ISSN 1817-6542

сцена

la scène
the stage

№1
(117)
2019

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm. ru

Редакторы
Наталия Каминская
Ирина Алпатова

Специальные корреспонденты
Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка
Артём Меркулов

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

Первые главные редакторы:
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Редакционный Совет:

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

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.

Издано при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Издано при поддержке Союза театральных деятелей Российской Федерации

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

Контакты по подписке и рекламе:
Тел. /факс: +7 (495) 953 48-48
Елена Анатольевна
Никифорова
+7 (495) 609-0050
gctm@gctm. ru

www. the-stage. ru

© «Сцена», №1 (117) 2019
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

Тираж 1000 экз.
Цена свободная
Подп. в печать 25.03.2019

Отпечатано в
ООО «АРМПОЛИГРАФ»

На 1 и 4 стр. обложки:

Автор обложки
Владимир Аншон

Приобрести журнал можно:
- 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 - Мастерской Давида Боровского (Б. Афанасьевский пер., д.3, м. Кропоткинская).

Редакцией в 2019 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

СОДЕРЖАНИЕ

ГОД ТЕАТРА	4	**Константин Кучикин.** Хочется верить в разумное
	6	Музей сегодня – больше чем музей
СПЕКТАКЛЬ	13	**Дмитрий Родионов.** Один день в Студии театрального искусства
	17	**Наталия Каминская.** Любовь и море
	18	**Елена Омеличкина.** Стеклянный зверинец
	20	**Ольга Вайсбейн.** Мы слепы в благоденствии, в беде мы прозреваем
	23	**Андрей Золотов - мл..** Обаяние древних героев
	26	**Ольга Егошина.** Кровавая звезда меня зовет
	28	**Юлия Савиковская.** Скелет в шкафу
	31	**Нина Карпова.** Театр, который интересен всем
ФЕСТИВАЛИ	33	**Ирина Алпатова.** Век Володина
	35	**Антон Алексеев.** Методы актуализации классики
ВЫСТАВКИ	38	**Наталия Каминская.** Воображаемый объект в реальной среде
	40	**Ясен Гюзелев.** Иллюстратор это отшельник
НАУЧНЫЙ ЗАЛ	43	**Надежда Хмелёва.** Старый новый авангард
ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК	46	**Людмила Синицына.** Библейские мотивы Анатолия Чечика
	50	**Любовь Овэс.** Этот хромой красивый гений
ПАМЯТЬ	57	**Алёна Сидорина.** Вселенная-мастерская Олега Шейнциса
КУКЛЫ	60	**Алексей Гончаренко.** Живые и мертвые
ХРОНИКИ МУЗЕЯ	63	**Татьяна Батова.** «Коробочка», где все произойдет
	65	**Аделина Шакурова.** Сценограф Аркадий Пластов
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	66	**Люба Стерликова.** Леопольдо Метликовиц
СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА	69	**Ирина Алпатова.** Сценографическая карта России
НАСЛЕДИЕ	70	**Нана Кавтарадзе.** Русский швед, москвич, человек культуры
	80	**Галина Казноб.** Амфион. 1931. История создания
ЗАВПОСТ	91	**Елена Смирнова.** Фанерная Ирландия в туапсинском ТЮЗе
	93	**Елизавета Юдина.** О театральной рекламе и не только
	95	**Юлия Кепова.** Эффект полного погружения…
АВТОРЫ	97	
АННОТАЦИИ	98	

2019 ГОД ОБЪЯВЛЕН В РОССИИ ГОДОМ ТЕАТРА

Это повод ещё раз обсудить насущные проблемы современной российской сцены: творческие, мировоззренческие и организационные. В стране, можно сказать, театральный бум, но необходимо видеть разные уровни и аспекты этого явления. В чем миссия театра сегодня? Как видит художник пути и перспективы развития искусства? Зрительские ожидания… И что в законодательной базе мешает театральному производству? Редакция намерена в течение всего года предоставлять слово действующим лицам современного российского театра.

ХОЧЕТСЯ ВЕРИТЬ В РАЗУМНОЕ

КОНСТАНТИН КУЧИКИН

Всю жизнь, сколько существуют ТЮЗы, в воздухе висит вопрос об их специфике. Мне кажется, никакой особой специфики нет. Есть Человек. Я помню себя ребенком. Разве я не понимал, каковы взаимоотношения у взрослых? О жизни я узнавал из самой жизни, а театр давал мне возможность осознать это знание, переварить, выработать нормальный взгляд на мир. Время от времени ТЮЗы пытаются поставить в какие-то вымышленные рамки. Нет, я категорически против любых запретов. Запрещают — значит не доверяют.

Не надо забывать, что ТЮЗы на заре советского государства были идеологическим оружием. Но на сегодняшний день это уже структура прижившаяся и традиционная для России, в том числе для провинциальных городов. Мне кажется, у ТЮЗа сегодня задачи другие, в первую очередь эстетические. Современный ТЮЗ — это общение с молодежным зрителем. Я думаю, что драматическим театром всерьез интересуются люди постарше, начиная от 30-35 лет и до старости. Хотя, к нам ходят люди разного возраста.

Сейчас, в год театра снова пошли разговоры о том, что ТЮЗу нужно вменить в обязанность ставить классику. Но я не вижу здесь поводов для административных усилий. Если театр живой организм, чувствует и понимает время, в котором он живет, режиссеру необходима классика! И это не должно быть указанием сверху. Когда ребенку постоянно говорят: «ходи только по правой стороне», вырастает робот, а не личность. Театр — это личность, которой нельзя понукать. В театре естественным путем рождается ответ на запрос зрителя. Будет это классика или современная пьеса, — какая разница!

На мой взгляд, есть тема особенно важная сегодня в театре. Наверное многие согласятся, что с детского сада ребенку не дают возможности обратить внимание на себя, на свою так сказать индивидуальность. От этого в старшем возрасте нет осознания себя, как личности. Люди живут и живут, очень похожие на обаятельные овощные культуры. Мы в своём театре, по крайней мере, пытаемся обратить внимание на человека: на ребенка, на работающего взрослого, на пенсионера, на себя самих — да, мы работаем над собой! Мы не предлагаем ни с кем бороться: ни с миром, ни с социумом. Мы предлагаем всем обратить внимание на себя самого: какие процессы происходят, какое «кино» идет внутри нас.

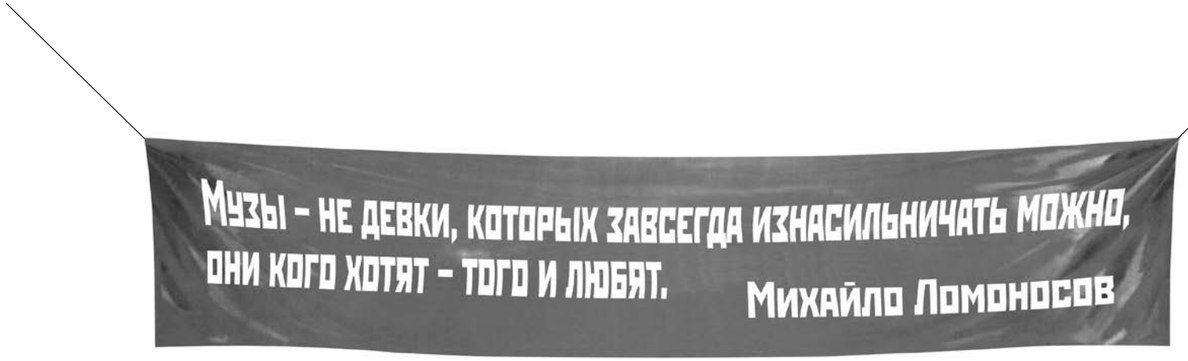
Огромное значение имеют в театре современные тексты. Тем более они сейчас разнообразны, как никогда интересны. Большинство текстов надо ставить быстро, потому что через год они теряют свою актуальность. Поэтому в нашем театре появился фестиваль-лаборатория актуальных текстов «Наша тема», где мы за несколько дней ставим эскиз спектакля. Таким образом, текст живет несколько спектаклей и уходит. Мне кажется, это здорово. Это не дает актеру забыть, что он живой человек, и публике не дает расслабиться.

Год театра, это, конечно, хороший повод государству обратить на наше существование более пристальное внимание. Не странно ли, что вдруг возникает предположение подумать: а не многовато ли у нас в стране театров, и не стоит ли заняться слиянием и объединением. Скажу о Хабаровске. У нас уже была попытка объединить Театр кукол и Театр юного зрителя. 11 лет мы просуществовали вместе. Было сложно, безумно сложно. Но Министерство культуры Хабаровского края приняло мудрое решение, и нас, наконец, разъединили. Любой коллектив должен быть самостоятельным, со своим выраженным лицом. Мне вовсе не кажется, что в нашей стране такое уж большое количество театров. Более того, я не уверен, что, если сократить их число, у нас появится больше денег для оставшихся, и всё наладится. Не лучше ли оказать театрам больше экономического доверия? В театре нет, и не может быть такой задачи — обогатиться, у нас и обогащаться-то нечем. А между тем, нынешние экономические законы таковы, что невозможно по собственной необходимости ни сформировать труппу, ни выстроить штатное расписание. Вот над чем надо работать!

Есть, конечно, законы, которые мешают. Скажем, печально знаменитый закон о закупках и много других. Они ведь очень ловко устроены, эти нормы и правила. Если, допустим, меня захотят в чем-то обвинить, скажем, в неверном взгляде на воспитание детей, то это очень даже легко сделать. Никто меня в этом случае не защитит, ни один закон! Нет ни одного официального условия по реальной защите прав на свободу творчества. Вот бы чем заняться, вот на что обратить внимание!

К тому же надо понимать, что жизнь театра столичного резко отличается от жизни театра провинциального города. Хабаровск, например, город не маленький, но и не так уж велик. У нас для жизни театра есть масса преимуществ, есть и масса недостатков. Для меня, например, преимуществ больше. Мы не так на виду, поэтому иногда можем делать то, что мы хотим. Я, наверное, плохо знаю столичную театральную жизнь, но я понимаю, что в столице в любом случае театр ориентирован на тренд, ежеминутно, ежечасно! Мы же здесь можем остановиться и заняться исключительно тем, что нам интересно. К тому же, артистам тут особенно некуда бегать: кино далеко, квартиры дешевле, меньше надо денег на проживание, чем в мегаполисе. Вот здесь и плюсы: относительно спокойная жизнь и относительно сохранный мир.

В год театра все мы невольно думаем: есть ли шанс для театрального сообщества решить, пользуясь моментом, какие-то насущно необходимые, серьезные вопросы, усовершенствовать театральное дело, укрепить позиции театра? Время покажет! Хочется верить в разумное. ■



Лозунг - Влад Войтович

МУЗЕЙ СЕГОДНЯ – БОЛЬШЕ ЧЕМ МУЗЕЙ

17 января 2019 во Владивостоке, в рамках театрального марафона, посвященного Году театра, состоялся круглый стол «Проблемы сохранения культурного наследия: современные реалии, новые контексты». Он прошел в стенах Приморского музея имени В.К. Арсеньева и собрал аудиторию профессионалов не только из Владивостока, но и из соседних регионов: представителей министерского сообщества, ученых, музейных работников, журналистов, руководителей музеев и галерей - краевых и областных, государственных и частных.

Дмитрий Родионов

Ведущий круглого стола — генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, секретарь СТД РФ, гл. редактор журнала «Сцена», кандидат искусствоведения

Нас всех волнует проблема сохранения современного культурного, театрального наследия, и я надеюсь, что этот разговор за круглым столом, обмен информацией и мнениями по поводу нерешенных вопросов, всем поможет. Бахрушинский музей, как вы знаете, является головным по работе с театральными коллекциями России. Последние годы мы активно пытаемся найти пути взаимодействия с театральным сообществом, возникает творческий и человеческий контакт с театрами, чтобы мотивировать их на необходимость сохранять архивы, беречь свои музейные коллекции, если таковые есть в притеатральных музеях. Вместе мы находим формы активизации этой работы.

В стратегии развития музейного дела, принятой Союзом музеев России на период до 2030 г., один из главных приоритетов уставной деятельности музеев – пополнение своих коллекций. Но когда читаешь рецензию Института культурного наследия им. Д.С. Лихачёва на эту стратегию, то там чётко выражена, как сказал М.Б. Пиотровский, психология управленческо-бюрократической оценки потребности музеев в пополнении коллекций. Рецензенты считают, что коллекция российских музеев и так велика; большая часть этих коллекций никому не показывается, так зачем увеличивать запасы? Давайте, дескать, остановимся и будем думать, что с этим делать? И пока не решим, ничего не приобретать. На практике несколько лет музеи на закупки для своих коллекций денег не получают, все, что мы приобретаем, делается за счёт внебюджетных средств. Естественно, мы не можем конкурировать с западными музеями, которые участвуют в аукционах, бороться за российские раритеты и т. д. Мы на сегодняшний день существуем в русле древнерусской традиции - получения даров от наших граждан. Дары поступают как от простых зрителей, так и от деятелей театра и театров, где есть образованные руководители, понимающие, почему важно сохранять свою историю. Когда мы выходим на контакт с такими творческими руководителями, возникает живительная энергия, которая помогает нам профессионально и человечески существовать в гармонии с идеалами, ради которых работаем.

В прошлом году мы провели большую научно-практическую конференцию по работе с театральными/притеатральными музеями РФ в Казани. В столице Татарстана профессионально поставлено дело с притеатральными музеями: есть необходимое оборудование, есть штатные сотрудники, люди повышают квалификацию, познают азы музейного дела, правильную постановку на учёт, ведение описей, атрибуции и т. д. Вот два лидера казанского театрального мира: Национальный драматический Театр им. Г. Камала и Русский большой драматический театр им. В. И. Качалова. И там, и там выделено пространство для музеев, работают потрясающие энтузиасты, и руководство театров всячески их поддерживает. Хорошо бы опыт Татарстана распространить на всю Россию, чтобы все руководители понимали, что творческие коллективы является неотъемлемой частью формирования и развития культуры своего региона, города, области, губернии и т. д.

Алексей Александрович Бахрушин, основатель нашего музея, сразу принципиально сформировал индивидуальное лицо коллекции, которое мы сохраняем до сегодняшнего дня. Это комплексное, системное сбережение всех артефактов во всех видах, связанных с театром — от архивно-рукописного материала до мемориально-вещевого. Это изобразительный материал во всех его формах, фотоматериал во всех его формах и т. д. Поэтому мы иногда сами удивляемся, чего только нет в нашей коллекции: от почтовой марки до бутоньерки выдающейся актрисы, которая подарила это Алексею Александровичу Бахрушину в знак любви и признательности. Бахрушин первый начал собирать, например, зрительские театральные аксессуары: бинокли, веера, табакерки, флакончики духов, с которыми дамы ходили в театр и т. д. У нас сейчас уникальная коллекция — от пушкинского времени до сегодняшнего дня — и это уникальное путешествие в мир человека и театра. Все предметы в той или иной форме мы предъявляем зрительской аудитории.

Каждый музей сегодня расценивается как пространство, а пространства нам всегда не хватает, тем более старым музеям, которые сосредоточены в зданиях- памятниках культуры. Это камерные пространства, которые не предполагают больших залов: комнаты, анфилады комнат и т. д. Формат камерного представления определённой части нашей коллекции заставляет нас работать в особом ритме — большие музеи даже не представляют себе, что такое возможно. С моей точки зрения, полноценная выставка должна работать не менее трёх месяцев, чтобы максимальное количество людей ее посмотрело. А мы зачастую максимум, что можем себе позволить, один месяц.

В плане взаимодействия с театральным сообществом несколько лет назад мы инициировали всероссийскую акцию «Сохраним историю российского театра для потомков». В акции участвует более 200 российских театров, множество физических лиц. Она выражается в том, что мы пытаемся объяснить людям, для чего надо сохранять материалы, связанные с театром, и передавать их в Музей Бахрушина, где любой артефакт приобретает значение. В рамках этой акции мы получили порядка 25-30000 предметов в нашу коллекцию, а также её результатом стало создание общенационального портала «Театральные музеи России», на который вы можете зайти через сайт нашего музея и увидеть всех партнёров, которые работают с нами.

Площади хранения, потребность в специальном оборудовании — это тоже серьёзная задача,. Мы разработали план развития инфраструктуры нашего музея, и этот план, утверждённый семь лет назад на коллегии Министерства культуры, худо-бедно выполняется с корректировками, которые связаны, как вы догадываетесь, с финансированием, но он движется, и мы надеемся получить через 1,5 года пространство современных фондохранений для трёх наших ведущих фондовых отделов.

Конкретные проблемы существуют и в работе с дарителями и театрами, потому что получить предмет –только часть акции. Важно установить долгосрочные отношения с дарителями, чтобы они были не разовыми, а возникло бы некое долговременное сотрудничество не только узкопрактического характера. Мы открыли Год театра выставками, посвящёнными творчеству известного режиссера Марселя Салимжанова, заложившего прочные художественные традиции национального татарского театра и 75-летию открытия Воркутинского музыкально-драматического театра. Первая - создана как успешное продолжение нашего сотрудничества с Театром им. Г. Камала, вторая - благодаря Надежде Михайловне Мордвиновой, которая пришла к нам в музей два года назад, с просьбой принять на хранение дневник её деда. Бережно сохраненный семейный архив стал основой истории о Музыкально-драматическом театре управления Воркутстроя НКВД СССР, возникшего по воле начальника - сотрудника НКВД М. М. Мальцева и ставшего художественным явлением благодаря таланту заключенного - бывшего главного режиссера Большого театра Б. А. Мордвинова. Человеческие и творческие связи – самое важное, что музей может предложить людям. Без взаимного доверия нельзя рассчитывать на какие-либо серьезные результаты в деле сохранения нашего культурного наследия.

Впрочем, о нашем музее я могу говорить бесконечно, но задача — услышать от коллег о проблемах, с которыми они сталкиваются. Мы должны поговорить о путях решения проблем сохранения культурного наследия. Важно понять, что мы существуем в одном измерении, хотя и в разделённом пространстве. И какими средствами мы создаём единое культурное пространство?

Виктор Шалай

Директор Приморского музея им. В. К. Арсеньева

Я бы предложил обратить внимание на последнюю часть вступительного слова Д.В. Родионова, где открыто предлагается сотрудничество и взаимодействие. Можно считать этот круглый стол, кроме всего прочего, ещё и мини-презентацией деятельности Бахрушинского музея в глазах всех заинтересованных лиц и структур, которые здесь находятся. Со своей стороны, могу сказать, что наш музей и Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гродекова, работаем в режиме трёхсторонних договоров с разными музеями страны. Нет ничего нового в том, что привозим другие коллекции, но обращаю

Открытие круглого стола. Виктор Шалай, Дмитрий Родионов и Наталья Каминская. Владивосток. 2019

внимание на слово «трёхсторонний», потому что «трёхсторонность» образовалась, когда дело дошло до финансирования. В складчину легче - и нам, и бюджету.

Мы живём в регионе, у подавляющего большинства жителей которого нет доступа к огромному объёму национального наследия. Он как бы есть по закону, но по географии как бы и нет (по цене билетов в оперу, по отсутствию родственников в больших городах…).

Важен и возраст территории. Многое отсутствует в музеях Дальнего Востока не потому, что они плохо работают, а потому, что они просто представляют довольно молодую территорию. Основываясь на вышесказанном, вижу в межмузейном сотрудничестве огромную перспективу и довольно хорошую подмогу Минкульту. Мы для себя выбрали работу с трёх –четырёхсторонними договорами. Условно говоря, в Приморье жители посмотрели коллекцию, а жители Амурской области лишены такой возможности. Мы сейчас работаем над тем, чтобы охватить, к примеру, юг Дальнего Востока, огромный регион, куда и добраться-то сложно.

Светлана Руснак

Заместитель директора по развитию Приморской картинной галереи

Никогда ещё у Владивостока, помимо 60-ых, когда здесь впервые появляется Институт искусств и открывается картинная галерея из фондов художественного краеведческого музея, не было такого единения в культурном пространстве. Конечно, это связано и с открытием Приморской сцены Мариинского театра, с потрясающим фестивалем «Мариинский», с большой государственной программой открытия здесь представительств Государственного Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея. Всё это открывает совершенно новые возможности. Вот сейчас в нашей картинной галерее одновременно идут выставки из Русского музея, из Музея «Останкино», Эрмитажа, Третьяковской галереи - это удивительная возможность, как для искусствоведов, так и для жителей познакомиться с нашим наследием. Мы смотрим оригиналы, обозреваем целые периоды нашей национальной культуры. А ведь здесь, в нашем регионе существует и прекрасная история драматического театра, но нет театрального музея. Сказать, что в краеведческом музее или у нас, в картинной галерее, комплексно собраны документы сценической истории, атрибутированы архивные материалы, мы не можем, нам эта работа ещё предстоит. В качестве возможности для сотрудничества нам, конечно, интересно было бы познакомиться с театральной графикой. Мы работаем, прежде всего, с интереснейшими собраниями наших крупных национальных музеев, готовим целевые выставки, которые путешествуют по региону. Однако показать театральную графику, а у вас изумительная коллекция, было бы очень ценно и значимо. Мы открыты к такому сотрудничеству.

ДР: Мы тоже, с удовольствием. Надо просто договориться о практических шагах. Но я хотел бы вернуться к аспекту сохранения этого культурного наследия. Если эта работа не была системной, а носила случайный характер, мне кажется, вам необходимо сформировать театральный раздел своей коллекции. Во-первых, он всегда выразительный, красивый и очень важный. Конечно, это дополнительная работа, но мы готовы оказывать научно-методическую помощь, предоставить информацию по театрам, которая исторически за XX век попала в наш музей - от программок до фотографий и эскизов. Они у нас по театрам Дальнего Востока есть.

Галина Алексеева

Профессор кафедры изобразительного искусства ДВФУ

Вы затрагиваете очень актуальные вопросы, которые на сегодняшний день никто не может решить, потому что существует ведомственный дисбаланс между деятельностью образовательных институций и институций культуры и искусства. У нас есть люди, которые занимаются изучением театра. Вот Нина Васильевна Шульгина защитила диссертацию, у меня есть аспиранты, которые изучают историю театра, сейчас докторскую по музыкальному театру пишет Изабелла Ильинична Крыловская. Но мы живём в таком обществе, которое неспособно адекватно оценить явления культуры и искусства – изобразительного, театрального, музыкального. Между тем в системе образования нас обязывают работать в рамках стратегии технологического развития России, где про культуру и искусства нет ни слова! Когда я говорю руководителям: «Коллеги, нам необходим журнал по искусству, мне отвечают: «В стратегиях технологического развития вас нет». А ведь всем известно, что СМИ готовы только к передаче информации, они не дают никакого критического анализа.

Иван Крюков

Генеральный директор Хабаровского краевого музея имени Н. И. Гродекова

Галина Васильевна, все мы взрослые люди, профессионалы, и понимаем, что многое зависит на самом деле от нас и в том числе от профессуры. Никто не отменяет дополнительные занятия в музее, встречи профессорско-преподавательского состава со студентами, как в XIX– начале XX века.

Александр Городний

директор музея современного искусства «Артэтаж»

Есть замечательная критика в журнале «Сцена». Но к сожалению, не у нас.

ГА: Согласна. Хорошо. А есть в Приморском крае издания, которые это публикуют?

Постоянная экспозиции Музея имени В.К. Арсеньева Кабинет адмирала Г. И. Невельского

ВШ: Сейчас мы придём к выводу, что журналистика себя исчерпала. Информационные агентства, особенно в регионах, заполняют издания рекламой и просто информацией, часто даже с орфографическими ошибками, что не отменяет желания некоторых главных редакторов видеть свои издания иными. Голод на критику есть везде, в регионах он ощущается острее. Но нигде нет такой мощнейшей образовательной базы как в ДВФУ. А при этом сами студенты часто признаются, что за пять лет они ни разу не посетили ни одной выставки. И это значит, что им чего-то не объяснили. Так и возвращаемся к аргументам Ивана, который говорит, что всё зависит от позиции учителя.

ГА: Дело в том, что между Министерством культуры и Министерством образования нет согласия, кому надлежит получать гранты в сфере культуры, учителям не рекомендовано участвовать в конкурсе.

ИК:

А почему нельзя участвовать индивидуально? Подавать заявки на гранты? Может быть, Виктор Алексеевич или Дмитрий Викторович объяснят.

ДР: Маленькая реплика по поводу грантов. Молодая сотрудница Музея Бахрушина, работавшая в PR-отделе, замечательная девочка, написала заявку в Лондонскую школу искусств, прошла там все тесты, сейчас обучается в Лондоне, не вложив в это ни копейки. Ей дали грант на дорогу, на проживание и обучение, потому что она прошла все квалификационные испытания, отвечала всем требованиям к поступающим в эту школу. Молодая девочка, но ей было интересно. Формы развития интересов для молодёжи сейчас существуют, нужно искреннее серьёзное желание. Но зажечь интерес – гораздо более трудная задача. Правда и то, что дисбаланс в отношениях с государством и органами управления нарастает, к сожалению. Вопросы самоорганизации учреждений культуры, коммуникации, претворения этой коммуникации в плодотворную, результативную деятельность, мне кажется, весьма актуальны. У нас нет ни одного законодательного акта, который бы нам реально помогал, но есть законодательные акты, которые нам мешают. Поэтому и музейное и театральное со-

Участники круглого стола

общество ставят вопрос ребром: необходимы нормативные акты, которые отразят специфику нашей деятельности и будут помогать нам выполнять свою миссию, а не приравнивать нас к отраслям народного хозяйства и требовать только одного - зарабатывать деньги.

ВШ: И предоставлять услуги.

ДР: И предоставлять услуги. Ну, в таком случае давайте мы откроем теплицы в Подмосковье, будем выращивать огурцы, помидоры и торговать. Тогда зачем музей?

Ольга Зотова

Заместитель председателя Приморского отделения Союза художников России, искусствовед

Я хочу сказать о межструктурном взаимодействии. Большинство художников – члены профессионального Союза, я имею в виду театральных художников, они и в СТД и в Союзе художников России. В рамках Года театра запланирована выставка театрально-декорационного искусства Дальнего Востока. Она пройдёт в октябре, когда здесь будет театральный форум, с 1 по 5 и об этом сказал уже на пресс-конференции председатель СТД Владимир Сергияков. Это мероприятие, которое мы совместно с Приморской картинной галереей будем делать на двух площадках, в залах Союза художников и в залах картинной галереи. И, соответственно, сейчас уже моими усилиями и усилиями отделений в Хабаровске, в Комсомольске-на-Амуре, на Сахалине собирается материал. Понятно, что будет ретроспектива, но в основном это новые материалы 90-ых годов. Возможно это привлечёт и дарителей.

Например, в Магадане есть династия Мягковых, сейчас это дети Владимир и Александр, а их родители Маргарита и Владимир Мягковы несколько десятилетий работали в Магаданском театре, у сына есть полный оцифрованный архив. Он сам к нам обратился.

ДР: Я как раз хочу пожелать, чтобы музей, краеведческий или художественный, местный, муниципальный, региональный – любой – среди своих коллекционных приоритетов имел всё-таки театр, как вид искусства. Мы готовы помогать. У нас нет сверхзадачи, чтобы всё это заполучить в нашу коллекцию. Главное, чтобы предмет не пропал, артефакт не исчез. А будет он находиться в Музее Арсеньева или в художественной галерее во Владивостоке – при всех случаях это наше общее счастье. Этим мы всегда можем вместе правильно распорядиться, потому что наши коллекции открыты, они прозрачны, и наша задача – их показывать. Мы готовы, например, отправлять наши коллекции по всей стране, что мы и делаем регулярно. Сейчас мы получили около 30 заявок на организацию выставок, посвящённых Году театра. Мне это очень приятно, но, с другой стороны, это тревожный симптом – выходит, что на местах нет театральных материалов.

ИК: Есть на местах материалы, отношение другое.

Наталья Панкратьева

Заведующая отделом фондов Приморского музея имени В. К. Арсеньева

У нас в прошлом году была большая выставка, посвящённая юбилею нашего драматического театра. Мы пересмотрели свою коллекцию и убедились, что у нас достаточно материала, но отбор был очень жёсткий, и поэтому выставка вышла лаконичная, чёрно-белая. Театральные коллекции специфичные, материалы, технологии отличаются от бытовых вещей. Поэтому, когда берёшь вещь в коллекцию, всегда надо думать, как будешь её сохранять.

ДР: Приглашаем на наш музейный форум, покажем, расскажем на практических примерах, как мы решаем эти разнородные и, часто кажется, неразрешимые проблемы. Например, театральные макеты - сложнейшие предметы. Хрупкие изначально, разнородные материалы и т. д. Но, тем не менее, через почти 125 лет хранения в нашем музее прошли маленькие макетики XIX века.

НП: Вот эти макетики как раз прекрасно сохраняются, потому что натуральные материалы, а вот современные макетики – пластик, фольга и клей «Момент»…

ДР: Так как общегосударственной инструкции нет, мы разработали рекомендации по хранению и учёту цифрового наследия.

ИК: У Приморского музея собирается большая театральная коллекция, но сами театры безбожно всё выбрасывают, потому что негде хранить. Есть предложение! У многих театров свои музеи, но почему-то ни один театр никогда не везёт свои экспонаты на гастроли. Думаю, сделать это просто, легче чем отдельно, под выставку, потому что везут декорации. Музей МХАТа мог бы привезти во Владивосток или в Хабаровск на большие гастроли и выставку.

ДР: Деятелей Деятелей театра тоже надо воспитывать. МХАТ стал примером формирования притеатрального музея для всех театров страны, потому что это была художественная и человеческая, профессиональная позиция основателей. То же самое - Таиров или Мейерхольд. При ГОСТИМе был колоссальный архив, всё сохранялось, стенографировалось, снималось, всё это использовалось в работе и хранилось. Таиров возил на все гастроли, выставку макетов к своим спектаклям. Надо рассказывать это нашим молодым режиссёрам и директорам.

Из негативных случаев. В Театре Вахтангова есть свой притеатральный музей. Там работают две милые, замечательные женщины. Но они не знают правил учёта и сбережения этих материалов. Предыдущий директор театра обратился к нам с просьбой провести инвентаризацию коллекции, и мы всё пересчитали, пересняли. Между тем, в театре делали фотовыставку из подлинных фотографий. По окончании выставки в музей возвратилось пятьдесят процентов фотографий, потому что благодарные зрители остальную часть унесли на память. Трогательная история? Но на самом деле история крайне плачевная.

Во многих театрах уникальные эскизы лежат стопочками. Завтра этой стопочки не будет, и никто не вспомнит, какие там эскизы лежали, и какие работы выдающихся художников исчезли навсегда. А все потому, что статуса притеатрального музея юридически не существует, есть отделы, в каждом театре они по-разному называются, один-два сотрудника, если директор благорасположен к идее сохранения наследия.

Марина Баринова

Общественный деятель

Мне кажется, все, что касается наследия, памяти, в первую очередь, живёт в людях, в институциях, где эти люди присутствуют. Никаким распоряжением эту задачу не решить. По судьбе должно сложиться, по теме. На мой взгляд, основная проблема нашей территории отсутствие арт-критики, театральной критики. Есть информационные агентства, а критики, которая бы эстетически воспитывала людей, реагирующих на искусство, практически нет. Но ведь именно художественная критика помогала бы музеям.

ДР: Вы правы, мы берём на себя функции, о которых раньше и не думали. Разумеется, общекультурного объединения, движения и развития без критики не может быть. Поэтому мы и предложили сегодня поговорить о журнале «Сцена», что нужны люди, которые могут рассказывать о нашей деятельности, о культуре и её проблемах.

Наталия Каминская

Театральный критик, редактор журнала «Сцена»

Несколько лет назад в недрах Министерства культуры кому-то пришло в голову проверить театральные издания России на эффективность. Я не могу и, думаю, что никто из вас не может ответить на вопрос, что значит «эффективное театральное издание»? Оно, что, выпускает гвозди или продукты питания? Результатом этого «умного» начинания явилось некоторое усекновение бюджета. Собственно, это, видимо, и была цель. Выяснилось, центральных журнальных изданий, работающих, так или иначе, на всю страну, у нас всего три: «Театр», «Петербургский театральный журнал» и «Сцена». Они работают по-разному. Журнал «Театр» – яркий, содержательный альманах, который посвящает номера отдельным темам: историческим лицам, тенденциям, ракурсам современного театрального процесса. «Петербургский журнал» работает как периодическое издание, осуществляет аналитический, рецензионный процесс, охватывающий, практически всю Россию. А журнал «Сцена» - уникальное, вероятно, единственное в мире издание, посвященное сценографии, зрительному образу спектакля: декорациям, костюмам, технологическому обеспечению. Если бы не этот журнал, то о сценографах (а сценограф иной раз решает не пятьдесят процентов успеха спектакля, а все восемьдесят), то современный читатель вообще ничего бы не знал об этой важной составляющей театрального творчества. Впрочем, хороший рецензент прежде всегда уделял внимание в своей статье пространственному решению спектакля, анализировал его с точки

зрения замысла постановки, взаимодействия с режиссёром. Сейчас в порядке вещей даже не упоминание в скобках (художник такой-то), а вовсе отсутствие. Могут писать, что на сцене стоял стул, возвышалась горка. А кто это всё придумал, зачем? Наш журнал «Сцена» публикует полноценные рецензии с описанием сценографической составляющей, с подробным анализом пространства. Ну, и, конечно, рассказывает о работе художника, об истории и сегодняшнем дне российской сценографии, о технологическом обеспечении спектакля: новых методах изготовления декораций, свете, звуке и т.п.

Музей сохраняет историю. Однако, и хороший журнал по искусству, в сущности, занимается тем же. Запечатлевая сегодняшний спектакль, анализируя его, критик создает своего рода документ для потомков. Спектакль - это не фильм. Его, конечно, можно снять на плёнку, на цифру, но изображение дает весьма приблизительное представление о том, что было. Вот кино заведомо снято так, как оно будет выглядеть. Картина заведомо написана так, как она будет выглядеть. Они не изменятся в процессе своей жизни. Спектакль же меняется каждый вечер своего живого исполнения. Единственный источник, по которому историк может восстановить картину, это рецензия. Да, рецензии тоже субъективны, но если их много, то из них составляется объективная картина, важная для истории театра. В конце концов, мы бы сегодня понятия не имели о творчестве ни Мейерхольда, ни Станиславского, если бы не множество живых свидетельств – рецензий, написанных их современниками.

Сегодня на нашей встрече прозвучали справедливые слова об отсутствии современного критического поля. Это процесс, с одной стороны, начавшийся не вчера, и даже, я бы сказала, не позавчера. Это процесс глобалистского характера, связанный с изменением общественного сознания во всем цивилизованном мире. Что касается наших российских реалий, то современные СМИ так устроены, что рецензирование, осмысление процесса им совершенно не интересны.

Исчезают или перепрофилируются целые издания. Сокращаются или ликвидируются отелы культуры в крупных общественно-политических изданиях. И вот мои коллеги с замечательными перьями, обученные в ГИТИСе или в Петербургском театральном институте, остаются без изданий. Напечатать умную рецензию практически негде. Соответственно, негде ее и прочитать.

Ситуация с критикой в регионах всегда была более проблематичной, нежели в Москве или Санкт-Петербурге. У нас много театров и много разных изданий. В городах российской провинции и тех, и других в разы меньше. А при нынешнем состоянии умов, когда аналитические материалы по искусству перестали интересовать руководителей СМИ, критика на местах и вовсе исчезает как вид интеллектуальной деятельности. Так что если вы у себя во Владивостоке захотели делать журнал по искусству, то надо это непременно «пробивать» и создавать.

ДР: Журнал «Сцена» для музея тоже одна из линий связи с театром, людьми театра. Помимо того, что мы публикуем много исторических материалов в рубрике «Наследие», мы, фиксируем наиболее яркие события, тем самым определяя для себя мотивацию: что важно сохранить из сегодняшнего театрального процесса. Количество театров растёт, количество событий увеличивается. Это расширяющаяся Вселенная. Тем не менее, нам надо определиться, на чём мы должны сосредоточиться, что наиболее важное и яркое должны сохранить для будущего. В этом, конечно, нам помогают российские фестивали, которые через систему экспертных советов и жюри определяют лидеров театрального процесса. ■

Фото предоставлены Приморским музеем им. В. К. Арсеньева

ОДИН ДЕНЬ В СТУДИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ДМИТРИЙ РОДИОНОВ

«Один день в Макондо» начинается в тринадцать часов пополудни и заканчивается после десяти вечера, поставлен по произведению писателя N, хорошо известного читающей публике, раскрывать имя которого по настоянию наследников запрещено, поэтому будем называть его просто Автором. Сценическая композиция и постановка **Егор Перегудов.** Художник **Александр Боровский.** Художник по свету **Дамир Исмагилов.** Музыкальное оформление **Григорий Гоберник.** Студия театрального искусства. **Премьера 15.12.2018**

Жизнь и судьба четырех поколений семьи Хосе, основателя городка Макондо, и его жены Урсулы — сюжетная основа постановки. Хосе — не от мира сего, фантазер- изобретатель - мечтатель: увидев впервые в жизни привезенный табором странствующих цыган лёд, загорелся странной идеей сделать из него дома, чтобы в Макондо было не так жарко. Артист Лев Коткин, играющий Хосе, говорит напевно, часто патетически, страстно, как человек, обуреваемый чувствами и стремлением познать сущность бытия. Любовь к Урсуле станет для него испытанием и знаком судьбы. Урсула (Мария Корытова) — двоюродная сестра Хосе, и их союз с самого начала несет грех кровосмешения. В надежде избежать рождения детей-уродов Урсула надевает средневековый «пояс невинности», и лишенный супружеской близости Хосе становится объектом насмешек. Оскорбленный Хосе убивает Пруденсио и будет страдать от этого до конца дней своих, пока друзья не встретятся на небесах, обнимутся и простят друг друга. Пояс Урсула снимет и подарит супругу двух сыновей и дочь, еще одна девочка станет их приёмной дочерью. Сыновья воспримут от отца склонность к возвышенным устремлениям, но их личная жизнь будет трагичной. Дочери влюбятся в одного молодого человека, но ни одна не станет его женой.

Марии Корытовой предстоит пройти длинный жизненный путь своей героини — от юной девушки до прабабушки. Актриса делает это поразительно, изобретательно и тонко, как художник-импрессионист небольшими красочными мазками создаёт сюжет своей картины.

В образе цыгана Мелькиадеса в спектакле появляется Автор — создатель будущего, он возглашает, что первый из рода будет привязан к дереву, а последнего съедят муравьи. Режиссёр Егор Перегудов это предсказание подробно воплощает на сцене, при этом его персонажи отказываются слепо следовать указаниям сверху, их ведут по жизни любовь и страсть. В финале спектакля Мелькиадес возвестит о судьбе последнего жителя Макондо как единственного, рожденного по любви, но зритель знает, что все герои рождены благодаря страсти, наивысшей форме любви. Спектакль предъявляет силу этой любви, обнажая умозрительную тщету Автора.

Небесное измерение жизни вполне реалистично: умирая, герои перебираются на металлические мостки, зависшие под портальной аркой, и так остаются с живыми. Проясняется главное: то, что Автор считал роком для своих героев, было их спасением. Чехов умер не от чахотки, он ошибся в диагнозе, и умер от надорвавшегося в юности сердца, ему не хватило радости жизни.

Пространство и время — герои спектакля, так осязаемо их присутствие.

Пространство сцены — пустая кирпичная коробка. А.А. Михайлова писала о спектаклях Давида Боровского, что художнику было необходимо всё меньше средств, чтобы сказать в каждом последующем спектакле всё больше. Александр Боровский идёт той же дорогой. Мир фантазии и утопии сценограф погружает в реальность сценической коробки. Дом Хосе Буэндиа возводят из черных кирпичей, стены можно собрать и разобрать-разрушить, в стенах окна и дверные проёмы, которые играют свои роли, как и черные металлические мостки. Открывающиеся ставни окон в правой стене коробки, люк-провал в центре планшета — «волшебный» цыганский шатер, где показывают простодушным зрителям «необыкновенный» лед, куда завлекают «летающим одеялом» с миловидной девушкой, готовой за двадцать песо «полетать» с каждым желающим; на авансцене —

Сцена из спектакля «Один день в Макондо». Фото Александр Иванишин

длинный стол, за которым собирается семейство Хосе-старшего и который опускается «под землю»… все элементы оформления, все детали готовы к преображению. Большое окно со ставнями, архитектурная принадлежность зрительного зала, становится окном в квартире полковника Аурелиано-Буэндиа, в которое он будет мочиться на пришедших почитателей его заслуг…

Картины, возникающие из черной темноты, живут в сложной партитуре движения, изменения, нарастания и угасания, кажется, невидимый светописец Дамир Исмагилов дирижирует своей палочкой, расставляя важные акценты и задавая темпы этой музыке света. На свет в окнах смотрели герои в финале чеховских «Трех сестер» в постановке Сергея Женовача. С этого света из окон начинается «Один день в Макондо». Драматическое действие укутано эксцентрикой, смелыми акробатическими этюдами, щедро декорировано юмором и всему этому помогает изобретательность художника. Во второй части спектакля сценография становится еще лаконичнее, и минимальными средствами создается завораживающее пространство эпического повествования.

Притягательная загадка постановки Егора Перегудова в создании ощущения живого времени, его быстротечности и его бесконечности. Время то останавливается, замирает, то неудержимо ускоряется, сопрягаясь с чувствами героев. День вбирает в себя целую жизнь, от рождения до смерти, и в этой сверхплотности событий поворотные мгновения их судеб высвечиваются особенно ярко и пронзительно.

В финале первой части спектакля все события как бы в рапиде пройдут перед зрителями в обратном порядке от конца к началу. Пантомима «Одиночество любви» представит события укрупненные памятью и потому покоряюще поэтичными. Режиссёр словно ставит наглядный квантовый опыт обратимости времени. И в этом постоянном движении-изменении возникает и существует мир Макондо. *Что есть причина, а что следствие очередного события — этот выбор должен делать зритель, ведомый режиссером.*

Особая ритмика действия связана и с вставными музыкальными номерами, исполняемыми бродячим музыкантом Франсиско по прозвищу Человек (Дмитрий Липинский) и героями спектакля.

Река времён в своём стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остаётся
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрётся
И общей не уйдёт судьбы!

Г. Р. Державин, Ода 1816

Постановка Егора Перегудова неожиданно вносит в наше время дух романтического события и героев-романтиков. Этот романтизм существует в тонком единении с выверенной конструктивистской формой, художественной образностью психологического импрессионизма и полифонией музыки. Хочется говорить о рождении нового театрального языка, за которым академические традиции.

Актерский ансамбль — неоспоримое достоинство спектакля, каждый из участников запоминается «лица, не общим выражением». Это школа Женовача, она так основательна и овеяна духом свободного творчества, что его ученики способны взаимодействовать с эстетически смелой режиссурой, обогащая её и усиливая. Многие актёры играют две роли, и это им превосходно удается. Не могу не назвать молодых актрис, которые актёрским изяществом буквально покорили весь зал. Это прежде всего Екатерина Копылова в роли Амаранты, одна из безусловных удач спектакля, Елизавета Кондакова (Ребекка), Катерина Васильева (летающее одеяло и блестящая правнучка Мэмэ), Дарья Муреева (жена полковника), Варвара Насонова (хозяйка заведения) и Татьяна Галицкая (гадалка).

Из всех персонажей спектакля один Мелькиадес (Автор) держится обособленно, полеты во сне и наяву наблюдает со стороны. Нодар Сирадзе точно выполняет режиссерские указания, отправляя в мир свои изречения, но оракул случайный элемент в мире Макондо. Макондо не поддается умозрительным сентенциям и летит своей дорогой в пространстве и времени, как летит в безбрежности вселенной наша Земля, завораживающе красивая и бесконечно одинокая. ■

Сцены из спектакля «Один день в Макондо» Фото Александр Иванишин

Сцены из спектакля «Ослепительная Окинава» Городской гражданский театр «Ашибина»

ЛЮБОВЬ И МОРЕ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

«Ослепительная Окинава». Городской гражданский театр «Ашибина» Окинава. Гастроли в Москве **28 января 2019**

По следам 2018 года, который был объявлен Годом культуры Японии в России, в Москве побывало «Спортивно-музыкальное шоу «Ослепительная Окинава». Вторая его часть — собственно спектакль с таким же названием, а первая — демонстрация приемов каратэ знаменитой Окинавской школы этих боевых искусств — в сущности, тоже спектакль. Ряд упражнений, которые выполняют на сцене каратисты, женщины и мужчины, (представители школы каратэ Уэти-рю и школы мастера Тайра Синкэн). их спокойное достоинство и сжатая в пружину страсть, отточенные движения и внезапные пронзительные выкрики-команды — перед нами не просто возникал театрализованный бой, но приоткрывалась некая страница древней культуры прекрасного и загадочного острова.

