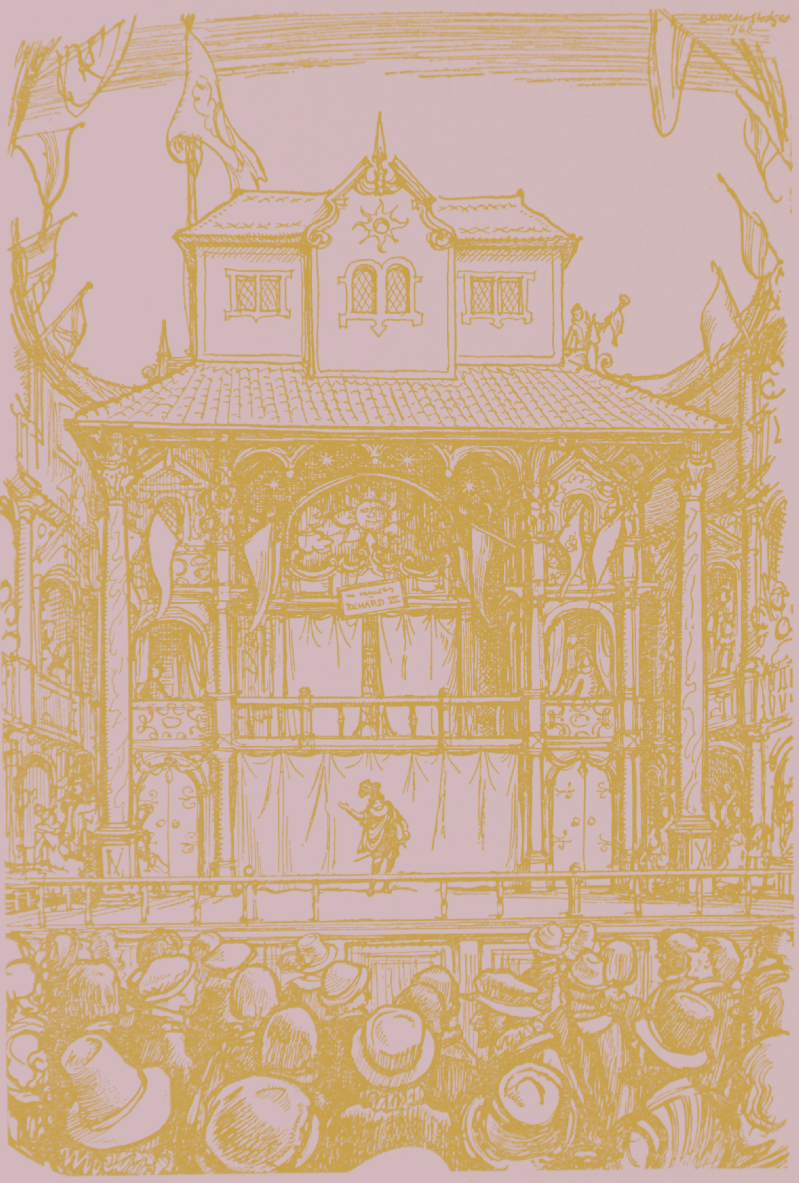
ISSN 1817–6542

# СЦЕНА



la scène
the stage

№6
(68)
2010

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

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

Главный редактор
**Дмитрий Родионов**
chief_editor@thestage.ru

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

Редакторы – консультанты
**Вера Глаголева**
**Алла Михайлова**

Макет и верстка
**Артем Меркулов**

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

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

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

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

**www.thestage.ru**

**© «Сцена», №6 (68) 2010**
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

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

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 14.05.11 г.

СЦЕНА

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

# The Stage

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

# La Scène

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

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

«Ричард III» (Акт I, сцена 1).
Реконструкция У. Ходжеса

содержание


| | | |
|---|---|---|
| СПЕКТАКЛЬ | 3 | **Римма Кречетова.** Путь сквозь зримый и невидимый мир |
| | 12 | **Беатрис Пикон-Валлен.** Маленькая форма, великий театр |
| НОВЫЕ КНИГИ | 14 | **Наталья Якубова.** Российский театр XX века: отношения с традицией. Наследование, разрыв, трансформация |
| ВЫСТАВКИ | 17 | **Алла Михайлова.** Про Даниила Хармса и Сергея Якунина |
| СЕМИНАРЫ | 21 | **Сергей Гнедовский, Екатерина Каюк.** Берлинская встреча архитектурной комиссии ОИСТАТ |
| НАСЛЕДИЕ | 26 | **Алла Михайлова.** Явление |
| ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ | 32 | **Елена Лапина, Александр Цветаев.** Часть 6: Светоносцы |
| ОБРАЗОВАНИЕ | 39 | **Рауза Султанова.** Школа Мастеров, или Об истории театрально-декорационного отделения КХУ им. Н. Фешина |
| | 43 | **Владимир Кутуков.** Пластические разработки сценографии кукольного театра |
| БИБЛИОРАСКОПКИ | 49 | **Минц Н., Окунева Э.** Музей в театре-деятельность и проектирование |
| ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ | 53 | Костюмный словарик |
| ПРОБЛЕМЫ И ИСЛЕДОВАНИЯ | 57 | **Дмитрий Михалевский.** Мистерия театра. Часть 1 |
| ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ | 55 | **Марина Шолупова.** Новости Мариинского театра |
| УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ ЖУРНАЛА «СЦЕНА» ЗА 2010 ГОД | 62 | |



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

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

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

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

**Редакцией в 2010 году осуществляется:**

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

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

# ПУТЬ СКВОЗЬ ЗРИМЫЙ И НЕВИДИМЫЙ МИР

Римма Кречетова

Венедикт Ерофеев. «Москва – Петушки»
Пьеса Андрий Жолдак, Валерий Жолдак (Украина)
Режиссер Андрий Жолдак Тобилевич IV
Сценография Тита Димова (Болгария), Андрий Жолдак
Костюмы Томас Лампинен (Финляндия)
Музыкальное оформление Сергей Патраманский (Россия)
Свет Константин Удовиченко (Россия), Тита Димова, Андрий Жолдак
Премьера 7 октября 2010 г.

У тех, кто любит обманчивую конкретность и затаённую грусть повести Венички Ерофеева (для большинства его верных поклонников он, конечно же, Веничка, а не какой-то отчуждённый, торжественный Венедикт), узнаваемость вагонного быта едущей из Москвы в Петушки электрички, достоверность тесного её человеческого (пассажирского) множества и, не в последнюю очередь, диковато неожиданные алкогольные изыски автора – спектакль Андрея Жолдака должен скорее всего вызывать недоумение. Где в нём «наше всё» – спросят они. И как разглядеть тихого Веничку во Владасе Багдонасе, замечательном трагедийном актёре театра Някрошюса, чей голос помнит вибрации сотен страниц шекспировских текстов. И зачем сюда втёрся какой-то второй человек, назойливо следующий за героем. Впрочем, вопросов может возникнуть тьма. Их легко во время спектакля прочесть на лицах зрителей. Они обескуражено вглядываются в странный сценический мир, пытаясь соединить видимое со знаемым.

Работа, прямо скажем, не из простых. Жолдак, по своему обыкновению, увидел в тексте не то, что ожидали «все». На первый взгляд, и совсем не то, что предложил Ерофеев. Вместо вагона электрички – странная сценическая реальность, нагромождение несовпадающих фактур и смыслов. Это нельзя даже назвать эклектикой, несоединимость отдельных узлов и деталей тут гораздо принципиальней и глубже. И есть в её неуютности что-то знакомое. Несовместимость элементов сегодняшней нашей действительности, где целое образуется путём насильственного соединения иногда кричаще разных частей, где хаос, подавив в нас воспитываемое веками стремление к гармонии, становится привычным условием существования.

Жолдак увидел в рассказе о поездке из Москвы в Петушки то, что и на самом деле лежит в основании текста. Не бытовая поездка, не путешествие даже, а ПУТЬ, по которому идёт Человек и Художник, продвигаясь сквозь реальность (обыденную и высшую) во вне и внутри себя. Не повесть, а именно «поэма», как и следует из авторского обозначения жанра. Похоже Жолдак учёл и использовал новые литературоведческие подходы к творческому наследию Ерофеева. Выбрав в герои Владаса Багдонаса, он двинулся по библейскому следу, дорогому сегодняшним исследователям. А строя спектакль на свободном смешении художественных идей и фактур, опирался на изощрённую, смелую не только по тем временам, постмодернистскую технику Ерофеева. Ведь лишь слепой не заметит в поэме принципиального дистанцирования автора от узко реалистического воспроизведения действительности. Нагнетание, постепенное, но неуклонное, разного рода странностей, в которых сказывается не только, и даже не столько спутанность сознания героя, но и спутанность, необъяснимость реальности, где под ясным внешним покровом – непостижимая зыбкость. Даже вполне бытовой мотив поэмы, как «и, конечно, выпил», приобретает в поэме богатырский эпический размах, раблезианскую беззаботную гиперболичность. И хотя на первый взгляд Ерофеев и Жолдак художественно не совпадают друг с другом, их театральная встреча говорит об обратом.

Впрочем, нет смысла рассказывать об этом спектакле словами. Жолдак мыслит иначе. Спектакль движется как череда визуальных событий. И потому больше всего тут подойдет не рецензия, а простые подписи к картинкам.

**См. фото №1 на цветной вклейке**

Начало. Взгляд зрителей уже успел проникнуть во все закоулки открытого сценического пространства. Оценить его угловатость, насыщенность и, главное, полное несоответствие собственным ожиданиям. А там, в высоком далеке, герой (как-то неестественно называть его Венедиктом, поэтому пусть будет в дальнейшем просто Багдонас) готовится вступить на предназначенный ему судьбой и режиссёром ПУТЬ. В его руке фонарь. Фонарь обходчика, ведь ехать-то по железной дороге? Или фонарь Диогена, с которым философ ходил даже днём, искал «человека»? Двуязычье, двусмыслие – на них мы будем постоянно наталкиваться. Вместо рельсов «в два ряда» – внизу бурное море. Оно откровенно в своей театральности. Стоя в кулисах у всех на виду монтировщики колышут широкие полотнища серой «огородной» пленки. Наш разум осознаёт простоту и банальность трюка, но глаза невольно оказываются во власти иллюзии. Внешняя откровенность игры вовсе не опровергает её сугубой серьезности.

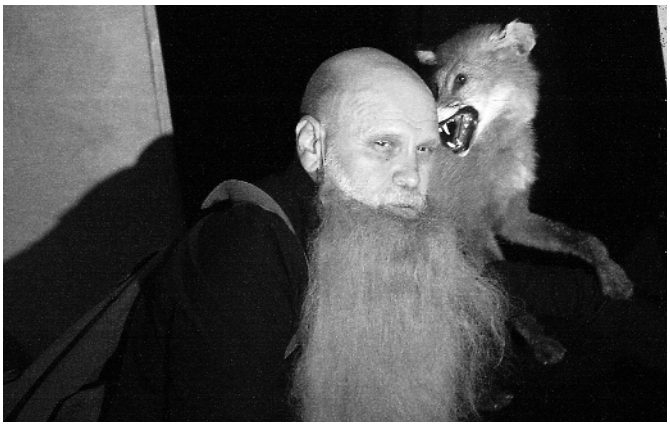
**См. фото №2 на цветной вклейке**

Багдонас вступает в волны, ударом шеста (или жезла, здесь уместен высокий слог) на мгновение усмиряя бурю. Море жизни, море судьбы, море – как символ всего существующего. Он переходит его постепенно. В какой-то момент, после очередного удара из пучины появляется его сценический спутник. Другое, прозаическое «Я» героя, озабоченное лишь повседневным. Оттуда же, из пучины, выбрасывается большая бутыль знакомо мутноватого стекла. Опять – режиссёрская билингва. То ли отсыл к алкогольным мотивам текста, то ли – намек на волшебный дар. Багдонас подносит бутыль к уху, слушает доносящийся изнутри звук. Глухой, будто гул большой раковины... И опять – алкогольный дурман или же ниспосланное ему откровение? Впрочем, – почему «или»?

На первом плане – Другое «Я». Как всегда озабочен и энергичен. А в углу, туманно, смазанно проступает фигура индейца. Индейский мотив появляется у Жолдака внезапно, вроде бы вне всякой логической связи со всем, но – отчётливо. Когда Путь героя приблизится к завершению, пирога индейцев медленно проскользит в глубине от кулисы к кулисе. Причудливые одежды, знакомые по картинкам прочитанных в детстве книг. Мгновенно узнаваемый вибрирующий крик... Но какие индейцы по дороге из Москвы в Петушки? И какое отношение они могут иметь к библейски значительному герою Багдонаса? С одной стороны – никакого. С другой – всяческое. Как личностное напоминание о детстве. И как близящееся завершение всеобщих времен. «Конец света», который сегодня взбудораженное массовое сознание не в последнюю очередь связывает с загадочно точным календарем индейцев майя. А он опасно заканчивается 2012 годом. Жолдак говорит, что его спектакли - воплощение его собственных снов. Но не так уж и важно, какие сны навеяли Жолдаку этот индейский момент, да и снились ли они ему вообще. Важно, что какими-то тайными нитями, связывающими разобщённые материки многих времён и культур, индейцы органично вплелись в ткань спектакля, чтобы пробудить в зрителе его собственный сон. Хотя, неожиданные индейцы, возможно, – цитата. Во всяком случае, мне они уже в спектаклях встречались.

**См. фото №3 на цветной вклейке**

Какая картинка! Фотография позволяет войти в переменчивую, многообразную световую палитру спектакля. Она изысканно тонкая, и словно бы точечная, как в этой игре с тарелкой. А порой – откровенно «голая», будто включили дежурный свет...



Вот она, встреча на границе живого и мёртвого, явного и сокрытого, человеческого и звериного. Мир спектакля время от времени наполняется каким-то вещим (звук, а не смысл) шёпотом. Перешёптывались женщина в белом и женщина в чёрном. Зловеще оскалив пасть, шептала, лисица-чучело. Шептало чучело птицы. И мёртвая голова оленя, что как трофей висит на стене, спешила поделиться какой-то тайной информацией. Голоса и уши человеческого и звериного мира искали друг друга. Здесь главное – срыв в сказочное, дремучее, древнее. В поэтическое. Ведь Жолдак же ставит не пошло униженную обыденным восприятием повесть Венички Ерофеева, где так лихо, разнообразно пьют. В каждый момент спектакля он ставит «поэму». К авторскому обозначению жанра режиссёр отнесся не как к литературной игре, но с полным доверием. Увидел в нём право на собственную режиссёрскую свободу поэтического преображения реальности. Как в сказках и мифах он не стремился поверять происходящее повседневными штампами правдоподобия и объяснимости.

