербурге с 2013 года Школа «Шоу Консалтинг». В планах Школы заявлены как новые интересные и актуальные проекты, так и проверенные временем направления.

В партнерстве с Российским государственным институтом сценических искусств (бывш. СПбГАТИ) Школа продолжает проводить уже зарекомендовавшие себя в профессиональной среде курсы повышения квалификации «Технологии современного театра». Более десяти наименований программ повышения квалификации нацелены на всестороннее развитие и укрепление кадрового потенциала художественно-технических комплексов театров России, стран СНГ и Прибалтики. С 2014 года обучение по программам повышения квалификации театральных технологов, руководителей сценических служб, видеоинженеров, светооператоров, машинистов сцены и звукорежиссеров прошло свыше 300 специалистов. Преподавательский состав Школы – это не только известные и востребованные практики театрально-концертной сферы России и Европы (Евгений Ганзбург, Александр Сиваев, Владимир Маслов, Зиновий Марголин, Глеб Фильштинский, Мерлин Ван Вин (Merlijn van Veen), Наталья Цапко, Флориан Майер (Florian Maier), Карстен Кюммель (Carsten K;mmel), Ринус Бэккер (Rinus Bakker), Филип Тернер (Phillip Turner) и др.), но и наиболее значимые представители академического театрально-технического и сценографического знания (Алексей Порай-Кошиц, Любовь Овэс, Владимир Разумов, Анатолий Айрапетянц). Помимо уже реализующихся программ по многочисленным заявкам театров в предстоящем сезоне Школа планирует провести повышение квалификации для ведущих режиссеров (помощников режиссера, стэйдж-менеджеров).

Новым важным витком в образовательной деятельности Школы станет запуск в январе 2017 года двух программ профессиональной переподготовки для работников художественно-постановочных частей театров. Переподготовка по программе «Руководитель службы художественного света» пройдет под руководством заслуженного работника культуры России, художника по свету Евгения Ганзбурга. Программу «Специалист по художественно-технологической разработке материальной среды спектакля» будет вести руководитель художественно-технического комплекса Мариинского театра Наталья Цапко.

Программы переподготовки – это возможность приобретения работниками театров или смежными специалистами комплекса знаний и умений, позволяющих вести профессиональную деятельность нового вида. С одной стороны, диплом о профессиональной переподготовке подтверждает право его обладателя занимать ответственные должности, требующие высокой квалификации. С другой стороны, и это гораздо важнее, такой формат обучения оказывается намного эффективнее программ повышения квалификации и с точки зрения освоения конкретной профессии вплотную приближается к высшему образованию, а в некоторых аспектах становится даже лучше – ведь специалисту, получающему, по сути, вторую профессию, не придется повторно осваивать классическую вузовскую программу подготовки, его внимание будет сосредоточено исключительно на профессиональных знаниях. При построении программ гибко учитывается занятость слушателей своей основной работой – обучение построено по модульному принципу, в течение полутора лет предполагается проведение пяти

учебных сессий продолжительностью две недели с отрывом слушателей от работы. В процессе обучения слушатели получат необходимые практические и теоретические знания и навыки, освоят специальные компьютерные программы, пройдут практику на лучших сценических площадках Санкт-Петербурга. Итогом обучения каждого слушателя станет подготовка и защита выпускной работы – технического проекта художественно-материального или художественно-светового оформления спектакля. Прием документов от желающих пройти переподготовку уже начался.

Одновременно с образовательными программами Школа «Шоу Консалтинг» продолжает проводить интенсивные краткосрочные семинары по актуальным проблемам театральной технологии. Семинары позволяют подробно изучить передовой опыт зарубежных и российских практиков, разобраться в отдельных сложных вопросах настройки и управления сценического оборудования, обменяться профессиональным мнением с коллегами. Семинары проводятся как на базе Школы, так и на площадках петербуржских театров.

Школа «Шоу Консалтинг» старается быть в центре всех событий, связанных с театральными технологиями и театрально-техническим образованием в России. Поэтому закономерным стало появление Школы в качестве одного из организаторов Театрального форума в рамках выставки Prolight&Sound, который пройдет в Москве в Сокольниках с 15 по 17 сентября 2016 года. Проводимый Школой круглый стол «Театральные технологии. Требования к художественно-техническому персоналу. Обучение и повышение квалификации» соберет самых заметных деятелей театральной практики и образования России. Запланированные в программе круглого стола темы внедрения и освоения новых видов оборудования, подготовки и переподготовки кадров для художественно-постановочной части театра обещают интересное и содержательное обсуждение.

Первым большим международным проектом для Школы «Шоу Консалтинг» станет совместная с Комитетом по культуре Санкт-Петербурга, Российским государственным институтом сценических искусств и Высшей школой сценических искусств (Авиньон, Франция) (Institut Sup;rieur des Techniques du Spectacle – ISTS, Avignon) культурно-образовательная программа обмена «Театральное образование: опыт двух стран», проводимая в сентябре – октябре 2016 года. Школа «Шоу Консалтинг» обеспечивает координацию и организацию международного проекта, ведет переговоры с французской стороной.

Проект опирается на большой и плодотворный опыт сотрудничества России и Франции в сфере культуры и искусства. Наряду с сотрудничеством в области актерского искусства и режиссуры сегодня большой интерес представляет диалог «невидимых» зрителю практиков театра, отвечающих за художественно-технологическую реализацию спектакля. Высокий уровень технического оснащения ведущих сценических площадок Франции, а также сформировавшаяся система подготовки художественно-технического персонала для театров интересны для российского театрального сообщества. Богатые традиции отечественной театральной школы, успешный опыт реконструкции и строительства театральных площадок в Москве и Санкт-Петербурге, а также опыт внедрения в сценическую практику новейших цифровых технологий, безусловно, достойны внимания французских деятелей театра.

В рамках проекта обмена несколько работников художественно-постановочных частей театров Санкт-Петербурга в сентябре 2016 года отправятся на 5 дней в Авиньон в Высшую школу сценических искусств на обучение по программе повышения квалификации «Заведующий постановочной частью».

Ответный визит французской стороны состоится 24 – 25 октября 2016 года в Санкт-Петербурге, где пройдет двухдневная конференция «Театральное образование во Франции. Запросы времени» с участием представителей Комитета по культуре Санкт-Петербурга, Мэрии г. Авиньона, Высшей Школы сценических искусств, Российского государственного института сценических искусств, Школы «Шоу Консалтинг», Союза театральных деятелей РФ, городских театров. За рамками конференции французские специалисты познакомятся с работой крупнейших городских театров, а также посетят Государственный музей-заповедник «Петергоф», где Студией сценографии и сценических технологий «Шоу Консалтинг» был успешно выполнен ряд интерактивных мультимедийных объектов: историко-культурный проект «Государевы потехи», Большой Меншиковский дворец и музей «Картинный дом» в Ораниенбауме.

Школа «Шоу Консалтинг» – это динамично развивающаяся организация, постоянно ставящая перед собой смелые задачи и успешно их реализующая. Школа постоянно расширяет свой список надежных друзей и партнеров и готова к сотрудничеству в самых различных формах. ■

school.showconsulting.ru

ПРОИЗВОДИТЕЛИ ВСЕХ ТЕАТРОВ, ОБЪЕДИНЯЙТЕСЬ!