Окинава, самый крупный остров архипелага Рюкю, только в конце XVIII века был подчинен Японской империи. Его жители имели свой язык, свою самобытную культуру, именно здесь и зародилось каратэ, покорившее впоследствии все территории земного шара. Танцы Рюкю стали смысловой и изобразительной тканью спектакля «Ослепительная Окинава», второй части нынешнего японского представления в Москве. Спектакль — лауреат пяти звезд Эдинбургского Фринджа в Великобритании. На фестивале конгресса АССИТЕЖ в Варшаве три года назад этот мюзикл стал единственной азиатской постановкой из 25-ти, признанных лучшими.

Это, в сущности, очень простодушное представление. Совершенно бесконфликтное, лишенное каких бы то ни было тревожных или мрачных красок. Его содержание в синопсисе выглядит так: «Более ста сорока лет назад, когда Окинава называлась королевство Рюкю, молодой рыбак Санра вглядывается вдаль моря, уходящего за горизонт. Когда встает солнце, Санра садится в лодку и выходит в море рыбачить. На берегу молодая девушка Кана молится о его благополучном возвращении. Они влюблены друг в друга. Деревенские жители стараются тайно поддерживать зарождающие отношения между самым надежным в деревне мужчиной Санра и застенчивой Кана. Деревня, в которой живут влюбленные, очень маленькая и бедная, но ее жители стараются поддерживать друг друга во всем. Они живут полной жизнью, принимая каждый день с благодарностью, и поют о любви».

Так все и происходит — в минималистских декорациях молодые и очень выразительные актеры весьма условно изображают движение сюжета. Зато эмоций почти не скрывают. С древними традициями японского театра это театральное сочинение имеет мало общего — ни знаковой системы обозначения состояний, ни таинственной сдержанности у актеров практически нет. А вот танцы рюкю, их отдельные элементы разбросаны по всему действию. И, разумеется, это не совсем аутентичные танцы. В спектакле легко и ловко смешаны традиции хореографии рюкю и японской национальной музыки с элементами современного пластического и музыкального шоу. И все это — органично, без малейшего привкуса пошлости, с юмором и простодушным задором. По углам сцены расположились отличные музыканты, исключительно женщины, причем, молодые: вокал и инструмент синсэн — Тиаки, скрипка и виола — Куниёси Сатико, ударные — Иха Хадзуки. В пространстве же с нехитрыми, не аляповато яркими декорациями — молодые актеры Тайси Хига, Юи Уэхара, Нгиса Ходзя, Хадзуки Иха. Саюри Тибана. Точно дозированные эмоции, отточенная пластика, хорошие порции озорства, нежности и серьеза и долгий танцевальный финал-апофеоз, свадьба героев, которой радуются все соседи маленького рыбацкого поселения, — не эти ли составляющие обаятельного и искреннего спектакля покорили в свое время участников жюри престижных международных театральных смотров?

А, между тем, как утверждает организатор этого шоу Хисаши Шимояма, продюсер Международного Окинавского Фестиваля для юных зрителей (Кижимуна Феста), генеральный продюсер Малого городского гражданского театра в Окинаве «Ашибина», исполнительный директор Японской ассоциации детских театров, актеры, участвующие в спектакле, не являются профессионалами в привычном для нас смысле. То есть речь идет не о дипломах театральных школ. Просто все они с детства занимаются танцами и много выступают перед публикой.

Их искусство понятно без слов. Адресованное людям от шести лет и до девяноста. Оно обаятельно, притягивает искренним, ненатужным оптимизмом и отличной техникой исполнения. ■

Фото предоставлено пресс-службой театра «Ашибина»

СТЕКЛЯННЫЙ ЗВЕРИНЕЦ

ЕЛЕНА ОМЕЛИЧКИНА

«Крокодил» по рассказу Ф. М. Достоевского. Режиссер и автор спектакля **Валерий Фокин**
Сценография **Семён Пастух.** Видео **Ася Мухина.** Музыка **Антон Яхонтов.** Национальный театр (Будапешт)
Программа фестиваля «Уроки режиссуры» в рамках «Биеннале театрального искусства 2018»
На сцене МХТ им. А. П. Чехова. **9 ноября 2018**

Режиссеры Аттила Виднянский и Валерий Фокин в 2016 году организовали российско-венгерский театральный обмен под знаком Достоевского. А. Виднянский, художественный руководитель Венгерского национального театра, на основной сцене Александринского театра поставил свою версию «Преступления и наказания», и что особенно ценно, — ничем из текста не пожертвовал, а Валерий Фокин отправился из Петербурга в Будапешт, чтобы удивить европейцев «другим», по-гоголевски фантасмагорическим Федором Михайловичем. История о мелком чиновнике, которого нежданно-негаданно в Пассаже, что на Невском, проглотил крокодил — не анекдот на злобу дня, это метафора распадающегося на фрагменты абсурдного мира, в котором яркая сенсационная форма съедает содержание, порождая по законам кривого зазеркалья не волков, а новых крокодильчиков, и не в овечьей, а в человеческой «шкуре».

Пространство сцены, выстроенное Семеном Пастухом, представляет собой гигантский террариум, куда опускается заграничный аллигатор, дабы усладить взоры и утолить любопытство столичной публики. Стеклянная стена-зеркало преломляет отражение, раздваивает персонажей, являя миру двойников в духе самозванца Голядкина. Если у Аттилы Виднянского внушительных размеров топор раскалывает как пространство, так и самого человека и его связи с другими людьми, то Валерий Фокин поместил в крокодильню части бутафорского пресмыкающегося, будто бы разделенные надвое тем же самым топором. Зубастая голова крокодила торчит из правой кулисы, а хвост и часть упитанного тела упираются в левую. Оттого кажется, что он безразмерен и может растягиваться дальше. Стена в глубине сцены становится видеопроекцией, которая транслирует житие-бытие проглоченного Ивана Матвеевича (Лайош Отто Хорват). Он застрял в брюшной полости голодного чудовища, и вокруг него лианой обвилась эластичная мышечная трубка. Постепенно босхианские образы сменяются разноцветными голливудскими, и несчастный чиновник в одночасье преображается в кинозвезду, его образы множатся, и каждая новая субстанция приплясывает под веселый фокстрот.

Экран служит и средством массовой пропаганды, сотни новостных ведущих по всему миру наперебой рассказывают о необычном узнике, корреспонденты кружат вокруг новоиспеченного героя — отличный сюжет для реалити-шоу. При этом неважно, то ли крокодил слопал Ивана Матвеевича, то ли Иван Матвеевич пообедал пресмыкающимся, кому как понравится. Все зависит от ваших политических убеждений. Унизительное заточение во чреве крокодила приносит неожиданные дивиденды. В отличие от кафкианского насекомого, оказавшегося лишним в мире «людей», персонаж Достоевского не только удобно устраивается в своей необычной камере, но и открывает для себя карьерные перспективы. Напрасно рассказчик, сердобольный домашний друг Семен Семенович (Аттила Криштан) пытается вызволить бедолагу из недр крокодила, да еще и оформить инцидент в Пассаже, как полагается, в качестве вынужденной и необычайно важной натуралистической командировки. Беспокойство Ивана Матвеевича насчет его «земной» карьеры в департаменте и мнения важного начальства меркнет по сравнению с интересом к его персоне со стороны мировой общественности. Неожиданная тюрьма представляется Ивану Матвеевичу чем-то вроде Гайд-парка, с трибуны которого можно проповедовать новые знания. Главное, чтобы не подвел сюртук отечественного производства и не позволил хищнику переварить беспокойного гостя на радость еще одному оратору-реформатору Тимофею Семеновичу (Ласло Тот).

И вот, лежа на боку, персона начинает витийствовать и поучать человечество. Только изрекает она самые пустые и путанные мысли по поводу переустройства российского государства. Но эго, раздувшее крокодила изнутри, уже жаждет переместиться и в салон кокетки-жены, чтобы из ящика и кромешной темноты нести людям свет прогрессивных идей. К слову, Елена Ивановна (Аугуста Тот), красивая кукла в ярко желтом платье в лентах, со взбитыми локонами и очаровательной улыбкой, также быстро извлекает преимущества из сложившегося положения вещей. Раз для предприимчивого немца-крокодильщика (Йожеф Сарваш), мимикрирующего в своем зеленом костюмчике под ящерицу, «экономический принцип превыше всего», и вспороть крокодилу брюхо не представляется возможным, то Елена Ивановна, поиграв немного в молодую вдову, сменяет мимолетный траур на почти что пляжное неглиже. И бросается во все тяжкие с давним поклонником (Тамаш Олт). А как простодушно она изображает выставленную в Пассаже обезьянку и передразнивает достопочтенную публику, собравшуюся в зале! С этой минуты окончательно запускается механизм всеобщего расчеловечивания.

Гости Елены Ивановны полностью уподобляются пресмыкающимся, нахлобучивают на себя крокодильи головы и водят хороводы под задорную немецкую песенку. Стыд уступает место низменным инстинктам, и вакханалия заканчивается оргией. Видеосюжеты, придуманные Асей Мухиной, сценография, игра артистов в конце спектакля представляют собой яркий буффонадный синтез театрального и визуального искусств, некую инсталляцию предметов и форм. Пространство террариума заполняется кривляющимися фигурками, которые вот-вот вырвутся наружу.

Герой вчерашнего дня, Иван Матвеевич, безвозвратно забыт. Никто из новых крокодильчиков не заметил появление космонавта в белоснежном скафандре, который умело и безапелляционно достает из чрева крокодила маленького, грязного, почти что новорожденного человека. Подлинный неизвестный герой удаляется, оставляя беспомощного Ивана Матвеевича в одиночестве. Ему предстоит научиться жить заново.

Сцена из спектакля «Крокодил». Национальный театр (Будапешт)
Иван Матвеевич – Лайош Отто Хорват

По крайней мере, один друг, Семен Семенович, у него остался.

Если с судьбой петербургского чиновника все более или менее ясно, то, обратившись ко второй версии произошедшего, невольно задумаешься, что стало бы с несчастным крокодилом, извлеченным из человека? Смог бы человек расстаться с ним, или превратился бы в аналог Пхенца из рассказа А. Терца — инопланетянина, заброшенного на землю с далекой планеты? Так или иначе, можно быть уверенным, что неведомый космонавт восстановил бы гармонию во Вселенной и вернул бы бедолагу домой. И наша непредсказуемая жизнь начала бы новый отсчет. ■

Фото предоставлено пресс-службой фестиваля «Уроки режиссуры»

Сцена из спектакля «Крокодил». Национальный театр (Будапешт)
Иван Матвеевич – Лайош Отто Хорват

МЫ СЛЕПЫ В БЛАГОДЕНСТВИИ, В БЕДЕ МЫ ПРОЗРЕВАЕМ

ОЛЬГА ВАЙСБЕЙН

«Король Лир» Уильяма Шекспира. Режиссер **Евгений Каменькович**. Художник **Александр Боровский** Художник по костюмам **Мария Боровская**. Художник по свету **Дамир Исмагилов**. Мастерская Петра Фоменко Премьера **12 февраля 2019**

После замечательного спектакля Евгения Каменьковича «Самое важное» следующие его работы вызывали мое восхищение скорее отвагой режиссера, берущегося за неподъемные прозаические тексты. «Тяжелая» текстовая «артиллерия», на мой взгляд, все же в них давала себя знать.

Тем неожиданней и радостней оказался «Лир» — легкий, стремительный, экспрессивный. Наглядный. Временами балаганный, грубый. Напоминающий о том, что Шекспир писал отнюдь не для аристократической публики и мысль свою выражал прямо и буквально, без экивоков и околичностей. Неслучайно в спектакле использован перевод не Пастернака, а перевод Осии Сороки, максимально приближенный по лексике к оригиналу. Эстетически спектакль балансирует между психологизмом и брехтовским остранением, трагедией и фарсом. Сцена обнажена, все черное. Сверху спускается такой же черный занавес из кожи (или чего-то, на нее похожего, так кажется из зала), состоящий из отдельных вертикальных полос. В определенные моменты, например в сценах бури и битв, в проемах этих полос мелькают актеры, отдельные предметы, что-то там светится, завывает, колышется и трепещет. А когда занавес поднимается, мы видим помост из белых деревянных досок, окаймленных вертикальными створками того же цвета и фактуры. Это не одна, а несколько площадок, которые, то выдвигаются вперед, то задвигаются, вращаются, изменяя пространство, образуя различные конфигурации. С их помощью делится королевство Лира, обозначаются перемещения героев, разломы их жизни, сознания.

А когда Лир покидает королевство, сцена остается совершенно пустой, только рельсы на полу, пространство кажется бесприютным и огромным.

Сценография Александра Боровского емкая, лаконичная, простая и очень выразительная. Столь же просты, понятны, современны и вечны главные темы спектакля — об искушениях и опасностях власти, расчеловечивающей людей («власть отвратительна, как руки брадобрея»), о развращающем действии благополучия и сытости, о пути человека к самому себе через скорбь и страдание- («мы слепы в благоденствии, в беде мы прозреваем»).

Блистательный актерский состав — это отдельное и главное наслаждение. Первый номером для меня идут, пожалуй, Полина Кутепова (Гонерилья) и Серафима Огарева (Регана) — две златокудрые похотливые красавицы-змеи, в чьей танцевальной чувственной пластике эротический и змеиный рисунок. Причем, если Полина — звезда фоменковской сцены — хороша ожидаемо и предсказуемо, то Серафима, за чьей актерской судьбой я внимательно слежу с ее первых, порадовала особенно. Актриса роль от роли набирает мощь и раскованность, и в сегодняшней работе существует со своей старшей звездной коллегой практически на равных. Хороша и нежная, юная, как чистый, наивный, непосредственный ребенок, Дарья Коныжева (Корделия) из 4-й стажерской группы театра.

Алексей Колубков (герцог Олбани), Юрий Буторин (Шут), Амбарцум Кабанян (Освальд), граф Глостер (Томас Моцкус), Эдгар (Юрий Титов) — все прекрасно работают на стыке психологического театра и фарса, вживания и остранения. А главный злодей Эдмунд (Андрей Михалев), замышляя очередное злодейство, показывает язык, и от раза к разу язык чернеет — совершенно балаганный прием!

Теперь о заглавном герое в исполнении Карэна Бадалова. Это актер острой формы, в большей степени характерный, чем «нутряной». И именно такой Лир был нужен Каменьковичу в этом спектакле: заурядный человек, самовлюбленный самодур, обретший достоинство и человеческую значительность лишь в горе и безумии.

Спектакль только начинает свою жизнь. Уверена, что он будет расти, и актерские работы будут еще уточняться и укрупняться. Но уже сейчас можно говорить о несомненной удаче. ■

Фото предоставлено пресс-службой театра «Мастерская Петра Фоменко»

Сцены из спектакля «Король Лир» Мастерская Петра Фоменко

Сцена из спектакля «Троянцы» в Венской государственной опере © Michael Poehn/ Wiener Staatsoper

Сцена из спектакля «Вильгельм Телль» в Театре-ан-дер-Вин ©Moritz Schell/ Theater an der Wien

Сцена из спектакля «Тесей» в Театре-ан-дер-Вин © Herwig Pranmer/ Theater an der Wien

ОБАЯНИЕ ДРЕВНИХ ГЕРОЕВ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ - МЛ.

«Троянцы» Гектора Берлиоза в Венской государственной опере,
«Вильгельм Телль» Джоакино Россини
«Тесей» Георга Фридриха Генделя в Театр-ан-дер-Вин
Премьеры **осени 2018**

Минувшую осень на оперных сценах Вены можно без преувеличения назвать осенью «большой оперы» — Grand opéra. И речь здесь не только и не столько о жанре в узком смысле слова. Хотя два из трех премьерных спектакля действительно относятся к направлению большой французской серьезной оперы XIX века, главное, что объединяет венские премьеры — это «максимализм» увиденных новых постановок. Яркость красок, роскошь декораций и подчеркнутая живописность жеста — вот что определяет новый «большой стиль», захвативший в октябре и ноябре не только Венскую государственную оперу, но и Театр-ан-дер-Вин, выглядевший всегда ювелирной мастерской и минималистической в средствах инновационной лабораторией на фоне большой «оперной фабрики» на Ринге.

Все три представленные в октябре и ноябре в Вене оперы относятся к числу редко исполняемых, хотя и по разным причинам. Это «Троянцы» Гектора Берлиоза в Венской государственной опере, «Вильгельм Телль» Джоакино Россини и «Тесей» Георга Фридриха Генделя в Театр-ан-дер-Вин.

«Троянцы» стали первой премьерой сезона в опере на Рингштрассе. Редкость ее постановок связана прежде всего с тем, что это грандиозное произведение как по своей протяженности (пять с половиной часов, по существу две оперы кряду, связанные лишь персонажем троянского героя Энея), так и по числу занятых в нем «сил и средств» — тут так и просится военная терминология. Три хора — собственно хор Венской оперы, приглашенный на усиление Словацкий филармонический хор и детский коллектив Хоровой академии; два оркестра — один в яме, другой на сцене; две балетные труппы — Венский государственный балет и труппа из Санкт-Пёльтена, статисты, акробаты и 21 солист на сцене, включая нескольких мировых звезд. Ни в одной другой постановке Венской оперы не занято сегодня такого количества людей.

Масштабная постановка с большим количеством сценической машинерии — творение одного из ведущих современных оперных режиссеров Дэвида Мак Викара, создавшего ее вместе с популярным сценографом Эс Девлин первоначально в Лондоне в 2012 году, затем перенесенную в Милан и Сан-Франциско, а теперь — в Вену. Костюмы (Мориц Юнге) сделаны в стиле XIX века — то есть современные композитору, вплоть до портретного сходства царя Приама с Наполеоном III.

Но на этом в принципе вся «модернизация» заканчивается. В первом действии мы видим стены Трои, круглую башню с галереями для большого хора, ошибочно радующегося победе в начале действия и душераздирающе оплакивающего поражение в его конце — после того, как через несколько раз раздвигавшуюся башню входили процессии с идолами, а затем ввезли Троянского Коня — мерцающую огнями, спаянную из оружия гигантскую и страшную движущуюся лошадиную голову. Помимо театрального дизайна, Эс Дэвлин занимается кинетической скульптурой, и два масштабных ее произведения обрамляют эту постановку: Троянский Конь из первого действия превращается в финале в поднимающуюся и также мерцающую огнями гигантскую стилизованную фигуру мужчины с поднятой рукой, которую вероятнее всего можно интерпретировать как поднимающийся Рим. Ведь именно в Италию устремляется, бросая возлюбленную царицу Карфагена Дидону, главный герой этой эпопеи — троянец Эней, получивший в начале от Кассандры пророчество, что ему предстоит заложить великую империю в Италии.

Между этими двумя полюсами, большую часть действия мы видим Карфаген, куда прибило морем Энея и его дружину — ту же самую полукруглую стену Трои, но обращённую внутрь сцены и выкрашенную в благополучно-изобильный солнечно-терракотовый цвет. Город представлен еще и своим макетом, сначала лежащим на сцене, с восседающей, как на троне, на одном из «зданий» города Дидоной, а затем поднявшийся на «небо» и взирающий, подобно Луне, на влюбленных Дидону и Энея, поющих свой бесконечный и завораживающий по красоте дуэт.

Сцена из спектакля «Троянцы» в Венской государственной опере © Michael Poehn/Wiener Staatsoper

Главная героиня этого спектакля, поражающая не столько даже своими вокальными способностями, сколько уникальной артистической харизмой, способностью держать зал в восторженном напряжении, стала выдающаяся современная американская певица Джойс Ди Донато. Большую часть своей карьеры выступавшая как лирико-колоратурное меццо-сопрано в операх Россини, Моцарта, любившая барочный и современный репертуар, в прошлом году она впервые спела эту лирико-драматическую партию в опере Берлиоза, требующую очень больших возможностей — по сути от лирического сопрано до драматического меццо-сопрано. Именно присутствию Ди Донато на сцене спектакль в большой степени обязан своей принадлежностью к высшим достижениям музыкального театра. Это ни коим образом не сольный концерт в обрамлении множества других персонажей! Но 49-летняя певица, находящаяся на сцене — безусловный энергетический центр всего действия.

Ее партнер, тоже американский певец Брэндон Джованович — яркий и благородный тенор, чья огромная партия требует большой выдержки. Сказать, что он справляется с вызовом, означало бы недооценить его мастерство. Но герою Энею трудно соответствовать царице не только Карфагена, но и этого спектакля — Дидоне Ди Донато.

Еще одной звездой этого спектакля должна была стать известная итальянская певица Анна Катерина Антоначчи в партии Кассандры. Однако за день до премьеры она заболела и вместо нее на сцену вышла молодая штатная солистка Венской оперы Моника Богинец, прекрасно передавшую эту сложнейшую трагическую роль. Затем Антоначчи выздоровела и срывала свою долю аплодисментов на последующих спектаклях. Но можно предположить, что столь удачная премьерная замена наверняка останется важным плюсом в карьере Богинец.

Директор Венской государственной оперы Доминик Мейер поделился с корреспондентом журнала «Сцена», что «никто не хотел ставить «Троянцев». Ему пришлось преодолеть серьезное сопротивление среды, чтобы осуществить эту постановку. И вот теперь — большой успех и у публики, и у критиков. Поставив по существу главную французскую национальную оперу на венской сцене, француз Мейер оставил и таким образом свой след в истории театра на Рингштрассе.

Буквально за день до премьеры «Троянцев», в нескольких кварталах от Венской государственной оперы, в историческом Театре на реке Вене, известном под своим немецким названием Театр-ан-дер-Вин, прошла премьера другой редко-исполняемой Grand opéra — «Вильгельма Телля» Джоакино Россини. С этой самой длинной последней оперой Россини, которая, как пишут, шла на премьере шесть часов, здесь справились за три с половиной. Театр, построенный другом Моцарта Эмануэлем Шиканедером в 1801 году, — это сегодня театр, в котором есть все, кроме постоянной труппы. Это главное место «режиссерской оперы» в Вене, место, куда профессионалы и знатоки ходят на постановки, которые готовят шесть недель, а играют, как правило, всего шесть раз.

Немецкий режиссер Торстен Фишер создал мрачный спектакль скорее про гражданскую, чем про национально-освободительную, войну в серо-стальных тонах, в которой швейцарский стрелок фактически лишается героического ореола, а вся история — своей альпийской прелести. Стальной мост давит людей и служит подмостком для дуэли Тэлля и Геслера, рассыпанный по сцене пластиковый снег и качели, на которых качаются девушки в первом акте, блекнут рядом с видеоартом про стрельбу из арбалета в яблоко на голове сына Телля или про полеты военных самолетов из кинохроники. При этом кочующие из постановки в постановку «зеленые человечки» в полной экипировке с автоматами и в касках с приборами ночного видения, начальники в военной форме ala латиноамериканская хунта и хоть раз встречающееся незаменимое кожаное пальто воспринимаются не более, чем хорошо знакомые образы из какой-то другой постановки какой-то другой оперы — позапрошлогодней или пятилетней давности, уже не имеет значения.

Состав, включавший известного россиниевского тенора Джона Осборна (Арнольд) был неплох. Но единственным голосом, который хоть как-то остался в памяти, оказался голос канадской сопрано Джейн Арчибальд (Матильда). Венский симфонический оркестр под управлением молодого венецианского дирижера Диего Матхойца звучал в половину своих возможностей.

В целом, хотя венская критика весьма благосклонно восприняла этот спектакль, его нельзя отнести к удачам Театра-ан-дер-Вин.

А вот следующий спектакль, последовавший за «Теллем», — «Тесей» Генделя — безусловно, можно.

Третья героическая опера, представленная в Вене премьерой за два месяца, не была Grand opéra в прямом смысле слова. Это это была опера барокко, исполненная с одним из лучших «аутентичных» оркестров мира Akademie für Alte Musik Berlin под управлением одного из крупнейших дирижеров этого направления — Рене Якобса.

Но постановка известной режиссерской пары Моше Лейзера и Патриса Курье оказалась настолько богатой и яркой, что хочется внутренне объединить её с «Троянцами» в тенденцию сценической роскоши на тему слегка модернизированной античной героики. История возвращения героя с войны и связанных с этим перипетий любви и ревности, политических комбинаций и человеческих страстей перенесена здесь в окончание Второй мировой войны, а двор афинского царя Эгея помещен в предположительно британский королевский дворец, где сначала располагается госпиталь, а потом восстанавливается «мирная» дворцовая жизнь. Здесь радиоприемник и осколочная граната обозначают 1940е годы, но в то же время барочные картины на стенах, включая портрет Генделя, и парадные придворные костюмы отсылают нас к эпохе сочинения — в барокко.

Об этом же постоянно напоминает не только строй, тембр и манера игры реконструированных инструментов, но и голоса героев. Две мужские партии — Эгея и Аркана- исполняют контратенора — бесподобный Кристоф Дюмо и достойный Бенно Шахтнер. А партию юного героя Тесея, написанную для кастрата сопрано, — талантливая меццо-сопрано Елена Белкина, завоевывающая все более значительные цены Европы с все более разнообразным репертуаром. Для Белкиной прекрасно спетая и сыгранная партия Тесея стала важным вхождением в мир барочного пения из, казалось бы, полной ее противоположности — например, в минувшие два лета она пела Кармен в грандиозном шоу на «озерной сцене» фестиваля в Брегенце, а позже в этом сезоне будет исполнять Иоанну в «Орлеанской деве» Чайковского в Театр-ан-дер-Вин. В «Тесее» же она вдруг оказалась в компании корифеевстаринной музыки.

Больше всего внимания публики достается в этом спектакле известной французской певице Гаэль Аркез (Gaëlle Arquez), обладающей мощным для барочного пения голосом, яркими внешними данными и исполняющей партию злой волшебницы Медеи. Настолько много, что ее «добрый» антипод царевна Агилея — прекрасная норвежская сопрано Мари Эриксмён.

Mari Eriksmoen — оказывается порой затененной.

Что же касается самого действия, то, отчасти благодаря музыкальной редакции Якобса, и в значительной степени благодаря тщательной работе режиссеров, оно находится в постоянном развитии, держит зрителя в напряжении, насыщает зал эмоциями так, как это, быть может, и не должно в барочной опере, где эмоции демонстрируются, но не переживаются. Происходит это на очень красиво построенной, разделенной на три плана в глубину, сцене (сценограф Кристиан Фенуйя Christian Fenouillat). Поражает отработанность каждого движения, включая хореографические

Сцена из спектакля «Вильгельм Телль» в Театре-ан-дер-Вин © Moritz Schell/ Theater an der Wien

перемещения миманса. Перед нами вроде бы реалистический театр, постоянно напоминающий зрителю то «левитацией» Медеи на канатах, то преображением слуг в фурий при помощи мохнатых масок: нетнет, ребята, что вы, это не реализм, это барочное зрелище! В финале этот шоу-аспект постановки достигает своей кульминации, когда Медея, всю оперу страдающая из-за своей невозможности справиться со страстями, подрывает себя осколочной гранатой (!), взобравшись на стол посреди торжественного дворцового обеда: грохот, фейерверк, «бездыханное» красивое тело в красном платье увозят на столе, как на катафалке, финальный хор, овация зала.

Остается пожалеть, что этот спектакль сохранится только в звукозаписи, а выпуска DVD не предвидится. Директор Театр-ан-дер-Вин Роланд Гейер сказал журналу «Сцена», что примерно треть постановок театра впоследствии покупается другими театрами или фестивалями, но «Тесей» не относится к их числу — барокко в опере остается раритетом. ■

КРОВАВАЯ ЗВЕЗДА МЕНЯ ЗОВЕТ

ОЛЬГА ЕГОШИНА

«Кириллин день» по А. К. Толстому. Режиссер **Анатолий Слюсаренко**
Художник **Игорь Капитанов.** Художник по костюмам **Андрей Климов**
Брянский театр драмы им. А. К. Толстого. Премьера **22 марта 2018**

Брянский театр драмы в этом году вступил в свой девяносто третий сезон. В 1926 году Президиум местного исполкома принял решение об использовании только что построенного в городе здания Дома съездов «в период между съездами под театр». Здание, построенное московским архитектором-конструктивистом Александром Гринбергом, — было соединено специальной галереей с соседним зданием Горсовета, так что руководство города могло ходить на спектакли, не выходя на улицу.

Первый спектакль — «Декабристы» по пьесе Н. Н. Лернера, — был сыгран 7 ноября сразу после торжественного собрания, посвященного годовщине Октябрьской революции. И с тех пор историко-бытовая линия, если воспользоваться классификацией Станиславского, никогда не исчезала из репертуара театра. В разные годы он был передвижным и стационарным. Переживал слияния с соседними коллективами. Отступавшие из Брянска фашистские войска заминировали бывший Горсовет, и взрыв практически уничтожил оба здания.

Театр неоднократно менял имена, то называясь Гостеатром, то Рабочим театром, то Театром им. В. Маяковского. Наконец, в 1996 году ему было присвоено имя знаменитого земляка — Алексея Толстого, историческая проза и драматургия которого были разнообразно представлены на сцене Брянского театра. В разные годы были поставлены трагедии «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович», инсценировка фантастического «Упыря» и исторического «Князя Серебряного».

Сцена из спектакля «Кириллин день»

Последняя премьера театра — «Кириллин день» по мотивам «Смерти Иоанна Грозного», осуществленная режиссером Анатолием Слюсаренко, — входит в этот ряд.

Оглядываясь на историю, театр прочерчивает силовые линии дня сегодняшнего: отношения лидера и его окружения, вопросы активной внешней политики российского государства, соотношение «практических выгод» и нравственного императива. Иван Грозный — один из тех персонажей российской истории, интерес к которым особенно обостряется в переломные эпохи. К его образу обращались К. С. Станиславский и Эйзенштейн. Недавнее открытие памятника царю-извергу в Орле вызвало резкую общественную дискуссию, вновь подтвердившую, что эта историческая фигура до сих пор будоражит умы, порождает конфликты и споры, провоцирует столкновения полярных общественных сил.

Разрабатывая режиссерскую партитуру своей постановки «Смерть Иоанна Грозного» К. С. Станиславский подробно, с чертежами, останавливался на сцене облачения царя: «по мере того как с Иоанна снимают черную монашескую рясу и надевают на него одну за другой царские одежды и регалии: поручи, платно, бармы, цепь, шапку Мономаха, вручают посох, державу, скипетр и прочее, Грозный становится «все злее и злее»».

Сцена из спектакля «Кириллин день»

Анатолий Слюсаренко ставит сцену «облачения» Иоанна-Александра Кулькина, — как сцену пошагового возвращения самодержца к его привычному облику и обычаю. Не раз этот царь переоблачался в монашеские одежды и объявлял о своем уходе в монастырь. Но в этот раз дело зашло так далеко, что он и сам не знает исхода. Дергает свои нервы, воображая, как войдут бояре и объявят имя преемника. Недоверчиво всматривается в Бориса — Сергей Макухин, который звучным голосом объявляет, что бояре просят царя остаться на престоле. Выпрямляясь во весь двухметровый рост, он нависает над невысоким и почтительно склонившим голову Борисом: «Ты смело говорил, мне нравится твоя смелость».

Линия Иоанн — Борис — станет главной осью многофигурного спектакля. Правитель нынешний и грядущий. Избранник Божий, привыкший отождествлять свою волю с волей небес и истребивший вокруг все непокорное, потеряв на этом истреблении лучших сынов своей страны. И худородный царедворец, шаг за шагом привыкающий считать собственное благо более важным, чем благо государства. Они ведут друг с другом сложную шахматную партию. Не подозревая, что «мене текел фарес» уже начертано на стене для обоих.

Оба проходят свой путь «расчеловечивания» по мере укрепления во власти. И тут Борис оказывается учеником и наследником царственного покровителя. Чем больше власти сосредотачивается в одних руках, тем сильнее страх ее потерять. Чем больший выигрыш стоит на кону, тем более подлыми оказываются приемы политических интриг. Вчерашний прекраснодушный мечтатель о благе России, — шаг за шагом превращается в интригана, идущего к цели по головам, а благо России незаметно сдваивается с собственной выгодой.

Недаром лучшей сценой спектакля становится сцена свидания Иоанна со Схимником. Просидевший взаперти тридцать лет отшельник перечисляет имена воевод, прославивших Россию: «Князь Горбатый-Шуйский, князь Ряполовский, Федоров, князь Воротынский, Пронский, Курбский… И слышит, что большинство казнено за измену, а Курбский успел сбежать…

— А Кашин? А Бутурлин? Серебряный? Морозов —

— Все казнены.

— Как? Все до одного

— Все, отче, — все

— Всех погубил ты?

— Всех.

Анатолий Слюсаренко, обозначив спектакль как «сцены из трагедии» четко подчеркнул камерный, психологический характер своей постановки. Этот спектакль надо разглядывать с короткой дистанции, чтобы оценить и ювелирный рисунок роли Ирины — Ирина Ходус. И нюансировку в поведении польского посла Гарабурды — Михаила Кривоносова.

Да и лаконичная декорация Игоря Капитанова скорее рассчитана на существование зрителя внутри нее, чем на разглядывание с яруса.

«Смерть Иоанна Грозного» в Брянском театре им. А. К. Толстого — не столько урок русской истории (хотя для значительной части зала он становится открытием новых страниц и имен). Но — опыт через призму наших дней оценить итоги бурного, кровавого и опустошительного царствования Иоанна IV. ■

Фото предоставлено пресс-службой Брянского театра драмы имени А.К. Толстого

СКЕЛЕТ В ШКАФУ

ЮЛИЯ САВИКОВСКАЯ

«Трость». Марка Равенхилла. Режиссер **Вики Фезэрстоун**
Художник **Хлои Лэмфорд.** Театр **«Роял Корт»**
Лондон. Премьера **6 декабря 2018**

В театре «Роял корт», специализация которого — современные пьесы британских и зарубежных авторов, прошла премьера новой пьесы маститого драматурга Марка Равенхилла, хорошо известного в России по его пьесам 1990-х годов «Shoping & Fucking» и «Откровенные полароидные снимки». На этот раз драматург далек от «театра жестокости», который он исследовал в своих первых пьес и не считает нужным вводить в свою драматургию шокирующие сексуальные сцены. Он также далек от эпатажа консервативной публики ситуациями продажи и использования человеческого тела для привлечения внимания зрительской аудитории к его превращению в продукт потребления. Его новая пьеса на первый взгляд далека от того, что всегда интересовало Равенхилла — конфликт между желаниями и социальными правилами, превращение человека в объект наблюдения, продажи и обмена, коммодификация жизни и желаний. Выбранная им форма тоже ничем не отличается от десятка других пьес, которые могут идти как в «Роял корте», так и за его пределами. В пьесе три персонажа — мать Морин, отец Эдвард и их взрослая дочь Анна, действие происходит в квартире родителей, которых дочь пришла проведать, чтобы передать открытку с поздравлениями Эдварду, сделанную и подписанную ее детьми — их внуками.

Все так, но задачей Равенхилла становится как раз развенчание наших ожиданий и постепенный подрыв ощущения «нормальности» ситуации, за которой мы наблюдаем. Странная болезненность комнаты заявлена уже в сценографии — в комнате с высокими потолками ничего нет, кроме пары картинок на стене и небольшого газетного столика, а туда, где, судя по разговорам матери и дочери, находится второй этаж дома, ведут странные ступени (даже не лестница, а какие-то выступы, из-за которых стена напоминает объект для скалолазания), основа которых расслаивается, как будто они скоро обрушатся. Также окно из окон выбито и забито картоном. Около одной из картин, как позже обратит внимание мать Морин, остались следы от топора. Эта квартира перестает быть обычной квартирой — Равенхилл устанавливает свои правила игры и делает отношения между персонажами такими же пустотными, как и сама квартира, в которой вряд ли можно прожить даже день, а ведь Эдвард и Морин живут здесь много-много лет. В этой квартиру усилиями драматурга, режиссера и художника начинает просачиваться как будущее, так и прошлое — и от того, и от другого, как оказывается, пожилая пара отгородилась семью печатями. И с каждой фразой, которая проговаривается женой Морин и позже мужем Эдвардом как что-то естественное и само собой разумеющееся, кошмарность жизни этой пожилой семейной пары становится все более очевидной.

Морин говорит о том, что ни дочь, ни родители не поздравляют друг друга с днем рождения как о «семейной традиции», рассказывает Анне о том, что они с отцом сожгли все вещи из ее детской комнаты, устроив большой пожар, а из комнаты (находящейся на втором этаже) сделали кабинет Эдварда. Морин упоминает, как Анна хотела убить Эдварда, бегая за ним с топором — и следы от ее ударов все так же видны на стене, рядом с одной из картин. Позже Эдвард не знает, что делать с принесенной Анной открыткой и хочет отдать ее обратно, а своих внуков дедушка с бабушкой, оказывается, никогда не видели. Родители решили, что Анну любить невозможно, а позже, когда она стала заниматься превращением в школ, которые получают плохой рейтинг в результате проверок, в Академии (непонятно, использует ли Равенхилл современные английские реалии или же это выдуманное разделение учебных заведений) и вовсе посчитали ее предательницей. Ведь сам Эдвард 45 лет работает учителем в местной школе, и на пятницу назначен праздник по случаю его выхода на пенсию. Только почему-то именно школьники, как оказывается, недавно выбили Эдварду окно, а теперь осадили его дом и угрожают закидать его камнями и кирпичами — все трое находятся в нем в осадном положении.

От реалий происходящего в школе — и в этом основное тематическое ядро пьесы — Эдвард (а с ним и Морин) отгородились в своем неприятии жизни еще больше. Школа Эдварда не прошла недавнюю проверку (и он занят отчетом, которым пытается убедить инспекторов не делаеть из нее Академию), сам же он преследуем учениками за то, что они узнали, что раньше, когда он был заместителем директора школы, он бил учеников палкой по рукам — что разрешалось в Британии 20 века до того момента, когда это было запрещено. Сейчас их 147 человек (Эдвард потрудился их пересчитать), а раньше они приходили группами и даже были дома (Морин открыла им дверь). Оказывается, они даже забирались на чердак — Морин разрешила им туда забраться, так как они (как сказали ей) готовили театральную постановку и нуждались в старых костюмах. Известие об этом вызывает гнев и страх Эдварда — ведь именно там хранится та самая пресловутая трость, вещественное доказательство того, что Эдвард действительно бил мальчиков. Есть и другое — черная папка с подробными записями, в которых указывалась причина побоев, количество ударов, стояла подпись (родители должны были дать разрешение и давали его) — ее Эдвард в свое время украл из школьных архивов, но не сжег и не выкинул, а сохранил у себя в кабинете и предъявляет своим дочке и жене. Все тайное

▸ *Сцена из спектакля «Трость»*

начинает становиться явным, а скорее даже не тайное, а скрытое, глубоко задавленное, запрятанное в чуланы памяти. Как говорит Морин, взрослые люди не могут быть прозрачными — у нее и у мужа свои тайны, и они уважают их. А все остальное, все ненужное и лишнее в мире Морин сжигается на костре — так когда-то избавились от вещей дочери, туда же Морин предлагает отправить и папку, и — изымаемую из недр чердака забравшимся туда по длинной и качающейся лестнице Эдвардом трость, завернутую в тряпку.

Казалось бы, полуабсурдное развитие ситуации, потому что, по сути, в примирении с этой палкой, с ее существованием в прошлом, и в рассуждениях о том, что же делать с учениками, рассвирепевшими, узнав о действиях Эдварда в прошлом, и проходит пьеса. Сюда же наслаивается и прошлое отношений Анны и Эдварда с Морин — в комизме того, кто будет держать Эдварду лестницу, высвечивается отсутствие доверия (отпусти ее, и она может упасть), а детской открытку своих детей Анна все же вешает на стену — прямо на место, где остались следы от топора, с которым она бегала за отцом. В пьесе Равенхилла начинают проступать элементы пьес Жана Жене и Жан-Люка Лагарса — задавленное прошлое дает о себе знать, и выковыривается из психики людей чуть ли не клешнями. Появление в сценическом пространстве чердака меняет всю комнату — чердак в прямом смысле нависает над комнатой, так как она сокращается по мере того, как вниз двигается пол чердака, то есть символическая и такая физически очевидная черта, отделяющая скрытое от явного. Вспоминается известный документальный фильм Ульриха Зайдля «В подвале», в котором австрийские достопочтенные граждане показывали камере то, чем они занимаются в подвале — и, конечно же, контраст был шокирующим. Но пьеса Равенхилла как раз не об этом — она не о шоке вскрытия тайны, она — собственно о болезненности процесса прикосновения к прошлому и примирения с возможным будущим.

Более того, Равенхилл не обвиняет Эдварда — ведь он в свое время делал, что ему было приказано, и обвинения его в содеянном как минимум сомнительны, а как максимум полны либерального ханжества. Как в конце пьесы выкрикивает Эдвард, тогда надо призвать к суду всех тех, кто в свое

Сцена из спектакля «Трость»

время бил мальчиков по рукам тростью, и чтобы свидетелями стали все те битые ими мальчики — пока и те, и другие не состарились и не умерли. Анна призывает отца открыть двери рвущимся туда ученикам — до этого она «ради наглядности» попросила отца ударить ее тростью по рукам, он сделал это неумело, кожа на ладони порвалась, и эту кровь дочь собирается предъявить школьникам. Она хочет вскрыть эту больную мозоль. То же самое она проделывает и с отчетом отца, которым он хотел укрыться от грозящей его школе перехода в ранг Академии — она просто-напросто льет на его ноутбук кофе — событие, о котором предупреждала Морин (ее опыт с ноутбуками сводится к тому, что рядом с ними опасно держать кофе — в таких фразах у Равенхилла рассыпан легкий комизм). Анна делает это нарочно — для того, чтобы силой вырвать из отца еще один страх и поставить его лицом к лицу с неизбежным для него будущим.

И потихоньку начинаешь понимать, что Равенхилл замахнулся на невероятно сложную задачу — показать, как страны справляются со своим нежелаемым прошлым и учатся смотреть в глаза настоящему. Первой, конечно же, приходит на ум Германия и ее нацистское прошлое, но на месте «Эдварда» может оказаться любая современная страна и, в первую очередь, сама Британия с ее Брекситом, колониальным прошлым, правилами телесных наказаний, о которых идет речь, и вообще свойственной стране психологической закрытостью. Автор ставит перед зрителем целый ряд вопросов. Можно ли обвинять своих «антигероев» или они заслуживают прощения? Не велики ли глаза у страха, так ли уж правы школьники и дочь Анна? Тросточка, доставаемая из чердака, оказывается крохотной и тоненькой, а бить ей школьников по рукам входило в служебные обязанности заместителя директора, причем не возражал никто — ни сами дети, ни их родители. Насколько возможно отдельным людям отвечать за целый ушедший в небытие режим? И насколько сокрытие своего прошлого, отказ от него рушит их психику, заставляет их забыть простые человеческие связи (отец — дочь, дед — внуки, муж-жена)? Равенхилл не ищет правых и виноватых, он предельно нейтрален и избегает даже минимального пафоса. В его отсутствии заложен скрытый комизм пьесы — в том спокойствии, в той нормальности тона, с которым говорится о ненормальных вещах, есть что-то абсурдное. Драматург досконально, с точностью хирурга, исследует те нарывы, которые формирует маскировка прошлого и его упрятывание в подвалы и чердаки нашей исторической и личной памяти.