Фото №1

Фото №2

Фото №3

Фото №4

**См. фото №4 на цветной вклейке**

Чучело лисицы. Пугающее. Конвульсивно замершее тело. Остекленевший, но полный тайной ярости взгляд. Какой-то потусторонний хищный оскал... Вдруг понимаешь, почему такой, казалось бы, не опасный зверь во многих и разных национальных культурах связан с силами зла, почему эти силы так любят в него оборачиваться. Но лисица вроде бы ещё и цитата. Чучела Жолдака критики связывают с чучелами в спектаклях Някрошюса. Сам Жолдак выводит их родословную всё из тех же своих постоянных снов. Но что такого, если цитата? Ведь сама поэма Ерофеева перенасыщена цитатами. И уж если постмодернизм, то пусть он будет тотальным и вседозволенным. К тому же не с Някрошюса начался этот мертвый зверинец. На фотографии есть и женщина в чёрном. И стакан молока, напитка, который Жолдак любит выносить на сцену. Белый-белый мазок. Чистота. Источник жизни. Если угодно – трезвость.

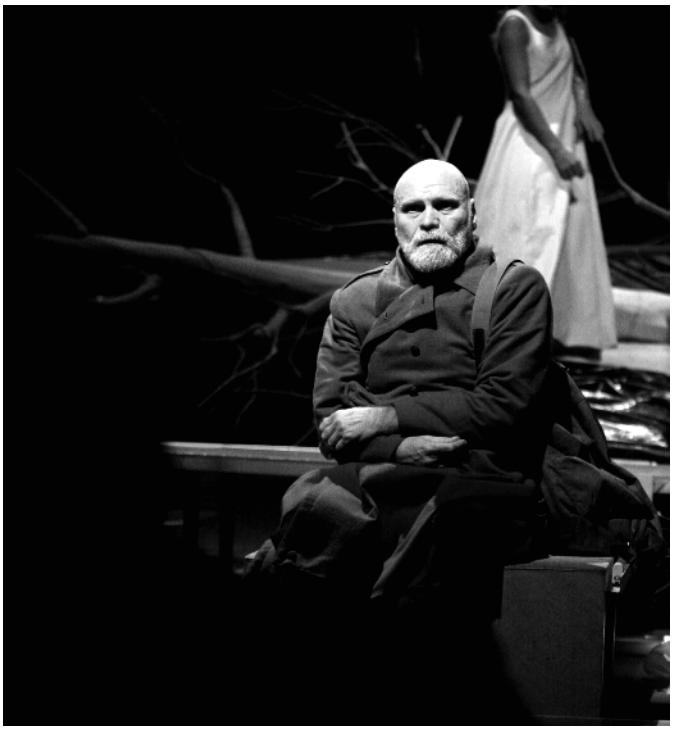
Просто хорошая фотография. Перед нами вроде бы памятник. Чьи-то ноги дисциплинированно и твёрдо стоят на земле. Тело будто без головы, так как видимо только от плеч до пяток. Темный силуэт. Зато напряжённое лицо Багдонаса тонко освещено.

Эпизод, где Багдонас рассказывает про свою бытность начальником. Грубость и прозаизм резко вторгаются в спектакль. Ослепительно новые красные каски. Угловатая, простецкая пластика. Тупые, остановившиеся за отсутствием внутреннего движения лица. Нелепая конвульсивная деятельность (они в буквальном смысле «тянут резину»: шланги, которые черными змеями выскальзывают из нор в стене). Вот они – люди-винтики. Жолдак будто ставит пародию на советские производственные пьесы. Один из немногих моментов, где большой кусок авторского текста передается почти в полном его объеме. И – новая краска спектакля, отбивка эпическому его движению.

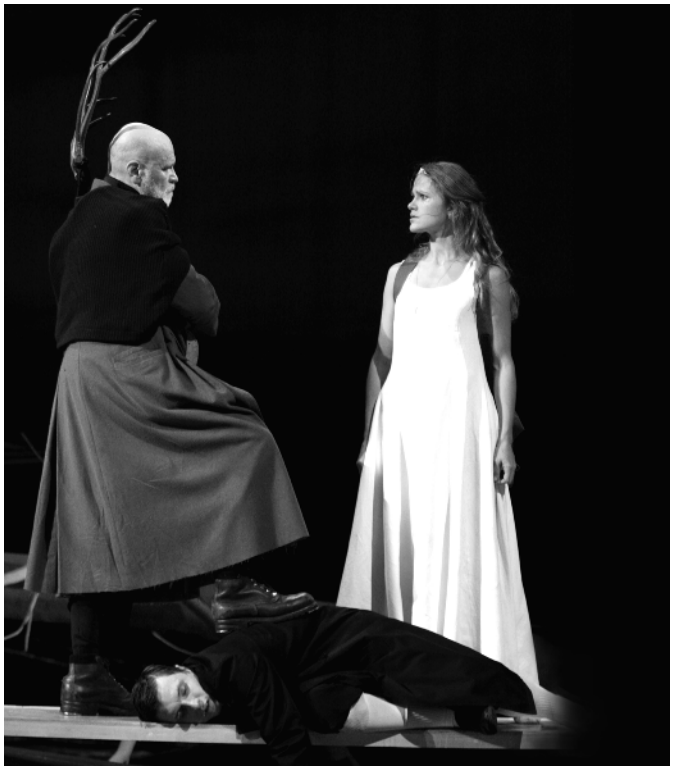
Опять неожиданный скачок сценической лексики. Ерофеевское, такое узнаваемое застолье в электричке, наша стихийная складчина, в спектакле оборачивается иронично стилизованным оперным пиром. Поведение персонажей становится гротесково характерным. В этом мире внешне объединяющих респектабельных правил, но в то же время внутренне разобщенном, Багдонас как везде одинок.

Замечательный разговор с Ангелом. Одна из самых непосредственных, беззаботно комичных и добрых сцен этого не щедрого на доброту спектакля. У Ерофеева «ангелы небесные» – единственные защитники, понимающе добрые собеседники Венички. Но присутствие их незримо. Жолдак не захотел принять в спектакль персонажей, которых нельзя увидеть. И появляется такой простецкий, бесконечно обаятельный, снабженный явно «простонародной» характерностью Ангел. Шустрая, доброжелательная, любопытная ко всему, что происходит, женщина, так и хочется

сказать – «молодая бабёнка». Вот и платок у неё на голове по бабьи, по-деревенски повязан. За спиной – пучок крылышек. Будто от белой курицы. Именно «пучок», на таких высоко не отлетишь. Ангелы для Жолдака – старые знакомые. В «Жизни с идиотом» по повести уже другого Ерофеева, Виктора, у него тоже появлялся ангел. Это был Ангел-страдалец, жертва, и всё равно - антитеза грубой плоти спектакля. Здесь Ангел полон жизненных сил, простодушного оптимизма. Его забота о судьбе подопечного – материнская забота о заблудившемся сыне. В рукотворный, холодный мир, окруживший героя, этот Ангел приносит реально человеческое тепло. Именно такой, он необходим для постмодернистской игры разными стилями, где важна свободная «лохматость» достигнутого результата. А еще этот Ангела захлёбываясь, рассказывает знаменитую историю «про Пушкина», рассказывает как с ним происшедшую, демонстрирует даже шрам на своём «ангельском» лбу. Жолдаку не нужно, чтобы актеры оставались внутри одного какого-то образа. Если надо – пусть он не просто сыграет ещё какую-то роль, а вберёт её внутрь уже сыгранной



Герой Багдонаса, за всё время пребывания на сцене, кажется, не улыбнулся ни разу. Улыбка – слишком мягкая краска для эпического героя. А повода для гомерического смеха ему не представилось. К тому же он постоянно будто чего-то ждёт. Он чувствует, как независимо движется мир. И самое опасное – у него за спиной. Жолдак то и дело создает визуальные события, насыщая спектакль перебежками, переходами, прошивает его живыми стежками диагоналей, зигзагов, стремительных выходов. Вот и здесь белая фигура «просто так» прошмыгивает в глубине.



Наконец, встреча глаза в глаза.

Он заарканен. Двойник тянет его, как быка на бойню. А «белая дьяволица» приникла к уху. Последнее перешептывание. Окончательная весть. Она передавалась через разных посредников. И вот – настигла своего адресата.

**См. фото №5 на цветной вклейке**

Герой стоит на фоне чего-то странного, но – дразняще знакомого. С ним всё, что у него есть в этой жизни, на этом ПУТИ. Бутыль, которую он бережно, словно ребёнка, прижимает к груди. Рюкзак, его он постоянно носит с собой, как улитка свой дом. Это по сути и есть его дом, вмещающий весь незатейливый скарб. Одет в тот же плащ или, скорее, шинель неопределенного цвета, в котором появился в начале спектакля. На ногах – тяжёлые ботинки, знак трудных скитаний по ухабам жизни. Они же позволяют актёру хоть с какой-то долей уверенности двигаться на плоскостях и ступенях этой коварной конструкции. Мирный симбиоз образного и прозаически функционального. Жолдак умеет мастерски, с независимым видом извлекать художественную пользу из технических необходимостей. Запечатленная на фотографии сцена – момент крайнего, какого-то вселенского одиночества. Ерофеевская печаль тут бессловесна, но неприкаяна и открыта.

Фото №5

Фото №6

Фото №7

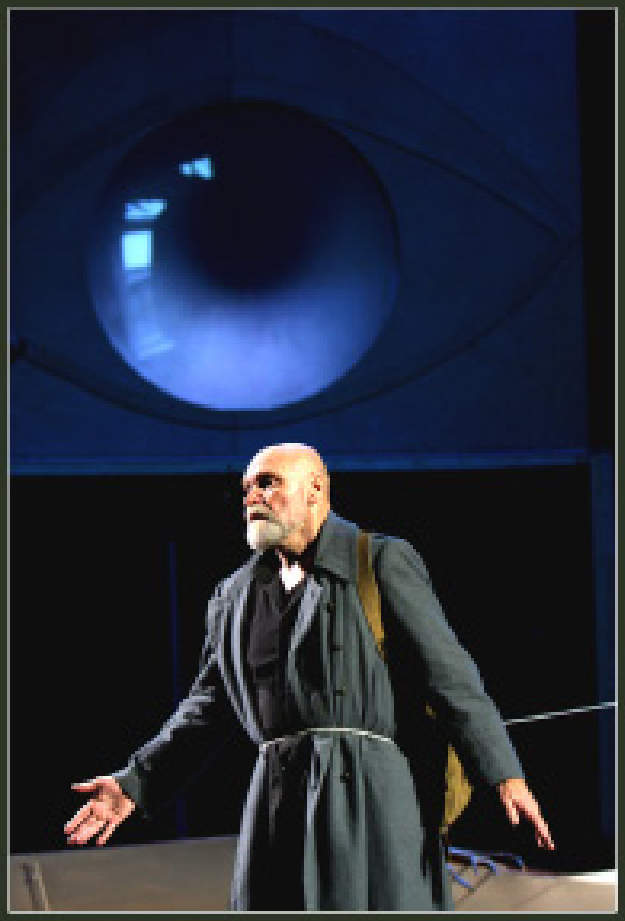


Фото №8

Фото №9

Начало ухода. Вопрошающее вглядывание в оставляемый мир. В зрительный зал. В пространство, простирающееся далеко за его пределы. Жест то ли прощания, то ли напутствия. Вполне, впрочем, сегодняшний, модный среди политиков высшего ранга. Борода, которую Багдонас как-то вдруг обрёл в ходе странствия, делает его похожим на Льва Толстого. Спектаклю, эпически трактующему текст Ерофеева, идет толстовская мощь и тот монументальный шлейф, что тянется за великим хрестоматийным образом. И есть какая-то рифма с его короткой дорогой из Ясной Поляны к небольшой железнодорожной станции. Последний, сознательно выбранный ПУТЬ. К смерти. Впрочем, и не без Библии тут – чем не Мафусаил?

**См. фото №6 на цветной вклейке**

Что значит этот каплевидный объём, в который так одиноко вписан Багдонас? Спектр возникающих ассоциаций – широк и многофактурен. Тут и материнское чрево, возвращение к предначалу жизни. И гробовое замкнутое пространство, этакое сидение во гробе в толще земли. А можно ещё вспомнить ибсеновского страшного Ложечника, который любого встречного мог отправить на переплавку. Но корни, что сбоку от этой капли-реторты-маятника, все-таки напомнить о плоти земли. Герой совершает нисхождение на нижние уровни мира? Но, отполированные и мёртвые, корни заставляют вспомнить и о сувенирной лавке. Образ как бы пульсирует, мечется между в высшей степени значимым и игрушечным.

**См. фото №7 на цветной вклейке**

От этого щитового домика герой спустился к серому плёночному морю в начале спектакля. И ни разу не вернулся к нему. Только теперь, перед самым концом (спектакля, просто жизни, высшей своей судьбы) он снова пришёл сюда. Неподвижный, безмолвный мальчик в окне. Застывший снимок, впечатанный в фанерный силуэт. Он тоже часть мёртвого, рукотворного мира. Вот они стоят друг против друга. Тень оленьих рогов падает так, что осеняет и голову мальчика. Они оба теперь рогаты. Рога... Это и высокий геральдический знак борьбы, и бытово опошленный знак измены. Борьба – с кем? С самим собой? Измена – кому? Себе? И опять не суть важно, какой тут конкретно прописан смысл. Важно как раз многосмыслие. И какая разница, кто по режиссёрскому замыслу этот мальчик – сам Веничка Ерофеев или ребёнок, который ждёт где-то вблизи Петушков обещанного гостинца. Или вообще обозначение детства, сурово и беззащитно смотрящего на происходящее. Кто бы он ни был, но ускользающий от рациональной фиксации образ тревожит, в нём есть какой-то ранящий смысл.

**См. фото №8 на цветной вклейке**

И вот, наконец, финал. Герой, пройдя трудный и многоликий ПУТЬ, окончательно покидает сцену, а с ней и пространство жизни. Он уже уходил от нас, в жёлтое деревянное пространство то ли гроба, то ли переплавляющей ложки, то ли оказывался во чреве земли, чтобы, как зерно, возродиться со временем. Но это был уход тела. Теперь отходит и дух. Багдонас истово, медленно поднимается по стремившейся к колосникам лестнице, не вызывающей уверенности в её прочности. Эта лестница ждала героя с самого начала, заранее подсказывая зрителям идею и сценическую форму финала. Актёра страхует специальная лонжа, как в цирке. Даже в такой значащий, эпически высокий момент спектакль не прячет своей театральной природы. Иллюзорной чистоте сценического мира Жолдак предпочитает его реальную плоть. Он (как сегодняшние модельеры) не боится выворачивать швы на поверхность, находя в откровенных стыках источник обострённой художественной энергии. Гладкописание ему абсолютно чуждо. Он не считается с укоренившейся в нас привычкой гладкосмотрения.

**См. фото №9 на цветной вклейке**

Глаз. Он сбоку, вверху. Будто рекламный щит у шоссе. Он над всем, что происходит на этих голых подмостках. Неустранимый элемент спектакля, окно из неведомого заспектакльного мира. Глаз кажется то документально живым, принадлежащим живому лицу, то виртуальным, сотканным совсем не из плотской материи. Сгусток энергии, принявший знакомую форму. А иногда он переходит через границу живого, становится похожим на стеклянный бессмысленный глаз примитивного пупса. Такая вот камера наблюдения. Кто её настоящий хозяин? Впрочем, если бы режиссёрам полагалось иметь собственный герб, то для Жолдака не нашлось бы ничего более точного. Глаз. Его театр больше всего соответствует термину «зрелище». Режиссер будто пишет живые картины одну за другой, и они складываются в динамичную экспозицию. В конечном счёте – счастливый он человек, этот Андрий Жолдак Тобилевич IV. Действительность открывается ему преимущественно как череда зрительных образов. Сегодня мир повседневности стремится к упрощающей унификации. Но непрерывно меняющийся поток зрительных образов, соединяясь где-то внутри нас с потоком личных, неизвестно откуда пришедших фантазий, всё ещё служит источником неповторимых (и что важнее всего – одухотворенных) художественных сущностей.