АЛЛА СВЕТУХИНА

18-20 апреля 2016 года в Центральном Ордена Дружбы народов Доме работников искусств (ЦДРИ, г. Москва) состоялась научно-практическая конференция-выставка «ЗАКУЛИСЬЕ».

На конференции присутствовало 37 представителей из 21 компании производителей и поставщиков продукции для театров, шоу и кино из разных городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Ессентуков, Ростова-на-Дону, Воронежа и Тулы. 7 фирм представляли образцы своей продукции на выставке «Закулисье».

Втечение трех дней в рамках конференции проходило 14 различных семинаров, круглых столов, выступлений, докладов и презентаций, на которых обсуждались темы: особенности ФЗ-44 для учреждений культуры; пожарная безопасность в театре и применение негорючих и трудновоспламеняемых тканей; проблемы материальной и творческой части кукольных театров; инновации в изготовлении традиционных балетных пачек и разборных балетных полов; изготовление декораций, художественных занавесов и печати на тканях для декораций и сценических костюмов; замена сценического оборудования и финансирования этой программы, а также многие другие актуальные и злободневные темы.

Живой интерес у участников вызвали выступление начальника Управления правового сопровождения деятельности Департамента по конкурентной политике Д. В. Вохмянин «Особенности заключения госконтракта для учреждений культуры», а также авторский Большого театра России Г. А. Журовой - «Паспорт спектакля – документ для работы и для истории».

На круглом столе «Заказчик + Исполнитель = Успех», проблемы профессионального обучения специалистов для театральных мастерских с участниками конференции обсуждали: Проничев А. Н. – декан факультета театральных технологий Высшей школы сценических искусств, Шилькрот В. И. – декан факультета сценографии и театральных технологий Школы-студии МХАТ, Трибунская В. А. – представитель РГИСИ (г. Санкт-Петербург), Подбуртная Н. Н. и Кореняко Ю. В. – зам. директора ТХТ Колледжа.

Ни для кого не секрет, что время сейчас нелегкое не только для культуры, но и для производства, и особенно – производства для культуры. Именно поэтому производители и поставщики продукции для театров, шоу и кино решили консолидироваться, чтобы объединить свои знания, умения, опыт и профессионализм на благо нашего общего дела.

В начале мая 2016года была зарегистрирована Ассоциация производителей и поставщиков продукции для театров, шоу и кино (АПТК). А 20 мая участники встретились вновь на общем собрании АПТК, чтобы решить организационные вопросы, выбрать Правление Ассоциации и вице-президентов по направлениям деятельности, а также составить план работы Ассоциации на ближайшее время.

Целью деятельности Ассоциации является организация взаимодействия ее членов по всем вопросам их деятельности, направленного:

- на эффективное развитие рынка продукции для театров, шоу и кино;

- на продвижение и защиту интересов членов Ассоциации, организацию делового сотрудничества и обеспечение постоянной связи между членами Ассоциации;

- на совершенствовании законодательной и нормативной базы деятельности организаций в сфере культуры и искусства;

- на координацию практической деятельности членов Ассоциации, участие в мероприятиях по защите рынка от недобросовестных участников;

- на содействие членам Ассоциации в установлении, поддержании и оптимизации связей и отношений с органами государственной власти и органами местного самоуправления, представителями СМИ, а также иными заинтересованными организациями;

- на инициирование обсуждений проблемных вопросов отрасли и их решение в интересах членов Ассоциации.

- на представительство профессиональных интересов членов Ассоциации в органах государственной власти и органах местного самоуправления;

- всестороннюю защиту законных прав, имущественных и неимущественных интересов членов Ассоциации перед третьими лицами, а также перед органами государственной власти и органами местного самоуправления;

- на участие в реализации федеральных, региональных, муниципальных культурных программ и проектов, осуществление совместных проектов с органами государственной власти и местного самоуправления,

если они отвечают целям деятельности Ассоциации.

Для достижения уставных целей Ассоциация планирует осуществлять (и уже воплощает) следующие виды деятельности:

- способствовать членам Ассоциации в оказании всесторонней помощи, защите законных прав и интересов членов Ассоциации в органах государственной власти и управления и в органах местного самоуправления, в общественных объединениях и других организациях, а также перед третьими лицами;

- информационное обеспечение членов Ассоциации;

- участие в формировании транспарентных и справедливых правил рынка продукции для театров, шоу и кино, защите рынка от недобросовестных участников;

- способствовать членам Ассоциации в разработке, реализации программ, в том числе целевых, проектов и мероприятий, направленных на развитие рынка продукции для театров, шоу и кино;

- взаимодействие со средствами массовой информации в рамках уставной деятельности Ассоциации;

- организация и проведение лекций, консультаций, семинаров, симпозиумов, деловых встреч, конференций, выставок и мероприятий по обмену опытом среди лиц, работающих на рынке продукции для театров, шоу и кино;

- способствовать членам Ассоциации в организации совместных проектов на рынке продукции для театров, шоу и кино;

- способствовать членам Ассоциации в организации процесса обучения и содействует в совершенствовании системы профессиональной, дополнительной профессиональной подготовки, переподготовки, повышения квалификации, стажировки специалистов;

- способствовать членам Ассоциации в осуществлении деятельности, направленной на развитие передовых технологий для на рынка продукции для театров, шоу и кино;

- взаимодействие с аналогичными объединениями, обществами и организациями России и зарубежных стран, участие в отечественных и международных семинарах, выставках и конференциях в рамках уставной деятельности Ассоциации;

- содействие органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органам местного самоуправления по вопросам развития рынка продукции для театров, шоу и кино, по вопросам проведения массовых и зрелищных мероприятий;

- организация создания материально-технической базы для развития рынка продукции для театров, шоу и кино;

- обеспечение социальной и правовой поддержки членов Ассоциации, направленной на достижение целей Ассоциации;

- осуществление издательской деятельности в рамках уставной деятельности Ассоциации;

- благотворительная деятельность, а также деятельность в области содействия благотворительности и добровольчества;

- содействие в профориентации и трудовой занятости подростков и молодежи в рамках уставной деятельности Ассоциации;

- способствовать членам Ассоциации в разработке стандартов, правил и технических, регламентов в области профессиональных компетенций рынка продукции для театров, шоу и кино;

- способствовать членам Ассоциации в деятельности по представлению общественного мнения и участию в специализированных межведомственных советах, прочих комиссиях по различным направлениям экспертной деятельности;

- организация для членов Ассоциации подготовки и повышения квалификации экспертов, аттестации экспертов, осуществляющих деятельность на рынке продукции для театров, шоу и кино;

- исследование конъюнктуры рынка и выявление общественного мнения на рынке продукции для театров, шоу и кино;

- проведение технических испытаний, исследований и сертификации продукции для театров, шоу и кино.

В настоящее время членами АПТК являются компании: «Возрождение», «Сценография», «ЦЕТУС» (г. Санкт-Петербург), «Бейс Бьюти», «Мэд Энт», «Скиф Дизайн», «Специальные театральные технологии», «ТИМ АРТ продакшн», «Фабрикс» (г. Москва), «Узорочье» (г. Воронеж), «Арт Деко» (г. Ессентуки), «Русские каскадеры» (г. Тула) и Ефимов Вячеслав Юрьевич.

Более подробную информацию об Ассоциации, ее членах и ее деятельности можно узнать на сайте - АПТК. РФ.