Однако, проблема пьесы заключается в ее излишне очевидно выявленной теме и поставленной задаче. Игра актеров становится полностью подчиненной драматургическому тексту, и оттого отчасти обесвечивается. Наиболее запоминающейся выглядит игра Мэгги Стид в роли жены Эдварда Морин — ведь именно ей, а не ее дочери и не ее мужу, приходится колебаться, принимать новые решения, внезапно чувствовать давно замороженное в себе тепло, узнавать новые правды о собственном муже, быть шокированной странными и неожиданными поступками дочери. Морин оказывается лакмусовой бумажкой постепенного крена баланса в этом доме, и часто ее поведение — источник комизма в этой в целом несмешной пьесе. Никола Уокер в роли Анны не проявляет никаких комплексов или неуверенности нелюбимой дочери — ей присуща выдержка, в каждый момент она знает, что делает, и от этого психологичность ее персонажа перестает быть полностью достоверной, в ней видна некоторая ходульность созданного Равенхилла персонажа, демонтирующего страхи и ложные убежденяи родителей. Персонаж Анны сродни резонеру во французских пьесах. Эдвард — это тот же мольеровский мизантроп, только опять же, в выбранной Равенхиллом жанровой палитре и температуре драматургии, он более бесцветен и безэмоционален, так как, опять же, является выразителем идей автора. Пьеса интересна как идейный и интеллектуальный демарш, в ее структуре интересно разбираться, вооружившись текстом, но как действо, как шоу, наполненное театральностью, оно, пожалуй, теряет от выбранной Равенхиллом холодности препарирования исторической и социальной действительности своей страны и современного мира. А жаль — ведь мы знаем, как умеет шокировать и эмоционально цеплять этот автор. Возможно, в будущем он сам избавится от новой нотки холодности в своих текстах и порадует нас новым ярким вызовом привычным моральным устоям, облеченным в необычную форму. Пока же новый текст кажется излишне подчиненным ожиданиям публики от известного, маститого драматурга и не дарит чувства новизны и индивидуального, искреннего крика или пронзительного, яркого авторского голоса. Тем не менее, опыт знакомства с новым текстом Равенхилла был, несомненно, интересным. ■

Фото предоставлено пресс-службой Лондонского театра «Роял Корт»

ТЕАТР, КОТОРЫЙ ИНТЕРЕСЕН ВСЕМ

НИНА КАРПОВА

В январе 2019 года в Москве прошли большие гастроли Татарского академического театра им. Г. Камала

По многолетней традиции, Татарский государственный академический театр им. Г. Камала раз в два года в январе гастролирует в Москве, в Малом театре. В этом году камаловцы привезли в Москву пять новых названий — «Мой белый калфак» по пьесе Ильдара Юзеева, «Взлетел петух на плетень» по повести Аяза Гилязова, «Вызывали?..» Зульфата Хакима в постановке главного режиссера театра Фарида Бикчантаева, «Миркай и Айсылу» Наки Исанбета в постановке Ильгиза Зайниева и номинанта «Золотой маски» спектакль «И это жизнь?..» по повести Гаяза Исхаки, поставленный Айдаром Заббаровым — и почти всю легендарную труппу. Этих гастролей московские театралы, независимо от владения языком и национальных корней, всегда ждут. Свидетельство тому — аншлаги и нескончаемые овации.

Сегодня Театр им. Г. Камала — один из форпостов национального театра. Здесь талантливо соединяются ценности традиции и ценности театральной свободы, эксперимента, поиска нового языка. Здесь о серьезном могут говорить очень смешно, здесь шутки и непрерывная импровизация фарсового народного, рассчитанного на сиюминутную реакцию спектакля, может строится на притчевом фундаменте. Отсюда, видимо, репертуарная политика театра, и афиша, составленная для московских гастролей. В этом есть некий системный подход, заложенный Марселем Салимжановым, уникальным многолетним руководителем театра. Его ученик и преемник Фарид Бикчантаев, возглавляющий театр сегодня, обладает редким чувством сопричастности к недавним историческим событиям, способностью к их глубокому личному переживанию.

В пьесе «Мой белый калфак» вымышленный телемост между Америкой и Татарстаном обнажал ментальные противоречия, показывая схожесть судеб живущих по разные стороны океана. Ф. Бикчантаева в этой истории волнует прежде всего национальная самоидентификация. Ведущие — Клара из Казани (Р. Юкачева) и Сафия из Техаса (Л. Хамитова) и их гости в студии в режиме реального времени пытаются разобраться — кто мы, что такое родина и можно ли прожить вдали от нее. Режиссер тактично укрупняет «сюжеты», заранее запланированные по ходу телепередачи, скрупулезно исследует причинно-следственные связи поступков, мастерски пользуется силой прямого воздействия. Соавтор Бикчантаева — сценограф Сергей Скоморохов выстраивает на сцене студию конца 80-х., создавая исторически точное, лишенное индивидуальных характеристик типовое пространство. Прием, которым пользуются режиссер и художник прост, но не примитивен, парадокс рождающейся метафоры в том, что экраны делят пространство, создавая две студии, они же и соединят, когда будут транслировать общий сюжет.

Бикчантаев раскапывает не внешние, публицистические, с ними все понятно, внутренние глубинные конфликты. Его главный герой — талантливый художник Тайфур Гармаш, умный, страдающий бунтарь, каким сыграл его И. Хайруллин, стал изгоем из-за нежелания оказаться в психушке. За океаном у него все внешне отлично. Но это ли важно, когда нет покоя в душе, близких рядом? Ответ, который дает театр, наводит на грустные размышления.

В спектакле по повести А. Гилялова «Взлетел петух на плетень» Ф. Бикчантаев ироничен, остроумен и мудр. Из разнотембровых голосов своей труппы он создает слаженный ансамбль, когда наигравшись в своих персонажей, мастера театрального гротеска почти всерьез произносят реплики от автора, комментируя то, что сделали или будут делать. Зацикленные на приобретении мебели, машин и мотоциклов, «две равно уважаемых» деревенских семьи забыли, что у них общие корни, не замечают, как подрастающие дети тайком дружат, а на их вражду давно никто не обращает внимания. Спектакль Бикчантаева складывается из актерской вольницы, неуемных импровизаций, веселого озорства. Здесь такие ссоры, что зрители, понимающие язык, смехом перекрывают реплики героев, здесь так поют, что исполнению «огуречного блюза» могут позавидовать чернокожие вокалисты. Здесь гонки на машинах подменяются гонками на садовых тачках, и таких кунштюков в спектакле не счесть.

Пустое пространство С. Скоморохова, которым ловко пользуются режиссер и актеры, сценограф «нарушит» деревенски-конструктивистской башней, уходящей к колосникам

Сцена из спектакля «Взлетел петух на плетень»

сцены, выстроит здесь разноуровневые игровые площадки, где будет продолжаться действие, когда в порыве импровизационного азарта актерам не будет доставать планшета сцены. На самом верху окажется только Хайретдин в исполнении старейшины камаловской труппы Равиля Шарафиева, когда вместе с уникальной Наилей Гараевой, выпадая из гротесковой стилистики, естественно и просто показали, что театр может быть другим — простым и трогательным. Несколько сострадательных реплик старенькой Миннисы и монолог Хайретдина о том, что раньше было лучше, прозвучали пророческим призывом к деревенскому миру, и все как-то быстро прекратили вражду.

Комедия положений «Вызывали?...» — еще одна грань камаловского репертуара. Прекрасный актерский ансамбль с Р. Тухватуллиным в роли несостоявшегося любовника в центре спектакля, бесконечное нагромождение неправдоподобных ситуаций, но кассовый пустячок про развод Бикчантаев ставит ... про любовь.

Про любовь-трагедию поставил Ильгиз Зайниев, обратившись к пьесе «Миркай и Айсылу» Н. Исанбета, написанной в 30-е годы. Зайниев не делает бытовую или историческую маркировку. Конечно, здесь много «почему?», на которые пьеса, если ставить ее в социально-бытовом ключе подскажет ответы. Здесь про другое — про любовь, вернее влюбленность. Про девушку, по злобе оклеветанную и по неведению проклятую. Про засуху, случившуюся из-за прелюбодеяния, которого не было, про бесчисленные долги зажиточному хамоватому соседу, про ожидание дождя, который обязательно случится, и про то, что ничего нельзя изменить. А еще про волшебную голубую реку, придуманную сценографом Булатом Ибрагимовым, про реку, текущую под горбатым мостом, в водах которой встретятся Айсылу и Миркай.

Умный, серьезный спектакль-размышление «И это жизнь?» талантливого режиссера Айдара Заббарова — номинант «Золотой маски». Кажется, что спектакль прост, но простота здесь — театральный саспенс, тревога ожидания, скрывающая то, что в татарском строгом академизме не принято обнажать. Размышления о болезненности взросления, о тектоническом сдвиге, делящем жизнь на беспечную юность с бурлящими страстями и затянувшееся нелепое прозябание — всё это есть в спектакле А. Заббарова.

Пространство спектакля А. Заббаров и сценограф Б. Ибрагимов выстраивают, что называется, из подручных средств, когда большие тюки серой соломы трансформируются в школьный класс, ложе любви, родительский дом героя. Сознательно избегая цветового излишества, художник добавляет краски избирательно, в деталях. Алое покрывало, белая скатерть, красное платье или белые сорочки, платья, кофточки разбавляют сознательно бесцветное пространство, как и одинокий фонарь, то ярко, то тускло освещающий пространство сцены.

Главный герой Халим, роль которого с юмором и затаенной иронией играет И. Хайруллин, мечтает служить людям. Идеалист, он хочет жить по книжным сюжетам — любить, как во французских романах, строить школы, учить. Линейная повторяемость ходов и приемов предполагает изменение оптического ракурса, на смену мальчишеским страстям приходят неудачная женитьба. Унылый быт и чаепития будут чередоваться с обедами, книги окажутся в связках, а мечты станут забываться.

Актерская палитра И. Хайруллина изменится, на смену юмору придет раздражение, тонкая ирония растворяется в горькой драме. В последнем монологе, где простые слова станут обвинением в никчемности, где в пугающей пустоте сцены, сжавшись под тусклым фонарем, герой спросит — Жизнь ли это? — и монолог его, обращенный одновременно к себе и мирозданию, зазвучат трагически.

Сегодня камаловцы гастролируют по миру, участвуют в фестивалях, сами устраивают многочисленные встречи, лаборатории, семинары, мастер-классы. Фарид Бикчантаев и его команда делают театр для зрителя, именно поэтому он интересен везде. ■

Фото предоставлено пресс-службой Татарского академического театра им. Г. Камала

ВЕК ВОЛОДИНА

ИРИНА АЛПАТОВА

Пятнадцатый фестиваль «Пять вечеров», некогда придуманный и воплощенный в жизнь главным редактором «Петербургского театрального журнала» Мариной Дмитревской и режиссером, худруком Центра имени Мейерхольда, Виктором Рыжаковым, завершился 10 февраля 2019 года в Санкт–Петербурге, в тот самый день, когда театральная Россия отметила столетие со дня рождения Александра Моисеевича Володина. Драматурга, сценариста, поэта, человека, определившего своим творчеством вторую половину XX столетия, одного из последних великих отечественных авторов, который и сегодня с нами.

И будет завтра, обязательно! Нынешняя программа фестиваля, несмотря на многочисленные, кажущиеся непреодолимыми трудности, поражала своей обширностью и разнообразием. 10 спектаклей из Москвы, Петербурга, Стерлитамака, Екатеринбурга и Резекне (Латвия). Володинский киномарафон, сопровождавшийся лекциями Льва Лурье. Вечер «Один день из жизни Александра Володина» с участием Виктора Шендеровича и Ирины Литманович. Традиционная «Первая читка». Обсуждения, дискуссии, разговоры, фестивальный клуб. Большие и малые залы Театра на Литейном и других с трудом вмещали огромное количество зрителей. Казалось бы, Петербург не удивишь фестивалями, но Володин — это что-то особенное для Ленинграда-Петербурга.

Этот фестиваль, как говорят, «с продолжением». Это не значит, что он просто ежегодно повторяется. Все гораздо круче: проекты, тексты, зарождающиеся здесь, обретают самостоятельную жизнь, порой по-настоящему всероссийскую. Как случилось, например, с пьесой Анастасии Букреевой, ставшей едва ли не лидером по количеству постановок, а впервые представленной именно на Первой читке. И нынешние «Пять вечеров» имели нулевой вечер, когда Русский театр из Стерлитамака показал «Ганди» в режиссуре Андрея Шляпина. Спектакль сильный, тревожный, временами смешной, но трагичный по сути, строго выстроенный и очень гармонично сыгранный.

А ещё вне конкурса была очень любопытная читка инклюзивных пьес в режиссуре Бориса Павловича. И это тоже продолжение и развитие многих проектов, в частности «Квартира. Разговоры» и других. Здорово было видеть и слышать уже знакомых особых ребят из «Квартиры» (Макса, Машу, Антона) в роли авторов, актеров, да и в зрительном зале они были не чужими. Конечно, в создании каждой из шести пьес им помогали драматурги настоящие, но личности новых авторов открылись и открыли, как сказал Виктор Рыжаков, «новую искренность». И не только это. В этих крошечных пьесах была та подчас наивная, полудетская правда, без которой нам сейчас никак. Слишком уж запутались во «взрослых» и циничных хитросплетениях политики, цивилизации, социума. А там в основе своей жизнь проста и чаще всего управляется добром. Хотя жанры были самые разные, от кукольной пьесы до детектива и триллера.

В программу «Первой читки» вошли пьесы Полины Коротыч, Ольги Потаповой, Константина Стешика, Светланы Петрийчук, Маши Все-таки, Сергея Филиппова и Даны Сидерос. И это уже была другая история, не всегда володинская, что на самом деле естественно. Но главное — в этих пьесах, как и у Володина, пульсировала реальная жизнь в самых острых ее проявлениях.

Что же касается спектаклей, то не все они были поставлены по володинским пьесам. И это тоже традиция. Поскольку отборщики фестиваля всегда ищут нечто близкое по темам и ощущениям, продолжающее традицию Володина в современном театре.

Московская студия «Белый шар» показала «Две стрелы» в постановке Владимира Мирзоева. Без переноса истории в далекое и полусказочное далеко, оставя её здесь, с нами, может быть, не совсем сегодня, но очень близко.

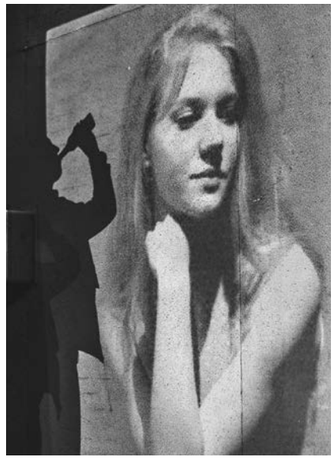
Был крошечный, но такой роскошный по мысли и сути спектакль Московского областного театра кукол «Мойры Петроградского района» по пьесе Константина Федорова и в постановке Александры Ловянниковой. Рассказывают, что артисты, едва приехав в Петербург, сразу же бросились отыскивать тот самый мост, где и происходит действие спектакля. Отыскали, постояли, потом сыграли. И, кто знает, быть может, чуточку по-другому…

На Володинском фестивале случилось и открытие публике культурной столицы нового режиссерского имени.

Сцена из спектакля «С любимыми не расставайтесь»

Это Надя Кубайлат, ученица Сергея Женовача, представившая спектакль «Фабричные» в московской «307-й студии». Надя, глубоко перепахав литературный текст «Фабричной девчонки» Володина, сочинила совершенно уникальный текст сценический. Условно-театральный и абсолютно подлинный с точки зрения чувств и поступков. Здесь нет главной героини, но, как у Чехова, равны все и равно интересны. Почти магическую роль играет свет (художник Денис Сазонов), создающий полярно окрашенные «цвета жизни». Серые невзрачные платьица (девичья униформа) вдруг становятся ярко-васильковыми, а бытовое оборачивается виртуозным танцевальным па. Свет-цвет бывает солнечно-желтым и тревожно-красным, меняя все вокруг.

Но главное, что удалось режиссеру и молодым актёрам Анастасии Самыловой, Анастасии Левиной, Ирине Шестериной, Екатерине Перевозчиковой, Константину Новичкову и Кириллу Бухтиярову, это создать визуализацию потаённой жизни, запретных мечтаний и желаний. В спектакле, идущем поначалу почти в клипово-комиксовом ключе, есть две параллельные линии жизни персонажей: официальная и «настоящая». И что самое интересное, они не просто чередуются в этом световом мелькании, но развиваются, продолжаются, чтобы в финале сойтись, смешно и трагично одновременно.



Сцена из спектакля «С любимыми не расставайтесь»

Это Володин, который не приписан к времени и месту, но тот, что на все времена. И эти времена тоже пульсируют в спектакле, расходясь и сближаясь, провоцируя включаться в эту замечательную сценическую игру, умножающую, прибавляющую смыслы к уже знакомым.

И еще одно фестивальное открытие — спектакль «С любимыми не расставайтесь», поставленный Антоном Киселюсом в театре «Йорик» латышского города Резекне. Главное — Володин вновь изымается из конкретных места и времени и переносится в большой мир. Этот спектакль к тому же многоязычен: здесь звучит латышская и русская речь, польские и французские песни, на серые безликие стены с игровыми проемами проецируются стихи Володина. Он ностальгичен и современен. Ностальгия (но тоже условно-театральная) в сценографии и костюмах Ольги Галицкой: приметы советской эпохи в старомодной телефонной будке, торшере с пластиковым абажуром, фикусе в горшке, трамвайчике, парящем высоко над сценой. Современность же — в иной манере актерской игры (в спектакле заняты Элина Авотиня, Эдийс Залакс, Илзе Аболтиня, Анце Кукуле, Мара Рибкинска и Карлис Толс), легкой и ироничной, чуточку отстраненной и в то же время трепетно-личностной, эмоциональной, такой живой, что тексты кажутся импровизациями, а не заученными фразами.

На этом фестивале было столько событий, что охватить их все оказалось практически невозможным. Можно только порадоваться, что петербургская публика услышала, как Виктор Рыжаков блистательно читает пьесу Ивана Вырыпаева «Иранская конференция», как его студенты из Школы-студии МХАТа играют «Оттепель», композицию по стихам Володина и других авторов, поют, играют. Откровением стал и спектакль ЦИМа «Море. Сосны» по повести Михаила Угарова, поставленный Сашей Денисовой. Екатеринбургский «Ельцин-центр» сыграл трагического и ернического «Шпаликова», а петербургский театр «За Черной речкой» — спектакль «Слезы капали» по мотивам известного фильма Георгия Данелии, где одним из сценаристов был Александр Володин.

И за все это огромное спасибо фестивалю и его организаторам. Прозвучала не однажды печальная фраза: 15-й фестиваль может стать последним, сил делать его практически «на коленке», на отчаянном энтузиазме, почти не осталось. А потому хочется этих сил организатором фестиваля пожелать. И верить хочется, что в «культурных верхах» об этом позаботятся, ведь это так нужно городу. Впрочем, как и всем нам. ■

Фото предоставлено пресс-службой фестиваля «Пять вечеров»

МЕТОДЫ АКТУАЛИЗАЦИИ КЛАССИКИ

АНТОН АЛЕКСЕЕВ

В Псковском драматическом театре им. Пушкина с 8 по 17 февраля прошёл 26-й Пушкинский театральный фестиваль

В программе этого года были не только премьеры и не только спектакли по русской классике. Однако, самые громкие постановки связаны именно с этой, традиционной для Пушкинского фестиваля темой. Даже, если оставить за скобками спектакли по современным пьесам и постановки, уже давно проверенные временем, остается несколько любопытных новых интерпретаций отечественного материала, по которым, кажется, можно выявить некоторые тенденции.

Первая тенденция — режиссеры придумывают новый нарратив на старом тексте, отказываясь от сюжета драматурга в пользу собственного. Для этого текст стараются максимально отделить от времени написания, перенося действие ближе к современности или вовсе помещая во вневременное пространство. С самим текстом при этом случаются метаморфозы — материал или сокращают, или дополняют современными словами, или снабжают буквальным комментарием из сегодняшнего дня.

Например, Петр Шерешевский в своей «Женитьбе» Румынского театра Nottara и «Ревизоре» Псковского театра драмы растворяет сюжеты гоголевских пьес, превращая «Женитьбу» в урбанистическую историю об одиночестве, а «Ревизора» — в драму дочери Городничего Марьи Антоновны. Лев Стукалов в своем «Борисе Годунове» дает обширные комментарии на тему, как мог бы быть представлен на сцене текст, и именно противостояние реальности и мечты об идеальном «Борисе Годунове» становится сверх сюжетом постановки. Олега Еремина в «Собачьем сердце» также не интересует сюжет о негуманном превращении собаки в человека, он занимается борьбой различных видов театра внутри одного спектакля, опосредованной борьбой «старого» и «нового» искусства.

Следующая тенденция — отстраненная манера игры. Играть Пушкина, Гоголя и даже Булгакова, присваивая себе авторский текст на сто процентов, в настоящий момент задача не только сложно выполнимая, но и бесполезная, — зрителю ведь хочется увидеть что-то новое, услышать не затертую до дыр классику, а прочитанный заново текст. И тут, конечно, режиссерам здорово помогает пространство. У хедлайнера фестиваля Петра Шерешевского в обоих спектаклях огромную роль играют камеры, с помощью которых на экран выводятся крупные планы артистов. Обе пьесы Гоголя режиссер переносит в другое время. Действие «Женитьбы», судя по объявлениям, развешанным по краям сцены, вообще происходит в 2033 году. При этом

Сцена из спектакля «Женитьба»

Сцена из спектакля «Ревизор»

на сцене выстроена вполне привычная современному зрителю квартира-студия, со шкафами и стульями из IKEA, холодильником, микроволновкой и кучей необходимых гаджетов.

Само по себе такое пространство вряд ли могло бы актуализировать материал, но у Шерешевского есть и более глобальный ход: мужские роли в этом спектакле играют актрисы, а единственную женскую (Агафью Тихоновну) — актер. Режиссеру нужна такая гендерная путаница, чтобы сосредоточить внимание не на проблеме взаимоотношений мужчин и женщин, а на всеобщей проблеме человеческого одиночества. Гоголь здесь сливается со слугой Подколесина и становится голосовым помощником — «О» кей, Гоголь», обращается к телефону актриса. Да и в принципе персонажи здесь редко обращаются друг к другу напрямую, а общаются между собой только в месседжере. Они и Агафью Тихоновну разглядывают в анкете сайта внимательнее, чем, когда она появляется живой.

В отличие от камерной «Женитьбы», в «Ревизоре» у зрителя нет никаких шанцев подключиться к эмоциям актеров в живом плане. Художник Александр Стройло выстраивает прозрачный павильон, отгороженный от кулис стеной кривых зеркал, а основное действие убирает в глубину площадки. Там стоит пара столов, несколько стульев, открытая душевая кабина и небольшая кровать. Зеркало сцены наполовину перекрыто экраном, куда и выводится изображение с четырех камер, постоянно следящих за актерами. По сути, мы смотрим кино, которое создается на наших глазах. Только теперь мы можем, в зависимости от операторской работы, видеть общий план или отдельных героев.

История, которую принято играть как сатиру на не изменившееся с эпохи классика российское общество, в Псковском спектакле приобретает лирические интонации. Дарья Чураева играет Марью Антоновну подростком, которая оказывается главной пострадавшей от Хлестакова. Действие начинается с ее выпускного вечера, где уже заложен основной конфликт — взрослые лишь используют детский праздник, как повод для собственного развлечения. Хлестаков Камиля Хадрина наделен животной силой и устрашающим отсутствием внутренних преград. Он насилует дочку Городничего на глазах у изумленных родителей, а они и не пытаются ее спасти, потому что не верят в реальность происходящего. Новость о том, что ревизор оказался мнимым, Почтмейстер сообщает Антону Антоновичу, демонстрируя ролик в «You-tube», записанный Хлестаковым на выезде из города. Финальная сцена выхватывает на экране бесшумный крик Городничего и слезы дочери. Камеры постепенно выключаются, захватив напоследок только что ликовавшую толпу чиновников.

«Пушкин. Борис Годунов (спектакль, который никогда не будет поставлен)» «Нашего театра» из Санкт-Петербурга идет по пути минимализма. Декорации должны возникнуть только в голове зрителя, почти как в Шекспировском театре, только теперь режиссерские ремарки проговаривают все, до мельчайших эффектов. Актеры меняются ролями, а рефреном повторяют, что такого масштабного «Бориса Годунова» зритель сможет только представить: царские палаты, окно которых выходит прямиком к Мойке, огромная кукла, пробивающая потолок комнаты, бассейн, в котором голая Марина Мнишек охмуряет Лжедмитрия… При этом на сцене реально стоят всего лишь квадратный стол, четыре стула вокруг, да несколько кубов в глубине сцены (художником спектакля выступил режиссер Лев Стукалов).

Еще один важный элемент, присутствующий на сцене, — соломенная кукла и красное расшитое покрывало, которое использую то, как царскую накидку, то, как платок для монахини, то просто как скатерть. Масленичное чучело, на самом деле играет роль Лжедмитрия, вернее одну из трех его ипостасей. Кроме куклы, есть еще Ольга Кожевникова (она травестирует призрака убиенного царевича) и Дмитрий Лебедев, который, надев цилиндр, отыгрывает Пушкина. Каждый из этих ходов по отдельности, казался бы, наверное, банальностью, уж появление поэта в постановках по его произведениям — точно не новость; «кровавый мальчик» Димитрий даже в исполнении девушки — тоже общее место, про куклу — и говорить нечего, ибо аналогия с управляемостью и внутренней пустотой Гришки Отрепьева очевидна. Однако, в этом триединстве Лжедмитрия, кажется, скрывается основное внутреннее противоречие персонажа — он и смиренный послушник, и хитрый обманщик, и безвольная кукла в руках политических врагов Руси. Куклой управляет то поэт, то Марина Мнишек (а ее тоже играет Ольга Кожевникова), то вдруг вовсе никто и лежит себе на стуле, пока вокруг разламывается мир.

Олег Еремин в Чехов-Центре Южно-Сахалинска обратился к Булгакову. Художник Сергей Кретенчук создал пространство, которое напоминает древнюю пещеру, где пол застелен шкурами и повсюду разбросаны головы недавней добычи: динозавра, носорога, человека… В первом акте на авансцене стоит еще аутентичный стол времен Булгакова с кучей посуды, за которым профессор Преображенский и доктор Борменталь деловито принимают пищу. Андрей Кузин и Сергей Гордиенко тщательно режут и пережевывают воображаемую еду — они не только играют представителей интеллигенции (кстати, не очень убедительно, часто срываясь на крик), но и отождествляют актеров старой школы психологического театра. Во втором акте, когда сюжет Булгакова окончательно уйдет на второй план, а на первый выйдет противостояние формального театра психологическому, эти двое будут физически находиться в оппозиции толпе Шариковых.

Да, именно, толпе — одного Шарикова, которого играет Владимир Байдалов, затем заменяет группа. Тут тебе и констатированный распад личности, и множество вариантов будущих шариковых, и, конечно, тенденция к обезличиванию, так как шариковы теперь говорят только хором. В эклектичных костюмах угадываются черты поп-арта, а разношерстная, на первый взгляд, толпа объединена еле угадывающимися рисунками животных на одежде. Борьба, правда, у режиссера победителей не выявила. Один только Шариков после повторной операции не превратился обратно в добродушного пса, а стал настоящим Новым русским с цепью, сигарой и бокалом коньяка. Такой Шариков точно не задержится долго в руководстве подотдела по борьбе с животными, он совсем скоро станет настоящим представителем власти.

Сцена из спектакля «Пушкин. Борис Годунов»

Сцена из спектакля «Собачье сердце»

Представленное на Пушкинской фестивале, разумеется, не исчерпывает современные способы игры с классическим материалом. И все же. к определенным выводам приводит: режиссеры всерьез озабочены тем, как представить новой публике старый материал. И менее всего их в этом «старом» интересуют сюжеты, ибо предполагается, что их-то публика знает наизусть. Вот, опираясь на заведомое зрительское знание, авторы спектаклей и позволяют себе переакцентировать внимание на чисто театральные средства. ■

Фото Андрей Кокшаров

ВООБРАЖАЕМЫЙ ОБЪЕКТ В РЕАЛЬНОЙ СРЕДЕ

НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ

ГОРОДКЛИН#13. Выставка работ молодых сценографов. Совместный проект СТД РФ и ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Главное здание, Лужнецкий зал. Вернисаж **20 октября 2018**

На экспозиции выставки ГОРОДКЛИН#13

В этой выставке приняли участие работы тринадцати авторов, чертовой дюжины молодых сценографов: Марии Берсеневой, Екатерины Галактионовой, Ирины Дерябиной, Александры Кузнецовой, Зилии Канчуриной, Натали-Кейн Пангилинан, Александры Пастернак, Марии Плавинской, Виктории Сорокиной, Елены Микулинской, Светланы Горячевой, Георгия Хомича, Вартана Мартыняна, выпускников и студентов Школы-студии МХАТ, РУТИ-ГИТИС, Школы дизайна ВШЭ, КМТИ им. Вишневской, Британской высшей школы дизайна. «Клин», давно ставший славной традицией экспонирования работ молодых и даже совсем начинающих сценографов, на этот раз решительно изменил традиционному выставочному формату. Во-первых, выбрал тему — вымышленный город КЛИН, город художников, ментальная карта которого «вклинивается» в знакомую Московскую реальность. Художники выставки Мария Павленко и Ника Дундуа ставят эксперимент: театральный художник осознанно или интуитивно отражает в своей сценографии фрагменты реальности, среды, в которой он существует. Вместе с участниками авторы экспозиции исследуют топографию каждого проекта и находят в городе места, перекликающиеся со сценографическим решением автора. Во-вторых, представленные макеты, эскизы, арт-объекты и инсталляции, а также фотографии, посвященные взаимосвязи сценографического замысла и городской среды, располагаются самым неожиданным и причудливым образом.

В третьих, у выставки на этот раз была «увертюра». В сентябре, в День города в саду музея открылась инсталляция «Театральная оптика. Предпроект выставки ГОРОДКЛИН#13». Она состояла из пяти интерактивных объектов, призванных открыть зрителю новые способы восприятия действительности. Каждый из объектов акцентировал внимание зрителя на фрагменте реальности: по аналогии с театральным порталом, отделяющим сцену, место действия спектакля от зрительного зала, объекты разграничивали окружающее их пространство, превращая одних горожан — в актеров, других — в зрителей, а события повседневной жизни — в театрализованные представления. Пять мест действия. Пять сюжетов, которые разворачиваются здесь и сейчас. Пять новых точек зрения на то, что нас окружает. Пять отдельных спектаклей в предложенных обстоятельствах.

На экспозиции выставки ГОРОДКЛИН#13

ИЛЛЮСТРАТОР ЭТО ОТШЕЛЬНИК

ЯСЕН ГЮЗЕЛЕВ
ИНТЕРВЬЮ МАЙЯ ПРАМАТАРОВА

Выставка в Москве, организованная Болгарским культурном институтом, представляет работы художника-иллюстратора Ясена Гюзелева в различных выставочных пространствах города. Первая экспозиция состоялась в «Российской Государственной детской Библиотеке». На выставке представлены иллюстрации к выдающимся произведениям мировой литературы: «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье» Льюиса Кэрролла, «Пиноккио» Карло Коллоди, «Пиковая дама» Александра Пушкина, «Дон Кихот» Сервантеса, «Оливер Твист» Чарльза Диккенса, сказки братьев Гримм, Оскара Уайльда и Джона Рёскина, мифы о короле Артуре и рыцарях круглого стола, об Орфее и Эвридике; к биографиям великих художественных и исторических личностей, таких как Сократ и Микеланджело и других. Работы Ясена неоднократно были отмечены различными международными премиями и наградами:

Иллюстрация к «День рождения инфанты» Оскара Уайльда

Часто, до начала создания иллюстраций к какой-либо книге Ясен Гюзелев рисует маленькие, иногда размером с почтовую марку, рисунки, чем-то похожи на Story Board всей книги, которую ему предстоит иллюстрировать. Эти рисунки выстроены в такой последовательности, что воспринимаются как дополнительная, вторая реальность авторского прочтения, превращаются в книгу режиссера, как говорит Ясен. И дополняет, что в процессе своей работы как иллюстратора, он выступает не только «в роли режиссёра, но и сценографа, актёра, играющего все роли — главные и второстепенные, художника по свету и все остальные». А иногда сам выполняет и всю черновую работу.

А когда работаешь над так называемой режиссёрской книгой художника, используешь ли ты современные технологии, или работаешь с карандашом и бумагой. В принципе, какое место в твоём рабочем процессе занимают современные технологии?

Использую самые древние технологии: лист, карандаш, краску, бумагу. Не применяю современные технологии. Коллеги и друзья убеждали меня использовать их, однажды я попробовал и с их помощью выполнил часть работы, но эффект мне не понравился, я не выиграл во времени, не получил удовольствие, с тех пор продолжаю работать старым классическим способом.

Чтов процессе создания иллюстраций к одной книге доставляет тебе наибольшее удовольствие? Скажем, при написании пьесы, лично для меня, самым приятным является момент, когда возникает идея, формируются характеры, образы, работа над сбором материалов по теме, а затем наступает длительный, и порой, мучительный процесс. А как происходит у тебя?

Все этапы мне интересны. Да, существует один продолжительный, и порой, мучительный процесс, утомляющий, требующий много терпения и времени при выполнении проекта. Таков мой стиль работы, это порой давит и приводит к усталости, но, в целом, весь процесс мне приятен. Усталость является частью процесса.

Каков наиболее продолжительный период времени, проведённый за работой над определённой книгой, и что это за книга?

Дольше всего я работал над двумя «Алисами» («Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье»). Работа над ними заняла около трёх лет.

В наше время, в котором мы живем, многие вещи, включая искусство, созданы для «одноразового использования», для одного-единственного показа. Ты считаешь, что это оказывает какое-то влияние на иллюстрацию?

У меня нет глубоких наблюдений над общими процессами в искусстве, я стараюсь выполнять свою работу, но, да, современное искусство больше склоняется к преходящему, мимолётному, несмотря на то, что затем эти мимолётные проявления попадают в музеи на вечные времена. Так возникает противоречием между тем, что этим хотел сказать создатель, и тем, что происходит с его произведением. Я рисую с осознанием того, что мои работы останутся во времени как можно дольше.

Что происходит с книгами, подобными твоим, которые по своей сути являются произведением искусства, зачастую изданы в большом формате и тяжелые? Как они «встречаются» с людьми нашего времени, которые долго не задерживаются на одном месте и любят кочевать налегке? Что ты думаешь об электронных изданиях?

Книга для меня как тело, как предмет, является неповторимой, ее ничем невозможно заменить. В последнее время, мои издатели говорят, что первоначальный бум электронных книг затихает, происходит отток читателей и возвращение к классическим формам.

Существует ли диалог между тобой как художником, и издателем, который сделал соответствующий заказ? Что представляет собой взаимодействие между художником и тем, кто реально берёт на себя все риски, связанные с издательством данной книги?

В принципе, издатель имеет право отказаться от твоей работы в любой её фазе, если художник никаким образом не придерживается к его требований, или если он не в силах справиться. Так обстоят дела в принципе. Ведутся предварительные разговоры с издателем и арт-директором, которые имеют некое предварительное видение форматов и концепций. Обычно в процесс моей работы они не вмешиваются, но имеют определённые пожелания. Скажем: добавь немного больше цвета, не будь столь контрастным в этот раз.

Затем они просматривают мою Story Board или какую-либо серию маленьких рисунков, возможно, что у них имеются некоторые небольшие комментарии, и затем я принимаюсь за работу.

Ты работаешь над классическими авторами Боккаччо, Сервантесом, Пушкиным, Уайльдом, то есть не вступаешь в противоречие с самими авторами текстов. А работал ли ты с современными авторами, которые могут возразить?

Я работал с современными авторами, рассказывающими классические сюжеты, мифы и легенды, такие, как история о короле Артуре, Орфее и Эвридике, о жизни Сократа и Микеланджело. До сегодняшнего дня никто не вмешивался в мою работу.

В какой степени искусство иллюстрации, в этом смысле, является самостоятельным, или оно несет элементы коллективных искусств, таких, как театра или кино?

Книга является коллективным арт-продуктом, но, если принять, что текст готов, то с этого момента начинается работа иллюстратора. В большинстве случаев я придумываю не только иллюстрации, но и дизайнерский проект книги. Издатель берет на себя ответственность качественно напечатать книгу и ее распространять. Для тех видов книг, которые делаю я, ответственность, в основном, лежит на мне.

Иллюстрация к «Приключения Пиноккио» Карло Коллоди

Не очень ли это одиноко — быть иллюстратором? Процесс длится два или три года, и ты все делаешь один, от начала до конца?

Да, это исключительно самостоятельное занятие, весь день я сижу, как монах, в одной маленькой комнате, и работаю. Но для меня это был сознательный выбор. Еще до художественной гимназии, когда мне было примерно лет 14, я уже знал, что хочу заниматься иллюстрацией. Я сам ставил перед собой задачи иллюстрировать какие-либо тексты. Меня всегда влекла иллюстрация, и этот мой интерес оказался гораздо сильнее интереса к живописи и графике. И все-же, пока я учился, не было полной уверенности в том, что я стану профес-

СЦЕНА №1 (117) / 2019

Иллюстрация к «Дон Кихоту» Сервантеса

Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина

сиональным иллюстратором. Человек может чего-то сильно хотеть, а это не произойдет. Я занялся поисками работы, нашел, и с тех пор у меня всегда есть заказы на новые книги от различных издательств во всем мире.

Над чем ты работаешь в данный момент?

Сейчас я работаю над «Путешествием к центру Земли» Жюля Верна, это мне очень интересно. Обычно, у меня есть новые предложения, о которых я предпочитаю думать после окончания текущего проекта, но случалось, что у меня сочетались два трудных проекта. Тогда становится очень сложно, и я работаю по несколько месяцев над одним проектом, а затем над другим, потом возвращаюсь к первому и так, пока закончу.

Из одного выдуманного мира я перемещаюсь в другой выдуманный мир, а где-то между ними существует реальность. Предпочитаю этого не делать, но иногда мне приходится.

Есть ли у тебя собственный архив книг с твоими иллюстрациями, которые уже составляют маленькую библиотеку на различных языках?

Собираю какой-то архив, но не все мне присылают. Вот сейчас я впервые увидел на Книжной московской выставке NonFiction русскоязычное издание «Жизни Микеланджело». Может быть, русские издатели еще не успели выслать номера основному издателю, Green Press, Тайвань, чтобы и я смог получить экземпляр.

А насколько твои ожидания, связанные с каждой последующей книгой, соответствуют результатам?

Всегда ожидаю большего и смотрю критически на вещи, которые я делаю. Книга, как часть того, что является и моим делом, вызывает некоторые мои естественные реакции: то я нахожу какие-то неточности то в печати, то в сканировании, но есть и случаи, когда я бываю удовлетворен.. Очень приятно видеть книгу, которая соответствует твоему предварительному замыслу. Рисунки рисунками, они, как картины, могут висеть на стене, но они становятся иллюстрациями, когда воплощены в теле книги.

А как рождается обложка? Меняешь ли ты ее для различных изданий одной и той же книги?

Об обложке я думаю, когда работа близится к завершению. В конце выбираю что-то из работ, ту, скажем, которая состоит из двух страниц, и предлагаю ее в качестве обложки. Но есть издания, которые требуют, чтобы обложка была разработана специально. В этом случае еще в самом начале у меня есть предварительная идея, которая в процессе может измениться. ■

Иллюстрации предоставлены автором

СТАРЫЙ НОВЫЙ АВАНГАРД

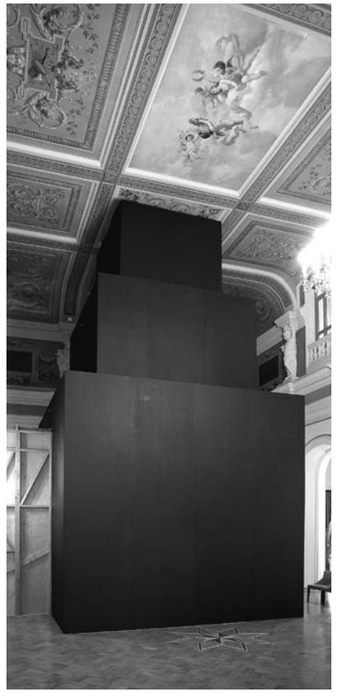
НАДЕЖДА ХМЕЛЁВА

«Театр будущего» Александр Шишкин-Хокусай. При участии **Андрея Воронова** и **Андрея Могучего**

БДТ исполнилось 100 лет. А зданию, которое передали театру, созданному революций, гораздо больше. Оно было построено еще в 70-е годы XIX века архитектором Л. Фонтана в парадном стиле императорских театров с ярусами, живописными плафонами, лепкой, позолотой, бархатными драпировками, мраморной парадной лестницей. И, несмотря на пожар 1901 года и недавний капительный ремонт, театр полностью сохранил классический декорум XIX века. А ведь театральная декорация XX века часто порывала с прошлым, была полна экспериментов и слово «декор» было для неё ругательным. Конструкции Ю. Анненкова, абсурдизм Н. Акимова, холщовая шкура Холстомера Э. Кочергина, взорванный мир А. Шишкина — как это художническое вольнодумство соотносится со старинной архитектурой реального театра? Никак. Такая задача никогда не ставилась — художники пересоздавали коробку сцены и там лепили мироздание с реальностью никак не связанное. А зал, променуары, вестибюли были той самой реальностью, от которой они так стремились сбежать в свой вымышленный мир.

Правда, в Александринском театре В. Мейерхольд и А. Головин в «Дон Жуане» и «Маскараде» соединили зрительный зал и сцену в единую среду спектакля. Да, и художники уже XXI века продолжали этот путь — А. Орлов в «P. S. капельмейстера Крейслера» и А. Шишкин в «Иванах» посадив зрителя на сцену, сделали идеальный россиевский зал частью декорационного решения. Впрочем, в наше время стремление вырываться со сцены в другие пространства стало уже театральной повседневностью. А. Могучий, художественный руководитель БДТ в своих

«Театр будущего»



Башня из чёрных кубов

спектаклях также интерес к старинному зрительному залу периодически проявлял — то выстроят новый амфитеатр для «Что делать», то зал прорежет «дорога цветов» в «Грозе», а в «Трёх толстяках» над головой ошеломленных зрителей будет летать гимнаст Тибул.

Но такого пространственного рывка, который сделал А. Шишкин к юбилею БДТ, кажется, ещё не наблюдалось. Он дерзко врезал в тело старого театра совсем другой — ультрасовременный театр. Да, тенденция устраивать все новые и новые игровые площадки внутри здания стало театральной реальностью ещё со второй половины XX века, да и в БДТ при Товстоногове была открыта Малая сцена. Но всегда для таких камерных сцен находили пространство в стороне от парадных вестибюлей и галерей, и уж тем более, зрительного зала. Шишкин бесцеремонно врезал новый театр в старое тело театра, блестяще сыграв на контрастах времен, способов выражения, да и материалов. Художник протянул огромный фанерный лабиринт сквозь все публичные пространства театра — от крайней входной двери, через вестибюль, взметнул на лестницу, захватил часть Греческого зала и мощным углом вклинился в зрительный зал со стороны яруса. Этот фанерный театр может жить своей жизнью — там есть и сцена, и зрительские места, раздевалка и даже винный зал. И тогда это будет, конечно особенный, но все же театр. Но пока там нет спектаклей, и по его фанерным лабиринтам бродят зрители большого зала, он является объектом современного искусства — тотальной инсталляцией. Этот новый жанр принадлежит Илье Кабакову: зрителю представлен не отдельный предмет или композиция, а законченное и образное пространство иной реальности.

Бронзовая люстра вписалась в «Театр будущего»

В свой «театр будущего» художник берет из прошлого только авангард 20-х годов, используя его знаковые формы во внешней части лабиринта, обращенной к старинному декору театра. И создается образ БДТ 20-х годов, его бурного времени, когда в это здание ворвались со своими новаторскими декорациями Ю. Анненков, В. Лебедев, В. Дмитриев, М. Левин, Н. Акимов. Воображаемая архитектура строится, как каркасная геометрическая композиция и играет роль театральной конструкции, которая смогла кардинально изменить декорацию и провозгласить на сцене беспредметность. Материал — дерево, цвет — красный — все оттуда, из бурных 20-х. Но если эти графические фасады полностью погружены в воспоминания о театре, то огромная композиция в Греческом зале — обобщенный образ всего русского авангарда. Три огромных чёрных куба поставленные друг на друга, поднялись под самый потолок высокого (и самого парадного) зала театра. В них сосуществуют и чёрный квадрат К. Малевича, и конструктивисты, прорвавшиеся от плоскости к объёму и организации пространства, и взметнувшаяся вверх башня III Интернационала В. Татлина. Есть и ещё одно нарушение элементов единого стандарта красной конструкции — на фасад «театра будущего» Шишкин вешает мраморные доски с именами художников БДТ 20-30-х годов. Точно такие мемориальные доски висят, обычно, на фасадах зданий или на кладбище. Вызывающий диссонанс красной фанеры и линейных ритмов конструктивизма с мрамором доски и декоративным шрифтом вызолоченных букв — это уже игра смыслами и фактурами самого Шишкина, да и нашего времени.