PS. Повторяю для тех, кто не понял. Я не рецензирую спектакль, я просто пытаюсь о нём рассказать, подписывая картинки. Пробую избавиться от привычного критике жанрового дресскода.■

Фото; Юрий Богатырев, Максим Воловик.

# Маленькая форма, великий театр

Беатрис Пикон-Валлен

«Старуха и чудовище»[1]
Илка Шонбайн
Театр де ла Коммюн, Париж
Премьера: декабрь 2010 г.

Немка Илка Шонбайн – актриса, кукольница пантомимистка и танцовщица. Сперва она работала на улице. Это было легко – не нужно было просить субсидий и залов. Её талант притягивал к ней массу людей. Теперь она играет в залах, но остаётся кочевым человеком и живет в грузовичке.

«Старуха и чудовище» – последний спектакль этой молодой, рыжеволосой и худой женщины – производит сильнейшее впечатление.

На сцене певица-зазывала с энтузиазмом и юмором принимает зрителей, она разговаривает с ними, болтает с Симоной из режуправления, сидящей где-то наверху в амфитеатре, заставляет петь публику, которая, после такой «настройки», охотно соглашается вступить в игру. На маленькой эстраде, в полутьме, женщина в черном, наклонив голову, увенчанную короной из тусклого золота с тремя торчащими наперекосяк зубцами, тщательно очищает красное яблоко. Как будто что-то вяжет острым ножом из нити тонкой кожуры, которая все удлиняется, удлиняется, и не рвется. Музыка, исполняемая на странных инструментах («очарованное время»), старая женщина в короне, и - яблоки… Всё, вплоть до степени «разогретости» публики, готово, чтобы соткать волшебную сказку. Или – скорее – сказки. Их четыре, в том числе и сказка братьев Гримм.

Королева рассказывает нам о нашей жизни и смерти, о женщине, которая неизбежно становится старухой, и о её теле.

Сказки складываются из немногих слов. Они вылетают изо рта, который кажется беззубым. Они деформированы странным ритмом и легким акцентом актрисы-волшебницы.

Пластические образы, которые Илка Шонбайн лепит из своего тела, повествуют о превращениях девочки в балерину, осла и старуху. Она работает с масками из папье-маше, которые не полностью закрывают ее лицо и даже иногда не прилегают к нему (актриса держит во рту их крепление). Какие-то из масок надеваются, как перчатка, на руку, как будто ставшую шеей. Сила воздействия этих масок исключительна. Илка творит на глазах восхищенной публики сугубо театральные существа – можно ли назвать марионетками эти гротескные химеры, наполовину маски, наполовину вывернутое до неузнаваемости живое тело? Меняя позы, она манипулирует предметами, которые становятся живыми рядом с ней (актриса-колдунья словно вымесила их из какого-то чудесного теста). Свет и движение придают им потрясающую силу выражения. Из своего тела, худого и хрупкого, но акробатически гибкого и изобретательного, Илка вытягивает эти существа, плоть от ее плоти, как она озаглавила один из своих предыдущих спектаклей. Эта артистка - не кукловод. Она – сверх-марионетка, о которой грезил Э. Г. Крэг – если не принимать в расчет прискорбное женоненавистничество этого великого визионера.

Взгляд актрисы меняется ежесекундно: невидящий, рассеянный, обращенный внутрь, прикованный к маске, или, с дьявольским почти выражением, скользящий по залу. Созданные Илкой Шонбайн существа танцуют на изношенных розовых пуантах, они одеты в драные лоскуты, которые актриса нанизывает на иголку, складывает в несколько слоев, мнет и расправляет, они мочатся в ведро с соломой, опрокидывают и вдребезги разбивают стаканы с сидром, а потом идут по

[1] Французское название статьи - La vieille et la bête – в буквальном переводе звучало бы как «Старуха и животное», что точнее передавало бы заложенный в нём смысл и подчеркивало бы существенность телесного, «животного» начала в спектакле. Но при таком варианте из названия спектакля полностью бы ушла поэзия и потерялась аналогия с названием сказки La belle et la bête – (это – французская версия «Аленького цветочка», известная у нас прежде всего по фильму Кокто с Жаном Марэ). Принятый в России вариант названия сказки - «Красавица и чудовище», и мы предпочли сохранить аналогию, пожертвовав точностью.

острым осколкам, чтобы предложить зрительнице один из уцелевших во всеобщей катастрофе сосудов. Они могут даже летать, запросто преодолевая пределы человеческих возможностей (Опорная нога актрисы затянута в черное и потому невидима на темном фоне; вторая, поднятая, как бы парит в воздухе. А чтобы летящее создание не казалось одноногим, к телу приставлена третья, бутафорская нога – театральный предмет, элемент реквизита, оживающий благодаря движению и свету.). Неистовая и отрешенная, Илка Шонбайн вызывает у публики улыбку, заставляет её смеяться и плакать, вздыхать, словно превращаясь в музыкальный инструмент, бесконечно чувствительный, дышащий вместе с актрисой.

Вся жизнь сконцентрирована на маленькой площадке, в удивительной смене явлений и исчезновений, и эта жизнь хитрит с вездесущей Смертью. Актриса-волшебница заклинает Смерть превращениями и рождением новых

сценических созданий, живущих в искусстве, хоть и гибнущих в повседневности. Так возникает поразительный финальный танец, не желающей исчезать старухи, со Смертью. Илка, играющая, разумеется, их обеих, пытается освободиться от белого покрывала, которым Смерть старается запеленать старуху напевая нежные куплеты старинной баллады «На ступенях замка». Великий метафизический балаган… «Истинный театр, тот, что существует лишь в смешении жанров», как сказал когда-то Брук и – задолго до него – Мейерхольд.

Александра Люпиди, наделенная красивым голосом, прекрасно звучащим в различных регистрах и играющая с ним, как Шонбайн играет со своим телом, беседует с Королевой. Она исполняет Реквием Моцарта, фламенко, песенки на идиш, создавая музыкальный ковер, так необходимый для искусства актрисы, чьи театральные фантазии заставляют нас вспомнить о «Диспаратес» Гойи.

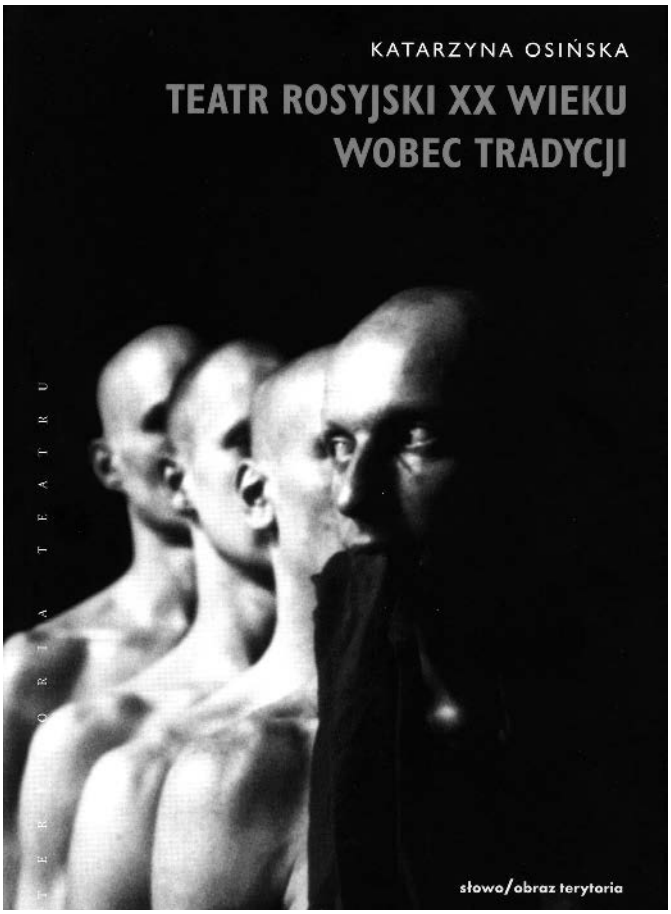
Горячие и долгие аплодисменты в финале… А на эстраде в мгновение ока сооружается бар, и маленькая труппа, состоящая из трех человек, разливает зрителям сидр. Имея яблоки, можно делать все, что угодно. Рассказывать, обольщать, поить.. Отдавать себя в руки Бога и обманывать Смерть. ■

Перевод А. Смириной и Г. Лиоли

visuel © Marc Daniau - photos © S. Lucas et M. Del Curto

# «Российский театр XX века: отношения с традицией. Наследование, разрыв, трансформация».

Наталья Якубова




**Катажина Осиньска.**
**«Российский театр XX века: отношения с традицией. Наследование, разрыв, трансформация».**
Гданьск, Слово/образ территория, 2009.

**Katarzyna Osińska.**
**Teatr Rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje.**
Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009.

Эта книга писалась для поляков — и была призвана восполнить значительные пробелы в доступных им сведениях о российском театре XX века, прежде всего, связать такие, уже давно ставшие притягательными фигуры, как Мейерхольд или Эйзенштейн, с контекстом, с другой стороны — с гораздо менее известным театром второй половины XX века.

Однако очень важной книга может оказаться и для «страны изучения», т.е. для нас — как опыт написания истории российского театра, по-новому связывающий блистательные начала XX века с тем, что так интимно дорого действующим сегодня поколениям отечественных историков театра — с 60-ми, 70-ми, 80-ми годами…

Само название несёт в себе зерно концепции и вместе с тем — её драматический излом. В польском языке есть слово, которое наиболее точно можно передать при помощи французского vis-a-vis: лицом к лицу, в конфронтации с традицией — так было бы правильно перевести безобидные, академические «отношения с традицией». Хотя на самом деле главный диагноз, который ставит Катажина Осиньска, именно так и звучит: отношения с традицией понимаются в России почти исключительно как продолжение традиции; редкость здоровых, сильных конфронтаций накладывала печать на деятельность даже самых выдающихся, а в условиях советской действительности — заслуженно воспринимаемых как смелых и новаторских художников.

Прочитав книгу, можно сделать автору укор в неточности названия: речь идёт не о традиции, предшествовавшей XX веку, а именно о том наследии, которое получили художники советской эпохи из блистательных 1910–1920-х годов. Этому времени

Катажина Осиньска

Катажина Осиньска,Алексей Бартошевич и Наталья Якубова на презентации книги в РАТИ-ГИТИС 10 марта 2011 г.

была посвящена предыдущая книга Осиньской — «Монастыри и лаборатории: Российские театральные студии: Станиславский, Мейерхольд, Сулержицкий, Вахтангов» (2003). И там она делала небольшие экскурсы в будущее великих театральных идей — особенно это касалось «вахтанговского начала». В той книге, пожалуй, Осиньска выступила с каким-то юношеским максимализмом: творческим может быть только непокорное ученичество, культивирование же традиций, следование всяческим «началам» может привести только к затиранию следов того, что было началом подлинным.

Это надо иметь в виду, раскрывая её новую книгу. В задании, которое поставила перед собой Осиньска, есть что-то от епитимьи. Причем исполненной не только добросовестно, но с азартом и вдохновением, в некой беспрерывной схватке с самой собой. Невероятное количество материала — статьи, рецензии, интервью, воспоминания, фотографии, эскизы, макеты, — просеяно через сито, пропущено через шифр «эзоповой речи», очищено от наслоений идеологической цензуры и самоцензуры, выведено за пределы той строгой иерархической перспективы, предписанной советским/российским театроведением.

Книга Осиньской, разумеется, имеет немало подспудных оппонентов, с которыми она, быть может, незаметно для непосвящённого читателя, ведёт свой спор. Один из таких незримых противников — эффектные публикации, вскрывающие изуверские механизмы идеологического давления; в них советский театр — лишь точка приложения такого давления. Но, воюя с таким подходом, Катажина Осиньска избегает и другой крайности, в общем, являющейся обратной стороной первой: подавать историю советского театра исключительно как историю загубленных судеб, историю того, как система уничтожала, а если не уничтожала — то приструнивала, заставляла затаиваться и приспосабливаться. Судьбы в книге Осиньской немаловажны: не раз возникают живые портреты людей, чья жизнь была переломана репрессиями, лагерями, или «просто» — гонениями на эстетику, привитую им их Мастерами. Переломлена — но не сломлена. Осиньской оказывается важна не столько история изничтожения и рассеивания, сколько история, так сказать, прорастания заново. Она тщательно прослеживает, что же это были за пути, тропинки, по которым проникало в последующие поколения знание о том, что было вытеснено с видимой поверхности, подчинено удобоваримым нормам, сведено к правоверным формулам. Театр 1910–20-х годов, таким образом, показан не столько как постепенно «рассеивающийся как дым» под беспрестанным идеологическим давлением, сколько — позволим себе этот каламбур — как рассеивающий свои зёрна настолько широко, что даже когда главный посев затоптан, уничтожен, унижен, что-то пробьется на обочине, на меже, передаст следующим поколениям жизненно-важную генетическую информацию.

Может быть, именно поэтому книга Катажины Осиньской, не без основания претендуя на то, чтобы служить основным — на польском языке — источником информации по истории русского театра XX века, не выделяет этот «главный посев» (каковым, разумеется, в театральной парадигме этого века является искусство режиссуры). Отказывается и от того, чтобы составить внушительную летопись «главных спектаклей». Не от спектакля к спектаклю и не от режиссёра к режиссёру продвигается эта история; что не значит, что книга представляет собой простую сумму кратких историй режиссуры, сценографии, актёрского искусства, педагогики…

Катажина Осиньска скорее прослеживает судьбы главных — нет, не течений — театральных идей. Это оказывается необычайно важно: увидеть, вычленить ту идею, тот творческий импульс, который проявлялся на протяжении десятилетий в спектаклях очень разных течений, не говоря уже — в разных искусствах, составляющих театральный Gesamtkunstwerk. Первая глава посвящена идее студийности. Вторая — взаимоотношениям театра с изо-

бразительным и архитектурным авангардом. Третья носит название «Эксцентризм, биомеханика, пантомима». Четвёртая — «Бремя традиции, или Как ставить Чехова в России» — во многом подытоживает размышления автора вообще о взаимоотношениях русского театра с собственными традициями. В заголовки двух последних вынесены имена режиссёров — Льва Додина и Анатолия Васильева, хотя эти главы, пожалуй — «просто» примеры того, как рассказывать о том или ином явлении целостно, коль скоро оно, это явление заслужило право на такую целостность.