Приглашаем все заинтересованные лица к плодотворному и взаимовыгодному сотрудничеству! ■

Фото Евгений Карпов

ЗАПИСКИ ИЗ ЗАКУЛИСЬЯ

ИЛЬЯ АБЕЛЬ

Илья Долгихъ. «Путеводитель по театру и его задворкам». – М.: АСТ, 2016

Илья Долгихъ, ныне выпускник заочного отделения театрального столичного института, несколько лет проработал разнорабочим в театре. И часть его повествования о том, чего не видит и, к счастью, не знает зритель о театре, основу составили дневниковые записи, которые он время от времени вел, рассказывая о житье-бытье тех, кто по роду своей деятельности всегда оказывается на подхвате, выполняет разную неквалифицированную работу по требованию начальства и производственной необходимости. Тексты эти были опубликованы в интернете, их заметили сотрудники известного издательства. В результате получилась как бы художественная книга, в которой значительная часть материалов претендует на документальность по определению - дневник. В конце книги Ильи Долгихъ опубликованы три рассказа, которые, прямо скажем, не имеют никакого отношения к театру, но показывают, что автор владеет словом и писательство для него потребность. Жаль только, что описывая будни закулисья, он увлекается красивостью и литературщина мешает документальной основе.

Молодой человек поссорился с девушкой, вернее, она от него ушла. Он искал работу и оказался в театре, т.к. некоторое время назад участвовал в массовке. В Москве театров достаточно, было из чего выбирать, естественно однако, что рассказчик закрепился именно в том театре, где его сразу взяли. Позже по служебной необходимости он бывал и в другом театре, но выяснилось, что там в смысле организации производственной деятельности все еще хуже.

Начальство некомпетентно, старается на всем сэкономить, мало заботясь о здоровье и условиях труда работников. Правда, начальство как раз подвержено ротации, из-за чего порядка в деятельности театральных цехов не много, а суеты и непроизводительной траты сил и времени больше, чем достаточно. Тут приходится заметить, что в разнорабочие, как правило, идут не энтузиасты Мельпомены, а те, кто по ряду причин оказался вне социума. Отсюда заведомые парадоксы. Илья Долгихъ пишет о том, что условия труда — невыносимые, и подкрепляет это описаниями. Но при этом рабочие не надевают наушники, чтобы ослабить воздействие шума, не одевают респираторы, чтобы свести до минимума вредное воздействие краски и скипидара. Таким образом, они и сами не слишком заботятся о технике безопасности из-за инфантильности и неуважения к самим себе. Справедливости ради стоит заметить, что не все театры похожи друг на друга с точки зрения организации производства, хотя понятно, что творческий процесс не способствует размеренной и четко планируемой деятельности. Возникает ощущение, что организация подготовки очередного спектакля — кромешный ад и тупик для тех, кого никогда не увидит зритель.

Несомненно, книга Ильи Долгихъ честная и искренняя. Рассказал он о том, в чем лично участвовал, не с чужих слов, а практически от первого лица. Проблема только в том, что театра оказалось в его книге не так уж и много, поскольку за описанием трудностей подготовки того или иного спектакля ушло ощущение радости от участия в творческой деятельности. Остались, что называется «мерзости жизни», а их хватает в любом производстве, так что вышло, что театр в этом смысле ничуть не отличается от завода, рынка, дорожных работ и чего-то в том же духе. В этом смысле книга не только о театре, это своего рода наблюдение за отношениями в коллективе, в обществе, взгляд на сегодняшнюю нашу жизнь.

Нужно ли честно и просто рассказывать о закулисье? Несомненно! Но все же немного по-другому, чтобы не потерять атмосферу искусства, которая и соединяет всех участников театрального сообщества. Никто не спорит, будни театра не праздничны, но все же это живой организм, в котором всему — частному и общему — находится место по закону равновесия и в полном соответствии со спецификой объекта культуры. ■

ГИМН ТЕАТРАЛЬНОМУ ЗАНАВЕСУ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ

«…И, взвившись, занавес шумит.»! Эта пушкинская строка из «Евгения Онегина» всегда очаровывает, она зрима, она прекрасна.

Давно уже не видел я, чтобы занавес взвивался - шёл вверх! Мы привыкли, что занавес раздвигается, либо его вовсе нет, что тоже воспринимается спокойно.

Но царство театра немыслимо без театрального занавеса, реального или воображаемого, и всё равно «взвивающегося» - в нашем, воспитанном культурой, сознании, нашей мыслимой фантазии, нашем театральном чувстве.

Даже когда современный режиссер полагает, что занавес вовсе ему не нужен, всё равно, внутренне. - и в режиссере, и в актерах, и в публике - занавес живет, дышит, «взвивается», или «раздвигается», но действует, - он «действующее лицо»...

Когда шла большая реставрация в Большом театре, я (откроюсь!) сильно беспокоился, что будет с занавесом Федоровского?! Ну, уберут буквы «СССР», а занавес-то? Большой театр без занавеса Федора Федоровича Федоровского и представить себе невозможно. Во всяком случае мне, и еще, думаю, многим из моего поколения.

Благодарение Богу, исчезнувшие буквы, символизировавшие исторический «СССР» (в этом самом зале некогда провозглашенный), проявились новонаполненным «РОССИЯ». Но великий занавес - отреставрированный, политически отредактированный - сохранился, как и сам Большой театр. И я снова вхожу в этот чудо-зал с трепетом, трудно изъяснимым...

Мне доводилось писать на страницах «Сцены» о том, как неожиданно в золоте Большого смотрелась декорация Давида Боровского в «Пиковой даме», поставленной здесь Львом Додиным: исторический занавес «прошумел» над сегодняшним днем искусства, открыв возникшую вдруг, уже из нынешнего времени, впечатляющую картину «кисти» истинно большого художника - с мертвенно белыми статуями в тяготеющем над ними зеленочерном пространстве, и маленькой железной кроватью для Германа (только?). Картина эта таила в себе художественное притяжение, быть может, не меньшей силы, чем таилось оно в звуках Чайковского...

А мхатовский занавес с летящей чайкой – художественное создание Фёдора Шехтеля, известный всему миру как символ театра! А занавес в Мариинском! Входишь в зал, и первое чувство - восхищение Занавесом изысканного модернистски реалистического Головина. Этот шедевр будто обязывает людей в зале стать чуткими к тому, что откроет им Театр.

На Новой сцене Большого занавес совсем не пышный, словно призванный замкнуть пространство зала, сосредотачивающий, собирающий своим, почти «мхатовской» глубины, завораживающим густозеленым тоном.

Талантливое театральное сооружение признанного современного русского архитектора Павла Андреева быстро вошло в сознание московской публики как достойное продление во времени исторической сцены Большого театра. Плафон расписан Зурабом Церетели, сдерживающий торжество Занавес изготовлен по эскизу Сергея Бархина: ведь это Большой из Нового времени, из строгой жизни.

Последний раз я видел буквально «летящий» занавес в последнем спектакле великого театрального режиссера Вальтера Фельзенштейна «Свадьба Фигаро» Моцарта. Это был шёлковый алый, какой-то невероятно лёгкий воздушный занавес, который в моцартовском ключе дышал на зал легкостью и всей загадкой жизни. Занавес стал ключом к спектаклю (привозил его в Москву Берлинский театр «Комише опер» уже после кончины своего основателя - профессора Вальтера Фельзенштейна)...