Если на фасадах своего театра художник ведет с авангардистами прошлого активный пластический диалог, то интерьеры лабиринта — это уже тотальная инсталляция современного художника. Весь лабиринт отделан исключительно натуральной фанерой, в которую вкомпанованы натуральные глазки, сквозь которые можно увидеть небольшие фрагменты того самого старинного

Угловая сцена

театра. Неожиданно один глазок резко увеличивается и в него можно увидеть бюст Г. Товстоногова, который стоит в традиционном пространстве театра. Но если Товстоногова можно увидеть в двух параллельных пространствах — старого и нового, то бронзового — в рост — Горького у прошлого художник отнимает и помещает только в своем театре, делая ему преувеличенный, но все же глазок. Бюст А. Блока и фотография поэта с труппой тоже переведены в театр будущего, но только совсем без глазков. Так что у каждого героя БДТ в этом театре своя пластическая роль. Но не только титаны прошлого вторгаются сквозь стены фанерного театра, такой же рывок, только сверху вниз, сделала роскошная бронзовая люстра — три огромных круга-глазка превращены здесь в великолепную архитектурную форму. А контраст фанерной архитектуры и тонко проработанной старинной бронзы невероятен, но прекрасен!

И, наконец, лабиринт приводит в сам театр — скамейки для зрителей (в очень небольшом количестве) обычные, а вот сцена — радикальная. Она, прежде всего, отменяет сценические параллельные горизонтали и имеет форму угла. Такое угловое пространство часто встречается в сценографии, но это ведь устройство сцены! Возможно, и декорации здесь не понадобятся — сама сцена — готовая сценография. Есть и еще неожиданность — в передней части сцены увидеть человека в рост невозможно — он обрезан рамкой сцены. И только страсть и энергетика угла и его диагоналей могут «создать» человека в этом театре будущего.

Александр Шишкин и Андрей Могучий в «Театре будущего»

Вот так сосуществуют, пересекаются, удивляют и даже поражают три времени, из которых «вылеплен» этот театр. Как он впишется в современность, пока непонятно — может, будут спектакли, может, распишут фанеру внутренних стен, может, останется как объект современного искусства. В любом случае, это нестандартная иблестящая форма празднования юбилея БДТ. ■

Фото: Е. Петрушанский, С. Левшин

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ АНАТОЛИЯ ЧЕЧИКА

ЛЮДМИЛА СИНИЦЫНА

Художник Анатолий Чечик — мастер фристайла, пожалуй, только так, одним словом возможно описать его творческую судьбу. Зодчий с высшим образованием, автор ряда реализованных архитектурных проектов, он в 1978 году все начал с нуля, перейдя в цех мастеров сценографии, и сразу завоевал признание, стал автором многих нашумевших постановок в киевском театре имени И. Франко и в других театрах Украины. А через десять лет Чечик вновь отказывается от удачно сложившейся театральной карьеры, чтобы полностью отдаться станковой живописи и графике.

Неудивительно, что и творческая манера Чечика отличается неожиданными поворотами, свойственному фристайлу, сменой стиля, живописной манеры. Его полотна легко разложить по периодам. Он пишет сериями, и каждая отвечает новым целям и задачам. При том, что рука мастера чувствуется везде. И в каждой из серий можно проследить зарождение следующего этапа, как и в новой серии читаются отголоски того, что уже было сделано.

Но есть темы, которые проходят через все периоды, — это библейские мотивы. Они то завершают новый период, то открывают его. Какую же отвагу надо иметь, чтобы шагнуть в это пространство, где существует иконопись во всех ее вариантах, работы художников Средневековья, а затем Возрождения, классицизма, академической школы, лучших представителей модерна, экспрессионизма… Только перечисление всех, кто стяжал славу на этом пространстве, заняло бы не одну страницу текста. Каким же мощным должен быть зов, чтобы дать уверенность и силу искать в этом пространстве свои ответы на вечные вопросы.

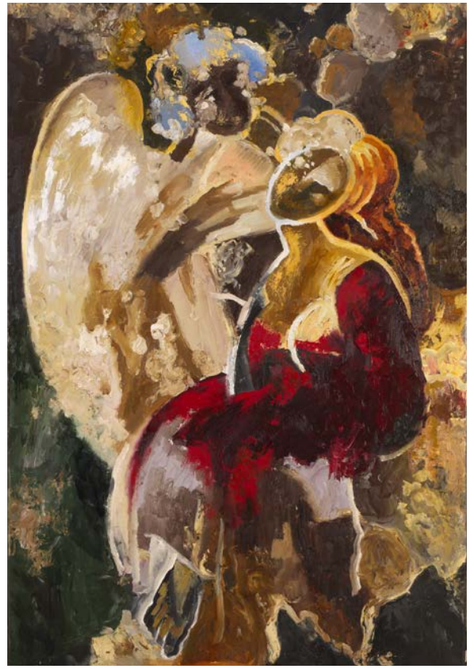
— *Все началось с «Песни песней». Как-то все совпало. Я переживал период бурной влюбленности в мою будущую жену Нину, ее сказочной красоты родину — неповторимую Грузию. А еще у меня в руках оказалась Библия, досталась от знакомых по длинной цепочке. В те годы не так просто было заполучить эту Книгу. Я начал ее перечитывать. Близкое знакомство с текстом, возможность вникать в ритмику и одновременно состояние влюбленности… Так произошло короткое замыкание. Я осознал, что «Песнь песней» — криптограмма. Там таится нечто большее, чем обычное любовное чувство к пастушке Суламифь. Ведь в тексте приводится и монолог самой пастушки. Значит, есть кто-то третий, кто наблюдает за диалогом….*

А потом, рассматривая текст, написанный на иврите, я понял: это ведь может стать изобразительным элементом! Нанес на офорт, поверх гравюры текст. Разумеется, гарнитуру, манеру изображения букв уже придумывал сам. Так родилась эта серия.

Я не теософ, не религиозный философ, никому не навязываю свои представления. Но как художник имею право на собственное прочтение. А как иначе? Только тогда, когда, вникая в текст, чувствуешь, что эта тема тебя волнует, задевает, заставляет возвращаться к ней, — только тогда может появиться что-то живое. С чужих слов, с пересказа — это вряд ли возможно. Хотя не исключаю, что у кого-то фантазию может пробудить и чье-то умозаключение. Спусковые крючки у каждого творческого человека работают по-разному. Мне обязательно надо прикоснуться к истоку.

Другая библейская серия «Исход» (к ней Анатолий будет обращаться снова и снова) замкнула разнесенные во времени события: те, что происходили до нашей эры, и те, что переживали наши современники после распада Союза, когда началось новое великое переселение народов. Кто-то уезжал из Средней Азии в Россию, кто-то перебирался на Запад. Одни надеялись укорениться на исторической Родине, несмотря на то, что родились, выросли, получили образование и обрели профессию совсем в иной культурной среде. Другие решительно разрубали прежние узы, чтобы окунуться в новый, абсолютно незнакомый мир.

А. Чечик. «Распятие»



А. Чечик. Благовещенье. 2012

А. Чечик. Жертвоприношение Авраама. 2012

А. Чечик. *Пир Валтасара*. 2014

А. Чечик. *Манна*. 2012

А. Чечик. *Исход*. 2004

Поэтому и полотна Чечика выполнены в абсолютно разных манерах. На одной серии исход решен карнавально-гротескно. Люди в пространстве движутся на первый взгляд хаотично, только внутренний ритм организует «перемещение» персонажей: комических и одновременно трагических. И по цветовой гамме эта серия решается как радуга: от фиолетового (холодного) к красному (теплому), словно отражая всю палитру переживаний и состояний.

— *Один из моих знакомых, рассматривая работы этой серии, удивленно спросил: «Откуда ты это знаешь?» И рассказал, что в самом начале Великой Отечественной во время эвакуации с ними в теплушке ехала девушка, которая ничего не успела с собой захватить, только свадебное платье…*

Другая серия едина в цветовом плане. И сначала даже может показаться, что золотистый свет, пронизывающий полотна, — создает более умиротворенное настроение, и даже может восприниматься как воплощение мечты о новой счастливой жизни. Но идея, сверхзадача художника — не только напомнить про библейские мотивы, но и вернуть зрителя к живописным истокам, стенописи, где торжествовал золотой цвет.

— *Я читаю Библию как театральный режиссер. И все время задаю себе вопросы: почему, зачем, что? Как известно, чем больше постановщик задает себе такого рода вопросов, тем скорее вероятность удачи.*

Как-то на выставке, объясняя, почему мне не понравилась картина одного художника, я сформулировал, подвел итог давним наблюдениям: «У него за холстом ничего нет». В картине главное — не сюжет. Главное — мотив, сверхзадача, если говорить языком театра.

Существует немалое количество картин на тему «Бегства в Египет», но ни у одного из прежних мастеров мы ни разу не видели Марию и Иосифа на фоне пирамид. А у Чечика их путь лежит прямо на гигантский золотой треугольник. Его можно рассматривать и как дорогу в бесконечное далеко и как тупик… Анатолий объясняет отсутствие пирамид у классиков тем, что они не видели их! Они ведь не бывали в Египте.

— *Я попытался отыскать объяснение, как на картине Ван Эйка появились пальмы и верблюды. И нашел упоминание о том, что Ван Эйк отправился с посольской миссией в Португалию. Там этот северянин и мог столкнуться с южной экзотикой. Фантастическое чудовище можно придумать, составить из разных элементов, как делал Босх, а чтобы нарисовать верблюда, его надо видеть.*

Так что для Анатолия в отличие от монофизитов (не признающих человеческую природу Христа) самое главное в библейских мотивах именно человеческая природа Иисуса, ну и, конечно, тех, кто оказывается в его окружении. Поэтому он всякий раз ищет особенную атмосферу, чтобы передать драматургию происходящего. Так, в «Тайной вечери» мы видим заброшенный дом (расположенный за стенами Иерусалима), из окон которого струится свет. Но этот золотистый свет, такой теплый, такой манящий, и становится символом нового учения, которое учитель излагает своим последователям. А они распространят его по всему миру.

Каждый раз Чечик ищет что-то особенное для того, чтобы передать свое ощущение, свое понимание. В «Молении о чаше» Христос, запрокинув голову, обращается к отцу небесному, просит его избавить от грядущего страдания. Поза настолько мучительна, что мы физически ощущаем ее и сопереживаем, благодаря смелому и необычному ракурсу.

А на другом полотне ощущение момента передано точно найденным соотношением: крошечные фигурки Марии и Иосифа в пустыне, а над ними — огромное звездное небо. Хрупкость человеческого бытия и неизбежность постижения величия нравственного закона, которому суждено сыграть столь важную роль в жизни.

«Манна небесная» — здесь тоже взгляд сверху, словно руки тянутся к тому, что находится и над нами тоже. А живописная манера, движение кисти — создают неуловимую вибрацию — будто все трепещет. И от жары в пустыне воздух вибрирует, и сами люди трепещут от голода, от нетерпения ухватить свою долю ниспосланной свыше манны.

— *Русскую живопись отличает особое внимание к человеку и стремление раскрыть суть и смысл его существования. Мне, при всех живописных пристрастиях, важнее всего именно суть, то, что под краской.*

Навыки зодчего, который строит здание по строгим законам, школа работы в театре, где художник учился открывать новизну, проникая в самую суть психологического конфликта, смелые поиски в пластическом решении собственных полотен — все это вместе позволяют Антолию Чечику открывать новые пространства там, где вроде бы уже все было открыто. ■

ЭТОТ ХРОМОЙ КРАСИВЫЙ ГЕНИЙ

ЛЮБОВЬ ОВЭС

Продолжаем публикацию материалов посвященных Валерию Ивановичу Дорреру (1928–1984). Начало — в №6 за 2018-й. Этот год юбилейный для художника, ему исполнилось бы девяносто. На страницах журнала воспоминаниями делились москвичи: Д. В. Родионов, Г. П. Ансимов, Е. Ю. Миллиоти, Б. А. Мессерер. Теперь — петербуржцы. Доррер в равной мере принадлежал обоим городам. Как художник кино он работал на Мосфильме («Отелло» С. Юткевича) и Центральном Телевидении («Жизель»), как театральный художник — в Большом и Малом театрах, в «Современнике» и на «Таганке», в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Перечень спектаклей занял бы слишком много места. Персональные выставки Доррера трижды проходили в Москве, последняя открылась в Бахрушинском музее 19 апреля 2013 года, на ней демонстрировались произведения из московских собраний: ГЦТМБ, Центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Российской государственной Библиотеки искусств, музеев театров. Спустя месяц, 23 мая 2013 года открылась выставка в Санкт-Петербурге в Доме актера (Невский пр., 86). Основу экспозиции составило наследие вдовы художника А. С. Доррер и эскизы из музея Михайловского театра (бывшего МАЛЕГОТа). Произведения из музейных собраний по существующим сегодня правилам, выданы быть не могли. И все же, в три зала СПб. СТД не смогло войти все: эскизы к спектаклям ленинградских театров, живопись (натюрморты и пейзажи), графика (театральные плакаты и программы концертов, обложки книг и конверты пластинок), дизайнерские проекты (оформление ресторанов и кафе). Потряс объем материала. Неожиданный для художника, не заботившегося о сохранности листов: одни терялись в многочисленных театрах и киностудиях страны, другие раздаривались друзьям и первым встречным, третьи сгорели в мастерской. Художник оставил огромное наследие. И добрую память о себе.

Алексей Порай-Кошиц

Я пришел в ТЮЗ в 1963 году. Театр только переехал на Пионерскую площадь в новое здание. И первый свой спектакль — «Коллеги» — новый его руководитель З. Я. Корогодский сделал в 1962-м с Валей Доррером. Замечательное оформление, замечательный спектакль, интереснейший. Я тогда ничего еще не понимал, ни в театре, ни в чем, подмалевщиком работал. Но мне это все было очень интересно. Потом решил поступать в Театральный институт. И весной 1963 года пришел на консультации. Одновременно там проходили защиты дипломов. Вдруг по коридорам шум: «Доррер идет», «Доррер идет на консультацию», «Доррер идет». И я увидел спокойного, скромного, тихого человека, который никого из абитуриентов не экзаменовал, а просто сидел сзади, за спинами, смотрел и слушал. Несколько лет я его не встречал. Видел какие-то спектакли. И вдруг Корогодский говорит: «Давайте делать «Гибель эскадры»». И приглашает Доррера. Я в это время уже макеты делал в ТЮЗе. И мне пришлось сделать макет самому Дорреру. Я с ужасом думал про это. Мы подружились. Я бывал у него дома в этой высокой мастерской на площади Искусств, общался с семьей: женой Викой и дочкой Настей. Одно могу сказать: это был очень светлый добрый человек. Он мог очень точно охарактеризовать, что именно ему не нравится в чужой работе, но плохо ни о ком никогда не говорил. Всегда был доброжелателен.

Эрудиция — этого ничего не было видно, хотя наверняка было в нем. Он был добрый, по-настоящему по-человечески. Когда я увидел и понял, с кем я общаюсь, дружу по-настоящему… то вдруг осознал: этот человек сдвинул наших театральных художников, всю сценографию, как сейчас говорят, на совершенно новый путь.

Мне в жизни очень повезло. Через какое-то время Эдуард Степанович Кочергин познакомил меня в Театре Комиссаржевской с другим таким же человеком, который лет через десять (не могу точно сказать), так же сдвинул сценографический процесс — с Давидом Боровским. Два гения нашей профессии, прошедшие одинаковый путь с мастерских: Мариинских — Валя Доррер, Театра им. Леси Украинки — Давид Боровский, изменили понимание того, что такое художник в театре. Мне выпало счастье быть с ними близко знакомым. С Доррером, кроме «Крыши» (ресторана наверху гостиницы «Европейская»), мы бывали в «Кавказском», он очень любил «Кавказский», в подвале хороший ресторан был. А самое главное там стоял рояль и, когда он немножко выпивал, то шел за рояль и играл, хотя совершенно не умел. Все время пытался играть. И это было замечательно. Было приятно слушать. И никто не кричал, что нам мешает музыка, кого посадили, он только стучит по клавишам. Потому что он стучал художественно.

Разбойники. Балет на музыку М. Минкова. Город (после пожара). 1983

Нелли Полякова

На последний курсах института мы все были влюблены в Валерия, потому что это был гениальный художник, модный художник, по-настоящему. Теперь этого слова как-то не употребляют. Акимов его употреблял: «модный художник».

Первый раз я увидела Доррера, живого, на площади Искусств. Он шел в каком-то роскошном бежевом пальто, красивом, длинном, мягком, явно западном. А мы же все были тогда нищие. Мужчина красивый, молодой. Первый раз.

Второй раз тоже. Студентами нас водили на практику в Мариинские мастерские, костюмные. А там всегда было очень много эскизов Доррера. Я их перерисовывала. Они было совершенно потрясающие. Доррер был настоящий кумир всех молодых художников.

Потом я лет десять работала в провинции. Вернулась и еще нигде не служила. И вот всем тогда хорошо известный, талантливый педагог сценического движения и замечательный человек Кирилл Николаевич Черноземов, вероятно, сжалился надо мной и, получив, как режиссер, спектакль, пригласил меня художником по костюмам. И я встретилась с Доррером уже по работе. Когда Черноземов сказал мне, что художником-постановщиком будет Доррер, мне худо стало: «Боже!… Я не смогу соответствовать ему». Встретились. Стали работать. Удивительно мягкий, какой-то даже беззащитный человек. Немногословный. Он совершенно не подавлял. Помню, говорит: «Я вот ходил в библиотеку Эрмитажа…» Думаю, как же я-то не догадалась.

«Я там нашел то, что мне было надо, испанский орнамент». Это была пьеса «Тогда в Севилье» Самуила Алешина, вариант «Дон Жуана».

«Там такой испанский орнамент, я знаю, как я все сделаю: на белом бархате черный орнамент выложу».

И вдруг у меня в голове: «Боже, думаю, как здорово». И я тоже стала делать костюмы, цветные, и с бархатными всякими деталями черными.

Первый раз пришла к нему в мастерскую, наверх туда и думаю, почему-то мало эскизов, почти и нет. Но там был какой-то огромный сундук. Я говорю: «Валерий Иванович, покажите мне, пожалуйста, ваши эскизы, где-нибудь они есть?»

Он говорит: «Ну вот», — открыл сундук, а там почти ничего нет, но он вытащил роскошный эскиз с корабликом, детский. Я запомнила, как там написан был живописью корабль, такой какой-то поэтичный, в море.

И еще запомнила, как сказала ему: «У меня на эскизе красное платье, а наши гуаши не дают нужной яркости цвета». А он сказал: «Подожди». Пошел, порылся где-то. Приходит и приносит начатый тюбик, западный какой-то, французский или голландский: «Вот тебе!»

Я переписала эскиз, совсем другое качество стало. Долго он у меня хранился. Сделали в цехах костюмы хорошо. Но Валерия Ивановича я больше не увидела. Премьера прошла без него.

Встреча с таким гением даром не проходит. Много художников-классиков, но те, которые дают толчок, встречаются редко. А Валера такой был. С первого нашего спектакля на всю жизнь… дал такой толчок! Низкий поклон. Бог дал человеку такую удивительную творческую энергию света. Моцарт нашей профессии.

Эдуард Кочергин

Я младше его на 10, даже на 12 лет, то есть на целое поколение. Студентами мы ходили на его спектакли. Если на афише появлялась фамилия «Доррер», мы старались на этот спектакль попасть. И посмотреть его, потому что это был Доррер. Для нас это было как в музей пойти. Нельзя было пропустить. Он был важнейшим звеном, переходящим.

Гибель эскадры А. Корнейчука. ТЮЗ. 1970 СПбМТиМИ

Доррер перевел так называемое совдеповское сталинское театрально-декорационное искусство к нам, в наше время, в наш мир, в нашу философию. Без него это было бы невозможно. Я не представляю, как бы мы могли возникнуть, если бы не было его, просто не представляю.

Он работал в не очень хорошее время, во времена «сикоси-накоси», когда почти все художники «косили». Режиссеры требовали обязательных косых кулис. У него тоже были «косые» вещи, но они всегда были талантливо, замечательно сделаны. Это не просто «косины» ради «косины», это — композиция. Это энергия, которая у него была. И это необходимость.

Теперь о моих личных встречах с ним. Он уже был тяжел, болел уже сильно в это время. Но его все любили, и я тоже. У нас в театре им. В. Ф. Комиссаржевской был очень неплохой молодой режиссер, ученик Г. А. Товстоногова Вальдес Лянцевичус, который захотел, чтобы декорации к его спектаклю «Сказка о четырех близнецах» делал Доррер. Естественно, встал вопрос, кто будет все это осуществлять. Я взял на себя. Главное было получить от Доррера эскизы. Дальше он был не нужен. Так и произошло. Я выбил из него эскизы, сидел над ним в мастерской, встречался часто, и он сделал их, очень здорово, просто отлично. И мы исполнили эту декорацию в мастерских театра. Спектакль пошел и пользовался большим успехом. Очень красивый был спектакль.

Забавная история произошла. Доррер пришел на премьеру и был страшно удивлен, что все получилось. Говорит: «Я же не ходил. Как это могло быть?» Я ответил: «Мы просто Вас очень любим».

«Хорошо, — говорит, — дальше мы будем говорить с тобой наверху, «на крыше»». Я отвечаю «На какой крыше?» «Ну, вот здесь рядом «крыша»». — Это ресторан такой, в гостинице «Европейская», на самом верху. «Пойдем на крышу».

Я говорю: «Не надо, Валерий Иванович, что Вы, господь с Вами!»

«Нет, все, я с тобой здесь не буду говорить, только там».

Короче, за два спектакля, которые я с ним осуществил, расплачивался он со мной «крышей. И на последней, на второй «крыше», вдруг спросил про последнюю мою работу — «Насмешливое мое счастье» — «Как это тебе пришло в голову? Вот именно такая декорация». Он видел, был на премьере, на первой, второй, не знаю на какой, но был. И, очевидно, его задело, взволновало, раз он меня спросил, когда мы уже выпили неплохо:

«Слушай, как это тебе пришло в голову?»

Я говорю: «С испуга».

«Да! Давай выпьем за испуг». Хороший говорит испуг. Это все уже, говорит, другое, я ухожу. Вот. Это было. А вскоре он, к сожалению, умер.

Что могу сказать: это был гений! Просто гений. Это слово абсолютно подходит к нему. Он возник из среды художников. Доррер не образовывался, как говорится, академически. Конечно, он учился. У М. П. Зандина, главного художника мастерских Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Зандин был, будь здоров, учитель! Я помню натюрморты, которые мне Доррер показывал в мастерской. Замечательные натюрморты, которые ему ставил Зандин. Он писал их в театре. Очень просто. Красивые и по постановке, и по замечательной живописи. Насколько я помню, как раз их увидел в театре С. Б. Вирсаладзе. Он был тогда главным художником театра. Обратил внимание на то, что этот мальчишка замечательно чувствует цвет, владеет природой цвета, абсолютно владеет. И от этого все пошло-поехало. От Зандина. Зандин и, конечно, Сулико Багратович сыграли в его биографии огромную роль, определили такую замечательную судьбу.

Еще хочу сказать, что Доррер был абсолютно питерский художник. Если внимательно посмотреть, все постулаты школы, они — в нем. Вот не учился, а питерский, питерской школы абсолютно. Графичность, четкость, композиция прекрасная, во всех его вещах абсолютная композиция. Все работы лиричные. Даже если они были черные, или не черные, это — лирика, которая есть в школе питерской. Она — в нем. И она абсолютна. И что еще могу сказать: меня бы не было, если бы не было Доррера. Не было бы многих из нас.

Он поднял планку, которая была в Питере в 1920-30 годы, потом как-то все это опустилось. Только, может быть, один Сулико Багратович Вирсаладзе ее держал. Доррер вновь поднял профессию и перевел ее на современный язык.

Как это ему удалось! Ну, просто гений. Этот хромой красивый гений. И мне повезло быть знакомым и видеть спектакли, и в драме, и замечательные балеты, замечательные. Он был фантастически музыкален, чувствовал музыку просто кожей спины. Слава богу, что он был у нас.

Марина Азизян

Валерий Иванович искал художника по костюмам на картину «Каин XVIII». Надежда Николаевна Кошеверова, режиссер картины, была первой женой Николая Павловича Акимова. Я была ученицей Николая Павловича. Таким образом, возникла моя кандидатура. Лет мне было 25. Так что для меня сегодня юбилей: мы 60 лет знакомы с Валерием Ивановичем. Он появился на студии Ленфильм, когда она была очень живым организмом. Ходили невероятной красоты артисты. Ходила, я помню, как сейчас, красавица Скобцева, ходил Баталов, ходил Смоктуновский. Студия, этот коридор круговой был насыщен, наполнен яркими личностями. И, тем не менее, когда входил на первый этаж Доррер, по студии разносилась молва: «Доррер пришел, Доррер пришел!» Причем никакого звездного свойства в его поведении абсолютно не было. Он был достаточно малоразговорчив. Но то, что он наконец приходил на студию, это было уже само по себе долгожданное такое свидание. Надо сказать, что Надежда Николаевна очень ценила его талант и всегда щедро прощала его.

Валя приглашал меня в мастерскую посмотреть какие-то первые эскизы к «Каину». И я постаралась в силу своих возможностей попасть в его стиль. Валерий появился на студии, когда в кино процветал такой совершенно кинематографический, добротный хороший реализм. В это время работали замечательные художники Б. Маневич, И. Каплан, Е. Еней. И строили декорации по принципу сходства с натурой, реанимировали пространство, существующее где-то на самом деле. Валерий делал сказку. Сценарий «Каина» был изумительный, совершенно изумительный эрдмановский сценарий, который начинался с того, что в государстве переполох: голуби обкакали статую короля. Поэтому в государстве запрещены птицы, всех голубей истребили, запрещено слово «голубой», «голубизна», в меню никаких «голубцов» и т. д. Кажется, многие считают, что сказку может сделать любой. Да вот не любой! Кроме того, Доррер ведь попал в стиль Эрдмана. Этот сценарий начинал писать Шварц, потом он умер, и продолжил Николай Робертович. Вообще, конечно, компания у нас была совершенно изумительная. Я с удовольствием назову артистов, которые там снимались. Во-первых, Эраст Павлович Гарин. Через рукопожатие — Вс. Мейерхольд. Снимались М. Жаров, М. Глузский, Ю. Любимов. Помню замечательную сцену в спальне, когда просыпается король, который не женат, и потому ему ищут где-то невесту. Приходит Любимов с поклоном говорит: «Нашли, Ваше величество!»

«Ну и что, какой объем талии?»

«Ее еще никто не обнимал». Это было сказано замечательно. Был еще замечательный артист, который играл туалетного работника — Б. Чирков, изумительно играл.

Я благодарна Валерию за то, что он… Вы знаете, он ничего лишнего никогда не делал. Вот лишнего в его эскизах не было. Поэтому он мог роптать на мастерские: «Чего там непонятного». Все очень понятно и ясно нарисовано.

Феликс Волосенков

В первый раз я услышал эту фамилию в доме балетмейстера К. Боярского, она сопровождалась словами «Это ангел!» Их произнесла его жена. И с тех пор у меня осталось это впечатление, что — ангел. Потому что даже общаясь с ним, я не имел возможности в этом разувериться. Вполне возможно, конечно, что он был гением, но для меня он остался ангелом.

Когда я поступал вместе с Владленом Ивановым в Союз художников, тот сказал: «Между прочим, мне рекомендацию дал Доррер! А Доррер никому не дает рекомендации».

Я потом спросил Доррера: «Валерий Иванович! Вы что, правда, никому не даете рекомендации?»

«Да, никто не просит!»

Потом, когда я обратился к нему: «Дадите Жене Малкиной рекомендацию?» (она была моей женой), он ответил:

«Конечно, Феликс, дам! О чем ты говоришь?»

«А работы надо показывать?» Что характерно, он ответил: «А тебе что жалко, что ли?»

Раньше мы всяко разговаривали. Как-то он пришел ко мне в гости в театре, а я делал макет М. Щеглову. И нам надо было быстро красить, надо было быстро сдавать. Щеглов и говорит: «Ну, пусть Доррер тоже займется делом, что он сидит просто так. Выпивки нету, пусть займется». Надо окрасить бревна, торцы.

Доррер говорит: «Никаких проблем». Берет и красит.

Щеглов: «Да не в этой, не в новой манере, нужно в старой манере!» «В старой манере!»

Доррер: «Элементарно, тогда охру давай».

И еще чему я научился у Доррера — это чисто-техническим вещам. Когда я участвовал в исполнении декораций к «Ифигении», я у него спросил, почему делались такие эскизы.

Он сказал: «Феликс! Потому что мне противно или лень в макете

их еще красить, задники, и потому я сразу их делаю в размер задника. Потом идешь и просто переводишь».

Надо сказать, что в институте мне этого не сказали. Насколько я знаю, Кочергин так учит своих. Они это знают и понимают. У нас этого не было. Этому я как раз научился у Доррера.

Когда я его видел в последний раз, это было в МАЛЕГОТе. Я стоял, а Валерий Иванович проходил мимо и спросил: «Что ты тут делаешь?»

«Да, вот говорю…»

«А, — говорит, — понятно, — «Принц и нищий». Это когда

Н. Н. Боярчиков был в МАЛЕГОТе главным балетмейстером. Говорит: «Он значит — принц, а ты — нищий, раз ты тут стоишь».

«Ну, получается так!» И вот это осталось последнее, что сказал мне Доррер.

То, что он давал, все это было впечатление такое ангельское. Ангельское, которое откуда-то приходит, доносится. Это неощутимо, но, тем не менее, это всегда присутствует.

Николай Боярчиков

Я работал в МАЛЕГОТе. Его называли тогда бывший Михайловский, сейчас наоборот — бывший МАЛЕГОТ. Валя жил у нас в мансарде на площади Искусств, 1. Стиль его и направление поисков мы определяли по его белому пуделю, который сам выбегал гулять в сад к памятнику А. С. Пушкину. То он был в стружках, значит у Доррера конструктивизм, то выбегал в сиреневом каком-то окрасе с пятном, значит у него сиреневый период и т. д. Очень улыбчивый, хороший был пес. Это была жизнь, близкая к театру.

Почему Доррер такой замечательный художник? Это не благодаря его глазам. Все женщины знают, что у него были потрясающие ресницы. Таких ресниц ни у одной из женщины нет. На этот мир он смотрел так, как никто. Он смотрел с этих ресниц.

Доррер много сделал балетов с Константином Боярским. Я считаю, что «Барышня и хулиган» на музыку Д. Шостаковича — это вообще фантастическое произведение с точки зрения характера образности, хотя все очень просто. Затем у него были и «Гадюка» («История одной девушки» Я. Вайсбурда), и много-много других спектаклей.

Кто-то сказал мне, я, к сожалению, не помню кто, что у Доррера плохи дела, надо ему помочь, у него сожгли мастерскую, и не можешь ли ты что-нибудь для него сделать. Как раз у нас в театре в проекте был балетный спектакль под названием «Разбойники», с замечательным московским композитором-мелодистом Марком Минковым. И я позвал Доррера. Этот спектакль стал его последней работой. Он уже на улицу не выходил. Мне пришлось ездить к нему на велосипеде, я жил на Охте, а ему мастерскую дали у Володарского моста. Это было зрелище довольно страшное, он туда перевез все, что смог сохранить из старой мастерской: обугленные вещи, там был даже запах гари, какие-то обугленные фотоаппараты, страшный такой сюр. И Валя сидел весь такой тоскливо-грустный. Очень быстро отозвался на мое предложение. Он был обрадован, потому что, судя по его жизни, всегда был в работе.

Работать с ним было непросто, он всегда все задерживал, всегда выполнял позже, но все его терпели. В «Разбойниках» у нас с ним были обрывающиеся декорации. Город, а потом, когда там случался пожар, то задник обрывался и оставался только его скелет.

Он эскизы не рисовал, сделал несколько, потом работал в макете. Был полный развал: одна декорация — такая, другая — сякая. И вдруг я как-то приехал и смотрю, все изменилось. Он сделал сиреневый половик, и все туда ушло, вся разностильность, и все такое прочее. Очень жалко, что не осуществилась тогда самая главная задача, которая была у нас. Мы хотели сделать спектакль из одного материала: бархата. Один материал сквозь весь спектакль. Все должно быть очень мягкое, бархатное. Он любил глубокий черный. Использовал много раз, первый раз, кажется, в 1958-м в «Эсмеральде». Но не нашлось бархата. Тогда было очень сложное положение с материалами. Мне рассказывал исполнитель декораций

Э. Я. Лещинский, как они с Доррером изобретали этот черный бархат. Брался холст, который выкрашивался в черный цвет, потом накладывался один слой марли, потом второй слой марли, проверялся, чтобы гасился весь свет.

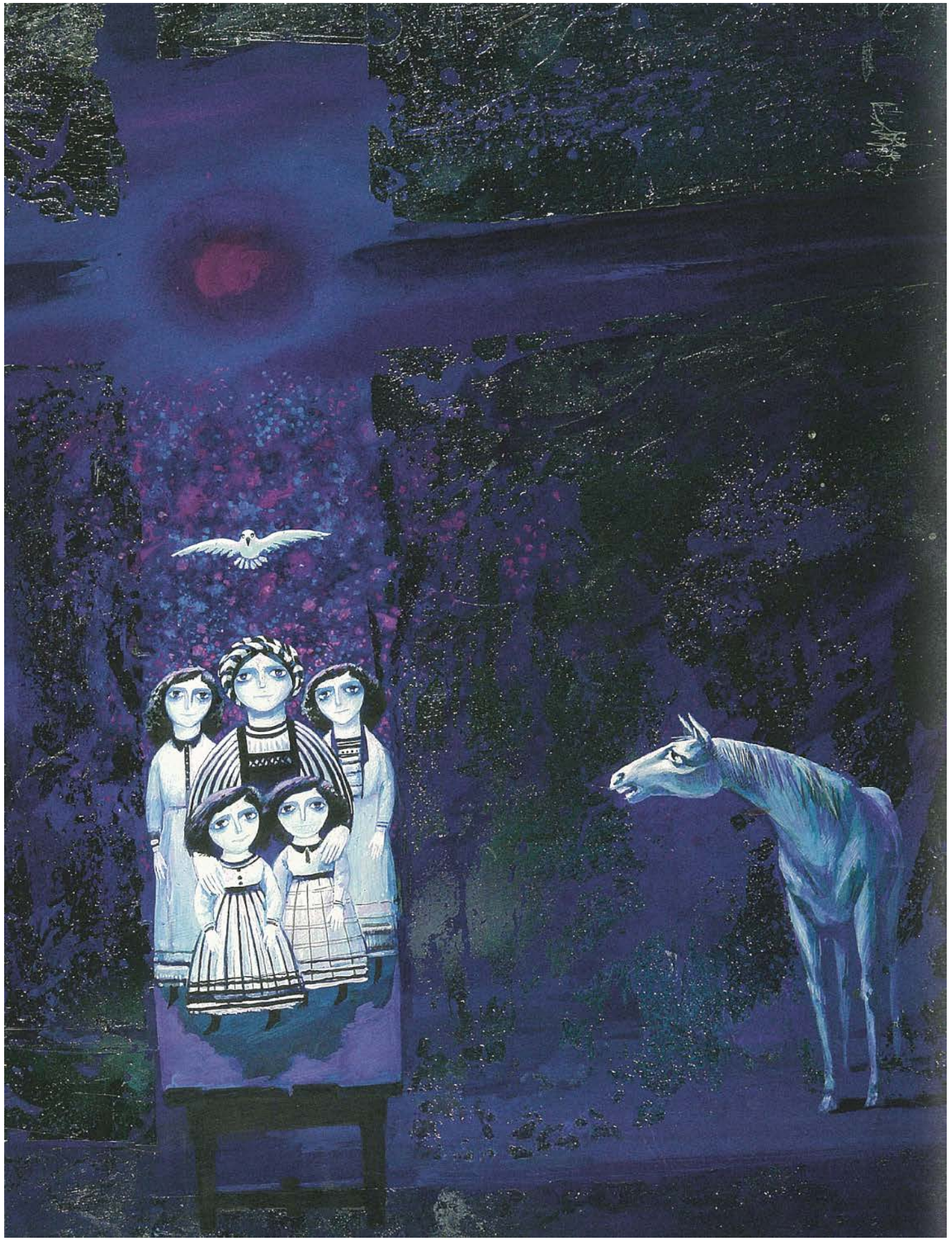
Когда декорации делались, его вообще не было. Он болел. Но и раньше, работал как мастер старой школы: сдал макет, должен прийти и все должны стоять смирно, а он примет или не примет. В свое время это был целый мир, который охватывал этот художник: и ресторан «Нева», и начало нового театра «Современник» и т. д. Он мотался: Москва — Петербург, Петербург — Москва. Без работы он жить не мог. И я очень рад, что мне посчастливилось последние его дни хоть как-то одухотворить радостью творчества. Не знаю, может быть, он страдал, мучился, но, мне кажется, он не мог жить без работы, и поэтому маленький кусочек жизни, который мы прожили вместе, мне особенно дорог. ■

Барышня и хулиган. Балет на музыку Д.Д. Шостаковича В кабаке. 1962. ГЦТМ

Сказка о четырех близнецах П. Панчева Эскиз мужского костюма 1969. СПб МТиМИ

Ифигения Муз. композиция на музыку К.-В. Глюка Пилат. 1972 СПб. МТиМИ

Ифигения. Муз. драма за муз. К.-В. Глюка Эскиз декорации балета Клитемнестра. 1972. СПбМТиМИ



О. Шейнцис. Эскиз декорации «Ночь». «Поминальная молитва» Гр. Горина. Театр им. Ленинского комсомола. 1989

ВСЕЛЕННАЯ-МАСТЕРСКАЯ ОЛЕГА ШЕЙНЦИСА

АЛЁНА СИДОРИНА

В театре им. Ленинского комсомола, впоследствии «Ленком», в 1980-х, с лёгкой руки славившегося своими шутливо-остроумными высказываниями — «формулами» Э. А. Вишневского (художника по рекламе), учеников Олега Шейнциса называли ТУШ: Талантливый Ученик Шейнциса. Благодаря многогранности таланта Олега Ароновича — художника, сценографа, теоретика сценографии и педагога — их оказалось немало.

Поступив в Школу-Студию (1983 год), я довольно долго недоумевала, что же делать, пока в один прекрасный день к нам на курс не пришёл Шейнцис преподавать композицию. «Какое счастье! Есть же люди!» – думала я. То, что он говорил, и как он говорил, как работал, на кого-то действовало магнетически, а на кого-то — раздражающе. Равнодушных не было.

В память врезалась такая картина: перерыв, Олег Аронович сидит на широком белом подоконнике в коридоре нашего факультета на Пушечной улице. Сухая, лёгкая кисть руки, обручальное кольцо на среднем пальце, между пальцами зажата сигарета. Пепел падает на наброски, на пол. Мгновенно сигарету перехватывает другая рука, а эта выхватывает карандаш из руки студента, начинает быстро и порывисто наносить линии на полях или поверх рисунка ученика: правка-анализ композиции происходит мгновенно, на глазах у «изумлённой публики».

Он делает пометки и на моих маленьких рисунках (задание по композиции). И говорит. Говорит порывисто, накатывая волной своих мыслей, иногда взглядывая пристально карими глазами, радуясь вниманию слушателя, выныривая на миг из своих рассуждений о конфликте и треугольнике, и снова ныряя в них, как в плавании стилем «батерфляй». Я стараюсь не потерять его мысль, слежу за резкими штрихами его линий, которые возникают поверх моих картинок. «Есть нерв!» — радостно констатирует он, изучив домашнее задание, и, значит, наша встреча удалась.

«Художественный беспорядок не должен превратиться в хлам», – говорил он, и мы, работая, и, значит, живя в мастерской нашего педагога, находившейся в театре «Ленком», почти круглосуточно, неукоснительно соблюдали это правило. Порядок был на книжном стеллаже: смотреть можно, но нельзя книги переставлять с места на место. На окнах были

Олег Шейнцис

составлены натюрморты из старых самоваров с букетами из сухих трав, маленьких стеклянных предметов, бутылочек, рамок, цветов в горшках, там же могли стоять рядом «букеты» кистей. Этот «художественный беспорядок» был весьма привлекателен, создавал неповторимую атмосферу творческой жизни. За маленьким низким столиком у самого входа в первую комнатку мастерской всегда пили кофе или чай. Сам Мастер пил кофе, молотый, заваренный кипятком, крепкий. Главным тут для нас было не расплескать кофе на блюдце. Это могло вызвать бурю негодования, ритуал кофепития был особо почитаем, имел двоякое назначение – и расслабления, и сосредоточения. За кофе случались беседы Мастера с пришедшими к нему приятелями, друзьями и коллегами: заходил поговорить кто-нибудь из актёров или режиссёров; бывали и те, кто проходил стажировку, студенты, театроведы, бравшие интервью, сотрудники музеев и т. д.

Во внутреннем буфете Ленкома, состоящем прежде из двух залов, Олег Аронович рассказывал мне об Италии, и объяснял, какую атмосферу должна создавать деталь: например, снег, падающий так, как в фильме у Висконти… Там впервые давал задание подумать о «Маленьких трагедиях» Пушкина, там смотрел многие почеркушки и наброски к курсовым проектам, там обсуждались первые опыты совместной работы с режиссёрами. Радости и страхи, открытие нового мира театра, первые шаги. Туда стекались все знакомые актёров Ленкома, режиссёры и студенты, это был не просто один театр, а живой «клуб» для творческих людей. Места не хватало. И в скором времени к зелёному залу присоединили белый зал, построенный на месте бывшего бассейна Купеческого клуба: куб, имевший верхнюю галерею по периметру и лесенку в нижний «диванный» зал, где смотрели привозное видео, так как подаренный на Парижских гастролях большой телевизор-монитор Марк Анатольевич Захаров решил установить там. В связи с этим, каждые выходные сотрудники театра между дневными и вечерними спектаклями имели возможность смотреть зарубежное кино. Великолепные интерьеры этих буфетов, конечно же, были созданы Олегом Ароновичем. Несмотря на тогдашние скудные материальные возможности, создавались шедевры, театр развивался во всех направлениях своей жизни, так как необычайная творческая активность и художественная одарённость Шейнциса всегда сочетались с навыками и мышлением архитектора, создающего стилистически совершенное пространство и среду обитания.

В последующие годы, когда эти помещения буфета для сотрудников театра были отданы под ресторан, вход в который расположили на фасаде здания, внутренний буфет был заново придуман, спректирован и построен в другом помещении театра, где был создан интерьер в золотистых тонах, с использованием стилистики модерна, характерного для исторического здания Купеческого клуба (архитектор Иванов-Шиц, 1907-1908 годы). Во всех этих интерьерах было что-то неповторимое, атмосфера радости, молодости и кипения жизни. Олег Аронович тогда руководил всем, вплоть до самых, казалось бы, незначительных деталей: мы красили белой алкидной эмалью для автомобилей старые стулья, выброшенные на помойку из помещения партийной организации. Дубовые стулья предварительно шкурили, потом наносили эмаль в один слой, потом снова шкурили… И так три раза, пока стулья не приобретали необычайную, несоветскую белизну и гладкость. Сидения, прежде обтянутые дермантином, обтягивали красным сукном. Сколько потом приятных и вдохновенных минут было проведено в этих двух залах, когда там можно было посидеть на балкончике со знакомыми, обсуждая, например, замысленный курсовой по «Макбету» Шекспира. Добавил к декору Белого зала свою лепту и Овсеп Согомонян, сделавший туда четыре столешницы путём заливания нескольких цветов нитракраски, которая создавала необычайные фактуры и картины. Туда же он принёс свою металлическую скульптурную птицу, сваренную из ключей и замков, которая, увы, впоследствии была украдена кем-то из ценителей искусства.

Было и такое: в темноте Белого зала во время просмотра фильмов Олег Аронович искал нас — моего сокурсника Андрея Андриянко и меня, — чтобы вернуть нас в мастерскую к черчению деталей для наших дипломов, а мы по-детски прятались за спины сотрудников, чтобы побольше посмотреть кино… Не забыть и того, как потом, когда работа над дипломами близилась к завершению, и надо было переносить в институт мои большие планшеты на подрамниках и огромный макет Андрея, наш удивительный руководитель сам тащил их вместе с нашим младшим товарищем тогдашних лет.