В том, какой путь выбран для рассказа о российском театре XX века есть, конечно, момент большой субъективности. Эта субъективность, однако, — не столько вопрос пристрастий, сколько субъективный выбор в пользу определённой методологии исторического нарратива. Судите сами: глава о взаимоотношениях (именно взаимоотношениях, а не о влиянии!) изобразительного авангарда и театра начинается с театральных опытов Малевича, переходит к подробному разбору опыта его сотрудничества с Мейерхольдом, затем вообще — к Мейерхольду и художникам-авангардистам (включая связь с теми, с кем непосредственно не работал, как, например, с Татлиным). После чего автор сосредоточивается на явлении таировского театра; чтобы вновь потом вернуться к Мейерхольду и через фигуру сценографа Ильи Шлепянова выйти к тому, что называет «социалистическим авангардом», и, наконец, на примере театра Николая Охлопкова поставить вопрос: «Социалистический реализм или академический авангард?» После этого мы, пожалуй, не будем удивлены, что явление Таганки предстанет прежде всего через фигуру сценографа Давида Боровского, а не режиссёра Юрия Любимова — это выбор исследователя, который не расставляет оценки, кто более велик, кто более заслуживает внимания, а нуждается именно в этом ракурсе для своего рассказа. А в следующий момент — в рассмотрении крупным планом фактора театральной архитектуры. А потом берёт линию эксцентрического актёра — от «фэксов» до «Дерева». И так — до двух монографических глав, которые демонстрируют, как эти разрозненные элементы могут сосуществовать в творческой биографии одного режиссёра, одного театра. То есть и здесь мы видим взаимодействие разнообразных — и во многом всё тех же — факторов (возвращаются: студийность, педагогика, сценография, в случае Васильева — ещё и архитектура), но факторов, работающих в данном случае на одно и то же целостное явление.

Особые места этого повествования — там, где как бы вдруг зависает рассказ о художественных ценностях, уступая место тщательному восстановлению тех нитей, которые связывали послевоенный театр — с, казалось бы, утраченным наследием 1920–30-х годов. Театр — искусство достаточно эфемерное, чтобы и без всяких репрессий и гонений связь с тем, что делали предшественники, или утрачивалась, или — в результате эпигонства, этой фальшивой формы наследования — оказывалась деформирована. Такой непростительной деформации — как это показала в своей предыдущей книге Осиньска — подверглось так называемое «вахтанговское начало». Так же, как и наследие Станиславского. И именно на этом фоне появляется в главе о Додине очерк о его учителе Борисе Зоне, чья увлечённость «системой» носила характер захватывающего рыцарского подвига. В скобках можно заметить, что российского читателя, пожалуй, поразит нецентральность того места, которое занимает и Станиславский, и МХАТ — со всеми его многочисленными ответвлениями — в предлагаемой Осиньской истории нашего театра. Как бы кто из нас к этому наследию не относился, нам трудно помыслить историю театра, где это не было бы первой и самой длинной главой — даже если сами мы предпочтём начать читать такую историю с конца или даже с примечаний. В книге же Осиньской «линия Станиславского» возникает скорее как постоянный пункт отсылок — чаще всего, однако, подтверждающих патриархальный характер русского культуры, где высшей смелостью порой считается возврат к исконным традициям, очищение их от деформаций и наслоений. Это, безусловно, вызов со стороны польской исследовательницы, над которым нам стоит задуматься. Нет, однако, оснований считать, что она недооценивает явление Станиславского и его отзвуки в послевоенном российском театре. Единственное, что ей, пожалуй, следовало бы объяснить более отчетливо — это решение не давать детального разбора творчества Георгия Товстоногова).

Другая важная «остановка действия» в книге Осиньской — это киевские годы Давида Боровского, где возникает фигура его учителя, ассистента Мейерхольда и научного секретаря ТИМа Леонида Варпаховского — отсидевшего 15 лет в лагерях, «невъездного» в Москву и после освобождения работавшего сначала в Тбилиси, а затем как раз в Киеве. А кроме того — Киев, вообще Украина возникает как пространство пропитанное наследием исторического авангарда; может, сохранившимся именно благодаря эффекту рассеивания. И тогда понимаешь, что да, действительно — связь с трагической судьбой самых главных прорывов русского театра XX века не только декларировалась в вывешенных на Таганке портретах Мейерхольда или Вахтангова, не просто проявлялась в возвращении на сцену условности, разрушении зрительских привычек (методами, которые на сегодняшний день можно считать не слишком изощрёнными и не слишком радикальными) — она была, прежде всего вписана как генетический код в ту сценографию, в которой жили таганковские артисты.

То, что предлагает Катажина Осиньска — это, однако, не просто способ рассказывания о театре. Это, возможно, и способ чтения театра. Парадигма театрального модернизма заставляет нас читать только целостными законченными спектаклями. Всё остальное — вроде бы, «кухня», важная, для тех, кто хочет вдуматься, но как бы не имеющая отношения к чтению самих произведений искусства. Книга Осиньской указывает на иную оптику, особенно — в ситуации, когда Gesamtkunstwerk оказывается невозможен в силу прежде всего явлений внешнего порядка. Когда режиссёр вынужден брать «советскую пьесу», когда не реализуются архитектурные планы, когда сценограф-авангардист работает уже не в авангардном театре, и т. д.

Катажина Осиньска, однако, даёт понять, что речь идёт не о вычленении талантливых элементов из в общем неполноценного зрелища. Когда рамки ставит идеология, это чудовищно, это несправедливо, но мы не уйдем далеко в написании истории театра, если будем описывать именно рамки, если мы вполне хладнокровно в определённый момент нашего рассказа не отнесёмся к ним просто, как к «рамкам». Катажина Осиньска предлагает нам как бы взглянуть на то, что было навязано идеологией, как к рамкам, который советский зритель, может, и не замечал, может, воспринимал как удручающее обстоятельство, но видел прежде всего другое: что в этих рамках произрастает. А может, и не видел — а чувствовал. Свою связь с настоящим театром, который когда-то был, и который, может, когда-то снова будет.■

# Про Даниила Хармса и Сергея Якунина

## Алла Михайлова

### «Поиски условного равновесия с небольшой погрешностью»

Галерея КУЛЬТПРОЕКТ

Кураторы Юлия Манусевич
Ирина Солнцева

9 сентября – 7 декабря 2010 года

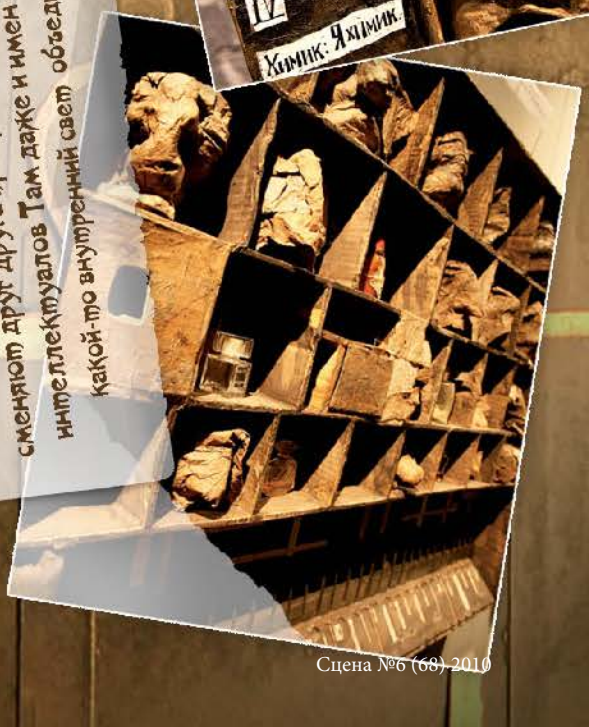
Выставки такой мыслительной пластики видеть мне не приходилось. Сергей Якунин в Москве – видела. «Башмачкина» (агентство БОТИС. экспозицию в Музее личных коллекций и других выставках. Слово «занимается» здесь загадки его маячат перед ним не затягивают постоянно, и куда велика есть, потому что здесь (Ю. Манусевич, И. Солнцева) ОБЭРИУтов.

насыщенности, такой сцепки слова и Хотя, казалось бы, всё, что показывал Начиная с пронзительного гоголевского 1994), включая его большую хармсовскую лекций. (2000 г.), не говоря уже о других То есть Хармсом Якунин занимается давно. означает, что влюбился художник в Хармса давно, первый год, игры, предлагаемые поэтом, выведут – неизвестно. Но тайна этой выставки Якунин и галерея «КультПроект» отважились представить мыслительную базу

**«Чинари»** - так называли себя несколько молодых философов (Л. Липавский, Я. Друскин) и поэтов (А. Введенский, Н. Олейников, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, Д.Хармс), которые читали друг другу свои философские эссе, стихи и прозу, обсуждали их, спорили и т.п. Кстати, в рукописях Хармса, которые спас Я. Друскин, очень много чисто философских текстов. Разумеется, «Чинари» были неформальным и абсолютно независимым объединением.

Разумеется, судьба их была нелегкой. Первый арест («участие в антисоветской группе») и последующая ссылка пронзо ш л и в 1931 году.

А существовало это неформальное объединение с самого начала 20-х до 1936 г (так записал Я. Друскин). Так вот, среди объектов Сергея Якунина, которые являют безумную попытку воплотить некоторые философские положения «чинарей», и раскиданных по стенам текстов, стоит монитор, на котором сменяют друг друга прекрасные лица молодых интеллектуалов Там даже и имен их нет, но какой-то внутренний свет объединяет их...



# «ПОИСКИ УСЛОВНОГО РАВНОВЕСИЯ С НЕБОЛЬШОЙ ПОГРЕШНОСТЬЮ»

Выставка называется «Поиски условного равновесия с небольшой погрешностью». Это коренной термин чинарей, сформулированный Друскиным и произведший большое впечатление на Хармса. Равновесие без погрешностей – мертво, небольшая погрешность дает ему жизнь. Странный мир, наполненный погрешностями, но определенно живой представляет эта экспозиция. Его нужно видеть, его можно слушать: объекты звучат, когда ты их касаешься, крутишь маленькие рукоятки, колеса, задеваешь проволочные контуры. И вообще - то, что на других выставках трогать нельзя, здесь - можно и нужно. Самое сложное – понять, что с чем находится в равновесии. Но – странное дело! – понимать не обязательно, когда в тебя входит ощущение возможности такого бытия. Более того – его закономерности. Просто мы раньше не видели этот мир. А Сергей Якунин сделал его видимым. Вот и всё. На этом можно было бы и закончить, предоставив слово фотографиям.

Но нет, надо добавить, что основной материал, из которого сделаны объекты– крафт. Плюс разные помоечные деревяшки и прочие ржавые железки.

И надо сказать несколько слов о том, что такое «Кабинет Хармса». Это такой шатер, под куполом которого стоит на вращающемся круге некое пыточно-развлекательное сооружение из вмонтированных друг в друга и разнонаправленных колес. Похоже на гироскопическую рамку, а на самом деле это и есть «Устройство для определения условного равновесия с небольшой погрешностью».

Машинами Хармс интересовался.

Даже есть легенда, что он сам собрал какую-то диковинную машину, которая ничего не производила, но выглядела.

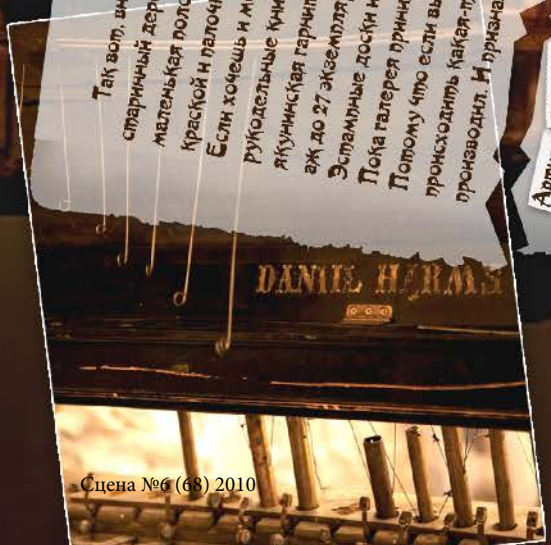
И есть его запись: «Пока известно мне четыре вида словесных машин : стихи, молитвы, песни и заговоры».

Так вот, вне этого круга помещены два очень важных предмета: большой старинный деревянный сундук, поставленный «на попа» Внутри него - маленькая полочка и табуретка. Тут же – листы бумаги и баночка с черной краской и палочкой-щеткой, чтобы что-то нарисовать. Или написать. Если хочешь и можешь. А рядом с сундуком- стол, на котором лежат рукодельные книги Якунина На мятой, ручной варки бумаге, текст - якунинская гарнитура «шо-шо» (!), и его же линогравюры. Тираж – от 5-ти аж до 27 экземпляров. Тексты Хлебникова, Хармса, Заболоцкого. Эстамные доски и пресс – рядом, за перегородкой (печатный дворик). Пока галерея принимала посетителей, Якунин давал свои эстампы. Потому что если выставка про чинарей, на ней должно что-то создаваться, происходить какая-то художественная деятельность. Вот Якунин и производил. И признавался, что ему там было хорошо.

Артист Саид Багов тоже говорил, что ему там было хорошо. Он читал Хармса любителям русского авангарда среди объектов Якунина. «Потому что, что бы ни делал Сергей – это всегда будет театр. Так и на этой выставке. Создано театральное пространство, в котором хочется играть. Поверьте мне, таких мест в Москве очень мало. Надо, обязательно надо сделать эту экспозицию постоянной.

Одно из главных положений философии и нравственных законов «чинарей» - «это не есть «то», - продолжал артист. - Противоположность скрытых смыслов. Так вот, у Якунина есть очень четкое ощущение, что есть «то», а что есть «не то». Умение называть вещи своими именами – это от Хармса. И от него же – попытка выразить невыразимое. Он тебя ведет. У него большие задачи. Он тебя ведет и делает тоже большим человеком».

P.S. Начиная думать, что побывав на этой выставке, прочитав экспонированные тексты, вы уже поняли философию чинарей. Но вполне возможно, что благодаря, в том числе и якунинским играм, вы захотите понять её.



# ДАНИИЛ ХАРМС

«Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется»

## ВЫСТАВКИ

«Искажение как верный способ проникновения в текучую реальность»

Молитва перед сном

28 марта 1931 года

в 7 часов вечера

Господи, среди бела дня накатила на меня лень.
Разреши мне лечь и заснуть. Господи, и пока я сплю накачай меня, Господи, силою Твоей.
Многое знать хочу, но не книги и не люди скажут мне это, только Ты просвети меня, Господи, путем стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со смыслами, быстрого к управлению слов
И прилежного к восхвалению имени Бога во веки веков.