Совсем Недавно в театре Мастерская Петра Фоменко был на спектакле «Волемир», поставленном по пьесе Фридриха Горенштейна сегодняшним руководителем театра, блистательным и иронично серьезным Евгением Каменьковичем. Там нет занавеса! Но вдруг над коробкой сцены вспыхивает надпись «ПОЛЗЕТ ЗАНАВЕС». Да, это ремарка автора, но она артистически воплощена, с ироничной буквальностью вписана режиссером в жизнь спектакля, и это остро впечатляет. Как и афиша концерта незабвенного Святослава Рихтера, угадываемая среди множества декорирующих спектакль афиш «своего времени» - некоего знака жизни и сострадания подлинным переживаниям «тех людей», что на сцене, с их вопросами к собственному существованию, нам доверенными, и нами не разгаданными...

Отблеск Рихтеровской афиши в спектакле Каменьковича прекрасно ранил меня.

Святослав Рихтер, необычайно чувствовавший природу театра, сотворял в своих концертах именно невидимый, но определенный, почти зримо ощущаемый Занавес, отделявший его от зала, но приближавший к залу Автора музыки, само Искусство. Одно время Рихтер даже подумывал (знаю об этом из наших доверительных разговоров),чтобы играть за легким занавесом: публика не должна видеть лицо артиста, печать эмоций на его лице в момент звучания музыки - ничто не должно отвлекать людей в зале (которых он искренне чтил) от услышания собственно музыки!

Хорошо, что идея эта осталась идеей. Его лицо, в момент его исполнения, многое, многое говорило слушателю - лицо гения освещала сама музыка и авторское доверие, -вдохновенное внутреннее непосредственное единение в момент таинственной встречи в концертном зале среди множества обращенных к ним людей.

...В конце июня дан был в Большом театре по-прежнему повергающий в бездну размышлений о свойствах страсти прокофьевский балет Юрия Григоровича «Иван Грозный»- в память великой Бессмертновой (75 лет исполнилось бы летом 2016-го Наталье русского балета, неразгаданной,как и Пушкинская Наталья). И в самом начале июля два дня отдал Большой памяти Прокофьева и Бессмертновой «Ромео и Джульеттой» Григоровича. Давно не шёл этот спектакль на сцене Большого театра, кажется, целых три года. Я помню далекие уже премьерные спектакли, помню последующие, в разные годы. Несравненный художник Театра академик Симон Багратович Вирсаладзе, неизменно работавший с Юрием Николаевичем Григоровичем, сочинил для «Ромео и Джульетты» поразительную декорацию. Это могучий красавец- Занавес, который объемлет сцену и как бы укрывает театральное действо о великой любви от мира нелюбви, но открывает его нам. Это торжественно и красиво, как высочайше красиво хореографическое действо Юрия Григоровича - Абсолютного во всем своем искусстве, мировом музыкальном театре и (окинем внутренним объективным оком протекающее сквозь нашу жизнь Время) Театральном Космосе. Ему совершенно веришь...

В «Гамлете» у Давида Боровского, в знаменитом спектакле Юрия Любимова - поистине роковой занавес. Рассказывают, что Любимов говорил актерам: «пошевеливайтесь, а то этот тип вас переиграет», а ведь занавес был здесь и вправду действующим лицом. Когда сплетенный из толстых прядей натуральной шерсти занавес сметал всех со сцены, становилось жутко. В этом занавесе была своя пластика и своя легкость, может быть от того, что сквозь него кое-где проникал свет. Эстетическая красота непременно связана с сущностью образа и являет себя в самой неожиданнной форме.

Занавес – символ таинства искусства, таинства сцены. Он может быть или, если угодно, не быть. Но он всегда есть, Искусство и сцена - не одно и то же, как искусство и жизнь. Но сцена может поднять зал до своей высоты или опуститься до уровня зала. Вопрос: кто, зачем, почему?

«И, взвившись, занавес шумит». О чем он шумит у Пушкина? Почему он шумит? Только потому, что шумит ткань? Или он шумит о чем-то, как шумит прибой?

Есть замечательная книга «Разговоры Пушкина». В ней собраны речения Пушкина, записанные разными людьми. Насколько они точны, остается на совести свидетельствующих рассказчиков.Но читаешь книгу с чувством восторга!

Среди свидетельств соприсутствовавших Пушкину людей меня поразило воспоминание дочери великого актера Малого театра Мочалова: на спектакль «Бахчисарайский фонтан» по поэме Пушкина с участием ее отца в роли Гирея пришел Пушкин. И во время монолога Гирея, он вдруг вскочил, и едва ли не на весь зал произнес: «Я совсем забыл, что я в театре!».

Это прекрасно: забыть условность, забыть игру, поверить тому, что на сцене! Это высшая похвала из уст Пушкина.

Иногда сегодня я могу произнести эти слова совсем в другом контексте. Я совсем забыл, что я в театре, ибо на сцене, в театральных стенах нет театра, нет красоты, нет поэзии. Нет «условной красоты»! Сцена не «влечет условною красой», которую воспел Пушкин все в том же «Онегине». Меня либо хотят развлечь, либо в чем-то убедить по каким-то не художественным соображениям.

Пушкинское «влечет условною красой» - какой это прекрасный, красивый и емкий образ. Занавес- это ведь тоже «условная краса». Занавес Федоровского, занавес Головина, или занавес Боровского в «Гамлете», или совершенное отсутствие занавеса...

Занавес может стать весьма акцентированным элементом общения сцены и зала. К примеру, в Венской опере придумано на каждый сезон делать специальный занавес, который имеет косвенное отношение к конкретному спектаклю. Когда вы входите в зал, то видите сначала этот занавес для вас, а потом собственно занавес спектакля.

Искусство должно быть укрыто от чужого глаза. Оно существует в самом себе - «искусство для искусства». Это очень емкая и по-разному интерпретируемая формула.

Но занавес - не реклама, занавес-знак серьезных отношений между залом и сценой. Вот идея и образ занавеса, художественный образ! Режиссер может считать, что занавес ему не нужен, но Занавес жив всегда, даже когда его нет... ■

Абель Илья Викторович, искусствовед, журналист, публицист, автор статей об искусстве в российской и зарубежной периодической печати, колумнист русскоязычного издания «Континет USA».
Контакты: abakovil@rambler.ru

Авраменко Евгений Александрович, театральный критик, член экспертного совета Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит»; эксперт фестиваля «Золотая Маска»; преподаватель «Школы русской драмы им. И. О. Горбачева».Живет в Петербурге.
Контакты: eugenavr@gmail.com

Алексеева Елена Сергеевна, театровед, театральный критик, директор издательства «Балтийские сезоны», кандидат искусствоведения.
Контакты: e.alex@mail.ru

Бодянская Татьяна, специальный корреспондент журнала «Сцена», автор статей в российской и зарубежной печати, профессиональный переводчик на русский, английский, немецкий и финский языки, стипендиат Шведского культурного фонда.
Контакты: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Берман Александр Михайлович, руководитель службы проректора по учебной работе Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург)
Контакты: amberman@list.ru

Бородин Алексей Владимирович, театральный режиссёр, педагог. народный артист РФ, профессор кафедры мастерства актера, художественный руководитель мастерской ГИТИС, художественный руководитель Российского академического молодёжного театра.
Контакты: info@gitis.net

Васильева Александра Юрьевна, аспирантка кафедры истории театра России в ГИТИС, создатель и ведущая элективного курса для старшеклассников «История театра в теории и практике» на базе специализированной средней школы №26.
Контакты: alex.v.8@yandex.ru

Гончаренко Алексей Николаевич, театровед, сотрудник Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ, кандидат искусствоведения
Контакты: padu@rambler.ru

Дмитриева Н.А. (1938-1986) известный искусствовед и художественный критик.