«Белый стол должен быть белым», – говорил наш учитель, и мы, под его чутким руководством, красили этот рабочий стол мастерской через каждые два-три месяца белой водоэмульсионкой. Паяли и клеили макеты, Олег Аронович чертил чертежи, сидя рядом за чертёжной доской, – шла насыщенная жизнь Мастерской Шейнциса, которую он воссоздавал с новыми и новыми учениками, когда прежние ученики покидали гнездо. Эту школу, мастерскую, художник создавал и совершенствовал долгие годы своего преподавания в Школе-Студии МХАТ, постепенно накапливая опыт

не только художника-постановщика, соавтора, одного из создателей театра «Ленком», во многом — сорежиссёра спектаклей (что было признано М. А. Захаровым и в афишах обозначено: О. Шейнцис — «режиссёр-сценограф»), но и деятеля театра, дотошно разбиравшегося во всех вопросах, касающихся работы художника — в плане его творческих, юридических, финансовых, этических отношений с театром. Всему этому он старался научить своих студентов.

В 1989 году, сразу после окончания института, мне представилась счастливая возможность: в качестве художника по костюмам сделать совместно с Олегом Ароновичем спектакль «Панночка» по пьесе Н. Садур для Севастопольского театра драмы. Педагог Шейнцис старался «поставить на ноги» птенцов, давая сделать первые шаги под крылом учителя. Однако загруженность в театре и в институте оставляла мало времени для такой работы. И в один прекрасный для меня день Олег Аронович и Людмила Григорьевна, — его жена, друг и соратница, поздним вечером посадили меня в свою машину и привезли к себе домой, где, уже глубокой ночью, совмещая прекрасный обед с работой, сидя за кухонным столом, Шейнцис рисовал детали костюмов, объясняя, какой именно венок он хочет видеть на голове Панночки, помогая мне преодолеть робость первых шагов, раскрывал свой метод.

Шоколадно-коричневые стены кухни, с приколотым листком-репродукцией картины Брейгеля, тонувшие в мощной листве их зимнего сада, в котором было и дерево кофе, и лимоны, и много других экзотических для тех времён растений. Белая мебель с незаметной подсветкой, выступавшая из темноты стен, необычайно уютная и художественно-утончённая атмосфера, созданная ими, удивительно гармоничной парой, которую я навсегда и запомнила такими: молодыми, прекрасными, окружившими меня теплом и красотой.

Олег Шейнцис — это честность и бескомпромиссность в творчестве. Это поиск гармоничного целого, осмысленного и оправданного. Неприемлемость чего-либо, «притянутого за уши». Блестящий сценограф, он никогда не «мыслил декорацией». Часто повторял: «никогда не делай витрину». Не пользуйся метафорой, ищи образ. Когда назовёшь образное место действия, назовёшь образ — словом, то сложится и образный ряд, станут зримыми детали, вплоть до самых мелких подробностей. А может быть и так — вдруг увидишь какую-то мелочь: деталь, фактуру, пуговицу, которая сработает как спусковой крючок — если ты уже готова внутренне, если в подсознании уже сложилась идея, то деталь «выстрелит», и пружина воображения пойдёт раскручивать идею, выстраивая стройную форму.

Однако главным всегда была одна центральная, осевая мысль, идея, которая как смысловой скелет, несла на себе всю нагрузку, одновременно диктуя все пропорции и единство формообразующих элементов. Именно такой пристальный анализ драматургии обусловливал создание гармоничного целого на сцене, давал возможность развития художественной идеи, предварительно разработанной в пошаговой динамике в раскадровках спектакля, в свою очередь выстраивающих ритмическую партитуру. Процесс такой работы был настолько увлекателен, заразителен, что подключал самых разных людей к воплощению замысла автора.

Об этом процессе, о размышлениях над литературным материалом, о методе работы художника-сценографа детально и подробно писал О. Шейнцис в своих статьях, публиковавшихся в журнале «Сце-

▸ *О. Шейнцис. Разработка мизансцены. «Чайка» А. Чехова. Театр «Ленком». 1994*

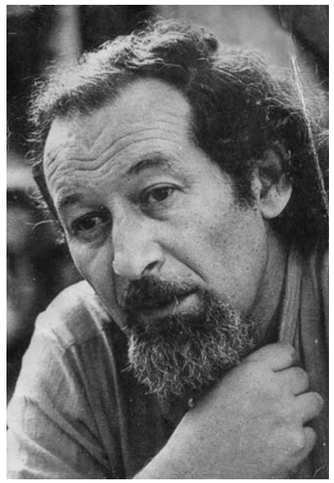
на». Они составили книгу «Олег Шейнцис. Зачем нужен художник» (автор-составитель искусствовед Анаит Оганесян), которая вышла в свет в 2008 году. Сегодня эта замечательная книга переиздана. Переиздание ее, осуществлённое Л. Г. Григорьевой-Шейнцис, приурочено к 70-летию О. А. Шейнциса. Презентация книги сопровождалась выставкой работ Шейнциса «Избранное» и состоялась в РГБИ (февраль 2019). Хочу вспомнить также посвященную 60-летию со дня рождения Олега Шейнциса большую, впечатляющую экспозицию его работ в Новом Манеже. Выставки его и книга дарят возможность прикосновения к творчеству художника, работы которого, включая живописные этюды, эскизы, портреты, макеты и раскадровки, и даже чертежи, – всё талантливо, ярко, всё суть произведения искусства, и им предстоит долгая жизнь. ■

Иллюстрации из книги «Олег Шейнцис. Зачем нужен художник». М., 2019 (публикуются с разрешения Л. Г. Шейнцис)

ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

Два спектакля режиссера Валерия Вольховского и художника Елены Луценко



Валерий Вольховский

В декабре 2018 года исполнилось бы 80 лет Валерию Вольховскому. В ГЦТМ имени А.А. Бахрушина состоялся вечер его памяти, организованный клубом «Бродячий кукольник». В нем смогли принять участие постоянный художники -соавторы режиссера Елена Луценко и Александр Ечеин, представившие уникальные видео и фотоматериалы из истории театра, а также артисты, работавшие с мастером в разные годы и в разных городах.

Его спектакли стали воплощением ярких тенденций «уральской зоны» 1970-80-х годов прошлого века, когда свои авторские театры — непохожие (разные, сильные личности), но близкие (не зря их называли мушкетерами) — появились у учеников Михаила Королева. У Виктора Шраймана в Магнитогорске, Романа Виндермана в Томске, Анатолия Тучкова в Тюмени, Владимира Штейна в Уфе, Игоря Игнатьева в Перми. Вольховский проработал в Челябинском театре кукол с 1977 по 1986 годы. Десятилетие Вольховского — «золотой век» челябинского театра, а кажется, что это продолжалось дольше.

Вольховского не стало в 2003 году, он только-только вернулся с фестиваля «Рязанские смотрины», где воронежский театр кукол «Шут» показывал обновленную версию «Человека из Ламанчи». Героев Сервантеса играли совсем молодые актеры, новый состав. Пройдет немного времени и сразу два театра в России — Челябинске и Воронеже — получили его имя. Случай уникальный. И сегодня в обоих городах можно увидеть бережно сохраняемые в репертуаре спектакли мастера.

«В отличие от работ В. Шраймана, у Вольховского отчетливее выявлялась «кукольная» составляющая спектаклей. Возможно, сказалось и актерское прошлое режиссера, и время его учебы у С. Образцова на Высших режиссерских курсах, и сотрудничество с художником Е. Луценко, которая по праву считается соавтором всех их совместных работ, одним из лучших российских художников-постановщиков театра кукол конца XX века. Театр для нее — главное в жизни. Работая над спектаклем, она стремится выявить «душу» в каждой кукле или в действующем лице, независимо от его положительного или отрицательного характера. Полностью проникать в замысел режиссера, жить им, фантазировать в нем, дополнять и быть свободной в этом замысле, выражая себя.» — Писал Борис Голдовский

Сцена из спектакля «Мёртвые души»

в своей монографии «Российский театр кукол в период постмодернизма». Стоило привести эту цитату целиком, предваряя рассказ о двух спектаклях Челябинского театра кукол. Этот вид искусства оказался одинаково вооружен для постановок текстов Брехта и Гоголя. И сегодня эти спектакли смотрелись бы современно, попробуем посмотреть на них взглядом нынешнего рецензента.

«Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» по пьесе Брехта — яркий балаган, карнавал почти босховских уродов и масок, в которых нашлось место как бесформенному персонажу с огромным ухом, так и вездесущему свиному рылу. Эта массовка масок задавала тон последующему развитию страшного сюжета. Вольховский придумал для гротескных персонажей Луценко — планшетных кукол — разную степень притяжения. Одни тяжело передвигаются, другие подпрыгивают и пружинят от земли, третьи без видимых усилий взлетают. То же и с масштабами. Старый Догсборо — субтильная кукла в инвалидной коляске, в прямом смысле слова терявшая на старости лет свое лицо — достаточно припугнуть его, положив подушку на морщинистое лицо. Младший Догсборо появлялся с накладной веснушчатой головой и нелепыми при крупной фактуре нарочито детскими жестами и угловатой пластикой инфантильного парня.

Осужденный Рыббе — это небольшая марионетка с бледным лицом и бесхребетной фигурой, которая не способна держать форму. Рядом с ним — судейские в полный человеческий рост. Не все куклы в «Карьере» были планшетными. Смена одним персонажем системы на другую — важный знак. Свой финальный монолог Артуро Уи произносил, будучи тростевой куклой, использовав ее возможности жеста в ораторских целях. Слегка склоненная голова планшетной куклы «уходила» в прошлое, плечи распрямлялись, в лице появлялось портретное сходство с Гитлером, заданное в пьесе, хотя при первом появлении героя можно было перепутать с унылым Пьеро.

Одна из самых запоминающихся сцен была связана с Дольфитом и его женой. Журналиста со спутницей разделяли и усаживали на две противоположные стороны вращающейся конструкции. Словно на ярмарочной карусели они появлялись по очереди, меняясь с каждым новым оборотом. Он становился покойником, она вдовой, одетой в черное, с ног до головы удлиненной женской фигуры. И это был подробный процесс — от постепенно стирающегося человека без лица до почти прозрачной марионетки, по инерции еще способной передвигаться самостоятельно.

Кукловоды не только точно работали со своими персонажами, но и становились массовкой. Они приплясывали и кричали ослами, выстраивались в ряды вооруженных сил и сбрасывали в финале собственные маски, обозначая оптимистичное избавление от фашистского морока, которое сознательно должно посетить каждого. Делали это, разумеется, уже лица от театра, актеры, а не персонажи.

Маски актеров — важная составляющая оформления спектаклей Луценко. Она старается скрыть лица артистов за униформой. В спектакле по Брехту — это каски с защитной сеткой, напоминающей формой с тремя черными пятнами (глаза и рот) «Крик» Мунка. Вероятно, ассоциация с этой картиной случайна и приходит только сегодня, но кри-

▸ *Фото с артистами 80-е годы*

чащая тревожная атмосфера спектакля возникала с помощью этой экспрессионисткой формы.

В «Мертвых душах» артисты выходили на сцену в масках Гоголя. В их руках — планшетные куклы — карикатуры-типажи с тончайшей психологией. Чичиков — единственный среди них без томного взгляда или хитрого прищура. Его по-детски распахнутые глаза благодаря механике были подвижными и проворными. Луценко придумала для каждой куклы ту или иную работающую подвижную составляющую. У Собакевича при застывших глазах-точках был широкий рот, открывающийся так, словно он хочет одновременно рявкнуть на кого-то и что-то проглотить. Коробочка сыграна такой же планшетной куклой, только с живыми руками. Она брала в руки настоящую чашку, постукивая ей по блюдцу, нервно перебирала кружева на одежде, а потом уверенно стучала кулаком и мертвой хваткой вцеплялась в драгоценный сундук Чичикова.

Реальные чашки и самовар соседствовали в сценографии с маленькими покосившимися строениями, домишками и церквушками. Зрители смотрели на путешествия героя по Руси то крупным, то общим планом. Отношения персонажей тоже иногда строились на контрасте. Так рядом с подвижными помещиками появлялись флегматичные крепостные, выглядящие безвольными и бездушными, мертвые от живых отличались только бледностью. Заметно это, как и в «Карьере...» было только зрителям, Вольховский знал, что его наблюдательная и внимательная аудитория готова на серьезный разговор.

В завершении в обоих спектаклях появлялись невесты, предвещающие ни в коем случае не свадьбу. Куклу Артуро Уи сжимала кукла с оскалом на черепе вместо лица, в мечтах Чичикова вместо румяной губернаторской дочки возникала формальная каркасная фигура в фате.

В «Карьере Артуро Уи...» и в «Мертвых душах» только два персонажа было сыграно в живом плане. В первом — это актер-репетитор, вызванный для Уи, в системе Брехта людям театра не нужна личина. Во-втором — шпион в черном, названный в программке Странной личностью. Прикрывшись газетой, он все время наблюдал за происходящим, не стесняясь своего ледяного хохота, а в финале и вовсе снимал цилиндр — скрывать рога уже не имело смысла. После краха Чичикова он управлял уже не тройкой, а более масштабной повозкой — только впряглись в нее кукловоды. Они, напомним, были в масках автора. Гоголевский финал предстал пессимистичнее брехтовского: живые проигрывали. ■

«КОРОБОЧКА», ГДЕ ВСЕ ПРОИЗОЙДЕТ

ТАТЬЯНА БАТОВА

«Театры Урала: диалог со зрителем». ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Вернисаж **16 ноября 2018**

Выставка представила творческую деятельность двенадцати уральских театров. Это работы художников Екатеринбурга, Перми, Челябинска, Тюмени, Тобольска, а также московских сценографов, в разное время сотрудничавших с уральскими театрами, С театрами уральского региона Бахрушинский музей соединяют давние творческие контакты. В 2014 г. театры Урала стали активными участниками Всероссийской благотворительной акции «Сохраним историю российского театра для потомков!», передав в фонды музея 450 предметов. Театры Урала стали и активными участниками национального портала «Театральные музеи России», который подготовлен бахрушинцами при грантовой поддержке Президента Российской Федерации в 2017 году.

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина не впервые знакомит московского зрителя с театральными коллективами Урала и в своих выставочных залах: в 2016 году в Москве состоялась выставка, посвящённая Челябинскому академическому театру драмы имени Наума Орлова, однако впервые музей представил в своем экспозиционном пространстве одновременно такое количество уральских театров.

Особенностью нынешней выставки является то, что в ней участвовали артефакты из фондового собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, а также материалы из коллекций самих театров и частных собраний театральных художников. Авторы выставки, расположив работы не в хронологическом порядке, соединили в одном пространстве историю каждого театра и современность.

Фрагмент экспозиции

В экспозиционном пространстве, открывшем выставку и отразившем страницы жизни Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии, одного из самых известных и любимых зрителями уральских театров, — костюмы из коллекции театра разных лет, среди них: костюм звезды Свердловской музкомедии Галины Петровой из спектакля «Женихи» (2001, художники Елена Принц, Сергей Александров); костюмы Ксении и Сапун-Тюфякина из спектакля «Девичий переполох», (1997, художник Татьяна Тулубьева). За сценографию и костюмы к этому спектаклю Свердловская музкомедия получила свою первую «Золотую Маску»; роскошные костюмы Грилетты и Вольпино из спектакля «Влюбленные обманщики», исполненные по эскизам Сергея Александрова (2007); костюмы звёзд Мулен-Руж из спектакля «Анри» (мировая премьера, 2014; художник Дмитрий Разумов); костюмы Принцессы и Охотника из спектакля «Обыкновенное чудо» (2013), выполненные по эскизам Юрия Харикова.

А рядом с этими яркими, нередко острыми по форме, эксцентричными костюмами, как драгоценные камешки, — тонкие акварельные эскизы костюмов и декораций к спектаклю «Жених из посольства» В. Шебалина удивительного художника Петра Ершова в том же театре, только в 1942 году. Летний парк с изумрудной зеленью и белыми скульптурами, анфилада фонтанов… В Челябинской областной картинной галерее в 1997 году проходила большая выставка, посвящённая творчеству Петра Ершова «Вспоминая забытое». И как замечательно, что сегодня его работы вступают в диалог с современными поисками художников и напоминают об истоках, о творчестве таких мастеров-декораторов, как Андрей Роллер, Карл Вальц.

Особый интерес на театральных выставках всегда вызывают макеты к спектаклям. В талантливом макете уже видна драматургия. Именно таков макет Виктора Шилькрота к мюзиклу «Алые паруса» М. Дунаевского (2012 г., Пермский академический Театр-Театр, режиссёр Борис Мильграм). В одном

Фрагмент экспозиции

из интервью художник сказал: «Впервые в жизни у меня был настоящий дуэт с хореографом: мы с Ириной Ткаченко старались сделать так, чтобы на сцене балет встраивался в движение декораций, чтобы они танцевали вместе». В. Шилькрот придумал движущиеся декорации: подвешенные горизонтальные рейки опускаются, поднимаются, раздвигаются и качаются, создавая ощущение движения моря, его ритма. Ведь наивным теперь кажется, как на сцене показывали море в XIX веке: огромный кусок ткани через всю сцену, а под ним — люди, своими движениями создающие эффект волн.

Свердловский театр оперы и балета — один из старейших русских музыкальных театров, центр музыкальной культуры Урала. На выставке представлены эскизы декораций художника театра Александра Дубровина к опере Дж. Верди «Аида» 1928 г., которые отражают авангардные поиски начала XX века — принципы конструктивизма в решении пространства, плоскости ярких локальных цветов. А серия ярких, самобытных, отражающих лесковский юмор, эскизов Бориса Кноблока к балету «Левша» Б. А. Александрова (балетмейстер Я. В. Романовский, 1954 г.), напоминают о сценографических поисках художников советской эпохи.

В диалоге с ними работы современных художников этого театра. Живописные эскизы, почти картины Юрия Устинова к операм «Турандот» Дж. Пуччинии «Князь Игорь» А. Бородина (1980-егг.), создают образ целого мира, где есть место и райскому саду, вызывают ассоциации с живописью северного возрождения. Сценограф Алексей Кондратьев в тандеме с режиссёром Игорем Ушаковым оформил в Екатеринбургском театре оперы и балета оперы «Граф Ори» Дж. Россини (2012), «Отелло» Дж. Верди (2013), «Риголетто» Дж. Верди (2015). В эскизах декораций к этим спектаклям геометрия кругов и колец, цилиндров, конусов и квадратов, графика линий и сдержанность цвета (черный-белый-красный с нотами сиреневого и жёлтого), создают пространство условное, вневременное, в котором контрастом звучат почти карнавальные костюмы художника Ирэны Белоусовой.

На выставке привлекают внимание эскизы декораций бессменного главного художника Свердловского академического театра драмы Владимира Кравцева. Художник создаёт напряжённые пространства, где человек оказывается под пересечением чёрных диагоналей, словно перечёркивающих его жизнь (2004 г., «Яма» по повести А. Куприна, режиссёр В. Гурфинкель); или уютный мир людей художник располагает под балками конструкций, которые вот-вот рухнут, и закончится эта размеренная жизнь (2016 г., «Отцы и дети» по роману И. Тургенева, режиссёр. Д. Зимин).

Эскизы костюмов и макет к спектаклю «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» (1974 г., Челябинский академический театр драмы, режиссёр Н. Орлов) Татьяны Сельвинской выполнены в стилистике цирка, буффонады. Задуманные режиссёром Наумом Орловым трюки, клоунада, танцы органично вошли в пространство арены. Спектакль покорил сердца зрителей своей дерзостью, театральностью, оригинальностью формы.

Тобольский драматический театр имени Петра Павловича Ершова был представлен декоративными — ясными, прозрачными и чистыми, как раннее утро, — работами главного художника театра Ольги Трофимовой.

Совершенно особенный — сказочно-волшебный — мир царил в последнем зале, отведенном авторами детским и юношеским театрам Урала– Екатеринбургскому театру юного зрителя, екатеринбургскому и тюменскому театрам кукол. Работы знаменитых художников из фондов ГЦТМ — эскизы костюмов И. М. Вахонина к спектаклям «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера и «Зеленая птичка» К. Гоцци (1935); эскизы декораций С. М. Бархина к спектаклю «Три мушкетера» М. Рехельс (постановка 1972-1973); «золотомасочные» эскизы художника А. Ефимова к спектаклю «Картинки с выставки» М. Мусоргского (постановка 1996-1997); кукла «Бонавентуро» из спектакля «Три толстяка» Олеши Ю. К. художника Т. И. Терещенко (1981); уникальный комплекс масок, кукол, эскизов кукол и костюмов М. К. Перчихиной и И. П. Уваровой к знаменитому спектаклю «Макбет» (1985) соседствовали с современными работами С. Р. Лехт к спектаклям «Эвита» Р. Ботана (2003), «Дульсинея Тобосская» А. Володина (2005), «Пеппи» Ю. Кима и В. Дашкевича (2006); куклами и эскизами кукол Барон и Герцог к спектаклю «Маленькие трагедии» Юлии Селаври и ее же эскизами к спектаклю «Чайка»; веселыми и запоминающимися эскизами кукол и костюмов к спектаклю «Бык, осел и звезда» Ж. Сюпервьеля работы Ольги Трофимовой (2010); коллекцией уникальных работ Сергея Перепелкина — эскизами кукол к спектаклю «Король-Олень» К. Гоцци (2000), эскизами оформления сцены к музыкальному спектаклю «Золотой цыпленок» В. Орлова (2007), эскизом оформления сцены к спектаклю «Сказка про Слона и Крокодила» Р. Киплинга (2006) …

Жанровое многообразие, большой разброс стилей и художественных пристрастий, яркие авторские прочтения классики и поэтические метафоры современного мира представили москвичам привлекательный театральный Урал. ■

СЦЕНОГРАФ АРКАДИЙ ПЛАСТОВ

АДЕЛИНА ШАКУРОВА / 8 класс МБОУ гимназии № 30 г. Ульяновска

Так получилось, что день рождения А.А. Бахрушина совпал с днем рождения известного нашего земляка А.А. Пластова. Творчество этого художника мы изучаем в школе, мы знакомы со многими его работами, но не знали, что Пластов еще и сценограф. 31 января 2019 года для нас, бахрушинцев, это стало открытием - в ульяновском музее мы увидели эскизы костюмов и декораций художника.

В1951 году Аркадию Александровичу выпала честь быть главным художником Малого театра, и он работал над спектаклем Валентина Овечкина «Настя Колосова». Для выставки Государственный академический Малый театр России предоставил 42 копии эскизов, которые принадлежат к ряду наиболее ярких образцов советского театрально-декорационного искусства первой половины 50-х годов 20 века и показаны впервые. Заведующая Музеем Пластова Ирина Александровна Обухова рассказала о малоизвестной странице творчества художника: «Это не эскизы костюмов, это настоящая портретная галерея, где по позе и мизансцене, в которой изображен герой, можно составить представление о складе его характера. Настя Колосова по-царственному спускается по лестнице, секретарь Люба как натянутая струна, Дуня Батракова играет на гармони, а Луша и Алена задорно танцуют. Молодые девушки в сатиновых нарядных платьях, на плечах женщин постарше цветастые павловские платки, мужчины в форме защитного цвета и трофейных пиджаках- всё это послевоенная советская мода. В ярких, чистых, радостных красках изобразил её Пластов, и возникает то «искусство радости», к которому призывал живописец своих собратьев по кисти».

Мы, бахрушинцы, были приглашены на открытие выставки и показывали фрагмент из спектакля «Настя Колосова». Для постановки выбрали одну из сцен, в которой главная героиня готовится к получению звания Героя Социалистического труда. Играли мы в зале, на стенах которого были размещены работы Пластова-сценографа. Но когда мы готовились, у нас не было возможности посмотреть эскизы художника, поэтому образы своих героев мы создавали сами: представили себе, какую одежду носили в том время женщины, как вели хозяйство… Настя, например, была одета во все домашнее, суетилась около плиты с молоком, которое все-таки убежало. Секретарь Люба представлялась нам серьезной девушкой, была одета скромно. А вот девушки-хохотушки Фрося и Дуня, наоборот, казались веселыми, в ярких платьях. Было интересно сравнить наш взгляд с видением Пластова. Как ни странно, во многом мы попали в точку.

Участницы спектакля с Ириной Обуховой

Фрагмент экспозиции

Наше участие в музейном проекте — это еще одна возможность окунуться в мир театра. ■

ЛЕОПОЛЬДО МЕТЛИКОВИЦ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

Леопольдо Метликовиц (Leopoldo Metlicovitz) был одним из основных создателей оперных плакатов издательского дома Casa Ricordi, сыгравшего большую роль как в итальянской оперной музыке, так и плакатном искусстве Италии. Джулио Рикорди собрал вокруг себя видных мастеров плаката –Хоэнштайн, Дудович, Каппиелло, Ласкофф, Маталони. Именно он пригласил на работу не имевшего специального художественного образования Метликовица. Быстро усвоив уроки «отца» итальянского плаката Адольфа Хоэнштайна, молодой Леопольдо вскоре стал техническим директором графического отдела компании. Вначале он переносил рисунки Хоэнштайна и Маталони на литографический камень, но со временем и сам стал автором графических дизайнов. Примечательно, что для ряда опер Хоэнштайн и Метликовиц создавали плакаты параллельно, каждый в своём стиле.

Леопольдо Метликовиц
Турандот
1926

В отличие от насыщенных драматизмом контрастных плакатов Хоэнштайна, в центре которых трагические кульминации, работы Метликовица сосредоточены на внутреннем состоянии героев, запечатлённых в минуты раздумий и покоя почти кинематографическим крупным планом.

На плакате к опере «Ирис» на популярную в то время японскую тематику, Метликовиц изобразил лицо героини, находящейся как бы в глубине плаката, разделённого на ближний и дальний план интенсивностью цвета и обрамлением из декоративных ирисов в стиле ар-нуво. Художник использует очень мягкие пастельные тона, создавая иллюзию некоей восточной загадочности. На плакате указано имя композитора Пьетро Масканьи, активного участника движения веризма, популярного итальянского либреттиста Луиджи Иллика и издателя Рикорди. Премьера оперы состоялась 22 ноября 1898 года в римском Театре Костанци.

Более смягчённое ощущение трагедии присутствует на плакате оперы Джакомо Пуччини «Тоска», где изображена красивая гордая женщина в обрамлении роз. Но художник делает акцент не на красоте цветов — они окрашены в чёрный цвет, а на их шипах, создавая впечатление, что героиня закована в решётку из колючих стеблей.

Для оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй», представленной как «японская трагедия», Метликовиц выбирает не драматизм событий, а передаёт умиротворённое состояние героини, наблюдающей, как птицы вьют гнездо в ветках цветущей сакуры. Премьера оперы, либретто которой по мотивам драмы Дэвида Беласко «Гейша» написали Иллика и Джакоза, состоялась 17 февраля 1904 года в театре «Ла Скала».

Метликовицу также принадлежит плакат для последней оперы Пуччини «Турандот» на либретто Джузеппе Адами и Ренато Симони. Хотя источники истории лежат в персидской культуре, действие происходит в Китае — этим объясняется, почему на плакате художник изобразил драконов на короне принцессы. Метликовиц представляет Розу Раизу, итальянское сопрано, родившуюся в Российской империи, в образе холодной принцессы Турандот.

Яркий плакат с центральным образом героини в обрамлении из цветов Метликовиц создал для оперы итальянского композитора Пьетро Флоридиа «Свободная колония», премьера которой состоялась в Театре Костанци 7 мая 1899 года.

В галерею портретных плакатов Метликовица можно добавить и афишу в стиле ар-нуво для лирической оперы Чезаре Галеотти на либретто Луиджи Иллика «Антон», с успехом поставленную в Ла Скала. Премьера состоялась 17 февраля 1900 года с обладавшим редким голосом итальянским тенором Джузеппе Боргатти в заглавной партии. За дирижёрским пультом был Артуро Тосканини.

Работы Метликовица, отличающиеся прекрасным рисунком, мягким сочетанием цветов и интересной игрой света и тени, вошли в сокровищницу мирового плакатного искусства. ■

Леопольдо Метликовиц, Ирис, 1898.

Леопольдо Метликовиц, Тоска, 1900

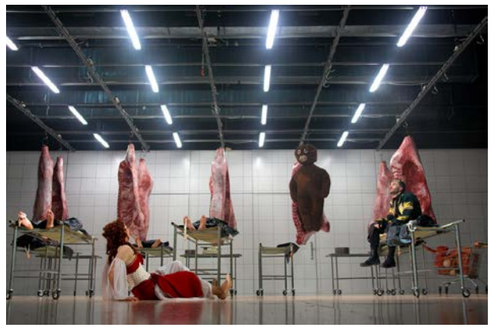
Леопольдо Метликовиц, Свободная колония, 1899-1900

Леопольдо Метликовиц, Антон, 1900

Сцены из спектакля «Ганди молчал по субботам». Театр «У Никитских ворот. Премьера 4 ноября 2018

Сцены из спектакля «Пианисты». Академический молодежный театр «Глобус». Премьера 12 октября 2017

Сцены из спектакля «Приговорённый к смерти бежал». ТЮЗ имени А. Брянцева. Премьера 21 мая 2018



Сцены из спектакля «Ричард III». Государственный русский драматический театр имени Н. Бестужева. Премьера 6 октября 2017

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

ИРИНА АЛПАТОВА

«Ганди молчал по субботам» А. Букреевой
Театр «У Никитских ворот» (Москва)
Режиссер Галина Полищук
Сценография Галина Полищук, Сергей Новожилов
Художник по костюмам Евгения Шульц
Премьера 4 ноября 2018

Петербургская история Букреевой перемещается в столицу, точнее, в глубины московского метро. Метро ведь в принципе — квинтэссенция человеческого одиночества в толпе. Камерная сцена одета в холодную плитку подземных переходов, а на экран проецируется информация о количестве станций и пассажиров, поездах-призраках и прочая то мифическая, то реальная информация. «Живыми» персонажами здесь являются только трое: подросток Саша (Мот) — Александр Панин, его сестра Катя — Линда Лапиньш и бомжиха Лиза — Виктория Корлякова. Остальные же (папа, мама, дед) — всего лишь картонные фигуры, в которые время от времени «вселяются» люди в качестве видеопроекции. В этом выморочном пространстве и сама жизнь обычной семьи кажется призрачной, наполовину выдуманной, загадочной, где трудно отделить фантазию от реальности.

«Ричард III» У. Шекспира
Государственный русский драматический театр имени Н. Бестужева (Улан-Удэ)
Режиссёр и художник Сергей Левицкий
Костюмы Кристины Войцеховской
Премьера 6 октября 2017

Страшный и одновременно гротесково смешной спектакль. Да, это Шекспир, но и абсолютно личное, острое, горькое и страстное режиссерское высказывание, практически крик отчаяния, оттого, что жизнь вот такая - подлая, лицемерная, грязная. Много крови, подвешенные мясные туши, территория морга, ванны, пластиковые столы, полупрозрачные занавеси, на которые транслируются парадоксальные записи, причудливые кресла, микрофоны... Старая и новая площадь, где толпится народ. Здесь вечные шекспировские темы и герои наложились на современные ситуации и их персонажей. Много драйва, намеренного трэша, комикования и эстетического вызова. Владимир Барташевич существует в заглавной роли виртуозно, соединяя детскую травму одиночества, несправедливости и обиды с наглым самоуверенным «гопничеством».

«Приговорённый к смерти бежал»
ТЮЗ имени А. Брянцева (Санкт-Петербург)
Режиссёр и художник Дмитрий Волкострелов
Премьера 21 мая 2018

Волкострелов взял в основу постановки одноименный фильм французского кинорежиссера и сценариста Робера Брессона 1956 года по мемуарам Андре Девиньи, бывшего узника тюрьмы Монлюк во время Второй мировой войны. И решил попробовать найти этому театральный эквивалент, используя свои излюбленные приемы — три актрисы, три высоких стула и проектор с фотографиями и фрагментами из фильма. Фото и кадры будут меняться, оставляя видимой руку монтажера, сидящего сбоку. Из городского безумия ты попадаешь на обитаемый островок другого мира - умного, негромкого, спокойного, принимающего тебя внутрь. Здесь есть все: точно смонтированная история, театр, который на другом полюсе от дурного пафоса, жизнь, разговоры, графика построений, настроенческие световые перепады, творцы и просто люди, любимые «волкостреловские» интонации у актрис, свободное пространство для зрителей, чтобы все осмыслить и почувствовать.

«Пианисты» К. Бьернстада. Академический молодежный театр «Глобус» (Новосибирск)
Режиссёр Борис Павлович
Сценография и костюмы Ольги Павлович
Художник по свету Стас Свистунович
Премьера 12 октября 2017

Ступенчатый помост, ограниченный панелями с проемами для окон. Панели меняют цвет, в зависимости от ситуации и настроений героев. На них проецируются изображения, тоже эмоционально зависимые. Ровные ряды стульев. Длинный стол. Вот, пожалуй, и все. Но этого достаточно для понимания глубины истории. Здесь гармония всего и вся: оформления, актерской игры, света, звука, тишины. Минималистская сценическая история с пугающими внутренними глубинами. В спектакле о музыке она не звучит, руки актеров ни разу не взлетают фальшиво над воображаемой клавиатурой. И никаких роялей. Но эта музыка живет в актерах, они «играют» её внутри себя: страстно, отчаянно, эмоционально. И много смыслов, самых разных, их можно считывать все вместе, а можно выбирать то, что близко только тебе. ■

РУССКИЙ ШВЕД, МОСКВИЧ, ЧЕЛОВЕК КУЛЬТУРЫ

НАНА КАВТАРАДЗЕ

Александр Санин. 1920-е

Александр Акимович Санин был личностью ярчайшей! Приведу замечание меткого ума и точного пера Татьяны Щепкиной-Куперник. В самом начале существования МХТ она пишет: «…Блестящий, порывистый, часто вдохновенный талант, поэт по натуре Станиславский; умный, вдумчивый, серьёзный литератор Немирович; молодой, увлекающийся, влюблённый в сцену, как в женщину, Санин»

Из многочисленных частных писем, видно отношение к Санину, выдающихся артистов, певцов, художников, композиторов, дирижеров… Отношение, к создателю спектаклей драматических и музыкальных, влюблённому в дело, без устали и страха ищущему, одарённому, много знающему! Увлечённость Санина, невероятная энергия его, не могли не увлечь, и безусловно увлекали! Он располагал к себе, не только талантом— незаурядными, человеческими качествами!

Александр Акимович Санин родился в Москве, которую всегда называл своей родиной, 3 апреля 1869 года в семье Акима и Александры Шёнберг (Рождённой — Тортенсен).

«Александр окончил 4-ю Московскую Классическую Гимназию, что у Покровских ворот (бело-голубой дом Апраксиных, памятник архитектуры 18 столетия) “

Из «Автобиографии» А. А. Санина: «В семье царил изощрённый умственный уровень и кругозор, было много книг, журналов и нот» …

Александр Шёнберг, совсем молодым увлёкся театром, его приобщил к нему отец, он покупал и дарил сыну билеты. Без музыки, Александр не представлял жизни! Молодой человек обожал свою мать, красивую, образованную, очень музыкальную женщину, ради которой он всё таки закончил историко-филологический факультет Московского Университета, хотя твёрдо знал, что пойдёт по другой дороге — театрального искусства.

В Университете, Александру посчастливилось слушать лекции известных русских учёных — В. О. Ключевского, М. М. Ковалевского, Ф. Ф. Фортунатова, Н. И. Стороженко.

С юности Александр обожал Ермолову. Позже, став известным режиссёром, Санин на прощальном бенефисе Ермоловой преподнёс любимой актрисе подлинный средневековый меч, как символ героико-романтического искусства. Александр не пропускал интересных ему гастролёров. Аплодировал Сальвини, Эрнесто Росси, Саре Бернар, Элеоноре Дузэ. Присутствовал на юбилейном спектакле «Демона» под управлением автора — Антона Рубинштейна. Познакомился с Саввой Ивановичем Мамонтовым, который позволил ему безвозмездно посещать спектакли в его частной опере. Александр коротко был знаком и с сыновьями Савелия Ивановича. С Шаляпиным его связала настоящая дружба, на всю жизнь.

В 1900 году, в день открытия гастролей МХТ в Ялте, во время Пасхальных праздников, Шаляпин послал Санину телеграмму: «Шлём тебе искренние поздравления праздником, пьём за твоё здоровье и очень жалеем, что тебя нет среди душевно любящих тебя друзей. Привет всем и поцелуй Чехову и Станиславскому»

Годы спустя, в вечер первого исполнения Шаляпиным в Большем театре партии Голиафа, в опере «Анджело» композитора Кюи, он писал Александру Акимовичу: «Ты точно был в моей душе, ты так тонко понял всё, что я хотел сказать в Голиафе! Родной мой Саша, ты меня сегодня положительно осчастливил. Ведь я ни с кем не говорил ни одного слова о моей роли, а ты, посмотревши меня, сказал мне именно то, что я думал сделать. Спасибо тебе родной мой, спасибо Господу Богу, наградившему тебя такою чуткою, талантливою душою!»

Композитор Гречанинов, сотрудничавший с МХТ, написал музыку к инсценировке сказки А. Н. Островского «Снегурочка», которую Санин ставил вместе со Станиславским. Ольга Книппер писала Антону Павловичу Чехову: «Уже первый час ночи, а я только вернулась с репетиции «Снегурочки». Санин в раже, работает.»

Позже Книппер сообщила: «По возвращении из отпуска, Станиславский принял три акта спектакля, остался страшно доволен, сказал, что всё готово, благодарил труппу, целовал Санина».

Л. Сулержицкий сидел на всех репетициях, и по его словам: «Был очарован и обрадован, до слёз».

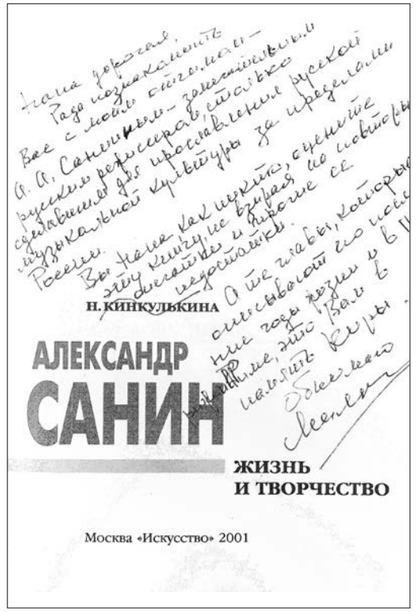
Гречанинов писал Санину: «Тебе открыты глубокие тайны человеческого сердца. Я преклоняюсь перед твоим талантом!»

Вместе со Станиславским Санин поставил семь спектаклей — А. К. Толстого, Г. Гауптмана, У. Шекспира, А. Ф. Писемского, А. Н. Островского, Г. Ибсена. Самостоятельно им была поставлена только одна пьеса — «Антигона» Софокла. В спектакле звучала музыка Мендельсона — Бартольди. «Антигона» имела огромный успех. Санину преподнесли лавровый венок. И всё же… Александр Акимович решает покинуть МХТ, где провёл четыре года. Статисты, обожавшие Санина, подарили ему альбом, на котором стояло: «Что теряем знаем, что найдём не знаем!»

Шёл 1902 год… Год особенный для Александра Акимовича: «Год женитьбы моей, очень счастливой и светлой» пишет он. Лидия Стахиевна Мизинова, «Чайка», Лика, любимица всей семьи Чеховых, 32 лет от роду, стала женой Санина. К нему пришло — Счастье. Он обожал жену, гордился ею. Лика писала матери: «Я счастлива так, что иногда не верю, что это всё не сон!»

Начался период непрерывной работы, разнообразной, интересной. Александринский театр приглашает Санина главным режиссёром. Молодая семья обустраивается в Петербурге. Санин ставит много: Островского, Сумбатова, Дюма-отца, Тургенева, Суворина, Трахтенберга, Ибсена. Художники, с которыми Александр Акимович работает в Александринском театре — Шишков, Янов, Ширяев, Аллегри, Головин, Ламбин, Коровин, Иванов. Санин часто участвовал в спектаклях и как актёр, очень успешно. Всё назвать, перечислить и тем более описать невозможно! Да и, цель моя не такова.

Мой рассказ «список», с того, что рассказано на 400 страницах книги Н. Кинкулькиной, и ещё ощущения «некоего знакомства» с Саниным… Как следствие виденных фотографий и общения с человеком родным и близким Санину — его падчерицей Людмилой, которая с восторгом, восхищением и любовью рассказывала мне о нём…



Жизнь А. А. Санина, его творчество, наглядно свидетельствует о значительности таланта, личности. В Александринском театре Санину сопутствовал успех. Актёры приняли его и полюбили. Александр Акимович преподавал в Петербурге на драматических курсах при императорском театральном училище, куда был приглашен осенью 1902 года и преподавал до 1914 года.

Тургенев. «Месяц в деревне» в постановка Санина. Критика писала: «…Как нежная акварель, на краски которой легло, слегка прикоснувшись своими крыльями, время, смотрится с интересом, с тихой улыбкой, с умилением…».

Писали и о художнике А. С. Янове, участнике товарищества передвижников: «Старые стильные барские хоромы, чудный лес с залитым ярким солнцем поляной, с виднеющимися на опушке деревенскими домиками, и берёзовым лесом. Точно картины Левитана. Мягкие тона…»

«Роль Натальи Петровны, в исполнении Савиной, была просто от-

А. Санин в форме вольноопределяющегося. 1914

кровением спектакля, в нежных, деликатных тургеневских красках… Тонкая акварель…Портрет был подёрнут какой-то далёкой грустью, облагорожен каким — то дворянским преданием… Это было нежно, как письмо самого Тургенева…» — писал Ю. Беляев.

Дружба, начавшаяся во время постановки «Месяца в деревни» между Марией Гавриловной Савиной и Александром Акимовичем, продлилась до конца жизни замечательной актрисы, она сыграла в десяти постановках Санина.

Весной 1905-го года серьёзно захворала Лидия Стахиевна, было решено ехать в Мариенбад. Александр Акимович возвратился чуть раньше жены, из-за неотложных дел, но вскоре с большой радостью и ликованием встретил её приезд.

Антон Павлович Чехов не скрывал сожаления по поводу ухода Санина из Художественного театра. Поделился с Сулержицким: «Отсутствие Санина, имеющего успех в Петербурге, чувствуется.»

«Как режиссёр А. А. Санин обладал талантом огневым по яркости, сочности неудержимости темперамента, другого такого я не знал. Он на первых же порах пленил александринцев и в короткое время стал общим фаворитом. Другие наши режиссёры того времени каждый, если хотите, по своему представлял интерес, но тою яркою индивидуальностью, какая была у Санина, никто не обладал» — писал Юрьев много лет спустя.

Встречая приезд любимицы — жены Александр Акимович готовился к постановке «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. По замыслу Санина сцена «Скоморошьей потехи» должна была нести важную смысловую нагрузку. Он пригласил для постановки танцев молодого артиста Мариинского балета — Фокина, которого ввёл в свой художественный замысел и был рад, что не ошибся в нём: «Фокин увлёкся задачей и стал готовить сцену с чутьём, с фантазией, с настоящим подъёмом художественного творчества», — писал Александр Акимович. Но дирекция без ведома режиссера отстранила Фокина от уже начавшейся работы и вместо него назначила его учителя, балетмейстера Н. Г. Легата. Санин счёл себя оскорблённым, вмешательством в творческий процесс, отказался от постановки и написал руководству театра следующее заявление: «Имею честь довести до вашего сведения, что с 1-го сентября 1907 года я буду считать себя свободным от службы на Александринской сцене».

Санин создаёт «товарищество» драматических артистов на началах трудовой артели. Театр просуществовал едва сезон. Никак не получалось решить вопрос финансов… В это-же время (1907г) в Петербурге создаётся Н. Дризеном и Н. Евреиновым — Старинный театр, главным режиссёром приглашен Санин. Приглашены были также художники: Рерих, Добужинский, А. Бенуа, Билибин, Шуко. Старинный театр не сумел одолеть финансовых проблем, просуществовал недолго, но именно здесь Санин сблизился с Рерихом и с Александром Бенуа.

Александр Акимович, пробует и работу, в антрепризе…

В 1909 г. в связи с реорганизацией Нового театра в Петербурге антрепренёр Левант предлагает Санину стать главным режиссёром Нового театра. Постановка «Анатэмы» Леонида Андреева, понравилась Мамонтову, он об этом даже написал. В конце первого сезона стало ясно, что коммерческий интерес берёт верх, и работа Александра Акимовича с Левантом закончилась.