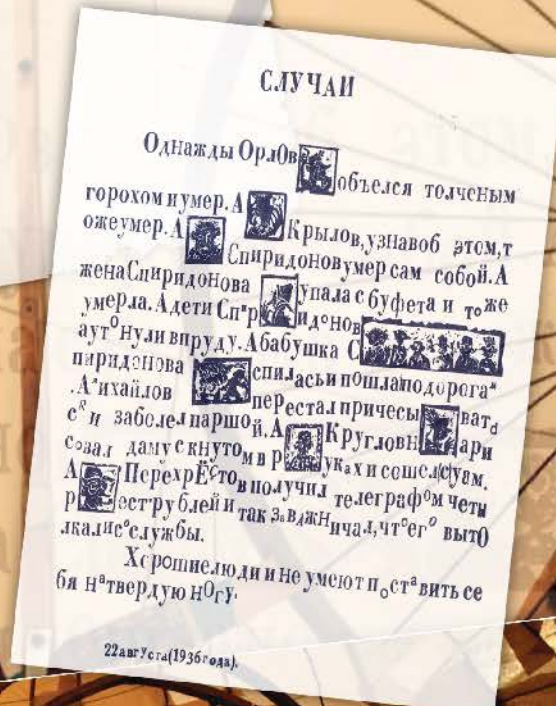
# ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА

Из интервью доктора философских наук В.А. Подороги журналу «Логос» 1993. № 4

... Не хотелось бы брать на себя ответственность за понимание того, что не может быть понято. ... Мы читаем, пока испытываем удовольствие от чтения, и это удовольствие телесно, как, впрочем, телесно всякое удовольствие. Мы продолжаем читать не потому, что все лучше и лучше понимаем (скорее мы в момент чтения вообще ничего не понимаем), а потому, что наша ограниченная телесная мерность вовлекается в текстовую реальность и начинает развиваться по иным законам. Мы продолжаем читать удовольствие. Удовольствие (вкус, запах, движение и жест). Удовольствие в пространствах нам немерных, ведь читая, мы нарушаем множество запретов, в том числе и базисный запрет на изменение единства личностного "Я". Вот это-то и приводит в восторг. И в эти моменты чтения нам совершенно безразлично, понимаем ли мы то, что читаем. Мы читаем только потому, что не понимаем читаемое. Читаемый текст — это своего рода телесная партитура и мы извлекаем с ее помощью музыку переволощения, которая звучит в нас до того, как вступит в действие внешние, не имманентные тексту силы понимания. ..

# Д. Хармс

Сила, заложенная в стихах должна быть освобождена. Дальнейшая сила этой силы вряд ли доступна нашему рассудительному пониманию.



СЛУЧАИ

Однажды Орлов объелся толченым
горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, т
оже умер. А Спиридонов умер сам собой. А
жена Спиридонова упала с буфета и тоже
умерла. А дети Спиридонова
аутонули в пруду. А бабушка С
пиридонова спилась и пошла по дорогам
. Михайлов перестал причесыват
ся и заболел паршой. А Круглов нари
совал даму с кнутом в руках и сошел с ума.
А Перехрёстов получил телеграфом четы
реста рублей и так заважничал, что его выт
кали со службы.

Хорошие люди и не умеют поставить се
бя на твердую ногу.

22 августа (1936 года).

# Д. Хармс

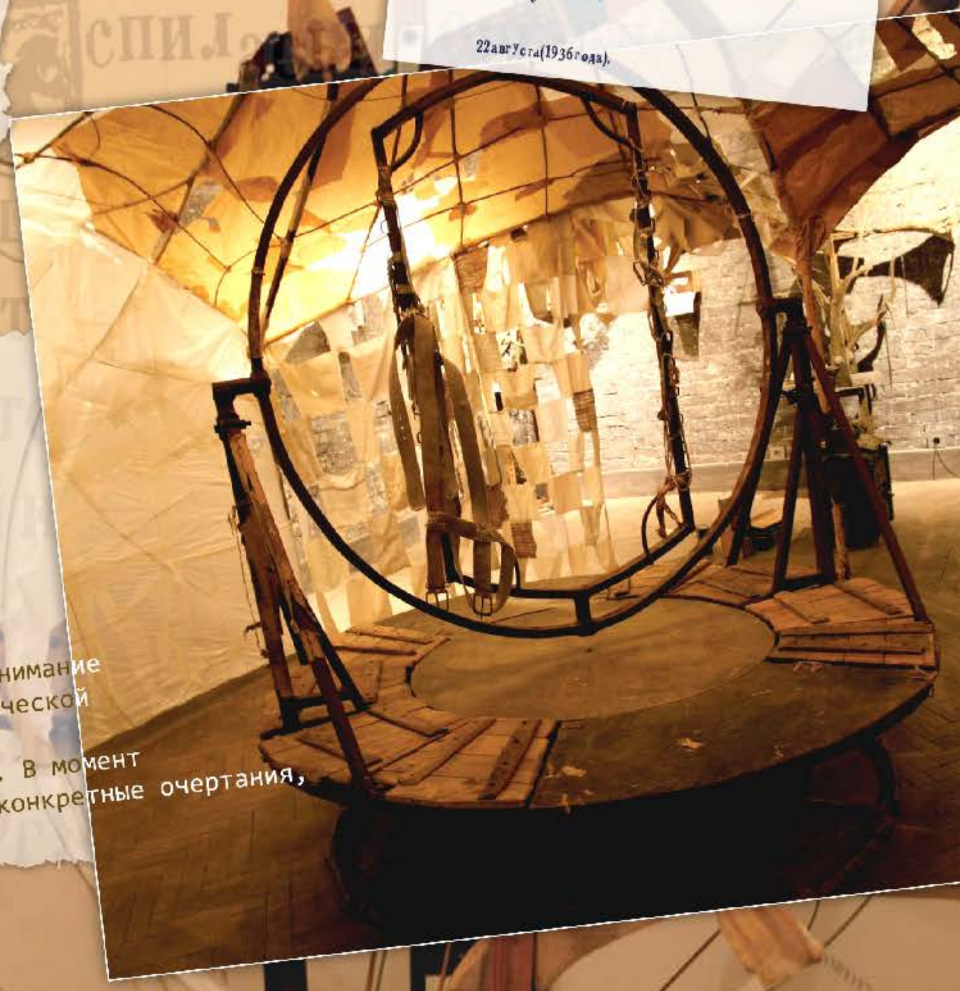
ОТКУДА Я?

ЗАЧЕМ Я ТУТ СТОЮ?

ЧТО Я ВИЖУ?

ГДЕ ЖЕ Я?

Из манифеста ОБЕРИУтов:
…Это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты… Даниил Хармс – поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла.



# Берлинская встреча архитектурной комиссии ОИСТАТ

Сергей Гнедовский, Екатерина Каюк. Архитекторы

Заседание комиссии ОИСТАТ. Фото К. Рейкен

В октябре прошлого года, в Берлине прошла очередная встреча членов Архитектурной комиссии OISTAT. Следует заметить, что комиссия ведёт активную публичную деятельность, выбирая для своих заседаний города, обладающие театральными достопримечательностями. Таким городом в ушедшем году планировалась быть Москва, куда давно стремятся наши европейские коллеги. Со времени последней московской встречи прошло более 20 лет. Ушёл Советский Союз, изменилось общество, построены новые здания, сменилось руководство Архитектурной комиссии, большинство её членов — но по-прежнему осталось традиционное любопытство к нашему «социально-культурному феномену». Но встреча не состоялась по ряду объективных и субъективных причин, оставив чувство неловкости, с которым мы и отправились в Берлин, с надеждой не потерять и без того непрочные контакты.

День прибытия был отмечен в небольшом ресторанчике, где объятия и знакомства с новыми членами комиссии превратили обсуждение программы в дружескую вечеринку. На следующий день, деловая часть проходила в технологическом университете Байта (Beuth Hochschule). Под председательством главы комиссии, архитектора из Мюнхена, Райнхольда Доберто. Обсуждались вопросы участия комиссии в мероприятиях PQ2011, проведения студенческого архитектурного конкурса OISTAT, итоги которого будут экспонироваться в Праге, финансовое состояние и планы на будущее. Стоит сказать коротко о самом университете. На его 72 факультетах учится около 10000 студентов. Среди них факультет архитектурно-строительный, театральной технологии и техники. Мы увидели учебную сцену в масштабе 1:25, где студенты осваивают сценическую технику как средства инженерии и как художественные средства спектакля. Интересно было видеть, как свои знания в области театральной технологии студенты применяют при выполнении курсовых работ по проектированию театральных зданий. В год университет выпускает 200 молодых специалистов, и как нас уверили, они находят свои рабочие места в театрах и консалтинговых фирмах не только Германии, но и других стран Европы.

Программа работы Архитектурной комиссии включала в себя знакомство с театральными и зрелищными объектами Берлина и Потсдама, демонстрирующими различные архитектурно — типологические задачи и технологические решения как новых, так и реконструируемых сооружений. В Потсдаме нам была показана постройка архитектора Готфрида Бойма (Gottfrid Boehm) — «Ханс Отто театр», известный своим выразительным фасадом, с летящими красными крыльями-крыша-

Ханс Отто Театр. Фасад. Фото Hl Böhme

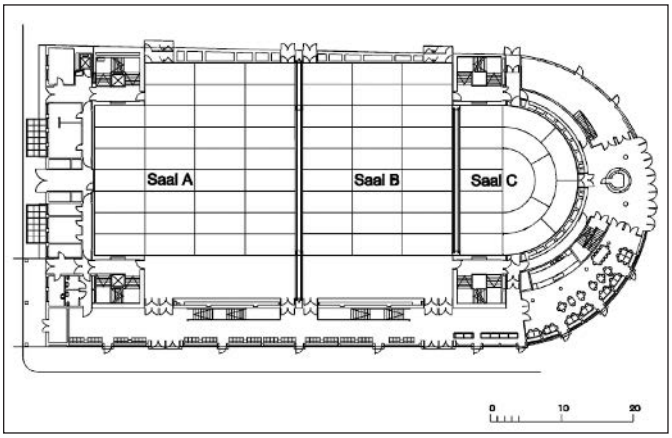
Ханс Отто Театр. Зал. Фото А. Любимкин

Николай Зал. Зал. Фото А. Любимкин

Николай Зал. Фойе. Фото А. Любимкин

ми, обращёнными к озеру. Знакомство с театром позволило увидеть за изящным фасадом декорационные, бутафорские, костюмерные мастерские и склады, помещения для монтажа декораций и репетиционные залы. При вместимости зрительного зала в 450 мест, театр оснащён театральным производством, обеспечивающим выпуск одиннадцати премьер в год. Находясь внутри этого колоссального, прекрасно оснащённого производственного комплекса, невольно забываешь о том, что где-то существует сцена, сравнительно небольшая. Моё предположение, что мастерские обслуживают и другие сценические площадки города не оправдалось. Муниципалитет решил, что организация собственных театральных мастерских экономичнее, нежели использование услуг мастерских Берлина, расположенного в получасе езды по автобану. Зрительный зал, сцена и фойе восхитили качеством монолитных работ из железобетона, позволившего создать необычайно лёгкие формы перекрытий. Идея композиционной связи интерьера зрительного зала с великолепным пейзажем, окружающим здание была очевидна, но воплотилась она в интересах фасада — верхний ярус галереи зрительного зала остеклён, создавая внешний эффект раскрытия интерьеров в сторону озера. В итоге, остекление расположено высоко за спинами зрителей и не может быть востребовано как дополнительное средство сценографии спектакля, потому, для обеспечения необходимого затемнения зрительного зала, закрыто тёмными фанерными щитами. Обилие бетонных поверхностей в зале потребовало его акустической коррекции с помощью звукопоглощающих и отражающих щитов, расположенных в зонах, активно используемых театром, например просцен






Театр Шаубюне (внизу)
и схема его залов (слева).
Фото А. Любимкин

$O_2$ World Arena. Интерьер и фасад. Фото А. Любимкин

ум. Здание театра побудило во мне противоречивое чувство. При всей эффектности архитектуры и её великолепную реакцию на окружающую среду, пространство зала и сцены подчинилось этой реакции, пойдя на компромисс с театральной логикой.

Следующим объектом в Потсдаме стал концертный зал, возведённый в 1909 году церковным приходом св. Николая Чудотворца. Зал находится в глубине квартала барочной застройки и практически не читается как самостоятельный объём. В истории этого зала были две масштабные реконструкции. Первая — в 30-х годах XX века была проведена архитектором Хансом Дустманом (Hanns Dustmann). В результате реконструкции концертный зал был увеличен вдвое, а перед ним было создано двухсветное пространство фойе с лаконичными прямоугольными колоннами, свойственное архитектуре Третьего Райха. Здание «Николай Зала» частично было разрушено во время Второй Мировой войны и к 80-м годам XX века полностью пришло в упадок, что привело к необходимости начать новые проектные работы. Второй проект реконструкции был выполнен в 2000 году известным французским архитектором алжирского происхождения Руди Риччотти (Rudi Ricciotti), победившим в закрытом конкурсе. Его проект подкупил жюри своим деликатным контактом с существующей структурой здания. В частности, предложенная им интересная взаимосвязь сохранившегося фойе 30-х годов и ультрасовременного зала. Архитектурный облик фойе подчёркнуто сдержан. В его свинцово-серой гамме главное место отведено стене зрительного зала, выполненной из полированного красного дерева. Фойе обрело универсальный характер, может быть использовано для публичных



Государственный Оперный театр Vrtez den linden Staatsoper. Фото А. Praefcke

мероприятий, фуршетов и танцев. В объём реконструкции вошли, помимо зала и фойе — репетиционные и служебные помещения. В своём проекте архитектор полностью освободился от исторических реминисценций. В противовес темному фойе, зал поражает своей белизной. Он рассчитан на 725 мест и предназначен для исполнения классических музыкальных произведений, джаза, проведения лекционных занятий. В связи с этим, композиционное построение и декоративное решение подчинено требованиям архитектурной акустики. Стены раструбом расходятся от сцены. Их поверхность расчленена овальными звукорассеивателями, выполненными из литого гипса. Волнообразный потолок соответствует кривой отражения, частоты и длинны звуковых волн. Концертный зал отличается холодноватой чистотой и цельностью архитектурного решения, но главное — великолепным звучанием.