Золотов Андрей Андреевич, художественный, музыкальный, театральный и литературный критик, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственных премий РФ, профессор, академик РАХ. Автор книг, фильмов и многочисленных статей в научных изданиях и в журналах.
Контакты: andrei.zolotov@gmail.com

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

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор-составитель журнала «Сцена», автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.
Контакты: 4irivili@mail.ru

Коваленко Галина Вячеславовна, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства, театральный критик.
Контакты: kovalenko@mail.ru

Круковская Татьяна, театровед, педагог ГИТИСа, автор статей о театре в российской периодической печати, кандидат искусствоведения.
Контакты: krukovskaya@yandex.ru

Майниеце Виолетта, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, специалист по искусству балета, преподаватель Московской Академии хореографии.
Контакты: news@ russianballet.ru

Макфарлейн Джон, шотландский сценограф, театральный художник, признанный авторитет в области балетной и оперной сценографии.
Контакты: jonathan@dancing-times.co.uk

Новикова-Ганелина Светлана Лазаревна, театровед, театральный критик, заведующая литературной частью Театра «Около дима Станиславского», кандидат искусствоведения.
Контакты: sveta-novikova@yandex.ru

Овэс Любовь Соломоновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПГАТИ, читает курсы лекций «История театрально-декорационного искусства» и «История сценографии», участник Международных сценографических конференций и симпозиумов, член комиссии теории и истории сценографии OISTAT.
Контакты: lubovoves@yandex.ru

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

Ронгинская Елизавета, театральный критик, кандидат филологических наук.
Контакты: zorra4@yandex.ru

Светухина Алла, ответственный секретарь Ассоциации производителей и поставщиков продукции для театров, шоу и кино (АПТК)
Контакты: alsvet21@yandex.ru

Сиверина Наталья, театровед, историк костюма и моды, журналист.
Контакты: sinat@list.ru

Спасоломская Татьяна Николаевна, сценограф, театральный художник, живописец, педагог, оформила более 100 спектаклей в России и за рубежом.
Контакты: tat-spas@gmail.com

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашигтоне, США, читает лекции по истории плаката.
Контакты: luba@rcn.com

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

Фадеева Галина Леонидовна, журналист, сотрудник научно-просветительского отдела ГЦТМ им. А.А.Бахрушина,.
Контакты: gctm@gctm.ru

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

Цырлин Василий, художник-технолог сцены, журналист.
Контакты: vasiliy.tsyrlin@gmail.com

Членова Светлана Федоровна, исследователь восточноиндонезийских языков в ЛАЛС МГУ, филолог, критик, редактор-составитель посмертных сборников Н.А.Дмитриевой, публикатор ее наследия, почетный член РАХ.
Контакты: Svetlana.chlenova@gmail.com

Пол Эрроусмит (Paul Arrowsmith), британский театральный критик.
Контакты: jonathan@dancing-times.co.uk

.....

Ilya Abel, art expert, journalist, writer, author of articles about art in Russian and foreign periodicals, columnist for the Continent USA, Russian-language edition.
Contact: abakovil@rambler.ru

Paul Arrowsmith, British theatre critic.
Contact: jonathan@dancing-times.co.uk

Elena Alekseeva, theatre expert, theatre critic, Director of the Baltic Seasons Publishing House, PhD.
Contact: e.alex@mail.ru

Evgeny Avramenko, theatre critic, member of the expert board of the St. Petersburg Highest theatre award Zolotoy Sofit (Golden Spotlights); expert of the Golden Mask festival; teacher of the Igor Gorbachev Russian Drama School; resides in St. Petersburg.
Contact: eugenavr@gmail.com

Alexander Berman, Head of the Vice-Rector for Academic Affairs' Service of the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg)
Contact: amberman@list.ru

Tatiana Bodyanskaya (Tanja Bodjansky), special correspondent for the Stage magazine. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Author of articles in the Russian and foreign press, professional translator into Russian, English, German and Finnish; received Swedish Cultural Foundation scholarship.
Contact: t_smirnova-bodjansky@hotmail.com

Alexei Borodin, theatre director, teacher, the People's Artist of Russia, Professor of the Actor's Skill Department, Artistic Director of the Russian University of Theatre Arts (GITIS) Studio, Artistic Director of the Russian Academic Youth Theatre.
Contact: info@gitis.net

Svetlana Chlenova, researcher of Eastern Indonesian languages at the Laboratory for Computational Lexicography of the Moscow State University, philologist, critic, editor and compiler of Nina Dmitrieva's posthumous collections, publisher of her heritage, Honorary Member of the Russian Academy of Arts.
Contact: Svetlana.chlenova@gmail.com

Alexei Goncharenko, theatre expert, employee of the Cabinet of Children's and Puppet Theatres, the Theatre Union of Russia, Ph.D.
Contact: padu@rambler.ru

Nina Dmitrieva (1938-1986), famous art expert and critic.

Galina Fadeeva, journalist, employee of the Scientific and Educational Department of the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Contact: gctm@gctm.ru

Ninel Ismailova, film and theatre critic, Editor of the Stage magazine, Head of the David Borovsky Museum Studio, author of books, documentaries and articles in periodicals.
Contact: ninelismsilova@mail.ru

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

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

Tatiana Krukovskaya, theatre expert, teacher of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), author of articles on theatre in the Russian press, PhD.
Contact: krukovskaya@yandex.ru

Violetta Mainiece, theatre expert, theatre critic, Ph.D., ballet art expert, teacher at the Moscow Academy of Choreography.
Contact: news@ russianballet.ru

John MacFarlane, Scottish stage designer, theatre artist, recognized authority in the field of ballet and opera set design.
Contact: jonathan@dancing-times.co.uk

Svetlana Novikova-Ganelina, theatre expert, theatre critic, Head of the Literary Section, "Near the Stanislavsky House" Theatre, PhD.
Contact: sveta-novikova@yandex.ru

Lyubov Oves, Ph.D., Associate Professor of the Chair of Russian Theatre of the Russian State Institute of Performing Arts , lectures on the history of theatre set design art and history of stage design, participant of the International stage design conferences and symposia, member of the OISTAT Commission of the theory and history of stage design.
Contact: lubovoves@yandex.ru

Dmitry Rodionov, theatre expert, Chief Editor of the Stage magazine, Executive Director of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), curator of exhibition projects, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
Contact: gctm@gctm.ru

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

Alla Svetukhina, Executive Secretary of the Association of Product Manufacturers and Suppliers for Theatres, Shows and Cinemas.
Contact: alsvet21@yandex.ru

Natalia Siverina, theatre expert, costume and fashion historian, journalist.
Contact: sinat@list.ru

Tatiana Spasolomskaya, stage designer, theatre artist, painter, teacher; designed more than 100 theatre productions in Russia and abroad.
Contact: tat-spas@gmail.com

Lyuba Sterlikova, artist, art expert, works in Washington, DC; lectures on the history of poster.
Contact: luba@rcn.com