К этому времени, в 1908 году, уже осуществилась знаменитая постановка Санина— «Борис Годунов» в Парижской опере Шатле. Выдающийся организатор, обладатель таланта угадывать и открывать — С. Дягилев увидел в Санине талант оперного режиссёра, пригласил его для постановки «Бориса» Годунова». Перед отъездом с Лидией Стахиевной в столицу Франции Александр Акимович на вопрос журналиста — верит ли он в успех «Бориса Годунова, ответил: «Да, верю! Слишком гениальна сама опера, много интересного в постановке, исполнении … И потом дело, которое увлекает делающих его, всегда побеждает.»

Когда-то Савина советовала Санину остановиться при возможности в Берлине, посетить обязательно театр Макса Рейнгардта. И вот, по дороге в Париж, Лидиа Стахиевна и Александр Акимович остановились в Берлине. В письме к матери жены Санин пишет: «В сне в летнюю ночь» Рейнгардт меня победил, восхитил, научил. Академизму, губящему Шекспира, нанесён ужасающий удар!»

Лике очень хотелось самой приобщить мужа к её любимому Парижу. Она любила Париж по- своему. Это был город воспоминаний, не сбывшихся надежд, но и радостных, счастливых дней и переживаний. В этот приезд, она была очень любима, счастлива и наслаждалась городом. Чуть позже Лидия Стахиевна в письме Щепкиной — Куперник рассказывает: «…сейчас он так занят, что я его вижу меньше, чем в России. Он имеет большой успех в театре, на его репетиции ходят смотреть артисты, а сегодня первая репетиция с французским оркестром, и он его встретил смычками! Увы, этот негодяй сумел сделать так, что репетиции продолжаются сколько ему угодно — французские машинисты и рабочие сцены сидят до конца, хлопают Сашу по плечу и делают всё, что он захочет. Я то тайно надеялась, что этого не будет, и что дольше определённого часа не позволят оставаться в театре.»

Постановка Санина готовила ему европейскую славу. Дягилев вместе с Бенуа закупал дорогие ткани. Среди исполнителей ведущие певцы петербургской и московской сцены, во главе с Шаляпиным и хором Большего театра. Декорации по эскизам Билибина — воплощали Юон, Лансере, Яремич, Анисфельд.

«Прежде всего творческие достижения Шаляпина и Санина донесли до Парижской публики главную идею Мусоргского в «Борисе Годунове» — идею трагической безысходности русской жизни, её обманутого народа и её страдающего царя» (писала газета «Речь»).

Известный музыкальный критик Пьер Лало писал в «Le Temps» восторженно о хоре, о поразительной игре, высоко оценил режиссуру Санина. Ему вторил Робер Брюссель из «Figaro»: «Несравненного Санина, режиссировавшего оперу, следовало бы любой ценой удержать в нашей Гранд опера. Мы не имели ни малейшего представления о самой возможности такой постановки».

Директор Ла Скала Мингарди, решил перенести «Бориса» на Миланскую сцену, тщательно изучил Санинскую постановку. Партию Бориса исполнял Шаляпин. Миланцы, впервые познакомились с работой Санина.

Первый «Русский сезон» прошел в мае-июне 1909 года. Опять Париж! Французам показали в постановке Санина «Псковитянку», которая по решению Дягилева шла под названием «Иван Грозный», фрагменты из «Руслана и Людмилы», «Князя Игоря» и «Юдифи». Вместе с Шаляпиным выступили замечательные артисты, солисты: Литвин, Збруева, Смирнов. Среди артистов балета будущие мировые знаменитости: Анна Павлова, девятнадцатилетний Вацлав Нижинский, Ида Рубинштейн. Хор и оркестр Большего театра, дирижеры — Купер и Черепнин.

Декорации оперных спектаклей были выполнены по эскизам Головина, Коровина и Рериха. Пресса писала: «…фамилия режиссёра стала синонимом блестящей постановки» («Matin») Отмечали неповторимость русского балета. К Санину пришла настоящая известность.

Два сезона Александр Акимович ставит в Петербургском Народном доме. В антрепризе Н. Н. Фигнера им поставлены более десяти русских опер. Новая антреприза открылась 24 мая 1910 года «Снегурочкой» Римского- Корсакова. «…И вот, с первого же поднятия занавеса вы видите, что имеете дело с чем-то обдуманным, живым, подлинным» — писал известный музыкальный критик Каратыгин в журнале «Театр и Искусство».

Шли годы… чувство Александра Акимовича к жене не остывало, оно становилась глубже, обогащалось единомыслием и взаимопониманием. Когда они расставались даже ненадолго, он писал ей каждый день.

1912-1913 годы. Санину предлагают контракты известнейшие оперные театры. Он получает официальное предложение от генерального директора Ла Скалы — Мингарди. Санин все предложения отклоняет и соглашается на постановку (впервые) пьесы Верхарна «Елена Спартанская» на сцене парижского театра Шатле. Эмиль Верхарн позже напишет Санину: «Вы одарили меня с первой встречи. В вас я почувствовал преданность, уважение и веру. Среди парижского скептицизма подле вас мне было приятно чувствовать себя, как возле стены духовной силы». «Елена Спартанская» последняя пьеса из четырёх пьес Верхарна написана в 1908 году. Пьеса раньше увидела свет в России, чем на родине автора — в Бельгии. Перевёл её Валерий Брюсов, но поставить в России пьесу, не удалось… Судьба сделала так, что «Елена» и свет увидела впервые

А. Санин в роли директора цирка «Геркулес». П. Новикова. 1899

в России, и поставил её впервые — россиянин, но только в Париже… Финансировала постановку ученица Михаила Фокина известная русская танцовщица Ида Рубинштейн, пробовавшая себя в драме. Она выступала в заглавной роли. Француз Деодат де Северак написал музыку к спектаклю. Лев Бакст оформил — древний миф об Елене из Спарты.

«Верхарн решил пьесу, как титаническую коллизию усталой воли, и никогда не стареющих инстин-

А. Санин в роли боярина Захарьина-Юрьева. «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого. 1899

ктов». Последователь Станиславского Санин в самом начале объяснял участникам постановки цель, линию и смысл всего. В данном случае он считал холодность не уместной: «…Насколько Верхарн удалился от Софокла и Расина, настолько мы должны отойти от привычной манеры исполнения трагедии…»

В союзе с Саниным Бакст, руководствуясь целью и замыслом режиссёра, вместо привычных колонн, кортика и голубого неба сделал кирпичного цвета небо, и всё другое… Костюмы же, наоборот, ослепительно разнообразные, ярких цветов, в восточном стиле… «красоты неописуемой», как отмечали все рецензенты. Санин задумал ставить пьесу средствами синтетического театра. Всё обсудил с автором. После премьеры, писали: «Вряд ли можно представить себе сценическую постановку, которая лучше отвечала бы идеям и характеру воплощённого ею произведения!»

По мнению критиков: «Режиссёру удалось передать пластическую идею Верхарна». Совершенная пластика Иды Рубинштейн уступала её драматическому исполнению, но «Елена» стала событием театрального сезона 1912 года! На премьере, как отмечала пресса «был весь Париж».

Там же, в Париже, сразу после выпуска спектакля Санин начал репетиции у Дягилева пьесы «Саломея» Уайльда. Александр Акимович писал жене в Петербург: «… День за день, заботы, нервы, опасения, проблемы, новые надежды…, но бывают какие-то высшие моменты, которые вдруг одним штрихом освещают всю сутолоку жизни… поэтически поднимают нас над прозой бытия… Из-за таких моментов может быть и стоит жить…»

«Саломею» Санин увидел как обобщение, как символическую картину… Пытался трактовать её как психологическую драму. Ида Рубинштейн, исполнявшая главную роль, снова покорила зрителя, совершенством пластики, особенно в танце, поставленном Фокиным на музыку Глазунова. На генеральной репетиции, по свидетельству прессы, присутствовал творческий цвет Парижа. Макс Рейнгардт также был в зале, восторженно хлопал —дольше и громче всех. Парижские корреспонденты русских газет уделили постановкам Санина большое внимание.

В начале 1913 года Санина приглашают в Лион ставить «Бориса Годунова» Мусоргского. Из газеты: «Лион. В городском театре с выдающемся успехом состоялась премьера русской оперы «Борис Годунов» …»

Александр Акимович писал жене о слабости местного хора, о непонимании молодым дирижером музыки Мусоргского, которую тот не чувствовал. О том, как пришлось Санину объяснять музыкантам, и рисовать им задачи: «Счастье, что у меня оказался громадный музыкальный авторитет».

После Лиона, до возвращения в Петербург, Санин заезжает в Москву. Дело в том, что в том же 1913 г. он получил приглашение возглавить Свободный театр вместе с Марджановым. Перспектива снова работать в Москве была для Александра Акимовича привлекательна.

Весной и летом того же года в отстроенном по последнему слову техники театре, получившем название Театра Елисейских Полей, открылись очередные «Русские сезоны» Дягилева. Кроме знакомых парижанам «Бориса Годунова» и «Псковитянки» Александр Акимович поставил «Хованщину» Мусоргского. Все главные партии в трёх операх исполнял Шаляпин. Дирижировал Купер. Наибольший успех выпал на долю впервые представленной «Хованщины». «Я не думаю, чтобы когда бы то ни было хор имел такой восхитительный успех! “— писал Луначарский.

После Парижа Лондон восторженно встречает русскую национальную оперу, представшую перед лондонским зрителем в первый раз. Газета «Таймс» писала о «Хованщине»: „ Пение Шаляпина было достойным венцом, сдержанному величию его игры». Резюме всей критики: «самое сильное впечатление оставил хор, который ставит границу между оперной труппой Дягилева и всеми другими, когда-либо слышанными в Лондоне».

Московский свободный театр открылся осенью, в здании Эрмитажа, который с большим вкусом был заново отделан по эскизам Симова. Антрепренёр Суходольский денег не пожалел. Блистательный актёрский ансамбль, во главе с комедийной актрисой Блюметаль — Тамариной, предполагал большие возможности… театр открылся постановкой Санина: «Последняя жертва» Островского. Дульчина играл Радин, замечательно!

Санин считал, что «…На классику надо смотреть, через призму современности», и этот подход был главной задачей режиссёра. Александр Акимович поставил также «Бедность не порок». Известный писатель Шмелёв писал ему: «Вам удалось показать пьесу такой, какой написал её Островский…»

«Театральная газета», отмечала: „… на место вошедшего в обиход общедоступного толкования пьесе дан подлинный трепет и подлинное толкование.»

«Женитьба» в постановке Санина глубоко новаторская, «настоящее событие в жизни театральной Москвы», писали «Московские ведомости». Были поставлены другие пьесы с Марджановым и самостоятельно, но не смотря на успех, театр — антреприза, заканчивается как этап в жизни Санина.

Во время войны 1914 года Санин развернул большую благотворительную и общественную деятельность, организовывал концерты и вечера в фонд помощи раненым.

Последние годы театральной деятельности Санина в России связаны с театрами — Малым и Большим. В Большом Александр Акимович выступил первый раз в качестве одного из режиссёров сборного спектакля в 1918 году, поставил сцену вече из «Псковитянки». Вскоре Санина пригласили для постановки «Князя Игоря». Премьера состоялась 23 апреля 1920 года, (дирижер Голованов, художник— Коровин). Следующей и последней постановкой была опера «Кармен». Александр Акимович поставил её с точки зрения своего интереса к романтической образности музыки Бизе.

В Малый театр Санина просили перейти ещё с 1909 года, и наконец, свой первый спектакль в Малом он ставит в 1918 году — А. К. Толстого «Посадник». Главных персонажей играли — Ермолова и Южин.

В марте 1919 года состоялась премьера пьесы Лопе де Вега «Собака на сене» и в том же году трагедия Гофманшталя — «Электра». Оба спектакля прошли с успехом — «Электру» играла Пашенная, Диану— Шухмина. В 1920 г. Санин ставит «Ричарда Третьего» с Южиным в заглавной роли и Ермоловой в роли Королевы Маргариты.

Кинематограф не смог обойти стороной Санина, и это совершенно — закономерно! Его пригласили снимать фильм «Русские женщины». Однако, из-за занятости театром Санину пришлось отказаться от кинопостановки. Первой работой Александра Акимовича в кино стал фильм, поставленный в 1918 году, «Девьи горы» по волжским легендам Е. Н. Чирикова. В фильме впервые снялись крупные мастера МХТ. Оператором был Ю. А. Желябужский.

В 1919 Санин вместе с видным театральным критиком И. Е. Эфросом и с мхатовцем Москвиным снимают фильм «Поликушка» по рассказу Л. Н. Толстого. Фильм был показан в Европе и США. Был включён в десятку лучших картин года. По сей день, где бы ни проходили фестивали первых русских фильмов, обязательно показывают «Поликушку» (!)

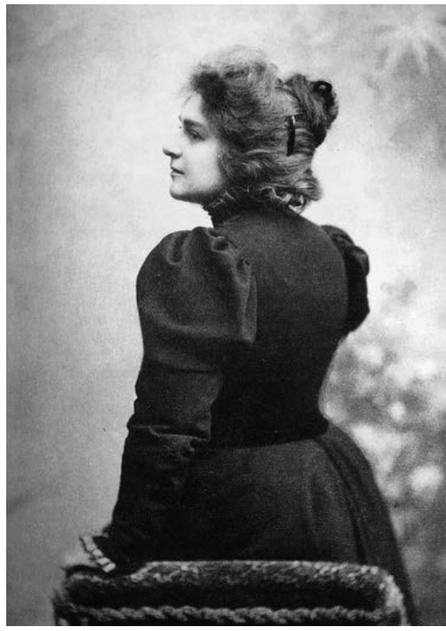
Александр Акимович в силу своей совершенной музыкальности владел искусством ритмического построения спектакля. Эту особенность таланта он проявил в постановке фильма «Сорока-воровка» … К сожалению, связь с кинематографом на этом закончилась… Хотя с именем Санина отчасти связано начало кинорежиссуры как художественного компонента нового искусства — кино.

Летом 1922 года из-за ухудшения состояния здоровья Лидии Стахиевны при поддержке Луначарского Александр Акимович с женой уезжают в Берлин, не подозревая, что они покидают родину навсегда. Позже в Берлин приедет и любимая сестра Александра Акимовича Катюня, не предполагая, что и она покидает родину на всю оставшуюся жизнь…

Вскоре известный антрепренёр князь Церетели (сын грузинского классика Акакия Церетели) приглашает Александра Акимовича в Мадрид на постановку «Бориса Годунова». Александрович, исполнитель главной партии, вспоминает, что уже в процессе постановки его изумил хор. Толпа испанцев так кланялась в пояс, так крестилась, что «подлинность» хора была для него чуду подобна.

После Мадрида Санин получает из Парижа приглашение от директора Гранд опера — Жака Руше, на постановку «Хованщины.» Александр Акимович вместе с дирижером С. Кусевицким и художником Ф. Федоровским ставит «Хованщину». Партию Марфы исполняет известная Французская певица Лиз Шарни.

Санин ведёт активную переписку с Россией, делится, общается, не теряет связь со своими.



Лика Мизинова. 1905

Осеню 1923 года Санины переезжают в Париж. Работа в Испании продолжается. Антреприза Церетели организовала «Русские сезоны» в Испании. В течении семи лет Александр Акимович участвует в «сезонах», ставит 10 русских опер: «Бориса Годунова», «Хованщину», «Сорочинскую ярмарку», «Князя Игоря», «Черевички» Чайковского

СЦЕНА №1 (117) / 2019

и пять опер Римского-Корсакова — «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Садко», «Майскую ночь». Дирижер Альберт Коутс — замечательный музыкант, англичанин, родом из Петербурга, которого Александр Акимович давно и хорошо знал. Их сотрудничество явилось примером идеального творческого взаимопонимания режиссера и дирижера. Участники постановок русские певцы, знаменитые голоса Петербурга и Москвы: Давыдова, Веселовский, Потемковский, Кайдановский, Смирнов … Давыдова оставила замечательные воспоминания « О Русских сезонах» в Испании. Оценивая спектакли «сезонов», критик отмечал: «Чтобы осуществлять работу с таким совершенством, необходимо глубокое знание произведения и ещё… быть Саниным! Ибо он не только режиссёр, но и человек большой культуры, большой души и воли….»

После «Бориса Годунова», «Невидимый град Китеж» имел самый большой успех.

Параллельно с «Сезонами» Санин в качестве «передышки ставит в «Летучей мыши» у Никиты Балиева, в Парижском театре «Фемина».

В 1926 год. Александр Акимович с художником Александром Бенуа в Гранд опера осуществляют постановку «Императрицы скал», специально написанную композитором Хонегером для Иды Рубинштейн. Постановка явилась наглядным примером синтетического театра — танец, пение, драматический текст, симфоническая музыка и даже цирковые номера.

1927 год. По личному приглашению Артуро Тосканини Санин ставит в Ла Скала «Бориса Годунова». Первая совместная работа с маэстро уже случилась в 1925 г., когда Тосканини и Санин поставили вместе — «Хованщину». Художником, по приглашению режиссёра, был Николай Бенуа.

В том-же 1927 Александр Акимович отправляется с женой и с известными итальянскими певцами в Буэнос — Айрес с целью поставить в театре Колон «Соловья» Стравинского и «Сказку о царе Салтане» Римского-Корсакова. Он с успехом осуществляет постановки, но возвращается в Париж больной…

Перенапряжение в работе привело к болезни Александра Акимовича, и он вынужден отклонить предложение ехать в Москву для постановки фильма «Война и Мир». Луначарский организовал помощь и перевёл Александру Акимовичу 500 долларов. Санин пишет в письме, что только самоотверженный уход жены поставил его на ноги. С антрепризой Церетели Санины едут в Лондон показывать «Князя Игоря», с ними Шаляпин и Давыдова. В Лондоне их ждёт большой успех.

Сотрудничество с Церетели продолжается в Париже, в театре Елисейских полей и в Театре Гете лирик. Вся труппа, оперная и балетная, составлена из русских артистов. Дирижёры Коутс и Купер. Художники А. Бенуа и Билибин. Костюмы, обувь, бутафория — всё делалось руками русских мастеров.

Весной 1930 года Александр Акимович ставит «Садко», Римского-Корсакого, художник А. Бенуа. В постановке использован прием оперы — балета. Специфика состояла в том, что во второй части спектакля пели за кулисами, а танцевали на сцене. Александр Бенуа восторгается режиссурой Санина: «Особенно прекрасна вся Санинская часть…» пишет он.

В 1931 г. антреприза Церетели опять в Лондоне, гастроли проходят с большим успехом! А с конца 1931 года Санин в Метрополитен опера в Нью-Йорке! За два сезона он ставит оперы — «Симон Бокканегра» Верди, «Сомнамбула» Беллини, «Лоэнгрин» Вагнера, «Электру» Штрауса. Во всех операх заняты почти исключительно итальянские певцы. Газеты отмечали «…небывалую режиссуру, в которой вместо чего-то не живого— жизненный, драматический, музыкальный спектакль!» Огромный интерес вызвала постановка Саниным оперы американского композитора Луи Грюнберга «Император Джонс» (либретто по пьесе Юджина О» Нила). Санин поставил оперу с негритянским составом! Единственным белым был баритон Лоуренс Тибетт, исполнявший главную партию.

Это был первый музыкальный спектакль американского оперного репертуара, и он вошел в историю. Нью-йоркские газеты отмечали уровень постановочной культуры. О Санине писали: «…В этом русском Метрополитен Опера наконец получила то, в чём она нуждалась, много лет…»

В 1933 году Санин встречается в Нью-Йорке с композитором Гречаниновым. В том же году Бунин получает Нобелевскую премию, Александр Акимович с радостью поздравляет его. «Новое русское слово» называет Санина «не эмигрантом» и правильно определяет, что он считался с момента появления в Европе известным и почётным гостем, что таких «не эмигрантов» было не много. Одним из самых значительных «не эмигрантов» называли покойного Дягилева.

Сезон 1933-34 г. Санины проводят в Риме. Александр Акимович ставит в театре Real «Манон Леско» Пуччини, оперу «Пламя» Респиги, «Андре Шенье» — Джордано. В «Андре Шенье» своей совершенно новой трактовкой Санин подчеркнул мотив жестокости. Благодарный композитор пишет режиссёру: «Мой дорогой и большой друг! Примите мои поздравления и самую глубокую благодарность за то, что вы сделали для моего «Шенье» …

Летом 1934 года Санин ставит в Вероне, на сцене «Арена ди Верона», Доницетти «Лючиа де Ламермур» и «Андре Шенье». Получает медаль за постановку «Андре Шенье». На медали муниципалитета города Вероны выгравировано: «Санину — Творцу спектакля!»

После постановок в Вероне Санины едут в Мариенбад, где Александр Акимович встречается со своим старинным другом Собиновым. Они много общаются, вспоминают, получают от общения огромное удовольствие. После расставания пишут вслед друг другу… Неожиданно 14 октября 1934 года в Риге, на обратном пути из Италии, Леонид Собинов, умирает. Жена Собинова, которая впервые видела знаменитого Санина, запомнила его «мягким, обаятельным человеком, всегда что-то увлекательно рассказывающем…»

Летом 1937 года в Париже проходят гастроли МХТ. Многих близких Санину мхатовцев уже нет в живых… Александру Акимовичу грустно и тяжело вдвойне, медленно угасает любимая Лидюша… Лидия Стахиевна Мизинова, ушла из жизни 5 февраля 1939 года. Осталась Лика Мизинова — Чеховская «Чайка». Сюжет для небольшего рассказа…

1942 год. Война. Немцы в Париже. Многие русские уезжают в Америку.

Александру Бенуа удаётся выписать Санина в Милан на постановку «Сорочинской ярмарки». После Милана следует приглашение в Рим для ряда постановок в сезоне 1942-43 г., в том числе оперы композитора Респиги «Бельфагор».

До войны Санин поставил на итальянской сцене, при жизни композитора, его оперы — «Потонувший колокол», «Пламя», «Мария Египетская». Отторио Респиги в своё время брал уроки композиции и оркестровки у Римского-Корсакова… Респиги любил Россию и говорил по-русски. Сразу после его оперы Санин ставит оперу Дебюсси «Блудный сын». В своё время Дебюсси очень высоко оценил Санинскую постановку « Хованщины» в Русских мезонах Дягилева.

Александра Акимовича приглашают со всех сторон… Но чаще всего в эти годы он ставит в Ла Скала, и в Театро Реале в Риме. Ла Скала частично разрушена попавшей в неё бомбой, спектакли идут на сцене Театро Лирико.

Кадр из фильма «Поликушка» А. Санина. По рассказу Л. Толстого В главной роли И. Москвин

Летом 1943 года Санин приглашен участвовать в фестивале в Кремоле, посвященном 300- летию композитора Монтеверди. Александр Акимович ставит с труппой Ла Скала «Орфея» Монтеверди. Художник Николай Бенуа. Среди исполнителей: Федора Барбьери, Джульетта Симионато, Тито Гоби. Дирижер маэстро Гуарньери (!)

История Лауры Бенвенуто и её дочери Людмилы (Милочки) Бенвенуто.

Мак-Дермот — тема отдельного рассказа… Но я напишу кратко о второй супруге Александра Акимовича. Лаура Гульельминовна Бенвенуто — дочь простых итальянцев с итальянской Ривьеры. Девочкой она вошла в дом, который снимала живущая временно в Сорренто семья русского, петербуржца, писателя и общественного деятеля Амфитеатрова. Вошла и встретила там свою судьбу, не догадываясь об этом… Дети Амфитеатровых обучались всему тому, что родители считали обязательным, и вместе с ними обучалась их подружка, маленькая Лаура. Уроки музыки давал детям студент, будущий композитор Отторио Респиги. Когда Амфитеатровым, наконец, стало возможно вернуться в Петербург, они предложили родителям Лауры взять её с собой. Девочка мечтала об этом! Родители уступили желанию дочери. В Петербурге Лаура вышла замуж за инженера Василия Патрикеева, приняла православие. В 1920 г. у Патрикеевых, родилась дочь Людмила.

В 1938 г. мать и дочь выслали в Италию, отца арестовали. В годы войны, а точнее во время блокады, Василия Патрикеева выпустили. Автоинжинер водил машины по льдам Ладожского озера…

После войны Патрикеева, вновь арестовали. Муж Лауры и отец Милочки скончался в пересыльной тюрьме в 1947 г. Об этом обо всём Людмила Васильевна узнала много лет спустя.

Так случилось, что по настоянию матери Николая Бенуа «Маруси» Лаура и Людмила поселились в гостеприимном доме Бенуа (Данте, 16). В один прекрасный день Александр Акимович приехал из Рима и явился прямо с вокзала на улицу Данте 16, дверь ему открыла Лаура… В 73 года Санин обрёл семью, которой у него не было, всем сердцем и душой привязался к Лауре и её дочери Людмиле, называл их ласково «бенвенутики». Втроём они жили в Риме. В 1943 году в Риме

Александр Акимович ставит «Аиду», Радамеса поёт — Беньямино Джильи, Аиду — Мария Каласс.

В декабре 1945 года, в канун полувекового юбилея творческой деятельности, Александр Акимович решает вернуться на родину. Многие русские хотели того же, но не решались… Санин обратился с письмом к Молотову. Заполняя анкету, на вопрос о цели и сроке поездки, Александр Акимович написал: «Еду домой, хочу дать все мои силы, разум, образование, душу, опыт — на служение своему великому народу, закончил словами: «хочу умереть на родине».

В феврале 1946 года Санин ставит в Ла Скала «Бориса Годунова» — это была первая постановка русской оперы после победы над фашизмом! «Борис» имел небывалый успех! В Советской военной миссии устроили чествование Санина. И несмотря на то, что всем своим существованием Санин доказал свою любовь к России… ему отказали. Решили, что он «космополит». Что-то навсегда оборвалось в нём.…

«Русские новости» в Париже напишут позже (в 1956): «Не было ни одного русского начинания с начала этого века, в той или иной форме сказавшего новое слово в театральном искусстве, с которым не было бы связано имя Санина».

Санин ставит «Аиду» в Милане. Он приезжает из Рима, живёт в мастерской Николая Бенуа. «Аиду» ставят во дворце спорта, дирижер Франко Капуана. «Аида» становится событием в театральной жизни Милана. Александр Акимович, как всегда пишет письма, в первую очередь Бенвенутикам, сестре Катюне. Всё время вспоминает любимую мать, свою Лидюшу…

Декабрь 1946 года. Торжественно открывается восстановленное здание Ла Скала. Из США приезжает Тосканини, в честь открытия —концерт. Сезон открывается оперой Верди «Набукко» в постановке Санина, в заглавной партии Джино Беки, художник Николай Бенуа, дирижер маэстро Туллио Серафин. В сезоне 1946-47 г. Александр Акимович поставил в Ла Скала: «Дон Карлоса» Верди, «Андре Шенье» Джордано, шли также его постановки «Отелло» Верди, «Мейстерзингеры» Вагнера и впервые поставленная опера Пиццетти «Золото»…

Санин ставит «Манон Леско» Верди в Театро Реале в Риме.

«Хованщину» в Триесте, партию Досифея исполняет молодой Христов. Успех у «Хованщины» очень большой, все газеты пишут о мастерстве и тонкой режиссуре. А в 1948 году к Александру Акимовичу обращается с просьбой видный итальянский музыкальный деятель — Ренато Фазано, поставить «Бориса Годунова» в Кальяри, на Сардинии. Постановка осуществляется с успехом!

Молодой Христов, замечательно исполнил партию Бориса, он до конца дней своих будет помнить и чтить своего учителя — Александра Акимовича Санина.

Зимний сезон 1949-50 г. в Римской опере открывается «Моисеем» Россини в постановке Санина. В том же сезоне, там же в Риме создается ещё один замечательный спектакль —«Норма» Беллини, дирижер Тулио Серафим. Норму впервые спела— божественная Мария Каллас!

В январе 1950 года в театре Сан Карло в Неаполе впервые в Италии прозвучал «Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова в постановке восьмидесятилетнего маэстро Санина. У спектакля было два художника, итальянец Кристина и русский Вадим Дмитриевич Фалилеев, близкий друг Остроумовой- Лебедевой, мастер офорта — линогравюры. По настоянию Санина, ему заказали костюмы, которые не только украсили спектакль, но внесли в него особую русскую красочность.

В том же году на Сардинии в Кальяри Санин ставит «Аиду» (это его шестая постановка оперы), и в оперном театре Карло Феличе в Генуе Санин ставит своего последнего «Бориса Годунова». Осенью, Александр Акимович заболевает, он так и не поставит намеченных в римской опере «Сорочинскую ярмарку», «Трубадура» и «Отелло» с Тито Гоби и Марио дель Монако.…

Забота Лауры, её любовь поставили Александра Акимовича на ноги, он стал опять читать свою любимую газету —«Le Monde», взялся за письма сестре Катюне, которая жила в Русском доме в Париже. Александр Акимович похудел на 20 килограмм, видеть особо никого не хотел, но светлый ум его оставался прежним.

Александр Акимович Санин скончался 7 мая 1956 года, на 88 году жизни. Умер во сне, в 3 часа ночи. Священник отец Симеон, бывший однокашник Санина по историку- филологическому факультету Московского Университета, благословил его в последний путь.

Санин похоронен на иностранном кладбище в Риме. Место на кладбище было куплено с помощью Беляевского фонда, первым председателем которого был Римский — Корсаков, а в то время его возглавляли композиторы Гартман и Черепнин. Этот фонд и в настоящее время оказывает помощь нуждающимся русским музыкантам.

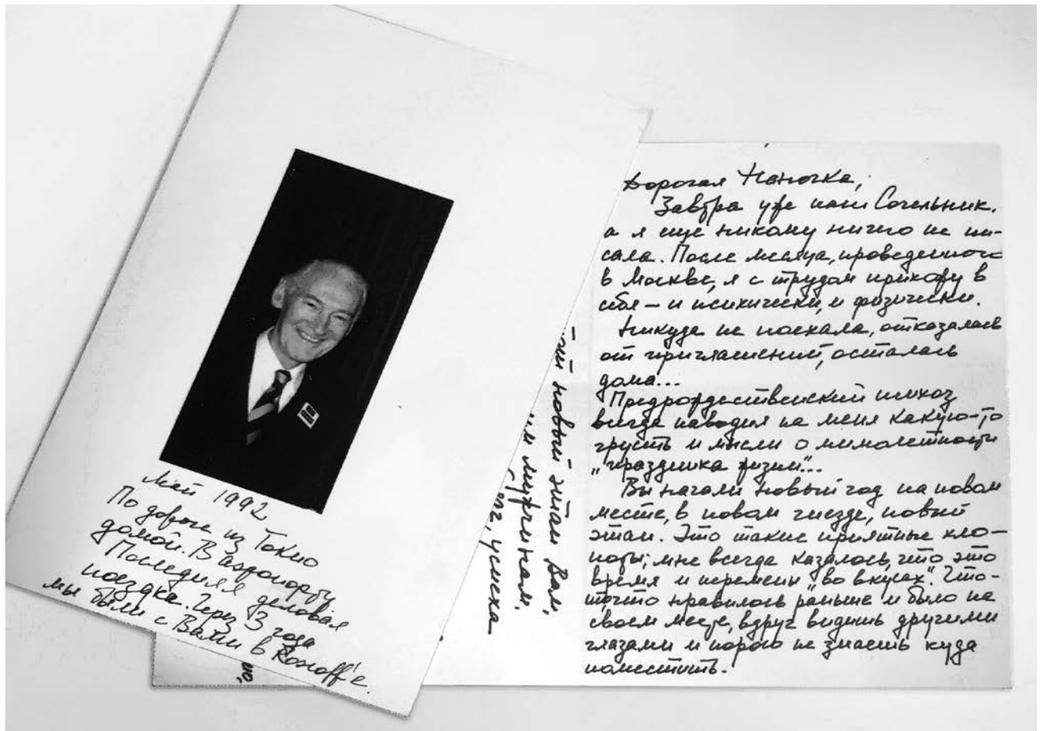
В крест, на могиле вставлен бронзовый барельеф — портрет Александра Акимовича Санина, выполненный Лидией Франкетти, ученицей Веры Мухиной.

Послесловие. Не длинный рассказ. Людмила — «Милочка», падчерица Санина, была незаурядной, особенной, свободной и сильной женщиной:«Я никогда не была красивой» -говорила она, но её обаяние, интерес к жизни, её острый ум, были почти волшебного свойства! Нас познакомила Кира Георгиевна Волконская, и случилось это в Женеве, на «Авеню Вебер» 34, в доме у Людмилы Бенвенуто МакДермот. Её муж Нил МакДермот — ирландец. Человек чести, герой войны, лётчик, ставший полковником в 29 лет. Советник Английской королевы, руководил планом высадки союзников в Нормандии. Нил, занимал посты министра финансов, и министра земли и планирования, в правительстве Гарольда Вильсона… По собственному желанию ушел в отставку. Возглавил международную независимую комиссию судей и адвокатов по правам человека, в течении 20 лет служил избранному делу. Был членом попечительских советов колледжа Итона и Тейт Галереи…

Элегантный, ироничный… В улыбке, во взгляде синих глаз, светилась его личность. Мила, как-то сказала мне, что она помогала военнопленным… «помогала», а на самом деле Мила рисковала жизнью, переправляла советских военнопленных к итальянским партизанам. Она была значительной фигурой, героем итальянского сопротивления. Весёлая, милая, молодая, русская итальянка, оставившая в 17 лет Петербург… никогда не перестала любить, оставленное отечество, страну, которая жила в её воспоминаниях. Мила и Нил встретились в пятидесятых, любовь соединила их. Они были дружны и очень близки. Нил принял православие. Любовь к России двух женщин— любимой жены и её матери, итальянки Лауры, к которой он относился с сыновьей нежностью, стала его любовью… Россия ощущалась в их доме во всём — в акварелях, рисунках, картинах, книгах, в каких-то м елочах… в атмосфере. Обстановка дышала «подлинностью» и была удивительно выдержанной, и по настоящему своеобразной.

Я успела пообщаться с Нилом и Милочкой в Бретани… об этих днях, я обязательно напишу. Нил МакДермот, которого называли «Рыцарем, защитником — Прав Человека» ушел из жизни 22 февраля 1996 года, меньше, чем через 6 месяцев, после нашего совместного пребывания во Франции. Как я жалею, что не поехала поддержать Милу, проститься с Нилом. Надо было бросить всё и лететь… Сейчас я это знаю, и себе не прощаю… Церемония отпевания состоялась в русской Православной церкви. Предпоследняя открытка от Милы, пришла после её поездки в Москву. Мила исписана её всю… И на обороте открытки дописала:

«Первый снег застал меня в Москве, какая прелесть! Если здесь в Женеве он только мешает, то там он всколыхнул у меня в памяти детство и юные годы, хотелось целовать снежинки…» ■



АМФИОН. 1931. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

ГАЛИНА КАЗНОБ

В 1931 году Ида Рубинштейн объявляет о том, что она готовит для этого сезона новый балет «Амфион» на музыку Артюра Онеггера, либретто Поля Валери. Эта необычная новость поразила как парижскую публику так и театральных критиков. Высоко интеллектуальные стихи Поля Валери совсем не ассоциировались со сценой, и тем более с классическим танцем. Но ничего сверх удивительного в этом не было.

Ещё в 1922 году, финансовые трудности заставили Поля Валери задуматься о приносящей доход деятельности. Тогда он вспомнил про своего «Орфея», которому в 1891 году посвятил небольшое стихотворение:

Под сенью миртовой, наедине с Орфеем,
Слагаю мысленно эклоги… Сноп огней
Затмил амфитеатр, где царственным трофеем
Лежит плешивая гора, но вот над ней
Запел Орфей, и гром катящихся камней
Испугом поразил всевластное светило,
Сметая жалобы ослепшие теней:
«Ты стены капища огнем раззолотило!»
Граниты движутся, колеблются, дрожат,
И каждый, тяжестью неслыханной прижат,
Взывает к небесам, где бог играет юный.
Встает полунагой, зарей омытый храм:
Он строит сам себя, он пропоет горам
Одушевленный гимн на лире златострунной.[1]

Впервые мысль о балете на тему «Орфей» возникла у Валери ещё раньше, в 1901 году, о чем свидетельствует его письмо Клоду Дебюсси от 15 января 1901 года, где он совершенно чётко формулирует свои идеи:

— *Я думаю о Вас и о балете.*

Пока у меня нет никакого определённого сюжета. Может быть стоит об этом поговорить так как общая атмосфера и колорит должны исходить от композитора, либреттисту же отводится лишь роль посредника, осуществляющего связь между танцевальными движениями и оркестром. […] Мне представляется, что нужно создать самый простой балет в мире, без всякой структуры, чтобы он представлял то, что позволяют ноги и музыкальные инструменты.

И только для того, чтобы представить само действие я бы ввёл туда несколько мимических артисток-женщин. […] Мне пришла в голову мысль об «Орфее», т. е. создание движения каких бы то ни было предметов посредством разума — что есть суть передвижения и приведения вещей в порядок.[2]

Уже тогда у Валери была чёткая концепция этого спектакля:

— *Балерины представляют:*
1. первичные простейшие движения:
ветер,
вода,
листва
А также
2. переживания и непроизвольные движения

Мимические актёры представляют живых людей — и выражают чувства, желания, разыгрывают действие.

Орфей[3]*, невидимый зрителю хор и солисты — это мысль и идеи и т. д.*[4]

Но Дебюсси не обратил должного внимания на это предложение, считая концепцию очень сложной[5], хотя она удивительно проста. Валери решил, что это просто его фантазия, и дальнейшего развития проект не получил.[6]

Любопытно отметить, что «балетные» идеи поэта относительно интереса и возможностей, которые представляет классический танец, на несколько лет опережают идеи Дягилева, воплощенные им во время «Русских Сезонов». Можно сказать, что Валери идёт ещё дальше в своих размышлениях, он мечтает создать:

— *… спектакль, в котором объединялись бы преимущества танца, музыки и вокального искусства подкрепляемые оркестром и продуманными декорациями, где сочетались бы между собой все виды сценического искусства.*[7]

[1] *Перевод с французского Романа Дубровкина*
[2] *DEBUSSY Claude, «Lettre de Paul Valéry à Claude Débussy», Correspondance (1872-1918), Gallimard, Paris, 2010, стр. 579-580.*
[3] *В дальнейшем Валери использует ту же концепцию для «Амфиона».*
[4] *VALÉRY Paul, Chahiers, tome III, CNRS, 1957.*
[5] *Позже, в 1907 году у Дебюсси был проект создания оперы на тему «Орфей», он его разрабатывал с Виктором Сегаленом (Victor Ségalen, 1878-1919).*
[6] *VALERY Paul, «Histoire d»Amphion», Conferencia, 5/8/1932, стр. 161.*
[7] *CHARLES Gilbert, «Amphion ou les début au théâtre de M. Paul Valéry», Le Figaro, 22/6/1931.*

В этой концепции много общего с идеями Иды Рубинштейн, высказанными ею на лекции: «Трёхликое искусство» (L'Art aux trois visages), которые она неустанно воплощала в жизнь на протяжении всей своей артистической деятельности:

— *Музыка, Танец и Поэзия это три точки опоры любого эстетического выражения.*[8]

В 1922 году Валери возвращается к своему проекту сценического представления «Орфея». Сначала он предполагает обратиться к Полю Дюка и спрашивает у одного из общих друзей:

— *Поль Д., согласится ли он работать и «танцевать» со мной? Я предполагаю взять мифологический сюжет для создания большого спектакля, в котором принимал бы участие хор.*[9]

Несколько дней спустя он объясняет тому же корреспонденту какой интерес представляет для него эта постановка:

— *Я это делаю вовсе не из любви к танцам. Мне кажется важным, чтобы это было представлено или было бы возможным представить в обозримом времени…*[10]

Идея не вызывает никакого интереса у композитора. Валери упоминает об этом в разговоре с Натали Барни[11], которая сразу же вспоминает Иду Рубинштейн. Действительно Ида Рубинштейн была именно той мимической актрисой, искусно введённой Михаилом Фокиным в балетные спектакли «Клеопатра» и «Шехеразада», показанные в 1909 и 1910 годах в рамках «Русских Сезонов», именно тот образ, о котором мечтал Валери ещё в 1901 году.

Писатель хорошо знает Иду Рубинштейн как актрису, он восхищается её символической и экспрессивной мимикой, необыкновенной пластичностью линий и грацией.

В апреле 1922 года Ида Рубинштейн поставила «Смущённую Артемиду» и в июне того же года возобновила «Мученичество Святого Себастьяна». Поль Валери неоднократно видел её на сцене, в частности в 1920 году в спектакле «Антоний и Клеопатра» Шекспира в переводе Андре Жида. Но они не были знакомы. Натали Барни без всякого труда организовывает их встречу. Она назначена на 6 июля 1922 года в особняке Иды Рубинштейн. Валери не может прийти с пустыми руками. Он обращается за советом к Натали и сразу же получает от неё ответ:

— *Знаю, что она интересуется женскими образами в литературе и искусстве.*[12]

В назначенное время Валери подходит к особняку на площади Соединённых Штатов. У него в руках «Пифия», «Семирамида» и «Нарцисс».

Нетрудно предположить, что Ида Рубинштейн и её знаменитый гость обменялись идеями относительно «тотального искусства» и срочной необходимости технических преобразований современного театра. Совпадение их взглядов на искусство театра совершенно очевидно. К тому же Валери предполагает написать своё произведение в виде сценической литургии, которая не будет иметь ничего общего с традиционной драматургией. В его пьесе:

— *… в отличие от абсурдных оперных либретто, в которых условности вокала никак не связаны с реальными жестами; музыка, танец, пение и драматургическое действие будут гармонично сливаться в единое целое.*[13]

В ноябре 1922 года Поль Валери читает в Женеве лекцию «Язык и поэзия», после которой он знакомится с Артюром Онеггером (1892-1955) и сразу же делится с ним своими планами:

— *Мне нужно с Вами поговорить об одном грандиозном проекте, который я уже обдумал и который требует основательного музыкального оформления. Надеюсь, это покажется Вам интересным…*[14]

Естественно, молодой композитор не может не заинтересоваться совместной работой с известным знаменитым писателем, доводы которого, выраженные:

— *с совершено необыкновенной ясностью и такой, характерной для него, чрезвычайной способностью мышления…*[15]

Вынашивались им в течение уже двадцати лет. Это производит на композитора сильное впечатление. Идея выразить музыкой само появление музыки кажется ему очень заманчивой. Но пока идея остаётся только на уровне общих размышлений.

В 1928 году жизненные пути композитора и писателя вновь пересекаются, как всегда, случайно… Они возобновляют переговоры, начатые шесть лет назад. Валери и Онеггер предполагают создать спектакль, в котором драматическое действие сочеталось бы с вокальным пением. Они единодушно приходят к мнению, что никто, кроме Иды Рубинштейн, не сможет осуществить постановку такого спектакля:

— *Когда зашел вопрос о возможностях сценической реализации этой мелодрамы, мы столкнулись с обычными трудностями, которые давно господствуют во Франции, где есть два типа Театра. В одном из них говорят, в другом —*

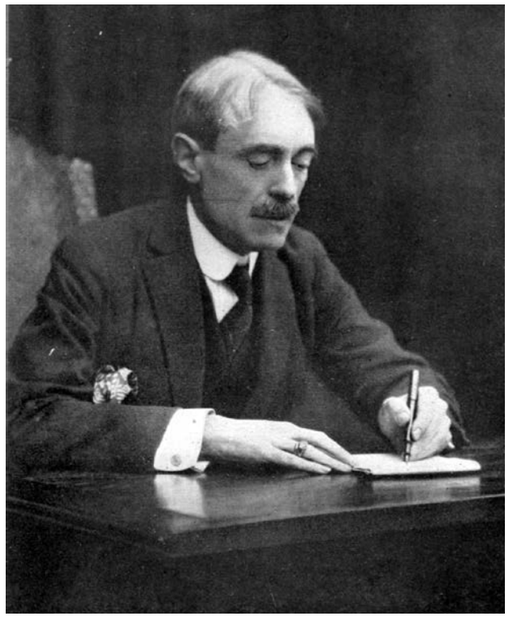
[8] *RUBINSTEIN Ida, «L'art aux trois visage», L'Université de Paris, Paris, N°269, janvier 1925, стр. 20.*
[9] *JARRETY Michel, Paul Valéry, Paris, 2008, стр. 522.*
[10] *Там же.*
[11] *BARNEY Nathalie (1876-1972), литературный деятель. По происхождению американка, жила в основном во Франции, содержала литературный салон в Латинском квартале Парижа, на улице Жакоб. Салон был очень известен в литературных кругах, его посещали многие видные деятели культуры и искусства.*
[12] *См. ссылку № 9, стр. 523. Письмо Натали Барни Полю Валери, написанное в «Понедельник» [3/7/1922], на этом письме есть пометка от руки Поля Валери: «Видел Рубинштейн 6/7/1922».*
[13] *BRUYR Jose, Honegger et son œuvre, Corrêa, Paris, 1947, стр. 133.*
[14] *HONEGGER Arthur, «En marge de «L'histoire d»Amphion», Paul Valéry vivant, Marseille, 1946, стр. 116.*
[15] *Там же*

поют. В Гранд Опера разговорный текст исключается в силу архаических традиционных правил, а на какой другой сцене можно использовать необходимые в данном случае хор и оркестр? Единственный человек, который мог бы воплотить в жизнь наше произведение была Ида Рубинштейн, великая актриса и баснословная меценатка.[16]

Артюр Онеггер уже знаком с Идой Рубиштейн. В 1925 году он написал для неё музыку к спектаклю «Императрица на скалах». В 1926 году она ему заказала музыку для пьесы д'Аннунцио «Федра». Она собиралась показать этот спектакль в Италии, но музыка, написанная Пицетти в 1923 году, её не устраивала.