Одним из наиболее ярких впечатлений в ходе знакомства с театральными объектами Берлина, стало посещение знаменитого Шаубюне (Schaubuhne). Здание было построено в 1928 году архитектором Эриком Мендельсоном, декларировавшим стиль экспрессионизма в архитектуре, автором всемирно известной башни Эйнштейна в Потсдаме. Первоначально это был кинотеатр кинокомпании Универсум, составлявший часть значительного по площади комплекса, в который входили жилые дома для артистов и здание варьете с рестораном. Во время войны, в результате бомбардировки, здание было полностью разрушено. С 1946 по 1952 годы кинотеатр восстановили в первоначальном виде и, лишь в 1973 году он был преобразован в музыкальную театральную сцену. В 1981 архитектор Юрген Шаваде (Jurgen Sawade) выполнил реконструкцию зрительного зала, насытив его театральной техникой. Идея преобразований формулировалась как диалог между архитектурой и театром. Пространство зала, длинною 80 м и шириною 40 м имеет возможность делиться раздвижными перегородками на три зала A, B и C, в которых действие может идти параллельно. Пол всех зон расчленён подъёмно-опускными площадками размером 7 х 3 м. С их помощью создан трансформируемый планшет площадью 2500 кв. м. По замыслу автора, совместно с перегородкой, он должен был создавать восемь типов театрального пространства для осуществления различных театральных экспериментов. В своё время это было безусловное достижение. Здание вошло в историю как образцовое воплощение идеи универсализма в театральной архитектуре. В настоящее время оно принадлежит частному лицу. Мы увидели, что из всего многообразия возможных трансформаций, предпочтение отдано делению на три зала. Во многом это связано с тем, что театр в Германии находится на самоокупаемости и вынужден, подстраиваясь под вкусы публики, выпускать максимально возможное количество спектаклей. Жизнь спектакля на сцене зависит от спроса на билеты. Как нам показалось, такие условия негативно сказываются как на качестве спектаклей, так и на степени проработки их сценографии, что делает невозможным использование сложных и громоздких подъемно-опускных механизмов. В результате чего плунжеры бездействуют. Амфитеатр для зрителей и сценический подиум в каждом зале собираются из лёгких станков. При этом их конфигурация не совпадает с модулем плунжеров, на который разрезан планшет. Они строились исходя из художественных целей, а не условий, которые диктовались одним из восьми вариантов компоновки зала, обусловленными габаритами стационарных плунжеров. Мы убедились, что идея универсальности, опиравшаяся только на возможности техники, оказалась разрушенной. Тяжелая встроенная техника сцены стала сковывающим фактором для театра. В ближайшие годы планируется заменить плунжера на меньшие по размеру. Но добавит ли эта дорогостоящая акция постановочной свободы? Об этом говорили члены Комиссии, покидая великолепное произведение Эрика Мендельсона.

Крупнейшим зрелищным объектом Берлина стала открытая в 2008 году $O_2$ World Arena. Многофункциональный комплекс впечатляет своими габаритами, техническими характеристиками и великолепным исполнением. Здание имеет общую площадь 78240 кв. м. с вместимостью аудитории 17000 зрителей. Максимальный размер арены 40 х 60 м, которая трансформируется в площадки меньшего размера для проведения различных спортивных и зрелищных программ — от хоккея на льду до рок-концертов. Проектирование и строительство комплекса велось под руководством немецкого архитектора Хельмута В. Ёоза (Helmut Joos), с участием американских проектных компаний, имеющих значительный опыт возведения подобных объектов. Совместная работа потребовала значительных усилий по согласованию различающихся в двух странах строительных и технических регламентов, требований по обеспечению безопасности. Это затянуло проектирование на несколько лет, но позволило выйти на компромиссные решения, совершенствующие нормативы проектирования крупных зрелищных объектов. Вызывает огромное уважение то, как продуманы все компоненты жизнедеятельности столь круп-

Центр искусств Radialsystem. Фасад.

ного сооружения. Прежде всего, его транспортная доступность, обеспеченная тремя линиями метро и скоростным трамваем. Кроме того, транспортная компания DB предоставляет возможность посетителям арендовать в здании «Арены» велосипеды и возвращать их на любой станции железной дороги, проходящей через город. Говоря о функциональном наполнении здания, следует отметить дифференциацию помещений — фойе, гардеробов, баров и ресторанов на массовые и привилегированные группы зрителей. Тщательно продуманы раздевалки для спортивных команд и уборные для актёров и музыкантов. Все используемые отделочные материалы очень просты, лаконичны и полностью соответствуют пожарным требованиям.

Трансформация арены производится с помощью складывающихся секций зрительских мест и штор, закрывающих верхние уровни амфитеатра, тем самым сокращая его вместимость. Ледовое покрытие закрывается вручную специальными термоизоляционными щитами. Как нам объяснили, этот процесс довольно трудоемок, так как в кратчайшие сроки нужно установить примерно 2500 щитов, но полностью оправдывает себя. В целом здание покоряет технологической продуманностью. Архитектура фасадов и интерьеров проста, лаконична,

Чрезвычайно насыщенная и разнообразная программа встречи включала посещение двух объектов, демонстрирующих крупные реконструктивные работы. Это прежде всего здание Государственного Оперного театра (Staatsoper unter den Linden). Главной задачей реконструкции ставилось обеспечение доставки декораций из складов и мастерских, расположенных в соседнем здании, отделённом от главного переулком. Проект предполагает строительство технологического тоннеля с системой подвижных платформ и подъёмников, по которому должны перемещаться декорации, при этом исторические фасады здания и границы застройки квартала сохраняются. Иной целью реконструкции ставилось увеличение площадей, отданных репетиционным залам балетной труппы, хора и оркестра, а также укрепление фундаментов здания и создание современной системы противопожарной защиты. Масштаб работ сопоставим с реконструкцией Большого театра в Москве, т. к. затрагивает механику и устаревшее оборудование сцены. Кроме этого предполагается обновить архитектуру и улучшить акустику зрительного зала. В 2008 году был проведен творческий конкурс на его новый образ. Проект архитектора Клауса Рота (Klaus Roth), занявший первое место и предполагавший ультрасовременное решение зала с частичным разрушением сохранившихся интерьеров, подвергся жёсткой критике общественности, и результаты конкурса были пересмотрены в сторону проектов более ориентированных на сохранение исторического облика зала.

Завершение работы Комиссии состоялось в комплексе Radialsystem — новом центре искусств Берлина не берегу Шпрее. До 2006 года это было пустующее здание насосной станции городского водопровода, возведённой в 1881 году и являвшая собою характерный пример промышленной архитектуры с декоративным убранством в стиле «образцовой кирпичной готики». В период с 1857 по 1923 годы к нему было достроен крупный машинный корпус, сформировавший уникальный архитектурный ансамбль. Реконструкция и приспособление для культурного центра были начаты в 2004 году по проекту Герхарда Шпангенберга (Gerhard Spangenberg). Концепция проекта строится на диалоге современной архитектуры и исторических форм. Новый стеклянный объём вознёсся над бывшим машинным корпусом. Под ним, на крыше исторического здания, устроена открытая терраса, обращённая к реке. Терраса служит концертной площадкой и экспозиционным пространством, откуда открывается великолепная панорама города и реки. Во вновь возведённом объёме расположен ряд комнат, которые могут быть использованы для различных видов искусств и быстро и легко могут превратиться из площадки для танцев в репетиционную для оркестра или лекционный зал. В основу концепции здания заложена фраза: «форма следует за функцией». Всё здание может быть превращено в выставочное пространство, в концертную площадку, а затем быстро реорганизовано в конференц-центр с возможностью проведения различных по типу мероприятий. Соединение исторического здания и современного объёма, с управляемыми электроникой стеклянными жалюзи, по мнении авторов, является отражением особого предназначения центра — места инноваций в искусстве и общественной жизни, в политике, экономике и массовых коммуникациях. В бывших цехах исторической части комплекса разместились два универсальных зала, один из которых театральный. Последний стал предметом отдельной дискуссии, т. к. его концепция декларировала отказ от встроенной сценической техники. Над залом перемещается оставшаяся от прошлого кран-балка. Она служит подвижным софитным мостом и подъёмным механизмом для трансформации зала. Планшет сцены состоит из съёмных щитов, подобных тем, что установлены в театре П. Фоменко в Москве, а весь амфитеатр выстраивается из разборных станков. Театральный зал прост по своему техническому оснащению, но, по словам технического директора, удобен для самых разных зрелищных программ и театральных постановок.

В Радиал центре состоялось итоговое заседание Архитектурной комиссии, на котором со своими работами выступили члены комиссии — Тим Фостер (Великобритания) с проектом камерного театра на 200 мест, Жак Планте (Канада) с идеей строительства временных зрелищных площадок с использованием деревянных складских поддонов. С российской стороны С. Гнедовским был сделан доклад о новом здании театра «Мастерская П. Фоменко». Итог встречи — дружеский разговор, анализ и обмен впечатлениями об увиденных постройках. Снова был поднят вопрос об объёме и влиянии встроенного технологического оборудования на творческий процесс в театре. По моему впечатлению, позиции представителей американской и европейской традиций технического и технологического оснащения сцены вновь сблизились. Общий вывод членов Комиссии состоял в признании преимуществ гибкого, не стационарного оборудования залов драматических театров, перемещении акцентов на свето- и звуковое оборудование, средства управления и коммуникации в театре. Именно этим суждениям была близка идеология московского театра П. Фоменко, получившего высокую оценку членов Комиссии и предложение участвовать в международном смотре театральной архитектуры, проводимым Американским институтом театра в марте 2011 года. ■

# Явление

Алла Михайлова

Опера «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Участники спектакля. Слева: Г. Раисов — Астролог

Это произошло 14 февраля 2011 года на сцене театра «Мастерская Петра Фоменко».

Впервые явились декорации Константина Коровина к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Нет-нет, речь не о том, что эту оперу поставил знаменитый московский драматический театр (он любезно предоставил свою сцену для их демонстрации). И даже не о том, что Москва никогда не видела декораций К. А. Коровина к «Золотому петушку». Видела и в 1909 году, когда он оформил премьеру оперы Римского-Корсакова в Большом театре. Видела там же их повторение в 1917 году.

Но этих коровинских декораций в России не видели никогда.

Дело в том, что они были созданы Коровиным в Париже в 1934 году для оперной антрепризы русского певца Григория Раисова.

30 мая 1980 г. на одном из парижских аукционов Александр Ляпин, внук художника Василия Поленова, с которым Коровина связывала многолетняя дружба, выкупил 418 предметов оформления к опере, и через шесть лет передал их в дар Бахрушинскому музею. Кроме мягких декораций к «Золотому петушку», там были детали костюмов (головные уборы и обувь из этого спектакля), и 211 единиц нотного материала. Некоторые предметы из коллекции Александра Ляпина, были представлены на выставке в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина в 2003 г., когда даритель приезжал в Москву, но мягкая декорация никогда ранее не демонстрировалась.

И вот это случилось.

25 лет ящики, в которых хранились задники, кулисы, падуги, половики к «Золотому петушку» 1934 года, не открывались. Теперь это произошло, и сразу выстрелил вопрос: а что мы увидим? Ведь хранились вещи вопреки правилам — не на валах, а сложенными. (В ГЦТМ нет пока такого помещения, где можно поместить валы, и уж тем более — вывесить задник. Вся надежда — на строительство нового депозитария, где подобные помещения предусмотрены).

Пять ящиков и один большой кофр.

Бригада монтировщиков «Мастерской П. Фоменко» во главе с завпостом театра Константином Лебедевым, осторожно вывинчивает массивные шурупы, открывает первый ящик, извлекает из него сложенный холст, раскладывает его на планшете и начинает привязывать к штанкету. Штанкет медленно идёт вверх, холст расправляется, и мы видим…

Мы видим театральную живопись, когда она ещё была живописью. Когда-то Николай Рерих на вопрос: что его, станковиста, привело в театр, ответил: «возможность увидеть свою картину, увеличенную до размеров сцены».

Из достославного прошлого выплывали к нам картины: дворец царя Дадона, площадь в городе, сад Шемаханской царицы в горном ущелье. Разумеется, это были не просто картины, но «картины с отношением». И очень коровинские.

Буклет аукциона. 1980 г. Париж.

«Площадь». Цельный, полностью сохранившийся задник 3-го акта. Замершая в позднелетней истоме окраина сказочного городка. Узорчатые терема. И зелень, зелень. Внизу горят всеми оттенками красно-розового купы цветов. А в вышине, — красные яблочки в зелени деревьев. Покой, благолепие.

«Золотой петушок». Занавес. Вторая часть. Рабочий момент:
демонстрация занавеса астролога

«Золотой петушок» Дворец Дадона. I акт. 2-й план.

«Золотой петушок» Площадь. III акт. Задник

«Золотой петушок» Дворец Дадона. I акт. Задник

«Золотой петушок» Дворец Дадона. I акт. 3-й план

«Золотой петушок» Площадь. III акт.
1-й план, правая кулиса

«Золотой петушок» Сад Шамаханской царицы.
II акт. 2-й план, правая кулиса

«Золотой петушок» Площадь. III акт.
2-й план, левая кулиса

Г. И. Раисов, певец, антрепренёр, исполнитель партии астролога. Программа спектакля «Золотой петушок». Н. А. Римского - Корсакова. Гранд-Театр. г. Бордо

«Кири ку-ку, царствуй, лёжа на боку…»

Несколько фрагментов сказочно изукрашенного дворца царя Дадона — кулисы, планы, половики — цветы, растения, знаки Зодиака и т. п. Задник, с видом на «град-столицу». Статусное изобилие узорочья. И тот же покой. «Царствуй, лёжа на боку»…

Кристаллы скал, увитые какими-то горными растениями, ущелье, где погибли сыновья Дадона перед шатром Шемаханской царицы. Радость. Праздник русского театрально-декорационного искусства.

Кто писал эти задники? По ходу просмотра возникало даже предположения, что к шемаханскому акту приложил руку сам Коровин (в его практике такое случалось не раз). Ан нет. Ответ нашёлся в архиве того же Бахрушинского музея. Заведующая архивом Галина Алексеевна Девятова накопала в своём хозяйстве массу интереснейших материалов, связанных с антрепризой Раисова. Оказывается, парижская постановка «Золотого петушка» была так успешна, что гастролировала во многих городах Франции и за её пределами. Выезд спектакля в Виши состоялся в сентябре 1934 года, вскоре после парижской премьеры. И вот в программке этих гастролей сказано, что по эскизам Константина Коровина декорации написал Орест Аллегри. Более того, что он является автором «занавеса Астролога» (слово «Звездочёт», вероятно, непереводимо). «Decors de M. Oreste Allegri, d'apres les esquisses de M. Conctantin Korovine — Rideau de L' Astrologue de M. Oreste Allegri». И, соответственно, голубой занавес со звёздами в комплекте мягких декораций, принадлежит ему.

Об Оресте Карловиче Аллегри (1866-1954) известно довольно много: сын итальянского дирижёра, жил в Петербурге, учился в Академии художеств у М. А. Шишкова. Затем работал декоратором при Дирекции императорских театров, исполнял оформление многих балетов М. Петипа, М. Фокина в Мариинском театре, в антрепризе С. Дягилева делал декорации по эскизам А. Бенуа, Л. Бакста, А. Головина. С 1919 г. жил в Париже. Небольшая статья о нём есть в энциклопедии «Русский балет».

А вот о Раисове в печатных изданиях не удалось найти ничего. Но в архиве ГЦТМ хранятся важные документы. Полностью воссоздать биографию этого деятеля русского зарубежья они не позволяют, но кое-что проясняется. Родился Григорий Иванович Раисов (Штайнер) в Одессе. Дата рождения пока не установлена. Равно как и место, где он обучался искусству пения. Но зато сохранились списки исполненных им партий в русских оперных театрах в 1910-х годах. Среди них Овлур, Владимир Игоревич («Князь Игорь»), Боян («Руслан и Людмила»), Лыков («Царская невеста»), Фауст («Фауст»), Арлекин («Паяцы») и т. п. В 1930-м году, когда Ф. Шаляпин пел в Париже Бориса Годунова, Раисов в его спектаклях был занят в партиях Лжедмитрия и Шуйского. Из России уехал в 1919 году. Пел в итальянских оперных театрах (Турин, Милан) до 1928 г. Затем — Париж, где работал в Русской опере Церетелли. Организовал русскую оперную антрепризу и поставил там «Золотого петушка», исполнив партию Звездочёта. Художником спектакля стал Константин Коровин, дирижёром — Эмиль Купер. Судя по количеству многолетних гастрольных выездов по городам Франции и за её пределы, спектакль имел успех (об этом же говорят вырезки из рецензий, собранные Раисовым и хранящиеся в архиве ГЦТМ). Во второй половине 1950-х гг. заканчивает певческую карьеру, занимается преподаванием. В 1978 г. участвует в парижской выставке Общества русских коллекционеров, а уже в 1980 г. на аукционе его дочь продаёт костюмы и мягкие декорации «Золотого петушка». Это позволяет предположить, что Г. И. Раисов ушёл из жизни в промежуток между этими двумя датами.