Dmitry Trubochkin, art expert, theatre historian, theatre critic, Head of the Department of Ancient and Medieval Art of the State Institute of Art, Member of the Presidium of the Presidential Council of Russia for Culture and Arts, Secretary of the Theatre Union of Russia.
Contact: dtrub@gmail.com

Nadezhda Khmeleva, art historian, associate professor of stage design and stage costume of St. Petersburg Academy of Theatre Arts; teaches at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Author of articles on theatre in Russian periodicals.
Contact: na-hmeleva@rambler.ru

Vasily Tsyrlin, artist and stage technologist, journalist.
Contact: vasiliy.tsyrlin@gmail.com

Alexandra Vasilieva, postgraduate student of the Chair of Russian Theatre History of the Russian University of Theatre Arts (GITIS); creator and leader of the elective course for high school students "A History of Theatre: theory and practice" on the basis of the specialized Secondary School №26.
Contact: alex.v.8@yandex.ru

Andrei Zolotov, art, music, theatre and literary critic, professor, Honoured Artist of Russia, Laureate of the State Prizes of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts; author of books, films and numerous articles in scientific publications and journals.
Contact: andrei.zolotov@gmail.com

ДИАЛОГИ

Дмитрий Родионов-Алексей Бородин «Репертуар – лицо театра». Диалог посвящен принципам формирования репертуара, особенностям выбора материала для молодежной аудитории, задачам театра для детей и молодежи.
Ключевые слова: РАМТ, Стоппард, Фрейн, Щекочихин, Чехов.

СПЕКТАКЛИ

Нинель Исмаилова «Ад опустел. Все демоны пришли сюда». О спектакле «Гамлет». Сочинения Льва Додина. В МДТ-Театре Европы.
Ключевые слова: Додин, Козловский, Боровский, Боярская, Гамлет.

Наталья Сиверина «Королевский гардероб: ревизия». Статья посвящена костюмам, созданным Александром Боровским к спектаклю Льва Додина «Гамлет», анализирует их роль в оригинальном прочтении пьесы.
Ключевые слова: Додин, Боровский, Черневич, Козловский, Раппопорт.

Наталия Каминская «Шут с нами». Рецензия на спектакль «Корабль дураков» в Новокуйбышевском театре «Грань», поставленный Денисом Бокурадзе на основе средневековых французских фарсов.
Ключевые слова: Грань, Бокурадзе, Вийон, Шут, Богомолов, Тювилина.

Галина Коваленко «Сделать выбор». Рецензия на спектакль Архангельского молодежного театра «Попытка к бегству» по повести В.Пелевина «Затворник и шестипалый». Автор рассматривает оригинальное режиссерское и сценографическое решение современной прозы.
Ключевые слова: Пелевин, Сакаев, Кузнецова, Берестень, Архангельский молодежный театр.

Елизавета Ронгинская «Вера как фундамент жизни». Рецензия на спектакль Большого театра кукол СПБ «Шпиль» по роману У.Голдинга, рассматривает воплощение сложного литературного материала средствами театра кукол.
Ключевые слова: Голдинг, Кудашов, Большой театр кукол, Шпиль, Завьялова.

Илья Абель «Театральный дискурс Бродского». Статья посвящена спектаклю театра «Современник» «Горбунов и Горчаков» по одноименной поэме И.Бродского и рассматривает сценические возможности воплощения поэтического текста.
Ключевые слова: Бродский, Современник, Камышникова, Дашевская, Останькович.

Виолетта Майниеце «Светлый мир Андрея Рублева». Статья посвящена балетному спектаклю «Андрей Рублев» на музыку на музыку Валерия Кикты в Астраханском театре оперы и балета, анализирует современные средства воплощения истории о реальной исторической и художественной фигуре.
Ключевые слова: Рублев, Кикта, Уральский, Воронин, Ткачук, Шабанова.

ВЫСТАВКИ

Наталия Каминская «Постоянство и развитие». Статья о выставке «Молодежный театр в преломлении эпох» к 95-летию Российского академического молодежного театра, открывшаяся в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина.
Ключевые слова: РАМТ, Наталья Сац, Бородин, Бенедиктов, Чехов.

Галина Фадеева «Они такие разные, «красивые и отважные» –бумажные человечки Боровского». Статья посвящена выставке «Макетные человечки Давида Боровского» в отделе ГЦТМ имени А.А.Бахрушина – Мемориальной мастерской сценографа, приуроченной ко дню рождения Мастера.
Ключевые слова: Боровский, Мемориальный музей-мастерская Д.Боровского, Левитин, Резникович.

ОБОЗРЕНИЕ

Татьяна Круковская «Побег от правды». Статья посвящена так называемым спектаклям-променадам, спектаклям путешествиям, включающим в себя инсталляции, перформансы, моделирование необычных социальных ситуаций. В частности, рассматриваются опыты театра Kamchatka, спектакль Fugit.
Ключевые слова: Kamchatka, Побег, Fugit, Abitaculum", Абрамович.

Алексей Гончаренко «Пространство нового театра для детей». Статья посвящена опытам молодых режиссеров в постановке спектаклей для детей, поиску новых способов контакта с аудиторией.
Ключевые слова: ЦИМ, Стружкова, Горвиц, Алесин, Гороховская.

ФЕСТИВАЛИ

Татьяна Бодянская «Тенденции фестивалей искусств Азии: Китай». На примере китайских фестивалей автор рассматривает Международные фестивали искусств, объединяющие в своей программе сразу несколько жанров и направлений. По таким крупным форумам можно судить о культурном контексте этих стран.
Ключевые слова: Эдинбургский фестиваль, Хельсинский фестиваль, Шанхайский международный фестиваль искусств. Гонконгский фестиваль искусств.

Евгений Авраменко «Человек контуженый, человек сокровенный». Статья посвящена VI Международному платоновскому фестивалю искусств, проходившему в Воронеже, и рассматривает преломление творчества Андрея Платонова через разные виды творчества.
Ключевые слова: Бычков, Сопин, Сокуров, Уилсон, Клейман.

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК

Джон Макфарлейн «Изображающий идеи хореографа». Интервью с известным британским художником-сценографом Джоном Макфарлейном о специфике работы художника над постановкой балета, об общем и особенном в творчестве.
Ключевые слова: Килиан, Тетли, Скарлетт, Лиам, Бинтли.

Елена Алексеева «Задача художника – сближать понятия». Статья о сценографе Татьяне Швец, об ее авторском методе, в частности, об образном освоении творчества Чехова.
Ключевые слова: Праудина, Швец, Кац, Акимов, Чехов.

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Дмитрий Трубочкин «Итальянский театр XVIII века». Продолжение исследования, в частности, в статье отражен этап реформирования классического итальянского театра, осуществленных руководителем парижского театра итальянской комедии Луиджи Риккобони.
Ключевые слова: Риккобони, Гольдони, Маффеи, императрица Елизавета Петровна, Гораций.

ПРОЕКТЫ СТД

Наталия Каминская «ПТУ: прагматизм и романтика». Рассказ о Всероссийском образовательном проекте «Театральное ПТУ», первой профессиональной школе театральных заведующих постановочной частью, прошедшей в Москве.
Ключевые слова: СТД РФ, Центр «На Страстном», ПТУ, Калягин, Президент РФ.

ОБРАЗОВАНИЕ

Татьяна Спасоломская «Начало». Сценограф и педагог Татьяна Спасоломская, будучи членом дипломных комиссий художественных факультетов в ГИТИСе и во ВГИКе, описывает работы студентов в форме эссе.
Ключевые слова: Бесы, Преступление и наказание, Достоевский, ДНК, ГИТИС.