В 1928 году Ида Рубинштейн создала свою собственную балетную труппу. Идея спектакля Валери-Онеггера её заинтересовала, но два года назад она уже поставила «Орфея» на музыку Роже-Дюкаса и считает, что этот сюжет для неё исчерпан.

Валери сразу же предлагает другое решение. У Орфея есть брат-близнец — Амфион, история которого несколько перекрывается в мифологии с историей Орфея. Обращение к Амфиону устраивает автора, так как эта легенда гораздо меньше использовалась в искусстве, чем легенда об Орфее. Действительно, список произведений



Пьер Ришар-Уиллм

на сюжет «Орфея» очень длинен, тогда как в случае Амфиона, критика, всегда дотошно выискивающая сценических предшественников, нашла лишь один спектакль в котором Амфион появляется на сцене:

— 11 октября 1767 года Софи Арну, Лё Гро и Ларриве пели роли в спектакле «Амфион», текст которого был написан драматургом Тома, а музыка композитором Лабордом. В спектакле принимали участие танцовщики Гимар, Добервaль и Гардель.[17]

Эта единственная и уже очень давнишняя постановка никак не могла служить базой для сравнения и давала полную свободу для реализации нового спектакля.

Прежде всего Валери хотел создать произведение, объединяющее музыку и архитектуру, которую он представляет как переход беспорядочного нагромождения каменных глыб в упорядоченное состояние:

— Архитектура занимает очень важное место в моём мышлении и является моим первым серьёзным увлечением. [...] Архитектурное сооружение [...] представляет собой [...] произведение, в котором выражены желание, умение и технические возможности человека. Соотношению [между музыкой и архитектурой] трудно дать точное определение. [...] Совершенно очевидно, что музыка и архитектура [...] допускают и используют повторения, что является мощным методом создания, [...] с присущим ему свойством, которое предполагает и предоставляет возможность комбинирования и последовательно методичного развития...[18]

Объясняет Поль Валери во время лекции 14 января 1932 года. Это заключение основано на том, что архитектурные и музыкальные произведения могут быть результатом исключительно умственного труда. Но идея ассоциации музыки и архитектуры далеко не нова, она высказывалась намного раньше создания «Амфиона»:

— Архитектура — это зафиксированная музыка.[19]

Пишет Гете 4 февраля 1829 года в письме Иоганну Петеру Экерману[20]

Валери прекрасно это знает и подчёркивает в одном из своих интервью:

— Я выбрал легенду об Амфионе, которая показывает хорошо известную аналогию между архитектурой и музыкой...[21]

И подтверждает это ещё раз в своей лекции, посвященной истории создания «Амфиона»:

— Я далеко не первый, кто это заметил и решил использовать.[22]

Возможно идея такой ассоциации как движение скал от хаотичного к упорядоченному состоянию могла возникнуть у Поля Валери при виде грандиозных пейзажей

[16] *Там же, стр. 117.*
[17] *CURZON Henri de, «Revue Musicale», Le Journal des Débats politiques et littéraires, 28/6/1931.*
[18] *См. ссылку № 6, стр. 159*
[19] *Conversations de Gœthe avec Eckermann, Gallimard, Paris, 1988.*
[20] *Johann Peter Eckermann (1792-1854), немецкий писатель и поэт.*
[21] *LAMBIN Pierre, «Paul Valéry, auteur dramatique», L'Intransigeant, 15/1/1929.*
[22] *См. ссылку № 6, стр. 159*

с природным нагромождением скал из розового гранита в Перрос-Гиреке (Бретань). Писатель много раз бывал там у Мориса Дени[23] на вилле «Силенцио» (Silencio), и отдыхал с семьёй в летнее время.

Как бы там ни было, эта тема стала прекрасной основой для создания танцевально-музыкального спектакля.

Одно из рабочих собраний состоялось у Иды Рубинштейн 28 июля 1928 года. Собравшиеся быстро пришли к общему соглашению и, чтобы слова не оказались пустыми, все сразу же приступили к работе.[24]

Объединение музыки и архитектуры, представленное Полем Валери, обворожительная магия его поэтической речи и превосходное владение сюжетом, вне всякого сомнения, пленили воображение как Иды Рубинштейн, так и Артюра Онеггера. После этого совещания, композитор провожал Валери до его дома на улице Вильжюст (Villejust). Они продолжали разговор, и писатель высказал свою идею о гармоничном сочетании музыки и либретто:

— Я прошу О. [неггера] сделать четкое разделение. Оркестр в первой стадии, т. е. до существования музыки, должен быть принципиально иным, чем тот, который звучит в момент появления музыкального звука; и существенно отличаться от следующего этапа, когда музыка звучит в полную силу.[25]

Произведение было определено как мелодрама.

Таким образом, в отличие от мнения критики, писавшей впоследствии, что:

— Ида Рубинштейн, принцесса хореографии не жалеющая средств, сумела вовлечь в сферу своей сценической деятельности самого строгого классического поэта, самого прямолинейно бескомпромиссного сторонника интеллектуальности нашего времени — Поля Валери; это удивительное завоевание для театра...[26]

Данный проект изначально был разработан не Идой Рубинштейн. Она лишь одобрила, поддержала и воплотила в жизнь замысел двух авторов, которые ей этот проект представили. Ида Рубинштейн была очарована мощью самого сюжета, глубиной его философии, а также возможностью выразить с помощью этого спектакля свои собственные идеи «Трехликого искусства» (L'Art aux trois visages), которые однозначно перекликались с идеями Поля Валери и заключались в том, чтобы:

— ... скоординировать драматургическое повествование, пение, танец, декорации настолько, насколько эти составляющие могут сочетаться между собой...[27]

Кстати, Поль Валери всегда выражал свое удовлетворение от сотрудничества как с исполнительницей, так и с композитором. Кроме того:

Гранитные скалы в Бретани

— Ида Рубинштейн обладает удивительной способностью поэтического мышления; деятели искусства обогащаются при общении с ней. Произведения, которые ей предлагают, создаются под неё, и её имя всегда будет с ними связано.[28]

Идеи Поля Валери по реорганизации сценического представления, по единению и сочетанию различных составляющих постановки очень близки Иде Рубинштейн. Она уже давно размышляет на тему такого объединения искусств, используемых в сценических постановках. Будучи ещё студенткой театральных курсов, в самом начале своей артистической деятельности, она неоднократно обсуждала эту тему с Акимом Волынским.[29]

Валери, со своей стороны, представляет себе оперу как:

— хаотичное нагромождение составных частей: музыкальной, драматической, мимической, пластической и хореографической, как грубо собранный спектакль, так как составляющие не связаны между собой и сильно контрастируют друг с другом. Они практически не влияют на общее развитие действия и всё произведение основывается на интуитивных соображениях либреттиста, музыканта, хореографа, художника-декоратора, режиссёра-постановщика и исполнителей, которые зачастую не согласованы между собой.[30]

[23] *Maurice Denis (1870-1943), французский художник.*
[24] *См. сноску № 14, стр. 117.*
[25] *VALÉRY Paul, Cahiers, tome XIII (1928-1929), CNRS, 1957, стр. 25.*
[26] *MALHERBE Henry, «Chronique musicale», Le Temps, 1/7/1931.*
[27] *LEVINSON André, Les visages de la danses, Grasset, Paris, 1933, стр. 108.*
[28] *LALOY Louis, «Programme de spectacle», 25/6/1931 (carton 2238, BO)*
[29] *Аким Львович Волынский (1861-1926) русский балетный критик.*

Артюр Онеггер

И он пытается представить:

— некую безрассудно причудливую систему, выстроенную благодаря анализу возможных ресурсов, исключительно условных (хотя и произвольных), с помощью которых каждому из них будет отведена его собственная функция, которую он должен выполнять.[31]

Это в некотором роде совмещение архитектуры и музыки, так как Валери уже давно констатировал для себя, что если опера представляет собой хаотичное нагромождение составных частей (камней), то им нужно дать указание перейти от беспорядочного состояния в упорядоченное.

Ида Рубинштейн полностью согласна с таким представлением и готова осуществить постановку, которая будет отвечать «трём законам». Идея методичного развития концепции Вагнера, основанная на её тщательном анализе, пересекается с её размышлениями на тему «нового» или «тотального» театра. Такого рода постановка позволит приблизиться к осуществлению мечты Иды — созданию спектакля, в котором «все составные части»: музыка, танец, декорации, свет, драматический текст и т. д. были бы синхронизированы и скоординированы с помощью всех средств сценического искусства.[32]

Кроме того для Иды — это прекрасный случай вернуть к жизни один из древних мифов, плениших её уже в самом детстве.

Основная схема сюжета была набросана очень быстро.

Либретто обретает следующую форму:

Амфион появляется на вершине горы. Он гонится за диким животным. Когда он заносит руку для последнего смертельного удара, его вдруг охватывает порыв милосердия, он отпускает свою жертву и засыпает. Во сне он слышит голос Аполлона, объясняющий, что он наделён особой миссией. Проснувшись, Амфион обнаруживает рядом с собой лиру. Он берёт её в руки, резко дёргает струны и производит звук, который ошеломляет людей и нарушает равновесие природы. Тогда он, едва касаясь струн, извлекает из инструмента музыкальный звук, совершенно отличный от звуков природы. Так Амфион превращает бессмысленные звуки в мелодию и зачаровывает скальные глыбы; под звуки лиры они приходят в движение, выстраиваются в линию. Появляются стены, воздвигаются город и храм. Толпа восхищена чудом. Народ приветствует Амфиона и хочет возвести его в ранг божества, но на пороге храма его подхватывает завуалированная фигура — символ Любви или, может быть Смерти. Она уносит Амфиона, лишая его возможности полюбоваться созданным им творением. Его лира выброшена в колодец.

Поль Валери очень ясно выразил свои идеи: Аполлон наделяет Амфиона лирой — даром музыки, стало быть, все свыше данное — божественно. Обладающий божественным даром гений, своей деятельностью преображает окружающий мир -действительность:

— Лира, полученная героем от Аполлона, с помощью которой, вдохновлённый музами, он находит мелодии, звуки, покоряющие человека, заставляющие двигаться скалы, превращая их в города и храмы, — эта лира символизирует способность мышления, которое, основываясь на примитивном опыте человека, пробуждает в нём сознание и ощущение духовности, делает доступным для него возвышенные чувства и возможность восприятия прекрасного. Легенда учит также тому, что избранник должен принимать страдания, исполняя свой долг, не ожидая никакого вознаграждения в своем искупительном призвании.[33]

В действительности у созидателя не бывает возможности воспользоваться плодами своего триумфа. Как только творение создано, оно начинает свое независимое существование, и его создатель уже никого не интересует, он может исчезнуть. Кроме того он сам выбрал своё бытие через созданное им произведение. Если выбираешь «земную жизнь», нужно отказаться от созидательной деятельности, так как творцу не суждено пользоваться его результатом. Но с другой стороны деятельность созидателя поднимает человека над его примитивным существованием.

Наметив основные драматические линии, Валери отправляет текст композитору. Для создания целостного произведения, в котором музыка и текст сливались бы в единое целое, необходимо, чтобы работа драматурга и музыканта была чётко согласована. Валери прекрасно это осознаёт и готов внести любые изменения согласно указаниям композитора:

— Этот текст может быть изменён. […] драматический текст, написанный по желанию Иды, слишком длинен или слишком короток, в любом случае я его переделаю! Каковы Ваши пожелания? Жду Вашего мнения. Я готов всё переделать. […]. Можно ввести солистов, которые будут развивать действие, даже если у каждого будет небольшая, но выразительная архитектурно-музыкальная фраза. Нужно будет узнать, что думает по этому поводу Ида, согласится ли она на эти планы, которые усложнят постановку. Как Вы считаете?[34]

Несколько дней спустя он добавляет:

— Не забудьте, я не считаю этот текст окончательным. Музыкант является полным хозяином произведения.[35]

В результате в этот изначальный текст были внесены лишь незначительные поправки.

К сожалению, сезон 1928 года у Иды Рубинштейн уже давно спланирован, репетиции в полном разгаре, и уже ясно, что не удастся довести до конца все десять запланированных постановок, в которые «Амфион» не был включён. Его приходится отложить на следующий сезон. К тому же постановка «Амфиона» требует размышлений. На ней необходимо специально сосредоточиться. Поль Валери очень высоко интеллектуальный литературный деятель. Он с необыкновенной лёгкостью манипулирует наивысочайшими понятиями в любой области науки и искусства, будь то поэзия, теория относительности Эйнштейна или замысловатые движения классического танца. При создании драматического произведения он не ограничивается установленными правилами и, связанными с ними, рамками театрального искусства. Его пьеса представляет собой изысканную, ни с чем не сравнимую, глубокую игру воображения, не имеющую ничего общего с обычными драматическими произведениями. Она необыкновенно поэтична и интеллектуальна, в её основе лежат глубокие философские идеи на тему что первично: идея или материя. С одной стороны Бог наделяет человека талантами, но всё-таки именно человек преобразует природу. Гений Поля Валери делает доступными пониманию на любом уровне самые сложные символические понятия. Образ Амфиона, одновременно музыканта и архитектора, воле которого подчиняются громадные каменные глыбы, необычайно привлекает Иду Рубинштейн. Но как сделать зримым чарующее волшебство поэзии великого писателя:

— Скованная грёзами его душа оживает.

— Он вздыхает…

— Он любуется собой…

— Им овладевают желания…

— Он существует.[36]

Какие сценографические приёмы нужно использовать, чтобы воплотить идеи автора? Как передать публике размышления о том, что движет Амфионом в достижении наивысшей точки человеческих возможностей, когда он подчиняя себе природу начинает олицетворяться с божеством. Нужно было обладать мужеством и определённой дерзостью, чтобы заняться сценической реализацией такого исключительного произведения. Это доступно далеко не каждому. Иде нужно время, чтобы обдумать сюжет, сконцентрироваться и найти сценическую концепцию, достойную этого поэтического творения.

Что касается композитора, он принимается за работу в конце 1928 года, сразу по получению текста поэмы. Он глубоко чувствует идеи, изложенные Полем Валери. Человек силой своей воли и мышления способен преобразовать природу. Но совсем не просто найти правильное решение для музыкального сопровождения неоклассического текста. Кроме того композитору предстоит справиться с труднейшей задачей: отобразить в музыке тот этап человеческого развития, когда отсутствовало даже само понятие музыки. Нужно было современными музыкальными средствами показать открытие человеком музыкальных звуков и их развитие в музыкальную гармонию:

— … чудо состоит в том, чтобы привести в упорядоченное состояние изначальный хаос звуков, гармонично соединить с трудом уловимые шорохи, драматическую речь и танец, использовать классические элементы только в случае необходимости и только там где они неизбежны. Одним словом — выразить в музыке всё истинное значение древнего мифа — в этом заключалась героическая миссия, на которую согласился композитор.[37]

Поль Валери отчётливо это понимает:

— Мне нужен был великий музыкант, я его нашел… — говорит он.[38]

Онеггеру удалось найти прекрасное решение, он использовал короткие музыкальные фразы, дисгармоничные аккорды и много других изобретательных хитростей.

Как всегда Ида Рубинштейн не скупится на средства для постановки спектакля Поля Валери. В начале 1929 года в прессе появляется сообщение о том, что Ида Рубинштейн и её труппа:

---

30 *См. ссылку № 6, стр. 160.*

31 *Там же.*

32 *RUBINSTEIN Ida, «L'art aux trois visages», Conferencia, 15/3/1925, стр. 328-336.*

33 *BALLIMAN Raymond, «Spectacles de Mme Ida Rubinstein», L'Ami du Peuple du soir, 27/7/1931.*

34 *См. ссылку № 14, стр. 117.*

35 *Там же, стр. 118.*

36 *VALERY Paul, «Amphion», Conferencia, 5/8/1932, стр. 166.*

37 *FERROUD Pierre-Octave, «Mélodrame de M. Paul Valéry, Musique de M. Arthur Honegger», Paris soir, 25/6/1931.*

38 *HALBREICH Harry, Arthur Honegger, Paris, Fayard, 1992, стр. 148.*

— заручилась согласием на престижное сотрудничество, а именно — с Полем Валери. Знаменитый писатель написал для Иды Рубинштейн произведение под названием «Амфион», классифицируемое автором как «лирический спектакль». Выдающаяся актриса вдохновила писателя на создание пьесы, которая объединяет в себе поэтическую декламацию, музыку, пантомиму и танец. Музыкальное сопровождение поручено Артуру Онеггеру. Произведение вызывает большой интерес, впервые в своей литературной деятельности Поль Валери взялся за драматическое произведение для театра.[39]

В ответ сразу же раздались иронические высказывания:

— … «Ну а теперь начнём танцевать»… Это всё что остаётся «попрыгуньям», которым уже были отданы многочисленные почести. Но Поль Валери, только что закончивший написание балетного либретто для Иды Рубинштейн, следует другим традициям. Поль Валери любит классический танец. Он это уже показал. Ведь именно он вложил в уста Сократа в своём произведении «Душа и Танец»: «О друзья мои, вы не чувствуете опьянения от резких движений, они постепенно передаются всем собравшимся, которые начинают топать ногами?… Мне самому это придаёт необыкновенные силы». И вот сегодня Сократ не выдержал, он встаёт и вступает в танец.[40]

Два дня спустя Поль Валери даёт интервью и объясняет, что идея появилась у него уже лет тридцать тому назад, но только сейчас она обрела конкретные формы. У него большие надежды на её сценическую реализацию, и он полностью доверяет своей исполнительнице, которая организовала постановку:

— Это не постой вопрос — сценическое воплощение, я отдаю себе в этом отчет. Но благодаря техническим возможностям нам удалось достичь удивительных иллюзий!… Ида Рубинштейн прекрасная мимическая актриса, она инстинктивно находит удивительные позы и переходы из одного положения тела в другое…[41]

Не переставая удивляться «вторжением на сцену» великого писателя и поэта, пресса продолжает сообщать:

— Поэт Поль Валери решил выступить в роли либреттиста на сцене Гранд Опера. В этом главном музыкальном театре готовится постановка лирического спектакля, в котором принимает участие Поль Валери как автор сценария, Артюр Онеггер как автор музыки, а Ида Рубинштейн занимается постановкой и танцами. Спектакль будет называться «Амфион». Но… Посмотрим![42]

Из этой статьи явно следует, что в создании новой постановки принимают участие три главных действующих лица: Поль Валери, Артюр Онеггер и Ида Рубинштейн.

Сотрудничество Валери и Онеггера показалось современникам неожиданным:

— «Амфион — новинка года, объединившая Поля Валери и Артюра Онеггера. Это весьма удивительное содружество. Поль Валери — король всевозможных ухищрений, представитель изысканного искусства и Артюр Онеггер –основательный, несколько простоватый крепыш. Но они оба — выдающиеся деятели искусства, один из них — высоко интеллектуальный писатель, другой, вызывающий своей личностью и своим темпераментом интерес у любителей музыки, композитор.[43]

В июле 1929 года партитура была закончена. Прослушивание состоялось 23 июля 1929 года у Иды Рубинштейн, в её особняке на площади Соединённых Штатов:

— В этот день было сыграно переложение для фортепиано в четыре руки, Ида Рубинштейн при поддержке вокального сопровождения, продекламировала всю роль Амфиона.[44]

После этого прослушивания Валери:

— считает нужным внести некоторые изменения в монолог Амфиона, в среду 31-го июля он знакомит с ними Иду Рубинштейн.[45]

В целом Валери доволен. В тот же день 31-го июля он пишет своему другу Полю Пужо:

— Недавно первый раз прослушал в четыре руки и с четырьмя голосами это своеобразное произведение. Впечатление неплохое. С моей некомпетентной точки зрения Онеггер вполне справился со своей задачей. Монолог Амфиона, достаточно длинный и непростой для переложения на музыку, показался мне замечательным. И, исключительно редкий случай, в наше мелкомасштабное время, он представляется мне грандиозным.[46]

Постановка, к сожалению, откладывается. Кризис, больно ударивший по экономике в конце 1929 года, неизбежно накладывает отпечаток на культурную жизнь. Ида внимательно наблюдает за развитием финансово-экономических событий и предпочитает приостановить дела, связанные с большими затратами.

Кроме того личная жизнь занимает далеко не последнее место в её планах. Она готова всё оставить, когда представляется случай, присоединиться к Вальтеру Гиннесу в одном из его путешествий. При этом Ида не устраняется полностью от своих обязанностей в начатых делах. Она посылает Полю Валери телеграмму из Индии и просит ответить ей в Австралию. Отсрочка постановки, вызванная этим путешествием, вызывает раздражение у Валери:

— Сейчас мы находимся … Мы в Австралии.[47]

После серии сообщений в начале 1929 года, пресса лишь вскользь упоминает проект постановки «Амфиона». Например, в некрологе, написанном на смерть Поля Фюгерона, который познакомил Поля Валери и Артюра Онеггера:

— Он [Поль Фюгерон] занимался с Полем Валери созданием балета, который должна поставить Ида Рубинштейн, и для которого, судя по всему, Артюр Онеггер написал музыку. Будем надеяться, что это произведение увидит однажды свет, и что ценная рукопись попадёт в надёжные руки…[48]

Дирижер Густав Клоез упоминает «Амфиона», когда отвечает на вопрос о своих планах на будущее:

— … следующей весной [1931] я вероятно буду заниматься постановкой «Амфиона» Поля Валери на музыку Артюра Онеггера. Это балет с пением и хором был написан для Иды Рубинштейн.[49]

В декабре 1930 года не вечере «Интернациональной дружбы» Поль Валери представляет Артюра Онеггера как своего сотрудника:

— Он [Поль Валери] признаётся в своей музыкальной некомпетентности, но он говорит, что написал для композитора нечто вроде оперного либретто на сюжет античного мифа: «Это издавна установленные связи, существующие между архитектурой и музыкой», которые Поль Валери собирается восстановить. […] Согласно некоторым данным поставить новое произведение Поля Валери и Артюра Онеггера в Гранд Опера собирается Ида Рубинштейн.[50]

В очередной раз, согласно объявлениям в прессе, Ида Рубинштейн играет очень важную роль в осуществлении постановки «Амфиона».

Но дело затягивается. Валери беспокоится и теряет терпение:

— Иногда я себя спрашиваю, не приснилась ли мне вся эта история?[51]

В начале 1931 года, обеспокоенный Валери напоминает Иде, что постановка «Амфиона» предусмотрена весной и спрашивает не изменились ли условия изначально подписанного контракта. Учитывая, что он получил, также как и Онеггер, в июне 1930 года, и затем в ноябре того же года 12500[52] франков, условия не менялись. В обмен на это, Ида Рубинштейн имеет эксклюзивное право пользования произведением в течение трёх лет. Авторам приходится проявлять терпение и ждать. Тем более, что в это кризисное время никто другой, включая государственные структуры, не сможет взять на себя расходы на столь дорогостоящую постановку.[53]

В начале 1931 год газеты и журналы возобновляют сообщения следующего характера:

— … в этом году, благодаря стараниям Иды Рубинштейн будет показано новое произведение написанное Артюром Онеггером на либретто Поля Валери. Об этом сотрудничестве уже сообщалось.[54]

Газета Comœdia повторяет это сообщение, уточняя, что текст Поля Валери будет издан в ближайшее время и объявляет, что премьера назначена на июнь 1931 года:

— «Амфион» будет показан в Опера в июне этого года во время балетного сезона Иды Рубинштейн, для которой это произведение было написано.[55]

Сценографией занимается Александр Бенуа. В феврале 1931 года у него уже готовы эскизы:

— За четыре часа непрерывной работы я написал окончательный вариант декораций «Амфиона», которые я показал вместе со всем остальным Иде, — записывает художник в своём дневнике 28 февраля 1931 года.[56]

5 марта Ида посылает Бенуа своего водителя на «Роллс-Ройсе», чтобы художник показал эскизы Полю Валери.

В начале марта 1931 года вопрос хореографа остаётся всё ещё открытым. Это беспокоит Бенуа:

— … Она [Ида Рубинштейн] полна энтузиазма и собирается поставить «Амфиона», но кто займётся хореографией? — пишет он 5 марта 1931 года.[57]

20 апреля, на собрании у Иды Рубинштейн, где присутствовали Валери, Онеггер и Бенуа было принято конструктивное решение — не смешивать танец и пение. Необходимость этого решения была вызвана внутренними требованиями безопасности Гранд Опера, хористы не имеют права двигаться во время исполнения хоровой партии. Поэтому музы, которые изначально должны были петь и танцевать, будут представлены одновременно танцовщицами и хористами. В то время, когда артистки балета будут танцевать на сцене, хористки, находящиеся в оркестровой яме, будут петь. В 1914 году Дягилев уже использовал эту форму представления в постановке оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова, превратив, таким образом, оперу в оперу-балет.

---

[39] *«M. Paul Valéry écrit pour Mme Ida Rubinstein sa première œuvre de théâtre», Le Journal, (а также Le Matin, Comœdia и другие) 6/1/1929.*
[40] *BOST Pierre, «Cette semaine», Les Nouvelles littéraires, artistiques et politiques, 12/1/1929.*
[41] *См. ссылку № 21.*
[42] *«P. Valéry librettiste», La Gazette de Paris, 2/2/1929.*
[43] *SORDET Dominique, «Les Galas d»Ida Rubinstein», L'Action Française, 26/6/1931.*
[44] *См. ссылку № 9, стр. 745.*
[45] *Там же.*
[46] *VALÉRY Paul, Lettres à quelques-uns, Gallimard 1952, стр. 177, «Lettre à Paul Poujaud» du 31/7/1929».*
[47] *См. ссылку № 14, стр. 118.*
[48] *S. B. «Paul Fugairon est mort», Comœdia, 4/6/1930 (потерявшие в 1922 году друг друга из виду Валери и Онеггер, встретились в 1928 году благодаря Полю Фюгерону)*
[49] *«Les projets de M. Gustave Cloez», Comœdia, 28/8/1930.*
[50] *«Collaboration», Les Nouvelles littéraires, artistiques et politiques, 27/12/1930.*
[51] *См. ссылку № 14, p. 118.*
[52] *Приблизительно 7200 Евро (2017)*
[53] *См. ссылку № 9, стр. 773.*
[54] *JEAN-JACQUES, «Courrier des spectacles», Le Populaire, 6/1/1931.*
[55] *«Amphion», Comœdia, 16/4/1931.*
[56] *MELANI Pascale, «Extraits des carnets d»Alexandre Benois», Slavica Occitania, N°23, Toulouse, 2006, стр. 154.*
[57] *Там же.*

Начиная с этого времени, постановка приобретает конкретную форму. Сообщения в прессе становятся регулярными и более многочисленными. Уже в начале мая объявляются точные даты спектаклей: 23 и 25 июня 1931 года. Пресса сообщает также что:

— *знаменитая актриса [Ида Рубинштейн] собирается в настоящее время в Лондон, где она даст серию представлений в Ковент-Гардене, а для Парижа она готовит совершенно новое произведение «Амфион», которое было написано специально для неё великим поэтом Полем Валери и замечательным музыкантом Артюром Онеггером.*[58]

В результате долгих поисков выбор хореографа был остановлен на Леониде Мясине. Сюжет произведения предоставляет большие возможности для фантазии хореографа, но при этом хореограф, также как и художник, должен строго придерживаться уже написанным либретто и партитуре.

Поль Валери не совсем обычный драматург. Общая концепция спектакля продумана у него до мельчайших подробностей. В тексте описаны все детали окружающей обстановки. Например в самом начале пьесы:

— *Огромное отверстие или гигантская расщелина в скале на вершине горы, сквозь неё, от самого верха задника до самой сцены, видно небо.*[59]

Он подробно описывает все перемещения, которые должны происходить на сцене:

— *Каменные глыбы приподнимаются, передвигаются, либо перекатываясь по наклонной плоскости, либо одним скачком, перемещаясь таким образом с правой стороны сцены в левую по отношению к зрителю. [...] Камни движутся в марше под строго ритмичную музыку, исполняемую оркестром и хором. Они пересекают неровную холмистую местность и постепенно выстраиваются в порядок.*[60]

Также подробно в тексте пьесы описаны движения Муз:

— *Музы торжественно обступают [спящего] Амфиона. Одна у его ног, другая в изголовье, и две чуть дальше, сзади него, лицом к публике. Они взирают на небо, протягивая руки.*[61]

Автор практически не оставляет возможности для развития воображения других участников постановки. Кроме того Поль Валери очень требователен:

— *Решительно никакой свободы не оставалось для постановщика, всё необходимое для последовательного развития спектакля было описано до мельчайших подробностей.*[62]

Хореографу удаётся выразить идеи поэта посредством движений. Он нашел интересное решение: шестнадцать артистов спортивного вида представляют «гранитные глыбы». В прологе они неподвижно стоят на сцене в хаотическом порядке, под звуки лиры, они приходят в движение и формируют симметричную пирамиду — символ порядка. Хаотичность пролога подчёркнута очень короткими парными танцами: танцовщики внезапно появляются на сцене и сразу же исчезают. Формируются и сразу распадаются небольшие группы, до появления первых звуков лиры Амфиона артисты беспорядочно жестикулируют руками.

Каждая из четырех Муз, которые должны танцевать и петь одновременно, представлена двумя артистками. Вокальная партия исполняется певицами, находящимися в оркестровой яме, а их двойники танцуют на сцене.

Аполлон также остаётся невидимым, он поёт и декламирует из-за кулис.

В организации постановки принимают участие Поль Валери и Артюр Онеггер с одной стороны, Александр Бенуа, Леонид Мясин и Ида Рубинштей с другой. Это русско-французское содружество объединяет свои силы для того, чтобы по возможности максимально отразить принципы выдвинутые писателем. Этот спектакль должен согласно замыслу автора установить некий контакт между идеями, выраженными в тексте, и зрителем; стать связующим звеном между абстрактными понятиями автора и публикой. Используя сценические средства: речь, танец и музыку необходимо скоординировать такие разнородные элементы, как, например, хаотические шумовые звуки.

Либретто, написанное знаменитым писателем и его участие в постановке балета — это редчайшее событие, поставившее определенную веху в развитии искусства классического танца:

— *Либретто балета, разработанное Полем Валери, литератором очень высокого уровня, делает необычайно престижным искусство французского балета, находящегося в упадке, о чем не слишком заботятся даже те, кто несёт за это ответственность.*[63]

Участие Иды Рубинштейн в спектакле никогда не ограничивается одним исполнением главной роли, что само по себе уже очень большая ответственность и нагрузка. Одновременно с работой над ролью она всегда занимается общей организацией постановки и решает многие административные проблемы, как, например, расписание репетиций в Гранд Опера. На её плечах лежит как общее финансирование спектакля, так и все сопутствующие финансовые расходы. Об этом весьма наглядно говорит письмо Жака Руше от 1-го мая 1931 года, адресованное Иде Рубинштейн:

— *Подтверждаю, что я зарезервировал для Вас 23 и 25 июня для балетных спектаклей, которые Вы планируете показать в Опера.*

[58] *«Mme Ida Rubinstein créera à L'Opéra «Amphion» de Paul Valéry et Honegger», Comœdia, 1/5/1931.*
[59] *См. ссылку № 36, стр. 163.*
[60] *Там же, стр. 176.*
[61] *Там же, стр. 166.*
[62] *LAURENTI Huguette, Paul Valéry et le théâtre. Gallimard, Paris, 1973, стр. 440.*
[63] *LEVINSON André, «Amphion aux ballets d»Ida Rubinstein», Candide, 2/7/1931.*

Вы сможете начать репетиции на сцене 16 июня после обеда. Они должны заканчиваться достаточно рано, чтобы не мешать приготовлению вечерних спектаклей.

Репетиции оркестра могут быть организованы в утренние часы, за исключением 9, 11, 16 и 18 июня и при условии, что Вы сами договоритесь об этом с музыкантами.

Я могу предложить Вам следующие условия:

Вы берёте на себя оплату дополнительного времени, обговоренную Вами напрямую с артистами, музыкантами, хористами, статистами, дирижером, которого Вы сами назначите. Вы оплачиваете также дополнительные часы всех технических служб, участвующих в установке и разборке ваших декораций и восстановлению на сцене декораций вечернего спектакля. В Ваши обязанности входит также оплата выходящего за регламент времени костюмеров и всех других служб, задействованных для организации ваших репетиций и спектаклей.

Стоимость общей аренды театрального помещения, в которую входит работа машинистов сцены, электриков, костюмеров, билетный контроль, полиция и т. д., составляет:

Двадцать пять тысяч франков[64] *и 15% от сбора, за каждую из трёх сценических репетиций с декорациями, костюмами и светом: восемь тысяч франков*[65]*, за каждую обычную репетицию на сцене: четыре тысячи франков.*

Как только Вы договоритесь с хором и оркестром, я смогу определить общую стоимость репетиций и назначить даты оплаты.

Буду очень Вам признателен, если Вы подтвердите мне по пунктам Ваше согласие.[66]

Во время репетиций между главными участниками постановки возникали иногда разногласия. 19 июня [1931] Валери появляется в Опера. Он видит на сцене какие-то странные палки. Обычно очень спокойный и сдержанный, он гневно обращается к Мясину:

— *Уберите эти удочки со сцены. Я совершенно не согласен с этим решением. Мясин был крайне удивлён, но палки со сцены исчезли.*[67]

Кроме этой репетиции 19 июня 1931 года, согласно небольшой записке, написанной от руки на бланке Гранд Опера, было ещё несколько репетиций «Амфиона»:

16 июня, оркестровая репетиция спектакля Рубинштейн

12:30 балет «Амфион»

Декорации со светом, рояль, оркестр

18 июня, четверг. На сцене 12:30 «Амфион», декорации, освещение

15:00 «Амфион» — Декорации
Балет — рояль, оркестр
22 июня 14:00 Спектакль Рубинштейн
артисты, хор, Балет, оркестр
23 июня 13:00 «Амфион» Декорации, освещение
«Принцесса Лебедь» декорации, освещение
вечером в 21:00 «Принцесса Лебедь»
«Амфион»
«Болеро»
Среда, 24 июня
на сцене 14:00 «Вальс»
Балет в костюмах
Декорации, аксессуары, оркестр.
25 июня 14:00 «Вальс» — Декорации, освещение
Вечером в 21:00 «Ноктюрн», «Амфион», «Вальс»[68]

СПЕКТАКЛЬ

В конце концов, все трудности были преодолены. Премьера «Амфиона» состоялась 23 июня 1931 года. Её ждали с нетерпением. Сценический дебют великого писателя Поля Валери в содружестве с молодым, но уже известным композитором Артюром Онеггером вызывал огромное любопытство:

— *... музыкальный театр переживает прекрасные дни, так как такие великие деятели как Поль Валери и Артюр Онеггер оказывают ему своё внимание!*[69]

Театральный сезон Иды Рубинштейн в 1931 году был очень коротким. Её новый спектакль «Амфион» был дан вместе с новой хореографической версией «Вальса» и повторением «Принцессы Лебедя», «Ноктюрна» и «Болеро»:

23 июня 1931
Принцесса Лебедь

АМФИОН

Болеро
25 июня 1931
Ноктюрн
Амфион
Вальс

Как обычно, каждый вечер:

— *... исключительно интересное представление, хорошо скомпонованное и хорошо поставленное. Если, как всегда и во всём, можно сделать некоторые замечания, в общем нужно отметить бескорыстную и высокохудожественную работу, проделанную Идой Рубинштейн, чем она заслуживает честь и хвалу.*[70]

23 июня 1931 года, во время представления, произошел, к сожалению, несчастный случай, сильно омрачивший праздничное настроение премьеры:

[64] *Приблизительно 14200 EUR (2017)*
[65] *Приблизительно 4500 EUR (2017)*
[66] *BO, RES 78, N° 78/92.*
[67] *См. ссылку № 9, стр. 788.*
[68] *BO, RES 78, N°16/92*
[69] *GEORGE André, «Amphion», Les Nouvelles Littéraires, 18/7/1931.*
[70] *TERAMOND Guy de, «Ballets de Mme Ida Rubinstein», Patrie, juin 1931.*

Ида Рубиншейн, рисунок Пьера Ришара-Вильма

— прожектор, установленный на высоте 12 метров, неожиданно упал на голову ведущего режиссёра. Раненный, в очень тяжелом состоянии, он был срочно отправлен в госпиталь Лярибуазьер. Одному из артистов труппы Иды Рубинштейн задело руку.[71]

Этот несчастный случай никак не повлиял на ход спектакля, но сильный психологический шок, оказавший действие на всех участников не мог не сказаться на ходе представления.

Поль Валери не присутствовал на премьере 23 июня 1931 года. В этот день утром он должен был уехать в Англию для получения титула honoris causa в Оксфордском университете. Он вернулся к вечеру 25 июня и сразу же поехал на спектакль в Гранд Опера, чтобы попасть на второе представление «Амфиона». После окончания спектакля он вышел на сцену с Идой Рубинштейн и Артюром Онеггером:

— Нужно было появиться на сцене с Идой, затем ещё раз с ней и Онеггером. Какое прекрасное зрелище представляет полный зрительный зал со сцены, когда он «раскалён докрасна». Ассамблея богов.[72]

В своей полной форме «Амфион» был представлен на парижской сцене только два раза. Затем он был сыгран три раза в Лондоне: 10, 13 и 17 июля 1931 года.

14 июня 1933 года в рамках международного конгресса Театрального Общества полная версия «Амфиона» была показана в зале Stadttheater в Цюрихе. Текст Поля Валери был переведён на немецкий язык Вальтером Клейном. Ида Рубинштейн не смогла принять участие в этом спектакле, роль Амфиона играла известная немецкая актриса Александра Моиси (Moïssi)[73]:

— Вечер был дополнен спектаклем «Амфион»; появлением этой мелодрамы с мифологическим сюжетом мы обязаны Иде Рубинштейн, которая показала её в Парижской Опера. Совершенно справедливо, что Цюрих помнит о том, что для музыканта Артюра Онеггера это вторая родина[74]*, хотя была представлена всего лишь немецкая версия текста Поля Валери.*[75]

Поль Валери не был удовлетворён результатом своего театрального опыта. Но он очень дорожит этим произведением. Он долго вынашивал идеи сценического представления. Автор решает показать «Амфиона» в концертном варианте убрав из него все зрелищные элементы, присущие «русским балетам». При этом он считает необходимым прочитать лекцию перед представлением чтобы дать публике некоторые пояснения. Премьера концертного варианта «Амфиона» состоялась 14 января 1932 года в амфитеатре Университета (Univercité des Annales) в присутствии композитора. Ида Рубинштейн исполняла роль Амфиона.

Ида Рубинштейн и Артюр Онеггер, также как Валери, не были удовлетворены результатами постановки, и считали, что они, вместе с автором, несут ответственность за эту неудачу.

Перед премьерой концертного варианта Валери дал блестящие объяснения, где:

— он представил публике историю создания «мелодрамы» и свои идеи относительно того, что архитектура и музыка имеют общие черты. Прекрасное пояснение иллюстрированное полной версией «Амфиона» в концертном исполнении при участии Иды Рубинштейн, известной покровительницы искусств.[76]

Часто[77], когда «Амфион» давался в концертном исполнении, Ида Рубинштейн выступала как чтица. Она должна была играть Амфиона в Каннах 17 марта 1933, где Поль Валери читал лекцию, после которой было предусмотрено исполнение фрагментов спектакля. К сожалению, в самый последний момент перед поездкой Ида подвернула ногу и не смогла поехать в Канны. Было слишком поздно, чтобы отменить концерт или найти замену. Полю Валери пришлось самому импровизировать роль Амфиона.

Позже Онеггер сделал аранжировку, используя в основном отрывки симфонической музыки. Она состоит из трёх частей: прелюдии, фуги и постлюдии, формируя таким образом красивую симфоническую поэму.[78]

Показав всего дважды «Амфиона» в Гранд Опера (23 и 25 июня) Ида Рубинштейн уезжает на гастроли в Англию. ■

Продолжение следует

[71] *«A L'Opéra, un projecteur tombe sur la tête d»un régisseur», La Croix, 25/6/1931.*
[72] *VALÉRY Paul, Cahiers, tome XV, Paris, CNRS, 1959, p. 162.*
[73] *См. ссылку № 9, стр. 876.*
[74] *Артюр Онеггер учился в консерватории города Цюриха.*
[75] *SCHMITT Florent, «Les concerts», Le Temps, 24/6/1933.*
[76] *«Cours et Conférences», Le Figaro, 16/1/1932.*
[77] *Например 2 раза 14 января 1932 года (в 14:45 и 17 часов).*
[78] *См. ссылку № 38, стр. 446.*

ФАНЕРНАЯ ИРЛАНДИЯ В ТУАПСИНСКОМ ТЮЗЕ

ЕЛЕНА СМИРНОВА

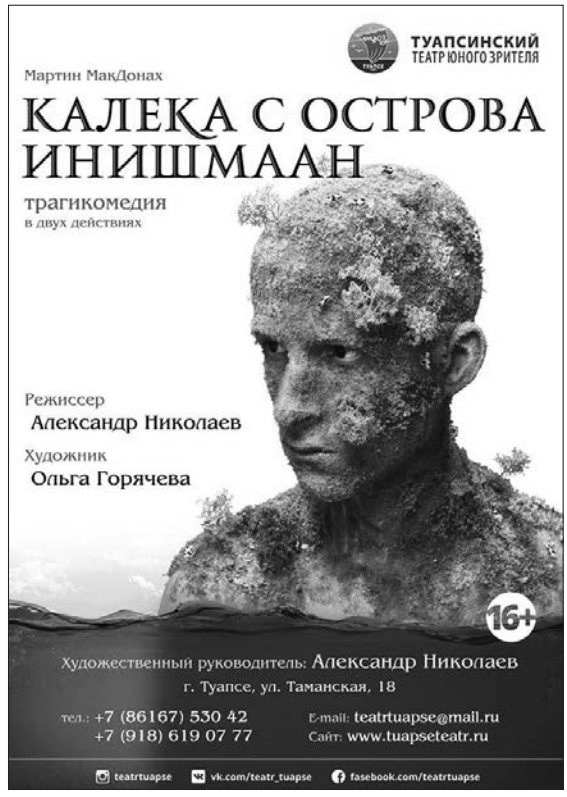
Как показать на театральной сцене ирландский ландшафт? И не просто какой-то отвлеченный, а вполне конкретный, острова Инишмаан… Оказывается при желании и это можно, причем не используя дорогостоящие материалы, а, напротив, обойдясь традиционной грубой фанерой, пожалуй, «тройкой», «пятерка» будет тяжеловата…

«Калека с острова Инишмаан» М. МакДонах. Режиссер Александр Николаев. Художник Ольга Горячева. Туапсинский Театр юного зрителя. Премьера 14 апреля 2018 г.

Победное шествие Мартина МакДонаха по России началось в Перми. Пермский театр «У Моста» считается первооткрывателем драматурга на русской сцене. «Сиротливый Запад» Сергея Федотова — художественного руководителя «У Моста» на «Золотой Маске» 2008 года был в числе лучших спектаклей России и стал одним из событий сезона. В 2010-м «Калека с острова Инишмаан» (на той же «Золотой Маске», в трактовке пермского режиссера стал Лауреатом премии). С тех пор калека Билли «путешествует» по русским подмосткам. География спектакля без преувеличения весьма обширна, «от Амура до Туркестана»: Воронеж, Петербург, Москва, Казань, Ярославль, Красноярск, Новосибирск, Уссурийск, Ялта, Ижевск… В апреле 2018-го к списку добавился Туапсе, туапсинский Театр юного зрителя.