Конечно же, для историка русской оперной культуры за рубежом остаётся огромное поле для исследований. Но и для нас, не принадлежащих к этому уважаемому сообществу, есть немало вопросов, имеющих актуальное значение. И первый из них касается технологии. Чем пропитывался холст, чем его грунтовали, каков был состав красок, если, несмотря на десятилетия неправильного хранения, краска не обсыпалась даже на местах сгибов? Предстоит, видимо, ещё поработать нашим экспертам-технологам. И не только им.

Говорят, что есть такой закон: одно открытие обязательно влечёт за собой цепочку новых.

P. S. Этот просмотр проводился в рамках подготовки большой сентябрьской выставки к 150-летию со дня рождения Константина Коровина — проекту Государственной Третьяковской галереи, в котором участвует Бахрушинский музей. ■

Фото: Евгений Алпатьев, Леонид Бурмистров.

# ЧАСТЬ 6: СВЕТОНОСЦЫ

Елена Лапина, Александр Цветаев

*«… Но оценка таланта – не в суточных,*
*И его не купить никому.*
*В регуляторе тихо и сумрачно,*
*Он творит, не мешайте ему»*
из театрального фольклора

Если в антракте спектакля не идти в буфет, хотя такое сложно себе представить, а остаться сидеть в зрительном зале, то уверяю вас, там есть на что посмотреть с интересом и вниманием. Каким бы ни было роскошным убранство зала, сколько бы не было там лепнины и позолоты, однако, есть там и то, что не относится к его интерьеру, но составляет с ним абсолютную гармонию и единое целое. Конечно, мы говорим о световой аппаратуре, без которой немыслим современный театр.

Хотя почему лишь современный? Как только театральное действо перенеслось с залитых солнцем площадей под крыши помещений, немедленно возникла необходимость осветить сцену. Вот тогда и появились в театре те люди, которых мы сейчас называем театральными осветителями.

Понятно, что сначала они были просто фонарщиками, зажигавшими и тушившими свечи, факелы и прочую «аппаратуру», освещавшую тогдашнее сценическое пространство. Но не будем забывать, что это – театр, а значит, все работающие в нём люди занимаются творчеством, к какой бы профессии они не принадлежали. Вот и осветители стали по мере возможности, как своей собственной, так и возможности их аппаратуры, создавать световые эффекты, проявляя в этом недюжинную смекалку и добиваясь потрясающего воздействия на ещё неискушенного средневекового зрителя.

А уж когда с приходом технического прогресса в театр пришло электричество, эти люди, осветители, стали занимать вообще одно из самых важных мест в сложной и многогранной системе театральных взаимоотношений.

Осветители… Вот уж чья работа всегда на виду как у актёров, так и у людей, сидящих в зрительном зале. Ведь это именно они помогают создать с помощью своих приборов и оборудования ту таинственную и неповторимую атмосферу спектакля, ради которой мы и приходим в театр, которая захватывает нас до финального закрытия занавеса.

Если на складе декораций любого театра посмотреть на то, из чего состоит спектакль, то непосвящённый человек придёт в недоумение. Неужели эти неказистые, местами ободранные конструкции и являются тем, на что мы с восторгом и интересом смотрим на сцене? Разве эти неряшливые, неаккуратно нарисованные задники и ширмы могут заставить нас поверить в театральное чудо? И даже когда вся декорация смонтирована на сцене, и стало понятно, какой спектакль будут играть и где происходит действие, всё равно бутафорские деревья остаются бутафорскими, стены комнат – фанерными, а пейзаж на заднике – грубо и неправдоподобно нарисованной картинкой.

Но, поставив декорацию, уходят со сцены монтировщики, выключается дежурный свет. И начинают по очереди загораться и гаснуть прожектора на софитах и в ложах. Начинают двигаться по сцене световые пятна, выхватывая из темноты куски декораций, и от этого порою, кажется, что вдруг декорация задвигалась и стала перемещаться по сцене.

А потом происходит то самое таинство, ради которого и старались эти люди, поворачивая прожекторы, меняя фильтры, таская тяжёлые и громоздкие штативы и разговаривая на каком-то непонятном и временами забавном языке: «Двадцать пятый – чахотка… сто пятнадцатый сделай под себя…». И тогда происходит то, что вместо грубой бутафории и ободранной раскрашенной фанеры мы видим на сцене то загадочный лес, то тяжёлую кладку старинных стен, то лунную ночь с туманной дымкой или грозу со всполохами молний.

Но даже и это ещё не исчерпывает их способности. Это ведь всего лишь (всего лишь!) умение точно и грамотно выставить и направить свет. Но они умеют и большее. Они умеют с помощью света создать атмосферу всего спектакля или каждой его сцены в отдельности. Холодный или тёплый свет, резкий или мягкий, выделение светом нужных по смыслу зон и световые акценты в необходимых местах – множество приёмов и способов есть в арсенале театральных осветителей, или как их еще называют – художников по свету.

Осветитель – безусловно, одна из тех театральных профессий, где необыкновенно чётко может реализоваться человек в зависимости от своих склонностей. Есть люди, которые могут очень аккуратно и точно выставить и направить свет, следуя световой партитуре направки. Есть и те, кто отлично проводит спектакль за пультом, не допуская даже секундной расслабленности и промедления в смене переходов. Есть и те, кто занимается в большей степени обслуживанием сложнейшей электронной аппаратуры. И все эти высококвалифицированные работники осветительского цеха заслуживают безусловного почёта, внимания и уважения.

Однако среди них или рядом с ними есть те, кто во время выпуска спектакля создал и воплотил ту «картинку», ту партитуру направки и проведения спектакля, по которой теперь каждый раз выставляется свет. Этот человек работает бок о бок с режиссёром и художником спектакля, и являясь осветителем, он, конечно же, является и художником.

Главный художник по свету московского театра «Сатирикон» Анатолий Николаевич Кузнецов

Тополя и ветер. Жеральд Сиблейрас.
Театр Сатирикон. Постановка Константин Райкин. Сценография Леонид Шуляков. Свет Анатолий Кузнецов.

Тополя и ветер. Жеральд Сиблейрас.
Театр Сатирикон. Постановка Константин Райкин. Сценография Леонид Шуляков. Свет Анатолий Кузнецов.

Тополя и ветер. Жеральд Сиблейрас.
Театр Сатирикон. Постановка Константин Райкин. Сценография Леонид Шуляков. Свет Анатолий Кузнецов.

Тополя и ветер. Жеральд Сиблейрас.
Театр Сатирикон. Постановка Константин Райкин. Сценография Леонид Шуляков. Свет Анатолий Кузнецов.

Король Лир. У. Шекспир.
Театр Сатирикон. Режиссер Юрий БУТУСОВ. Художник Александр Шишкин. Художник по свету Анатолий Кузнецов.

Тополя и ветер. Жеральд Сиблейрас.
Театр Сатирикон. Постановка Константин Райкин. Сценография Леонид Шуляков. Свет Анатолий Кузнецов.

Художником по свету, ибо он реализует пожелания авторов спектакля и свои собственные замыслы с помощью подвластной ему световой техники. И тогда его фамилия становится в афише спектакля рядом с фамилиями режиссёра, художника и ведущих артистов. Он – творец.

Каждый ли осветитель способен стать художником по свету? И каждый ли хочет этого? Не каждый, не будем лукавить.

Очень своеобразная эта профессия – театральный осветитель, потому что она предполагает и требует совмещения знаний художника со знаниями электрика. Как художник знает всё о свойствах красок, кистей и холстов, так и осветитель должен знать всё о свойствах той аппаратуры, которой он пользуется, о свойствах каждого типа лампы и возможностях, заложенных в каждом новом типе приборов. Сложно это и хлопотно, но безумно интересно для специалиста.

Настоящие осветители обожают учиться. Никто не читает столько литературы о свете, никто так не жаждет попасть на семинары, проводимые лучшими художниками по свету, чем осветители, чувствующие в себе желание самостоятельно и серьёзно творить.

Конечно, есть издержки в этом проявлении, что уж говорить. Бывает, что осветители начинают «творить» в готовом идущем спектакле, по своему вкусу и разумению улучшая его и понемногу внося изменения в световую партитуру, иногда даже не сознавая этого, будучи убеждены, что именно так и задумал автор, и именно так и было с самого начала. Ох, как остро реагируют на их несанкционированное творчество режиссёры и актёры!

«В этой сцене на мне был другой свет! – возмущается актёр за кулисами. – В чём дело?» И как объяснить ему, что это осветитель решил улучшить световое решение этой мизансцены, чуть изменив угол направки прожектора. Конечно, он не должен этого делать. Конечно, ему будет сделано замечание или даже выговор. Но это – театр, в нём не может быть ремесленников и наёмных работников, функционирующих четко по инструкции. Пусть же он найдёт возможность реализовать свои творческие желания, потому что если у него есть талант, он должен получить возможность найти свою дорогу и своё применение.

Разговор с Анатолием Николаевичем Кузнецовым главным художником по свету московского театра «Сатирикон» мы начинаем с осмотра его владений, вернее лишь некоторой их части – регулятора и примыкающих к нему помещений. Надо сказать, что и размеры этих комнат, и образцовый порядок, царящий в них, впечатляют.

**Анатолий Николаевич, судя по всему, такой порядок здесь оттого, что таков характер хозяина всего этого?**

*Вот уж не знаю, что ответить…. Вообще-то, за порядком здесь я особенно и не слежу, это мои сотрудники сами как-то всё содержат в чистоте и аккуратности, но наверное и от меня что-то им передаётся. Я же ведь по характеру человек довольно аккуратный, хотя совсем не педант.*

**Цех у Вас, наверное, большой по составу?**

*Не особенно большой, но все необходимые люди есть: осветители, ведущие спектакли, а к ним и электронщики, и тиристорная служба. С этим у нас проблем нет.*

**В вашем театре свету в спектаклях уделяется очень большое внимание, это всем известно…**

*Это так, достаточно посмотреть наши спектакли. Но вы знаете, это ведь не только у нас, а и в любом современном театре свет является едва ли не самым важным элементом сценического оформления. Я вообще думаю, что свет сегодня в театре важнее даже, чем декорация, если судить по степени воздействия на зрителя.*

**Вот это любопытно! Хорошо, что художники-сценографы нас не слышат…**

*Но это и в самом деле так! Судите сами. В современных спектаклях далеко не часто декорация бывает сложной, многозначной, и совсем уж редко увидишь, как она изменяется и преображается по ходу спектакля. Но поскольку ведь не может всё действие проходить в практически неизменной сценографии, тут и приходит на помощь свет. Слава богу, сейчас такой уровень развития аппаратуры, такая световая техника, что можно создавать массу самых разных световых эффектов, и этим просто бывает грех не воспользоваться.*

**Это же здорово!**

*Здорово-то здорово, но в этом кроется и опасность. Слишком велик соблазн увлечься эффектами в ущерб другому. Вы знаете, что сейчас оперные театры являются лидерами в освоении новых световых технологий? Ведь и опера и балет довольно статичны в смысле декораций, в смысле сценографии, поэтому, как только световое оборудование вышло на новый уровень, они сразу же стали его использовать в самой полной мере. С помощью света, новых приборов, технологий, и конечно хороших художников по свету они делают удивительные вещи, и ведут за собой все театры. Вот это мне лично и не очень нравится.*

**А в чем опасность этого направления? В том, что театральный свет может пойти по пути шоу?**

*Да, но для оперных театров это не страшно. А вот то, что по этому пути пошли или собираются пойти многие драматические театры, мне кажется неправильным. В драматических театрах свет должен быть психологическим, выявлять и подчёркивать всю глубину происходящего на сцене, а не только усиливать эмоциональное воздействие на зрителя.*

**А от чего, по-вашему, зависит выбор театром того или иного направления?**

*Я считаю, что в первую очередь – от людей, занимающихся светом, от художников по свету. И вы знаете, к моему большому сожалению, я не могу назвать достаточное количество фамилий художников по свету, которые хотели бы развивать театральный свет именно в том направлении, о котором я сейчас говорю. Конечно, они есть, но удручает тот, факт, что среди них слишком мало способной молодёжи. Буквально по пальцам можно пересчитать талантливых театральных художников по свету моложе скажем тридцати пяти лет.*

**Но почему? В чём причина? Ведь есть прекрасное училище ТХТК, в котором Вы являетесь председателем дипломной комиссии. Вы же как раз и должны готовить таких специалистов, не правда ли?**

*Всё верно, но дело как раз в том, что эти молодые люди не остаются, не задерживаются в театрах. Да, они выпускаются, приходят в театр, начинают работать, а потом уходят, потому что сегодня есть большое количество мест, куда специалист по свету может пойти. Они идут в концертные организации, в антрепризы, в различные шоу, в ночные клубы, и даже в прокатные фирмы, которые занимаются прокатом световой аппаратуры. А вот в театре, репертуарном театре, для которого, собственно, их и готовили, мало кто остаётся.*

**А как Вы думаете – почему?**

*Конечно, проще всего сказать, что в театре мало платят.*

**А разве много?**

*Всем понятно и давно известно, что мало, но, если бы проблема была только в этом… Театр – это ведь слишком специфическое место. Посудите сами. Человек приходит на работу и в соответствии с отлаженной и утверждённой партитурой обставляется, направляет свет и в сотый или двухсотый раз смотрит спектакль, который он знает уже практически наизусть. Понятно, что он не просто смотрит его, а проводит на пульте, но суть от этого не меняется. А если еще и спектакль ему не нравится…..*

**Не хотите ли Вы сказать, что в театре скучно?**

*С точки зрения многих современных молодых людей – безусловно. Ведь антреприза, к примеру – это всегда новые площадки, постоянные поездки. Эстрада, шоу – тоже всё время что-то новое. Кино – вообще особое дело. А им хочется динамики, движения, новых впечатлений, и, наверное, поэтому театр и не кажется им таким уж привлекательным. А к тому же ещё и платят мало.*

**Анатолий Николаевич, Вы уж как-то очень пессимистично смотрите на перспективы этой профессии. Неужели Вы по характеру пессимист?**

*Пессимист – вряд ли, скорее реалист. Просто накоплен уже достаточно большой опыт, все-таки я уже очень долго работаю в театре, и видел много разных театров и много разных людей. Поэтому, мне кажется, могу уже делать кое-какие обобщения. Конечно, хочется, чтобы профессия, которой я отдал так много лет, не превратилась в обслуживание умной электроники, а оставалась творческой.*