Василий Цырлин «Смотрите, кто пришел». Статья анализирует выставку дипломных работ художников-постановщиков в РГИСИ.
Ключевые слова: РГИСИ, Эверлинг, Сотников, Полуновский, Брехт.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Ревущие двадцатые» – эпоха джаза». Статья о театральном плакате для джазовых концертов, об эстетике музыкального жанра, отразившейся в плакатном творчестве.
Ключевые слова: Вудинг, Бейкер, Уилсон, Колин, Табарин.

НАСЛЕДИЕ

Александра Васильева «Царь Максимилиан» и сладкий вкус бесовского действа». Статья посвящена изучению последней пьесы писателя и драматурга Алексея Ремизова «Царь Максимилиан», написанной в 1918 году, недолгого периода его сотрудничества с советской властью. «Царь Максимилиан» стал своего рода итогом всей драматургической деятельности Алексея Ремизова, завершающим актом «Русальной трилогии», начатой в далеком 1905 году.
Ключевые слова: Алексей Ремизов, Анатолий Луначарский, драматургия, символизм.

Нина Дмитриева, Светлана Членова «Из дневников». Заключительная часть дневниковых записей, связанных с деятельностью художника Врубеля и его окружения. Записи велись уже не в Киеве, а в Москве, где в ветхом домике в районе Петровского парка доживал свой век Фёдор Арсеньевич Усольцев (1863-1947), знаменитый врач-психиатр, в 1903 году основавший здесь частную лечебницу для душевнобольных.
Ключевые слова: Врубель. Прахов, Усольцев, Мусиенко, Гайдук.

Надежда Хмелева «От станковизма к театру. Борис Эрбштейн». Статья посвящена творчеству и трагической судьбе художника Бориса Эрбштейна, чей диапазон был необычайно широк, занимаясь живописью, художник работал и как сценограф.
Ключевые слова: Петров-Водкин, Мейерхольд, Званцева, Головин, Дмитриев.

Любовь Овэс «Лабиринт Бориса Эрбштейна». Русский музей в июне 2016 г. представил на суд зрителей 200 картин учеников и последователей Кузьмы Петрова-

Водкина, среди которых был и Борис Эрбштейн, чья творческая судьба сложилась бы еще ярче, если бы он не стал жертвой сталинских репрессий.
Ключевые слова: Шостакович, Хармс, Баланчивадзе, Баланчин, Сафонова.

ХРОНИКИ БАХРУШИНСКОГО МУЗЕЯ
Светлана Новикова-Ганелина «Клянусь подагрой, мы прославим театр в веках!».
Статья посвящена конкурсу пьес молодых драматургов, инициированному ГЦТМ им. А.А.Бахрушина и драматургом Ольгой Михайловой. В частности, в пьесе «Хозяин музея» фигурируют сам Бахрушин и актриса Ермолова, а разыграли ее в родных интерьерах, в Каретном сарае бахрушинского музея.
Ключевые слова: Бахрушин, Михайлова, Ермолова, Каретный сарай, Родионов.

ТЕХНОЛОГИИ
Александр Берман «Шоу консалтинг». Статья рассказывает о работе школы «Шоу консалтинг», занимающейся современными театральными технологиями.
Ключевые слова: «Шоу консалтинг», Цапко, Ганзбург, Фильштинский, Марголин, Сиваев.

Алла Светухина «Руководители всех театров, объединяйтесь!». Статья посвящена научно-практической конференции-выставке «ЗАКУЛИСЬЕ», в которой участвовали представителей из 21 компании производителей и поставщиков продукции для театров, шоу и кино из разных городов России.
Ключевые слова: РГИСИ, школа-студия МХАТ, Пронгичев, Шилькрот, ТХТ Колледж.

НОВЫЕ КНИГИ
Илья Абель «Записки из закулисья». Рецензия на книгу Ильи Долгихъ «Путеводитель по театру и его задворкам», посвященную, в основном, тем работникам театра, которых не видит зритель.
Ключевые слова: Долгихъ, Мельпомена, закулисье, спектакль, рабочие сцены.

ЭТЮДЫ
Андрей Золотов «Гимн театральному занавесу». Эссе на тему о театральном занавесе как атрибуте театра и как участнике спектакля.
Ключевые слова: Шехтель, Григорович, Боровский, Рихтер, Мастерская Петра Фоменко.

DIALOGUES
Dmitry Rodionov, Alexei Borodin
"Repertoire is the theatre's face."
The dialogue is dedicated to repertoire formation principles, peculiarities of selecting the material for younger audiences, objectives of the theatre for children and youth.
Tags: RAMT, Stoppard, Frayn, Shchekochikhin, Chekhov.

PERFORMANCES
Ninel Ismailova "The hell is empty. All the demons have come here."
A review of the "Hamlet" production directed by Lev Dodin at the MDT-Theatre of Europe. It considers an innovative modern interpretation of Shakespeare's play.
Tags: Dodin, Kozlovsky, Borovsky, Boyarskaya, Hamlet.

Natalia Siverina "The Royal Wardrobe: a revision".
The article is devoted to the costumes created by Alexander Borovsky for Lev Dodin's "Hamlet" production, analyzing their role in a unique reading of the play.
Tags: Dodin, Borovsky, Chernevich, Kozlovsky, Rappoport.

Natalia Kaminskaya "Jester with us."
A review of the "Ship of Fools" production staged by Denis Bokuradze at the Novokuibyshevsk "Gran" ("Facet") Theatre, based on medieval French farces.
Tags: Gran, Bokuradze, Villon, Jester, Bogomolov, Tyuvilina.

Galina Kovalenko "Making a choice."
A review of the Arkhangelsk Youth Theatre's "Trying to escape" production based on "The recluse and the six-fingered" novel by Viktor Pelevin. The author considers a unique directorial and scenographic solution of the modern prose.
Tags: Pelevin, Sakayev, Kuznetsova, Beresten, Arkhangelsk Youth Theatre.

Elizaveta Ronginskaya "Faith as the foundation of life."
A review of the St. Petersburg Bolshoi Puppet Theater's "The Spire" on the novel by William Golding, considering the embodiment of a composite literary material by means of the puppet theatre.
Tags: Golding, Kudashov, Bolshoi Puppet Theatre, Spire, Zavyalova.

Ilya Abel "Brodsky's theatrical discourse."
The article is devoted to the Moscow Sovremennik Theatre's "Gorbunov and Gorchakov" production based on the eponymous poem by Iosif Brodsky and considering stage opportunities of the poetic text's realization.
Tags: Brodsky, Sovremennik, Kamyshnikova, Dashevskaya, Ostankovich.

Violetta Mainiece "Andrei Rublev's bright world."
The article is devoted to the "Andrei Rublev" ballet production to the music by Valery Kikta at the Astrakhan Opera and Ballet Theatre, examines the modern means of realizing a story of the real historical and artistic figure.
Tags: Rublev, Kikta, Yralskiy, Voronin Tkachuk, Shabanova.

EXHIBITIONS
Natalia Kaminskaya "Persistence and development."
The article is devoted to "The Youth Theatre in the breaking of the epoch" exhibition commemorating the 95th anniversary of the Russian Academic Youth Theatre, which opened at the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
Tags: RAMT (Russian Academic Youth Theatre), Natalia Sats, Borodin, Benediktov, Chekhov.