У туапсинского «Калеки» интересная предыстория. Пьесу выбрали зрители. Конечно, пьесы Мартина МакДонаха нельзя назвать детскими, но они вполне попадают в категорию «16+» (что и заявлено на афише), так вот во время читок пьесы в театре «Между строк» (это один из проектов студии туапсинского ТЮЗа) зрители — актеры старшей группы студии выбрали «Калеку с острова Инишмаан». А дальше начались «чудеса», проще говоря, творческое везение: точное попадание актеров в роли, совпадение точек зрения режиссера и художника спектакля, слаженная работа ХПЧ, спектакль строился как бы сам собой. И афиша спектакля вполне стоит упоминания, она может даже слегка испугать: на фоне голубой морской воды торчит скалистый, зеленый «островок». Это Билли, его голова, плечи, начало торса, тот самый калека, выросший или, точнее, вросший в свою землю. Действие пьесы происходит в Ирландии.

Первые люди прибыли на остров в третьем тысячелетии до нашей эры с Заокраинного Запада — из волшебной страны Тир На Ног. Возглавлял экспедицию грек по имени Партолон (так ирландцы произносили имя Варфоломей). В 2760 году до нашей эры в битве при Маг Ита племя Партолона сошлось с местными аборигенами — однорукими, одноногими и одноглазыми великанами фоморами…



Афиша спектакля «Калека с острова Инишман»

Сцена из спектакля «Калека с острова Инишман»

Почти ветхозаветная история, такая же ветхая и забытая, как и люди на острове Инишмаан, как главный герой, который смотрит на зрителей с афиши. Но афиша — еще не сценография.

Художник спектакля Ольга Горячева сделала Остров Инишмаан из фанерных полок-лестниц, которые создают иллюзию скалистых террас ирландских островов. Декорация достаточно масштабна по монтажу, но в тоже время собирается по принципу конструктора.

По словам заведующего постановочной частью театра Василия Куценко, сложности возникали только при первом монтаже. Части декорации нужно было поставить под определенным углом, в определенном ракурсе, чтобы создавалось впечатление неподвижных каменных стен, обреченного пространства, а дальше (при эксплуатации спектакля), нужно будет только время на сборку, так как сам принцип «постройки» острова логичен и прост, можно сказать, математически точен.

Василий Куценко — завпост:

Никто в России еще не делал такой фанерной Ирландии. Причем, фанера у нас не крашенная, специально для создания колорита. Из зрительного зала создается иллюзия камней и скал. Да, и в такой декорации легко работать со светом — темный задник и прозрачное пространство «скал» — идеальная фактура для работы контровым светом. В общем, с одной стороны бюджетный спектакль, с другой- очень технически точная и изящная декорация.

Александр Николаев, режиссёр — постановщик, художественный руководитель театра:

Мне кажется, что работа художника (Ольга Горячева окончила Санкт-Петербургскую академию театрального искусства, мастерская В. Фирера) заслуживает высокой оценки: точность, простота и функциональность декорации- ничего лишнего, сочетание материала, пространства, технологических возможностей сцены. Мы в спектакле фактически шагнули за рампу: если смотреть из зала, то большее пространство — сцена, меньшее — зрительный зал. Создается камерное пространство, где актеры от зрителя на расстоянии вытянутой руки, и всё вместе работает на замысел. ■

О ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕКЛАМЕ И НЕ ТОЛЬКО

ЕЛИЗАВЕТА ЮДИНА

«Иные рождаются великими, другие достигают величия, а третьи нанимают специалистов…». В перифразе Шекспира Дэниэлом Бурстином есть изрядная доля истины: известность, узнаваемость, тренд рождаются не на пустом месте, но благодаря грамотной рекламе. Театр как общественная институция не избежал столкновения с этим «злом». Так на чем должна строиться «правильная» театральная реклама?

Словосочетание «театральная реклама» в поисковой системе Сети выдает серию однотипных ответов:

— Привлечение посетителей в театр.
— Контекстная театральная реклама.
— Продажа спектакля. Как лучше дробить целевую аудиторию…

Театр становится организацией продающей услуги, в данном случае, развлекательные. Зрители превращаются в посетителей, целевую аудиторию, цифры возрастного соответствия со знаком «+». «Хорошилище грядет по гульбищу из ристалища на позорище…». Театр теряет статус, становясь тем самым «позорищем».

«The Show Must Go On…»

Другой взгляд: «Камерный театр — территория вашей души». Цитируемая фраза — слоган театра. Театров, в названии которо встречается слово «камерный», на современной карте России достаточно, но только в одном городе скажут: «…это о нашем театре». Действительно, это о Воронежском Камерном театре под руководством Михаила Бычкова.

О театре Михаила Бычкова и его художественном руководителе написано и сказано много. Однако никто не рассматривал Воронежский Камерный как один из наиболее грамотных рекламно-театральных проектов последнего времени.

Проследим рекламную стратегию Камерного театра от момента учреждения и проанализируем результаты.

1

Брендинг (брендирование) — начало любой рекламной компании — основа стратегии.

«Бренд (Brand) — популярная, престижная торговая марка, способная вызывать в сознании потребителей устойчивый образ, состоящий из ряда ассоциаций, связанных с ее осязаемыми и неосязаемыми характеристиками, а также рациональными и эмоциональными преимуществами… Бренд имеет смысловое ядро — стержневую идентичность, включает базовые ценности, соответствующие системе мировосприятия потребителей».

«Театр начинается с вешалки»? Возможно. Но в случае Воронежского камерного (учреждённого 30 марта 1993 года) — с рекламного слогана и эмблемы (бренда):

— рыцаря в шляпе с пером и шпагой в руках, восседающего на игрушечной лошадке с куриными ножками.

Лошадка — hobbyhorse — символ уличного театра в Средневековоц Европе. Бренд и слоган, в данном случае, соответствовал ассоциативному ряду и ожиданиями зрителя:

— Камерный театр — театр стиля и формы, в котором есть место классике и современной драматургии.

2

«Разработка рекламной стратегии — стратегическое планирование осуществляется на основе данных о рынке, текущей ситуации, особенностях коммуникаций, целевой аудитории бренда. В исследование аудитории входят особенности её психологического склада, мотивации, восприятия».

Репертуарная политика Камерного театра может рассматриваться как часть рекламной стратегии. Маркетинговый ход — брать к постановке «нетипичную» драматургию, иногда шокирующую зрителей одним только названием и именем автора, менять стереотипы, сложившиеся вокруг «традиционного» провинциального театра.

Первая премьера — трагедии Ж. Расина «Береника» (21 июня 1994 г.)

1995 г. — «Сторож», «Персона», «Jamais».

1996 г. — гастроли в Театре Наций, представление работ (спектаклей) критикам, популярным актерам, режиссёрам (Н. Крымовой, А. Свободину, И. Соловьевой, Б. Поюровскому, В. Гафту, П. Хомскому, С. Женовачу и др.)

Выдержки из стенограммы выступления А. Свободина перед актерами Камерного театра («Воронежский курьер»): «Сегодня почти повсеместно существует намеренное снижение, крайнее упрощение сценического

Михаил Бычков, художественный руководитель Камерного театра

языка, огрубление, опрощение. Вот у вас ничего этого нет, вы чисты, потому что в театре Бергман, Вертинский, Пинтер …»

Краткосрочная цель достигнута — театр соответствует заявленному слогану — «…территория вашей души» — театр для думающего зрителя, для интеллигенции, элитарный театр.

3

«Творческая стратегия — креативная стратегия (стратегия развития и закрепления на рынке) имеет в своей основе данные стратегического планирования. Базируется на основном коммуникационном послании и материализуется в виде центрального образа бренда (key visual) и слогана. Рекламная бренд стратегия складывается из трёх основных компонентов: стратегического, креативного и медийного».

«Камерный театр выражает себя, прежде всего, через актёрскую индивидуальность и продолжает лучшие традиции российской сцены — искусство переживания, творческое исследование жизни человеческого духа, стремясь при этом находить для воплощения своих замыслов острую современную театральную форму» (Театр. История. chambervrn.ru).

С 2001- по настоящий момент Воронежский Камерный театр — участник и лауреат фестиваля фестивалей «Золотая Маска».

По версии российского Forbes (Россия), Воронежский Камерный театр входит в Топ-10 самых интересных провинциальных театров России. С 2012 года Камерный театр входит в число 12-ти российских театров — получателей гранта Президента Российской Федерации.

Камерный театр расширяет влияние на культурную и театрально-образовательную среду города — проект ТЕАТР +: «Автор. Сцена. Текст.» — проект театральных читок.

«Видеоантология. Мировой театр» — показы видеозаписей легендарных спектаклей. Работы Товстоногова, Эфроса, Питера Брука, Роберта Стуруа, соседствуют со спектаклями лидеров современного театра — Уилсона, Кастеллуччи, Някрошюса, Пины Бауш — зафиксированными с помощью последних цифровых технологий. «Выставки» — выставочная деятельность театра — Арт-галерея. «Лекция в театре» — просветительский проект (2015 г. Лекторы — ведущие театральные эксперты: режиссеры, художники, журналисты. Лекции сопровождаются видеоотрывками из спектаклей. «Литературное воскресенье» — в Театральном клубе Камерного один раз в месяц по воскресным дням можно услышать разного рода художественные тексты в авторском исполнении.

ТЕАТР LIGHT — это театр, в котором нет художника, специальных костюмов, сложных пространственных решений. Но есть:

— гениальный текст автора;

— режиссерская интерпретация этого текста, то есть проецирование пьесы на реалии сегодняшней жизни;

— полноценное исполнение ролей актерами, то есть создание внешнего и внутреннего рисунка роли, встраивание роли в общее сквозное действие, расстановка в ролях смысловых, логических, эмоциональных акцентов в соответствии со сверхзадачей постановки;

— реальное партнерство, то есть взаимодействие персонажей между собой, в результате которого возникают темпоритмический рисунок спектакля, его атмосфера, настроение, интонация.

Проект, нацеленный на создание нового спектакля. Из версии театра light может вырасти полноценное. Отдельный проект сопряженный с работой театра «Международный Платоновский фестиваль искусств»: «Театр», «Музыка», «Выставки» и «Литература».

Таким образом, на примере Воронежского Камерного театра мы видим абсолютную реализацию следующей маркетинговой схемы:

1. Интерес к театру, в котором сочетаются все формы современного искусства: от спектакля до театрального фестиваля.
2. Подготовленная зрительская аудитория, готовая к восприятию творческих экспериментов.

Очевидно, что потребность в театральной рекламе велика, но реклама должна строиться, прежде всего, не на изучении так называемого зрительского спроса, а идти на шаг впереди него. Спрос нужно формировать, так как большинство потенциальных зрителей не знают, что они хотят увидеть на сцене, до тех пор, пока им кто-нибудь не подскажет.

Поэтому в существующих условиях каждому театру необходимо сформировать свой индивидуальный «образ» в сознании зрителя, разработать свой имидж и развивать его, каждый раз предлагая нечто новое. ■

ЭФФЕКТ ПОЛНОГО ПОГРУЖЕНИЯ…

ЮЛИЯ КЕПОВА

«Новые театральные технологии», «инновационные», как модно говорить в последнее время.

3D, VR-очки, гироскутеры, бинауральная-запись, тифлокомментирование.., уже не проникновение кинотехнологий на театральные подмостки, а самостоятельная индустрия. Однако разговор положено начинать с чего-то определенного. Начнем с 3D-моделирования (визуализации театрального спектакля) как одной из технологий ближайшего театрального будущего

Начнем с известной аксиомы: в театральном действе (в данном случае спектакле) использование технологических схем должно быть оправданно местом, временем и логикой действия.

Однако, если говорить о практическом применении современных технологий в театре, на первое место справедливо выдвинуть визуализацию театрального спектакля.

Эскиз, прирезка, макет, свет, звук, чертежи могут быть выполнены в виртуальном пространстве. Уточним: перенесены, но не отменены как таковые, вопреки рекламе.

Итак, «…один из главных вопросов в современном театре сокращение трудозатрат и экономия средств при создании спектакля».

Пример № 1

Большой театр России

Процесс 3D-визуализации спектаклей разрабатывался около шести лет. Разработчики проекта — специалисты технического департамента Большого театра. Программное обеспечение для театра дорабатывалось компаниями «СИМ» и «LIGHTCONVERSE». Создан

«Аппаратно — программный комплекс для системы визуализации спектаклей Большого театра» (АПКВ).

Целеполагание и практическая работа АПКВ:

1. Предварительный просмотр результата будущей постановки в 3D пространстве сцены на предмет совместной работы света, механики сцены, видео. Наглядный результат для обсуждения творческих замыслов художника.

2. Визуальный способ обнаружения и устранения технологических ошибок на ранней стадии.

3. Преимущество во времени, так как партитуры можно записать в пульт управления задолго до начала репетиций.

4. Предпрограммирование — репетиция переходов между картинами по музыке.

5. Маркетинговый инструмент демонстрации технологических возможностей театра.

6. Тренажер для подготовки персонала. Операторы пультов по свету, видео и механики сцены могут повышать квалификацию без риска и со значительной экономией энергоресурсов.

7. Инструмент для облегчения переноса технологии спектакля на другую сцену или подготовки гастрольного тура.

8. Графическое решение задач по оптимальному расположению видеопроекторов, светового и звукового оборудования.

9. Выбор оптимального расположения для ТВ камер, ракурса съемки.

10. Программное управление светом

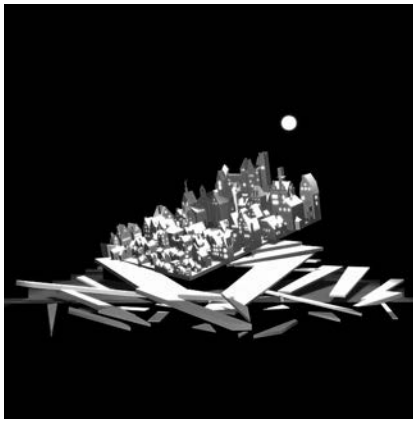
Процесс работы:

макет спектакля и чертежи поступают в отдел визуализации, где создается 3D-модель. Учитываются пожелания сценографа и художника.

По окончании 3D-моделирования происходит расстановка декораций и персонажей по картинам. Режиссер, художник и оператор визуализации создают спектакль в виртуальном пространстве сцены. Параллельно создаётся материальное оформление спектакля.

Работа над мизансценами и спецэффектами может продолжаться, включительно, до генераль-

«Манон Леско» декорация «Город»



«Осуждение Фауста» сложная видеопроекция

ной репетиции. Данные, полученные во время виртуальной репетиции, заносятся в пульт управления.

Результаты: «Манон Леско».

Премьера состоялась 16 октября 2016 г. При поддержке Банк ВТБ (ПАО).

«Осуждение Фауста»

Премьера состоялась 22 июля 2016 г. При поддержке А. Л. Костина.

«Осуждение Фауста»

Видеопроекции — не только фон, но и передний план, что требовало точной работы проекторов и синхронизации по времени. Также 3D-маппинг, что еще больше ужесточало требования к проекции. Большой объем материального оформления и большая протяженность видеоконтента. 3D-модели декораций были сделаны по чертежам, текстуры взяты из макета спектакля. При помощи средств АПКВ стало возможным расставить проекторы в пространстве зала (виртуальном) и точно просчитать движения декораций еще до начала их производства.

«Манон Леско»

По объему декораций и сценических элементов спектакль был одним из самых «населенных» за последнее время. Высота декорация — больше шести метров, занята вся авансцена. (в т. ч. знаменитая кукла Манон).

Для создания 3D-модели куклы была сделана проекция настоящей фарфоровой куклы в костюме. Ноги куклы оказались слишком велики и выпирали за пределы авансцены, так что пришлось их согнуть и пропорционально уменьшить.

Фрагмент декорации «Город» состоял из маленьких домиков, закрепленных на наклонной поверхности. Чтобы быстро получить их точные размеры, каждый такой домик сканировали отдельно.

По сюжету из-за этих домов появляются артисты хора. Важно было проверить, достаточно ли для них пространства и не будет ли их видно раньше времени. Готовая декорация, установленная внутри пространства 3D-модели, послужила тренажером для подобной проверки.

Но… Большой театр России — театр № 1.

Рассмотрим еще один пример.

Пример № 2

«Театр… вообще»

Как правило, в « театре вообще» 3D — визуализацией спектакля занимаются (максимум) два человека — художник спектакля и завпост. В редких случаях к ним присоединяется технолог или конструктор. Чаще всего две последние должности упразднены, их должен «с успехом» заменять завпост. Если принимается решение о построении визуального (3D) макета, макет рукотворный не строится. В лучшем случае визуальный (виртуальный) макет создается по эскизу и прирезке.

В чем «рисуется» макет? Самая распространенная программа 3ds Max. Autodesk 3ds Max (ранее 3D Studio MAX) — профессиональное программное обеспечение для 3D-моделирования, анимации и визуализации при создании игр и проектировании.

С 3ds Max можно создавать трёхмерные компьютерные модели объектов с использованием полигонального моделированя, в которое входят Editable mesh (редактируемая поверхность) и Editable poly (редактируемый полигон) — самый распространённый метод моделирования, используется для создания сложных моделей (например, архитектурных зданий или сценических декораций) и низкополигональных моделей для компьютерных игр.

Моделирование сложных объектов с последующим преобразованием в Editable poly начинается с построения параметрического объекта «Box», и поэтому способ моделирования общепринято называется «Box modeling».

Конечно, о создании точных 3D-моделей декораций по чертежам художников-технологов в случае «Box modeling» речи не идет.

Теоретически это возможно, но, во-первых, как мы уже сказали, у театра вообще нет технологов, а, во-вторых, при полигональном моделировании в Editable poly, даже при просчитанных размерах моделей, возможны ошибки. Кроме того, моделирование и проверка движения декораций, совмещенных со светом и звуком, тем более, с движением персонажей в реальном времени в 3Ds Max невозможна.

Таким образом, виртуальный макет спектакля для «театра вообще», т. е. для обычного театра остается не совсем реальным.

Для сравнения: кроме Большого театра ни в одном театре, включая самые известные: Малый, Вахтанговский, Табакерку, Мариинку нет специального 3D -отдела.

В лучшем случае театры отдают создание виртуальных макетов сторонним специалистам, т. е. полагаются (фактически) на русский авось. Кстати, часто переплачивая за не очень качественную работу. Так что вопрос «полного погружения» в мир высоких театральных технологий визуализации театрального спектакля остается открытым. ■

При написании использованы материалы: www.mainstage.online

Алпатова Ирина Леонидовна, театровед, критик, редактор журнала «Сцена», редактор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, автор статей о театре в периодической печати, автор книги «Антреприза Комиссаржевского», кандидат искусствоведения.
al_irina62@mail.ru

Алексеев Антон, театровед, театральный критик, руководитель литературной части Камерного театра Малыщицкого (Санкт-Петербург).
lokosuper12@gmail.com

Батова Татьяна Владимировна, зав. Отделом научно-просветительской работы ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
muzey@list.ru

Вайсбейн Ольга Самуиловна, театровед, главный библиограф Российской государственной библиотеки искусств, кандидат искусствоведения.
o.vaisbejn@gmail.com

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

Егошина Ольга Владимировна, театровед, театральный критик, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ, доктор искусствоведения, автор книг о театре и статей в российской периодической печати.
ovegoshina@rambler.ru

Золотов Андрей Андреевич- мл., журналист, ответственный редактор по Европе издания RussiaDirect (международные проекты «Российской газеты»), корреспондент журнала «Сцена» в Вене (Австрия).
andrei.zolotov@gmail.com

Кавтарадзе Нана Петровна, актриса театра и кино, филолог, переводчик, автор статей о кино.
nanakavtaradse@yahoo.de

Казноб Галина, химик-исследователь по образованию, много лет занимается исследованиями в области театрального искусства, в частности, творческой биографии Иды Рубинштейн. Живет и работает в Париже.
idarubinstein1883@mail.com

Каминская Наталия Григорьевна, театровед, театральный критик, редактор журнала «Сцена», редактор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати, автор книг о театре.
4irivili@mail.ru

Карпова Нина Никитична, театровед, руководитель литературно-драматической части Московсого театра сатиры, кандидат искусствоведения.
zavlit@satire.ru

Кепова Юлия, журналист, работала в «Комсомольской правде», на радио «Эхо Москвы», кандидат филологических наук.
ch149@yandex.ru

Кучикин Константин Николаевич, режиссер, педагог, художественный руководитель Хабаровского ТЮЗа, лауреат премии Правительства РФ в области культуры.
shavgarova@mail.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.
lubovoves@yandex.ru

Омеличкина Елена Олеговна, журналист, филолог, ответственный секретарь журнала «Театральный город», кандидат филологических наук, Docteur enlangueetlittératurefrançaises, généralesetcomparées.
elenomel@mail.ru

Праматарова Майя, кандидат искусствоведения, работала театральным экспертом и заведовала литературной частью в различных театрах Болгарии. Преподавала в Новом Болгарском Университете в Софии и в Национальной Академии Театрального и Киноискусства Болгарии (НАТФИЗ). В настоящее время живет в Бостоне и Нью-Йорке. Сотрудник (культурный обозреватель) болгарского журнала ЛИК (БТА), ассоциированный член «Дейвис Центра» по изучению России и Евразии Гарвардского университета.
ayia.pramatarova@gmail.com

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

Савиковская Юлия, кандидат социальных наук (Оксфордский университет), драматург, переводчик (проза и пьесы), театральный и муз. критик.
ysavikovskaya@yandex.ru

Сидорина Алена Владимировна, театральный художник, участник выставок МСХ, ТСХР. Член СТД, МСХ (Московского союза художников), ТСХР (Творческого Союза художников России), АИС (Ассоциации искусствоведов).
asidorina@mail.ru

Синицына Людмила Алексеевна, член Союза московских писателей, печаталась в журналах «Нева», «Согласие», «Дружба народов», автор книг, заведующая отделом литературы журнала «Наука и жизнь».
ludmila.sinitsina@gmail.com

Смирнова Елена, журналист, автор статей о театре.
Контакты: a_jul34@mail.ru
Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, читает лекции по истории плаката.
luba@rcn.com

Хмелева Надежда Петровна, искусствовед, доцент кафедры сценографии и сценического костюма РГИСИ, преподаватель института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Автор статей о театре в российской периодической печати.
na-hmeleva@rambler.ru

Шакурова Аделина, ученица 6 класса гимназии №30 г. Ульяновска.
gctm@gctm.ru

Юдина Елизавета Юрьевна, журналист, драматург, живет в Курске.
kulgel@inbox.ru

Irina Alpatova, theatre scholar, Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in the periodical press, author of the book, Komissarzhevsky Entreprise, Candidate of Art Criticism.
al_irina62@mail.ru

Anton Alekseev, theater expert, theater critic, head of the literary section of the Malyshchitsky Chamber Theater (St. Petersburg).
lokosuper12@gmail.com

Tatyana Batova, Head of the Department of Scientific and Educational Work, the Bakhrushin State Central Theatre Museum.
muzey@list.ru

Olga Egoshina, theatre scholar, theatre critic, Leading Researcher of the Research Sector of the Moscow Art Theatre School, Doctor of Art Criticism, author of books about the theatre and articles in the Russian periodicals.
ovegoshina@rambler.ru

Alexei Goncharenko, theatre scholar, employee of the Cabinet of Theatres for Children and Puppet Theatres, the Theatre Union of Russia, Candidate of Art Criticism.
padu@rambler.ru

Natalia Kaminskaya, theatre scholar, theatre critic, Editor of the Stage magazine, Editor of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals, author of books on theatre.
4irivili@mail.ru

Nina Karpova, theatre scholar, Literary and Drama Director of the Moscow Satire Theatre, Candidate of Art Criticism.
zavlit@satire.ru

Nana Kavtaradze, theatre and film actress, philologist, translator, author of articles on cinema.
nanakavtaradse@yahoo.de

Galina Kazenobe, research chemist by education, has been engaged in research in the field of theatre art for many years, in particular, Ida Rubinstein's creative biography; lives and works in Paris.
idarubinstein1883@gmail.com

Nadezhda Khmeleva, art critic, Associate Professor of Stage Design and Stage Costume Department of the Russian State Institute of Stage Arts, teacher of the Repin Russian State Institute of Painting, Sculpture and Architecture, author of articles on theatre in the Russian periodical press.
na-hmeleva@rambler.ru

Konstantin Kuchikin, theatre director, teacher, Art Director of the Khabarovsk Youth

Theatre, Laureate of the Russian Government's Cultural Award.
shavgarova@mail.ru

Elena Omelichkina, journalist, philologist, Executive Secretary of the Theatre City magazine, Candidate of Philological Sciences, Docteur en langue et littérature françaises, générales et comparées.
elenomel@mail.ru

Lyubov Oves, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Russian Theatre Department, the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), lectures on history of theatrical decorative art and history of set design; participant of international set design conferences and symposia, member of the OISTAT Commission for Theory and History of Set Design.
ubovoves@yandex.ru

Maya Pramatarova, Candidate of Art Criticism, worked as a theatre expert and literary director for various Bulgarian theatres; taught at the New Bulgarian University (Sofia) and at the Bulgarian National Theatre and Cinema Academy. Currently lives in Boston and New York; employee (cultural commentator) of the Bulgarian LIK magazine (BTA), Associate Member of the Davis Center for Russia and Eurasia at Harvard University.
mayia.pramatarova@gmail.com

Dmitry Rodionov, theatre scholar, Editor-in-Chief of the Stage magazine, CEO of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Secretary of the Theatre Union of Russia, Associate Professor of the Russian Institute of Theatre Arts, curator of exhibition projects, author of articles on theatre in Russian and foreign periodicals.
gctm@gctm.ru

Yulia Savikovskaya, Ph.D. in Social Sciences (Oxford University), playwright, translator (prose and plays), theatre and music critic.
ysavikovskaya@yandex.ru

Adelina Shakurova, 6th grade student of School No. 30 (Ulyanovsk).
gctm@gctm.ru

Alena Sidorina, theatre artist, participant of exhibitions of the Moscow Union of Artists, Creative Union of Artists of Russia. Member of Russian Theatre Union, Moscow Union of Artists, Creative Union of Artists of Russia, Association of Art Critics.
asidorina@mail.ru

Lyudmila Sinitsyna, Member of the Union of Moscow Writers, was published in the following journals: Neva, Soglasie, Friendship of Peoples. Author of books, Head of the Literature Department of the Science and Life magazine.
ludmila.sinitsina@gmail.com

Elena Smirnova, journalist, author of articles on theatre.
a_jul34@mail.ru

Lyuba Sterlikova, artist, art critic, works in Washington, USA; lectures on the history of poster.
luba@rcn.com

Olga Vaisbein, theatre scholar, Chief Bibliographer of the Russian State Art Library, Candidate of Art Criticism.
o.vaisbejn@gmail.com

Elizaveta Yudina, journalist, playwright, lives in Kursk.
kulgel@inbox.ru

Andrei Zolotov Jr., journalist, Editor-in-Chief for Europe of the RussiaDirect publication (international projects of the Rossiyskaya Gazeta), correspondent of the Stage magazine in Vienna (Austria).
andrei.zolotov@gmail.com

АННОТАЦИИ / ANNOTATIONS

ГОД ТЕАТРА
Константин Кучикин «Хочется верит в разумное». Монолог режиссера о сегодняшнем состоянии российского театра, об организационных проблемах существования, о несовершенстве законодательной базы.
Ключевые слова: Хабаровский ТЮЗ, детский театр, Министерство культуры, закон о закупках

«Музей сегодня – больше, чем музей». Круглый стол по вопросам сохранения культурного наследия и развития музейного дела, прошедший во Владивостоке в рамках Театрального марафона.
Ключевые слова: музейное наследие, экспонаты, фонды хранения, театральная критики

СПЕКТАКЛИ
Дмитрий Родионов «Один день в Студии театрального искусства». Рецензия на спектакль Студии театрального искусства «Один день в Макондо» в постановке Егора Перегудова. Размышление о переводе прозы на язык театра.
Ключевые слова: Перегудов, Боровский, Исмагилов, Корытова, Кондакова

Наталия Каминская «Любовь и море». Рецензия на гастрольный спектакль японского молодежного театра «Ослепительная Окинава», рассказ о совмещении традиций восточного театра и современных сценических приемов.
Ключевые слова: Окинава, Ашибина, Рюкю, Ходзя. Тибана

Елена Омеличкина «Стеклянный зверинец». Рецензия на спектакль Валерия Фокина «Крокодил», поставленный в Венгерском национальном театре (Будапешт), анализ сценической интерпретации знаменитого рассказа Достоевского.
Ключевые слова: Фокин, Достоевский, Мухина, Яхонтов, Национальный театр

Ольга Вайсбейн «Мы слепы в благоденствии, в беде мы прозреваем». Рецензия на спектакль Мастерской Петра Фоменко «Король Лир», размышление о том, как пьесе возвращена ее площадная,балаганная природа.
Ключевые слова: Каменькович, Боровский, Бадалов, Кутепова, Огарева

Андрей Золотов «Обаяние древних героев». Рецензия на оперные спектакли «Троянцы», «Вильгельм Телль» и «Тесей» в Вене, анализ современных интерпретаций классической оперы.
Ключевые слова: Берлиоз, Россини, Гендель, Венская опера, Театр-ан-дер-Вин

Ольга Егошина «Кровавая звезда меня зовет». Рецензия на спектакль Брянского театра драмы «Кириллин день» по «Смерти Иоанна Грозного»А.К. Толстого, рассказ о постановке трагедии в современном театре.
Ключевые слова: Слюсаренко, Капитанов, Климов, Курбский, Ходус

Юлия Савиковская «Скелет в шкафу». Рецензия на спектакль «Трость» М.Равенхилла в театре Роял корт (Лондон)., рассказ о новой пьесе одного из основоположников «новой драмы», о методах воплощения современного текста на сцене.
Ключевые слова: Роял Корт, Равенхилл, Фэзерстоун, Лэмфорд, Эдвард

Нина Карпова «Театр, который интересен всем». Статья о гастролях в Москве Татарского театра им. Г.Камала, о соединении в репертуаре национального и общего, о разнообразной палитре сценических средств при воплощении мировой классики, современной пьесы и традиционной татарской драматургии.
Ключевые слова: Бикчантаев, Нестеров, Хаким, Гилялов, Скоморохов

ФЕСТИВАЛИ
Ирина Алпатова «Век Володина». Статья о фестивале «Пять вечеров», посвященном драматургии Александра Володина и близких к нему по манере высказывания авторов. Анализ современных спктаклей на основе володинских пьес.
Ключевые слова: Володин, Рыжаков, Мирзоев, Шляпин, Павлович

Антон Алексеев: «Методы актуализации классики». Статья о Пушкинском фестивале, традиционно проходящем в Пскове, о поисках нового сценического языка в освоении пушкинского классического наследия.
Ключевые слова: Еремина, Шерешевский, Стукалов, Байдалов, Гордиенко

ВЫСТАВКИ
Наталия Каминская «Воображаемый объект в реальной среде». Материал о выставке-инсталляции молодых сценографов ГородДКЛин #13.
Ключевые слова: ГородДКЛин #13, Гадактионова, Плавинская. Сорокина, Горячева

Майя Праматарова «Иллюстратор это отшельник». Беседа о выставке работ болгарского художника-иллюстратора Ясена Гюзелева в Россий-ской Государственной детской Библиотеке, где были представлены иллюстрации к выдающимся произведениям мировой литературы: «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье» Льюиса Кэрролла, «Пиноккио» Карло Коллоди, «Пиковая дама» Александра Пушкина, «Дон Кихот» Сервантеса, «Оливер Твист» Чарльза Диккенса и др.
Ключевые слова: Гюзелев, Диккенс, Кэрролл, Коллоди, Пушкин

НАУЧНЫЙ ЗАЛ
Надежда Хмелева «Старый новый авангард». Статья об архитектурно-театральной инсталляции «Театр будущего» в БДТ им. Товстоногова, о том, как художник А.Шишкин вписал в пространство старинного театра футуристические театрально-архитектурные фантазии.
Ключевые слова: БДТ, Шишкин Хокусай, Орлов, Мейерхольд, Головин

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК
Людмила Синицына «Библейские мотивы Анатолия Чечика». Статья о сценографе и живописце Анатолии Чечике, в частности, об его цикле живописных работ на библейские сюжеты.
Ключевые слова: Благовещенье, распятие, Авраам, Валтасар, манна

Любовь Овэс «Этот хромой красивый гений». Продолжение публикации материалов посвященных художнику Валерию Ивановичу Дорреру (начало в №6 2018). Своими впечатлениями о его творчестве делятся Алексей Порай-Кошиц, Нелли Полякова, Эдуард Кочергин, Марина Азизян и др.
Ключевые слова: Доррер, Порай-Кошиц, Азизян, Кочергин, Волосенков

ПАМЯТЬ
Алена Сидорина «Вселенная-мастерская Олега Шейнциса». Статья к юбилею мастера, рассказ о его мастерской. О том, как художник создавал интерьеры театра Ленком, о его педагогическом даре.
Ключевые слова: Шейнцис, Ленком, Иванов-Шиц, Андрианко, Людмила Шейнцис

КУКЛЫ
Алексей Гончаренко «Живые и мертвые». Статья о знаменитом режиссере кукольного театра Валерии Вольховском, о своеобразии его творческого метода.
Ключевые слова: ГЦТМ. Вольховский, Луценко, Образцов, Голдовский

ХРОНИКИ МУЗЕЯ
Татьяна Батова «Коробочка. Где все произойдет». Статья о выставке в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина «Художники Урала», о разнообразной сценографической палитре уральских сцен.
Ключевые слова: Тулубьева, Разумов, Шилькрот, Мильграм, Хариков

Аделина Шакурова «Сценограф Аркадий Пластов». Рассказ ульяновских школьников, членов Бахрушинских кружков об изучении творчества земляка. Художника Пластова, о знакомстве с его театральными работами.
Ключевые слова: Пластов, Ульяновск, Малый театр, Бахрушинские кружки

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ
Люба Стерликова «Леопольдо Матликовиц». Продолжение публикаций об истории театральных афиш и плакатов. Статья посвящена художнику Л.Метликовицу, одному из главных создателей оперных плакатов в XX веке.
Ключевые слова: Дудович, Капиелло, Ласкофф, Адами, Симони

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ
Ирина Алпатова. Информационная подборка о российских премьерах в театрах Улан-Удэ, Новосибирска, Санкт-Петербурга и Москвы.
Ключевые слова: Полищук, Левицкий, Павлович, Волкострелов

НАСЛЕДИЕ
Нана Кватарадзе «Русский швед, москвич, человек культуры». Стстья посвящена творчеству выдающегося режиссера, а ктера и педагога XX века Александра Санина.
Ключевые слова: Фокин, Левант, Бенуа, Рерих, Добужинский

Галина Казноб «Амфион. 1931. История создания» статья посвящена истории создания и художественным особенностям постановки балета «Амфион» на музыку Артура Онеггера и либретто Поля Валери., осуществленную Идой Рубинштейн в 30-е годы прошлого столетия.
Ключевые слова: Валери, Онеггер, Рубинштейн, Мясин. Гранд опера

ЗАВПОСТ
Елена Смирнова «Фанерная Ирландия в туапсинском ТЮЗе». Статья посвящена сценографии и технологическому обеспечению спектакля «Калека с острова Инишмаан» М. МакДонаха.
Ключевые слова: Туапсе, Тюз, МакДонах, Горячева, Фирер

Елизавета Юдина «О театральной рекламе и не только». Статья посвящена технике, задачам и формам современной театральной рекламы.
Ключевые слова: бренд, реклама, контекст, имидж, репертуар

Юлия Кепова «Эффект полного погружения». Статья посвящена электронным технологиям оформления спектакля, в частности, 3D визуализации.
Ключевые слова: 3D, АПКВ, перепрограммирование, моделирование, ТВ камера

THE YEAR OF THEATRE
Konstantin Kuchikin «I'd like to believe in reasonable things.» The theatre director's monologue about the Russian theatre's current state, organizational problems of existence, as well as imperfection of the legislative framework.
Keywords: Khabarovsk Youth Theatre, children's theater, Ministry of Culture, procurement law

«Today's museum is more than just a museum.» A round table on the preservation of cultural heritage and museum development, held in Vladivostok within the framework of the Theatre Marathon.
Keywords: museum heritage, exhibits, storage funds, theatre critics

PRODUCTIONS
Dmitry Rodionov «One Day at the Theatre Studio». A review of the Theatre Studio's production, One Day in Macondo, and staged by Yegor Peregudov. A reflection on the translation of prose into a theatre language.
Keywords: Peregudov, Borovsky, Ismagilov, Korytova, Kondakova

Natalia Kaminsky «Love and the sea.» A review of the tour production presented by the Dazzling Okinawa, a Japanese youth theatre, a story about combining Oriental theatre traditions and modern stage techniques.
Keywords: Okinawa, Ashibina, Ryukyu, Hoja, Tibana

Elena Omechichkina «The Glass Menagerie.» A review of Valery Fokin's production, The Crocodile, staged at the Hungarian National Theatre (Budapest), analysis of a stage interpretation of the famous story by Dostoevsky.
Keywords: Fokin, Dostoevsky, Mukhina, Yakhontov, National Theatre

Olga Vaisbein «We are blind in prosperity, in trouble we are seeing the light.» A review of the performance of the Pyotr Fomenko Studio's production, King Lear, a reflection on the way the play returned its vulgar, farce nature.
Keywords: Kamenkovich, Borovsky, Badalov, Kutepova, Ogareva

Andrei Zolotov Jr. «The ancient heroes' charm.» A review of the opera productions, The Trojans, William Tell and Theseus, presented in Vienna, analysis of the classical opera's modern interpretations.
Keywords: Berlioz, Rossini, Handel, Vienna Opera, Theater an der Wien

Olga Egoshina «The bloody star is calling me.» A review of the Bryansk Drama Theatre's production, St. Cyril's Day, after The Death of Ivan the Terrible by Alexei K. Tolstoy, a story of staging the tragedy by the modern theatre.
Keywords: Slusarenko, Kapitanov, Klimov, Kurbsky, Khodus

Yulia Savikovskaya «A skeleton in the closet.» A review of The Cane staged by Mark Ravenhill in the Royal Court Theatre (London), a story of the new play by one of the founders of the «new drama», about the methods of realizing a contemporary text on the stage.
Keywords: Royal Court, Ravenhill, Featherstone, Lamford, Edward

СЦЕНА № 1 (117) / 2019

Nina Karpova «The theatre, which is interesting to everyone.» An article about the Moscow tour of the Tatar Kamal Theatre, about combining national and general features in the repertoire, about a diverse palette of stage means in staging the world classics, modern plays and traditional Tatar dramaturgy.
Keywords: Bikchantaev, Nesterov, Khakim, Gilyalov, Skomorokhov

FESTIVALS
Irina Alpatova «The Volodin Age.» An article of the Five Evenings Festival dedicated to the drama by Alexander Volodin and the authors close to him in the manner of statement. Analysis of the modern productions based on Volodin plays.
Keywords: Volodin, Ryzhakov, Mirzoev, Shlyapin, Pavlovich

Anton Alekseev «Methods of updating the classics.» An article about the Pushkin Festival, traditionally held in Pskov, about the search for a new stage language in developing Pushkin's classical heritage.
Keywords: Eremina, Shereshevsky, Stukalov, Baydalov, Gordienko

EXHIBITIONS
Natalia Kaminskaya «An imaginary object in the real environment.» Material about the young set designers' exhibition-installation, GoroDKLin # 13.
Keywords: GoroDKLin # 13, Galaktionova, Plavinskaya, Sorokina, Goryacheva

Maya Pramatarova «Illustrator is a hermit.» A talk about the Bulgarian illustrator Yasen Gyuzelev's exhibition held at the Russian State Children's Library, where illustrations of the world literature's following outstanding works were presented: Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass by Lewis Carroll, Pinocchio by Carlo Collodi, The Queen of Spades by Alexander Pushkin, Don Quixote by Miguel de Cervantes, Oliver Twist by Charles Dickens, etc.
Keywords: Gyuzelev, Dickens, Carroll, Collodi, Pushkin

SCIENTIFIC HALL
Nadezhda Khmeleva «The old new Avant-garde.» An article about the Theatre of the Future architectural and theatrical installation held at the Tovstonogov Bolshoy Drama Theatre, about the way the artist Alexander Shishkin inscribed his futuristic theatrical and architectural fantasies into the old theatre's space.
Keywords: Bolshoy Drama Theatre, Shishkin Hokusai, Orlov, Meyerhold, Golovin

OCCUPATION: ARTIST
Lyudmila Sinitsyna «Biblical motifs of Anatoly Chechik.» An article about the set designer and painter Anatoly Chechik, in particular, about his cycle of paintings on biblical subjects.
Keywords: Annunciation, crucifixion, Abraham, Balthasar, manna

Lybov Oves «This lame handsome genius.» A continuation of the publication dedicated to the artist Valery Dorrer (beginning in No. 6 2018). Alexei Poray-Koshits, Nelli Polyakova, Edward Kochergin, Marina Azizyan and others share their impressions of his work.
Keywords: Dorrer, Poray-Koshits, Azizyan, Kochergin, Volosenkov

AD MEMORIAM
Alena Sidorin «Oleg Sheintsis Universe Studio.» An article commemorating the Master's anniversary, a story of his Studio, the way the artist created the Lenkom Theatre's interiors, his teaching gift.
Keywords: Sheintsis, Lenkom, Ivanov-Shits, Andrienko, Lyudmila Sheintsis

PUPPETS
Alexey Goncharenko «The Living and the Dead.» An article about the famous puppet theatre director Valery Volkhovsky, about uniqueness of his creative method.
Keywords: Bakhrushin State Central Theatre Museum, Volkhovsky, Lutsenko, Obraztsov, Goldovsky

BAKHRUSHIN MUSEUM CHRONICLES
Tatyana Batova «The Box. Where everything will happen. «An article about the exhibition held at the Bakhrushin State Central Theatre Museum, Artists of the Urals, on a diverse set design palette of the Ural stages.
Keywords: Tulubyeva, Razumov, Shilkrot, Milgram, Kharikov

Adelina Shakurova «The set designer Arkady Plastov.» A story told by Ulyanovsk schoolchildren, Bakhrushin circle members, about studying their fellow countryman artist Andrei Plastov's creative work, about their acquaintance with his theatrical works.
Keywords: Plastov, Ulyanovsk, Maly Theatre, Bakhrushin circles

THEATRE POSTER
Lyuba Sterlikova «Leopoldo Metlicowitz.» Continuation of publications focusing the theatre poster history. The article is dedicated to the artist Leopoldo Metlicowitz, one of the main creators of opera posters in the 20th century.
Keywords: Dudovich, Capiello, Laskoff, Adami, Simoni

Stage design map of Russia
Irina Alpatova, An information kit about Russian premieres in the theatres of Ulan-Ude, Ufa, Petrozavodsk and Moscow.
Keywords: Tumin, Yanushkevich, Barkhin, Kamaldinova, Nesterov

HERITAGE
Nana Kvataradze «A Russian Swede, Muscovite, man of culture.» The article is dedicated to the creative work of the outstanding theatre director, actor and teacher of the 20th century, Alexander Sanin.
Keywords: Fokine, Levant, Benoit, Roerich, Dobuzhinsky

Galina Kaznob «Amphion. 1931. A story of creation.» The article is devoted to a story of creation and artistic features of staging of the Amphion ballet to the music by Arthur Honegger and the libretto by Paul Valéry, performed by Ida Rubinstein in the 1930s.
Keywords: Valéry, Honegger, Rubinstein, Massine, Grand Opera

PRODUCTION MANAGER
Elena Smirnova «The plywood Ireland in the Tuapse Youth Theatre.» The article is devoted to stage design and technological support of The Cripple of Inishmaan production, the dark comedy by Martin McDonagh .
Keywords: Tuapse, Youth Theatre, McDonagh, Goryacheva, Firer

Elizaveta Yudina «On theatre advertising and not only.» The article is devoted to the techniques, tasks and forms of modern theatre advertising.
Keywords: brand, advertising, context, image, repertoire

Yulia Kepova «The effect of total immersion.» The article is devoted to electronic technologies of performance design, in particular, 3D visualization.
Keywords: 3D, hardware and software visualization compex, reprogramming, modeling, TV camera