Galina Fadeeva "They are so various, 'nice and brave', Borovsky's paper men."
The article is devoted to the exhibition "David Borovsky's mockup men prototypes" at the Department of the Bakhrushin State Central Theatre Museum – the Stage Designer's Memorial Museum Studio, dedicated to the Master's Birthday.
Tags: Borovsky, David Borovsky Memorial Museum Studio, Levitin, Reznikovich.

REVIEW
Tatiana Krukovskaya "Escape from the truth."
The article is devoted to the so-called 'promenade performances', 'travel performances' comprising installations, performance art, unusual social situations modelling. In particular, the Kamchatka Theatre's experiences, Fugit performance are considered.
Tags: Kamchatka, Escape, Fugit, Abitaculum, Abramovich.

Alexei Goncharenko
"A space of the new children's theatre."
The article is devoted to the young theatre directors' experiences of staging performances for children, finding new ways to make contact with the audience.
Tags: TsIM (the Meyerhold Centre), Struzhkova, Gorvits, Alesin, Gorokhovskaya.

FESTIVALS
Tatiana Bodyanskaya "Trends of the Asian arts festivals: China." Featuring China's festivals, the author examines international arts festivals comprising several genres and directions in their programmes. By such large forums, one can judge of these countries' cultural contexts.
Tags: Edinburgh Festival, Helsinki Festival, Shanghai International Arts Festival, Hong Kong Arts Festival.

Evgeny Avramenko
"A shell-shocked man, an inmost man."
The article is devoted to the 6th International Platonov Arts Festival held in Voronezh, and considering the refraction of Andrei Platonov's oeuvre through various kinds of creative work.
Tags: Bychkov, Sopin, Sokurov, Wilson, Kleiman.

OCCUPATION: ARTIST
John McFarlane "Depicting the choreographer's ideas."
An interview with the well-known British artist and set designer John Macfarlane on the artist's work specifics at ballet staging, on general and especial aspects in the creative work.
Tags: Kilian, Tetley, Scarlett, Liam, Bintley.

Elena Alekseeva "The artist's task is to bring the concepts together."
An article about the stage designer Tatyana Shvets, about the author's method of her own, in particular, the figurative familiarization with Chekhov's creative heritage.
Tags: Praudina, Shvets, Katz, Akimov, Chekhov

PROBLEMS AND RESEARCH
Dmitry Trubochkin "The Italian theatre of the 18th century."
A research continuation; in particular, the article considers the classical Italian theatre's reforming stage carried out by Luigi Riccoboni, who headed the Paris Comédie-Italienne.
Tags: Riccoboni, Goldoni, Maffei, Empress Elizaveta Petrovna, Horace.

RUSSIAN THEATRE UNION'S PROJECTS
Natalia Kaminskaya "Vocational school: pragmatism and romanticism."
A story of the All-Russian educational project "The theatre vocational school", the first professional theatre stage manager school held in Moscow.
Tags: Russian Theatre Union, the "Na Strastnom" Centre, vocational school, Kalyagin, the President of the Russian Federation.

EDUCATION
Tatiana Spasolomskaya "The beginning."
The set designer and teacher Tatiana Spasolomskaya, as a member of the graduation commissions of Art Departments at the Russian University of Theatre Arts (GITIS) and the Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), describes students' essay-type works.
Tags: Demons, Crime and Punishment, Dostoyevsky, DNA, GITIS.

Vasily Tsyrlin "Look who has come."
The article analyzes the exhibition of Art Directors' graduation works at the Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg.
Tags: RGISI (the Russian State Institute of Performing Arts), Everling, Sotnikov, Polunovsky, Brecht.

THEATRE POSTER
Luba Sterlikova "The 'roaring twenties': the era of jazz."
An article on the theatrical poster for jazz concerts, musical genre aesthetics that influenced the poster creation art.
Tags: Wooding, Baker, Wilson, Colin, Tabarin.

HERITAGE
Alexandra Vasilieva, "Tsar Maximilian" and a sweet taste of the demoniac action."
The paper studies the last play of the writer and playwright Alexei Remizov, "Tsar Maximilian", written in 1918, a brief period of his collaboration with the Soviet authorities. "Tsar Maximilian became a result of Alexei Remizov's whole dramatic activity, the final act of the "Mermaid trilogy" started in the long-ago 1905.
Tags: Alexei Remizov, Anatoly Lunacharsky, dramaturgy, Symbolism.

Nina Dmitrieva, Svetlana Chlenova "From the diaries."
The final part of diary entries related to the activities of the artist Vrubel and his circle. The records were alre dy kept in Moscow (not in Kiev), where in an old house near the Petrovsky Park, Fyodor Usoltsev (1863-1947) lived out his life, the famous psychiatrist who had founded a nursing home for the insane in 1903.
Tags: Vrubel. Prakhov, Usoltsev, Musienko, Gaiduk.

Nadezhda Khmeleva "From easel painting to the theare. Boris Erbstein."
The article is devoted to the artist Boris Erbstein's creative work and tragic fate, whose range was extremely wide: engaged in painting, the artist also worked as a set designer.
Tags: Petrov-Vodkin, Meyerhold, Zvantsev, Golovin, Dmitriev

Lyubov Oves "Boris Erbstein's labyrinth."
In June 2016, the Russian Museum's audience were shown 200 paintings created by Kuzma Petrov-Vodkin's disciples and followers, Boris Erbstein being among them. The artist's creative fate could have been even brighter, if he had not become a victim of Stalinist repressions.
Tags: Shostakovich, Kharms, Balanchivadze, Balanchine, Safonova.

THE BAKHRUSHIN MUSEUM'S CHRONICLES
Svetlana Novikova-Ganelina "By gout, we'll praise the theatre in ages!"
The article is devoted to the young playwrights' plays' contest initiated by the Bakhrushin State Central Theatre Museum and the playwright Olga Mikhailova. In particular, the play "The museum owner" is featured by the very Bakhrushin and the actress Ermolova, and moreover performed in the home interiors, in the Bakhrushin Museum's Coach House.
Tags: Bakhrushin, Mikhailova, Ermolova, Coach House, Rodionov.

TECHNOLOGIES
Alexander Berman "The Show Consulting."
The article tells about the "Show Consulting" School dealing with present-day theatre technologies.
Tags: "Show Consulting", Tsapko, Ganzburg, Filshtinsky, Margolin, Sivaev.

Alla Svetukhina "Leaders of all the theatres, unite!"
The article is devoted to the theoretical and practical conference - exhibition "ZAKULISYE" ("Backstage"), which was attended by representatives of 21 companies manufacturing and supplying products for theatres, shows and cinemas, coming from different Russian cities.
Tags: RGISI (the Russian State Institute of Performing Arts), the Moscow Art Theatre School, Prongichev, Shilkrot, TXT (Theatre Art) College.

NEW BOOKS
Ilya Abel "Notes from the backstage."
A review of the book by Ilya Dolgikh "A guide of the theatre and its outskirts" dedicated primarily to the theatre employees unseen by the audience.
Tags: Dolgikh, Melpomene, backstage, performance, stagehands.

SKETCHES
Andrei Zolotov "A hallel to the theatre curtain."
An essay devoted to the theatre curtain as a theater attribute as well as a performance participant.
Tags: Schechtel, Grigorovich, Borovsky, Richter, Pyotr Fomenko Studio.