**Видимо, этому нужно учить, а кто учителя?**

*Это тоже сложный и большой вопрос. Некому учить. Вернее – есть, кому учить владению аппаратурой, техническим приёмам, но некому научить правильному отношению к свету в театре. И некому научить правильному отношению к себе и к тому, чем ты занимаешься. Световая техника развивается так стремительно, такими темпами, что взрослые, пожилые люди за ней просто не успевают. И парадокс в том, что они могли бы научить именно театральной работе, театральным отношениям, привить молодёжи и умения и навыки, и любовь к театру, но их практически нет. Молодым людям не у кого учиться на рабочем месте, не стало в театрах мудрых опытных мастеров, у которых можно и нужно многое перенимать. Исчезли те, кого можно назвать наставниками. И это удручает.*

Подготовка к спектаклю «Вечер абсурда №3 (Полонез)». Театр им. Моссовета. Режиссёр Сергей Юркин

**А раньше они были? Ведь когда Вы начинали, Вам и Вашим сверстникам было у кого учиться?**

*Я прошел школу таких мастеров! В то время в театрах работали легендарные специалисты. Таких как они, сейчас нет. И поймите меня правильно, это вовсе не старческое брюзжание, это на самом деле реальность жизни.*

**То есть, в этом смысле Вам посчастливилось?**

*Разумеется, и ещё как! У меня были прекрасные учителя, замечательные коллеги, я имею в виду и соратников по цеху, и режиссёров и художников. Я же выпускал спектакли во многих театрах, и в Москве, и в других городах.*

**А у себя в «Сатириконе» Вы довольны отношением к своей работе?**

*В принципе, доволен, конечно. Вы же наверняка были на наших спектаклях, и знаете, какой интересный здесь свет, какие сложные и неожиданные решения. Мне здесь нравится, это правильное отношение к свету. Другое дело, что иногда наш свет, как бы это сказать… суховат.*

**Это как?**

*Ну, это трудно объяснить, видимо это моё субъективное мнение. Я же и сам ратую за точное соблюдение партитуры направки и проведения, потому что современные приборы позволяют направить свет узким лучом с точностью до нескольких сантиметров. Но не нужно, как это иногда делают, превращать это в самоцель. Слава богу, у нас этого в такой степени нет.*

**То есть, импровизация в свете не поощряется?**

*Ну почему? Импровизируйте на здоровье на выпуске, пробуйте, ищите. Но уж когда спектакль собран, сделан, будьте любезны, следовать утверждённому плану. Это закон.*

**Вы строгий начальник?**

*Вот этого я не знаю. Наверное, скорее – требовательный. Не люблю разгильдяев, людей необязательных, безответственных. Но с талантливым человеком я могу возиться, учить его, воспитывать. Их же мало, талантливых, их надо беречь.*

**И главное качество характера у осветителя – это что, по-вашему?**

*Терпение, ответственность. И конечно, желание учиться. Да, наверное, вот это главное, особенно сегодня. Остановишься в развитии, упустишь что-то, и всё, потом уже догнать трудно. Новая техника, новые возможности, а ты не готов, и тогда, даже если и есть талант, то нехватка знаний не даст его применить.*

В окне регулятора появляется молодой человек. «Анатолий Николаевич, там не получается на малой сцене…»

Мы смотрим друг на друга, придётся заканчивать. И понимаем, что Анатолий Николаевич Кузнецов большую часть нашей беседы говорил не о себе, а о том деле, которое он делает, которому он отдал и отдаёт силы и нервы. И то, о чём он говорил, и то, как он об этом говорил, наверное, и есть то, чего так не хватает сегодня многим его молодым коллегам. ■

# Школа мастеров, или Об истории театрально–декорационного отделения КХУ им. Н. Фешина.

Рауза Султанова

Общеизвестно, определяющей в деятельности художника театра является художественная культура, то, что называется в искусстве школой. В её основе — крепкий рисунок и живописное мастерство: чувство цвета, гармония соотношения красок, что с самого начала отличало Казанскую художественную школу (КХУ) от остальных.

XX век в Казани ознаменован приходом в театр целой плеяды мастеров, выпускников КХУ, которые привнесли в театр высокую живописную культуру, цветовую фантазию и строгий вкус.[1]

Трудно переоценить деятельность педагогов-художников Н. Фешина, П. Бенькова, П. Сперанского, Б. Урманче, которые определили весь дальнейший путь развития художественной культуры Республики Татарстан. Их творчество является ценным вкладом в развитие театрально-декорационного искусства, предпосылки которого были заложены еще в КХУ.

Как театральные художники, они исходили из тех же творческих установок, что и в своём станковом искусстве. Большое профессиональное мастерство, свободное владение перспективной живописью, всё это было действенной силой в руках этих художников. Стремясь передать достижения своего искусства последующим поколениям театральных художников, они наладили в КХУ систематическое преподавание театрально-декорационного искусства, заложили основные принципы преподавания. П. П. Беньков и П. Т. Сперанский почти одновременно начали своё творчество как первые профессиональные художники в татарском театре. Их первым учителем по декорационному искусство по праву можно назвать Н. Фешина.

В архиве Сперанского сохранилось фото, запечатлевшее оформление студентами «Египетского бала» под руководством Н. Фешина. В книге артистки З. Славяновой «Рабоче-крестьянский театр» (1921), изданной как учебное пособие для местных декораторов, помещены 7 красочных рисунков Н. Фешина, «имеющих целью дать готовые образцы — эскизы декораций и задников»[2]. Позже Б. Урманче[3] в татарском театре, оформляя спектакли по пьесам К. Тинчурина, воссоздавал типичный интерьер деревенской избы («Ил» — «Родина», 1928), городской усадьбы богатого мирзы («Первые цветы», 1959), представляя своеобразный «татарский вариант» декораций Н. Фешина.

В татарском театре первые спектакли по произведениям русской и зарубежной классики оформлялись П. Беньковым. В 1917–1927 гг. в Петербурге он участвовал со своими эскизами декораций, макетами к постановкам татарских драматургов («Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша, «Голубая шаль» К. Тинчурина, «Галиябану» М. Файзи, «Индианка» Г. Хамида). Его заслуга в том, что он перенес в татарский театр традиции Московского художественного театра.[4]

Он обогатил татарское декорационное искусство произведениями подлинного профессионализма, внёс в него высокую живописную культуру, позволяющую разворачивать на сцене широкие панорамные пейзажи. Особенно плодотворным было его сотрудничество с режиссером Г. Девишевым, обладавшим, как никто другой тонким чутьем краски и света[5]. Режиссер и художник по-своему дополняли друг друга.

Чтобы понять, какое серьёзное внимание уделялось подготовке художников театра в 1920-е годы, достаточно взглянуть на программу обучения на факультете живописи по специальности «Театрально-декоративная живопись».

В первые годы обучения в учебные планы входили следующие курсы: история театра и театроведения, история театральной живописи и постановок, история костюма и грима (наряд актёра), архитектура сцены (сценоведение), техника театральной живописи и постановок (эскиз, макет декорации — 2 года); освещение, бутафория, грим; изготовление костюма и окраска материала; сценическая и панорамная перспектива — 1, 2 года; композиция; идеология и техника рабоче-крестьянского театра и постановка; рисунки по технике сцены (В. С. Баратова); театр под открытым небом; современный театр.[6] Большое внимание уделялось изучению технологий. Мастерские подразделялись на лаборатории политехнические (изучение свойств и способов обработки материалов), художественные (изучение оформления материала, соответствующего его природе) и производственные (исполнение работ и заказов). Как написано в программе, «производственные мастерские по специальности имеют целью на основании результата работ в предыдущих, дать оконченные, сознательно-творческое и высококвалифицированное выполнение работ, непосредственно выпускаемых для потребления»[7]. Действительно, педагоги и студенты в те годы активно участвовали в выполнении государственных заказов, в котором особенно



[1] Это такие имена, как Н. Фешин, П. Беньков, Б. Урманче, Т. Сперанский, М. Абдуллин, М. Сутюшев, А. Тумашев, П. Баландин, А. Нагаев, А. Закиров, Р. Газеев, А. Замилова, Р. Моров, Л. Гильмутдинов и др.

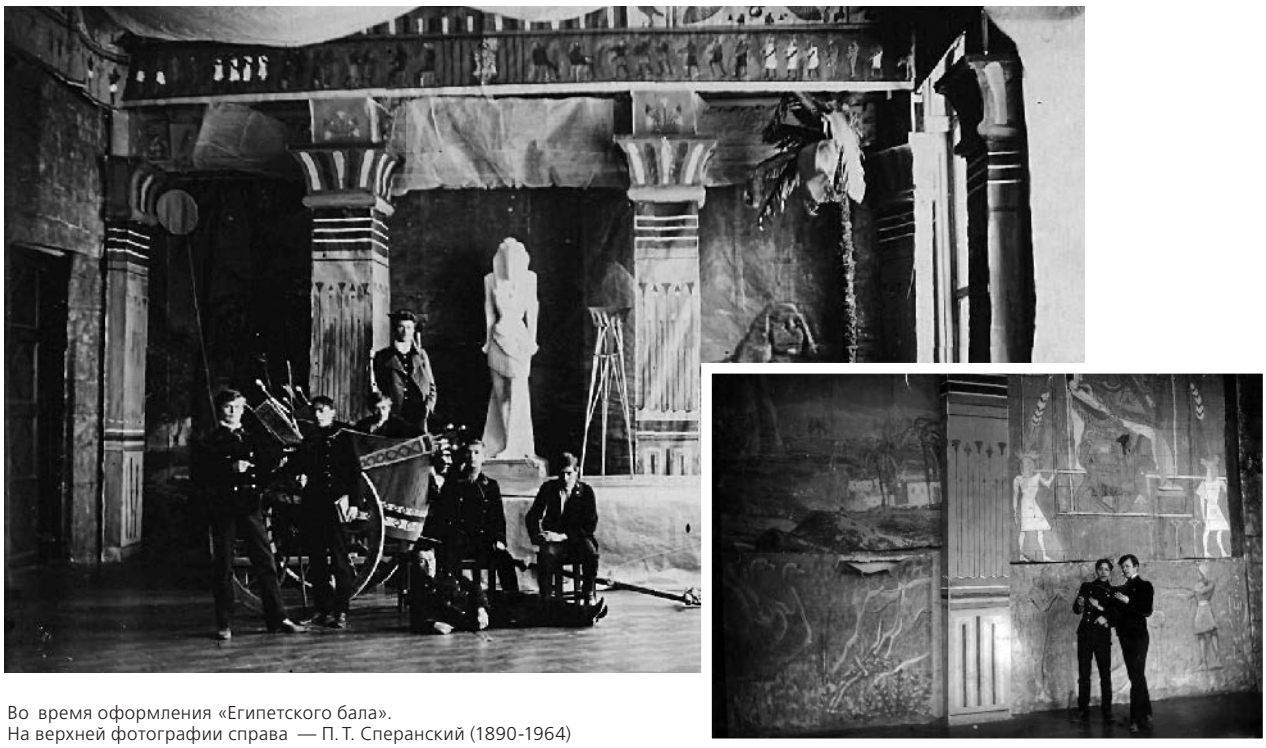
[2] Это — задник гостиной богатого дома, богатая дворцовая и замковая комната (задник), уличный деревенский вид, постановки в сукнах (задник). Городская улица; задник для пьес крестьянского быта; порталы и занавес рабоче-крестьянского театра; задник к пьесам А. Островского.

[3] В 1927 году, когда он работал завучем в техникуме, повез студентов в Москву смотреть спектакли Вс. Мейерхольда.

[4] В театре им. Г. Камала сохранились фотографии дипломного спектакля Казанского объединенного художественного техникума под руководством артиста МХАТ Н. А. Шульги в оформлении П. Бенькова.

[5] Саллави Ф. Балдызкай // Красная Татария. — 1926. — 23 нояб.

[6] Национальный архив (НА). Фонд 1431, оп. 1, ед.хр. 23. Казанские государственные высшие художественно-технические мастерские.



Во время оформления «Египетского бала».
На верхней фотографии справа — П. Т. Сперанский (1890-1964)



преуспевал П. Сперанский[8]. (это сноска..) Неслучайно в 1943–1954 годы театрально-декорационное отделение в КХУ возглавил именно он, подготовив сотни учеников, среди которых А. Нагаев, М. Сутюшев, Л. Сперанская-Штейн, М. Чудаков, П. Баландин и др. стали известными театральными художниками в Татарстане.

Сперанский в своей работе исходил из тезиса о том, что работа с натуры необходима для художников всех направлений. В своей автобиографии он писал: «В этом нахожу отдых и пользу и советую своим ученикам по возможности больше работать с натуры» (из автобиографии).

Продолжая в своём творчестве традиции «большого декорационного стиля» Головина, Коровина, Федоровского, традиций мастеров «Мира искусства» с их высокой культурой возвышенно-романтической театральной живописи, много сил вложил на повышение постановочной культуры, уделяя внимание оформлению задников, живописной обработке объемных декораций, прописыванию тюлей, аппликаций и костюмов. Не ограничивая значения живописи на сцене писаным задником, художник связывал её со специфически театральными средствами выражения, способными создавать живописный эффект. Даже там, где живописное изображение в декорациях отсутствует, он стремился к использованию живописных принципов в объёмной декорации.

В архиве Сперанского нами обнаружен написанный его рукой план производственной практики IV курса, состоящий из 5 пунктов: писание задников и заспинников (85 часов); роспись костюмов и тканей для аппликаций (40 часов), роспись бутафории и офактуривание деталей декораций (40 часов); присутствие на монтировочных репетициях (20 часов), на световых репетициях (20 часов).

Занятия проходили чаще всего в его театральном кабинете. На протяжении обучения нужно было выполнить эскизы оформления выступления национального ансамбля, внешнего оформления правительственного здания к празднику, изготовить макет театральной сцены к какому-нибудь спектаклю. А в качестве дипломной работы создать полный набор эскизов ко всем сценам выбранного произведения и эскизы костюмов действующих лиц. Уже в студенческие годы время от времени он привлекал учащихся своего курса к декоративным работам городского масштаба, которыми он руководил как ведущий художник-декоратор, архитектор. Как вспоминает А. Визель[9], «с И. Языниным я участвовал в выполнении подобных заданий. Первое связано с оформлением здания оперного театра; когда завершалось строительство, почему-то неожиданно возник вопрос о том, чем лучше заполнить фронтон над главной колоннадой главного портика театра. Было решено опробовать несколько предложенных вариантов на крупногабаритном макете портика. Сделать такой макет поручили нам»[10]. Второй эпизод связан с подготовкой

---

[7] Там же.

[8] В Национальном архиве сохранился протокол общего собрания месткома исполкома подмастерьев Казанских Свободных Государственных учебно-художественных и производственных мастерских от 24 ноября 1920 г., свидетельствующий об этом. В нём говорится: «театральные, декоративные и производственные живописные заказы поступают лишь избранным художникам, каковыми в настоящее время являются Щербаков, Сенников (Сперанский), Медведев… Отказ же Сенникова принимать работать в свою мастерскую всех изъявляющих желание, ведение им дела с определенной группой лиц — интересно в предпринимательском и техническом отношениях… В настоящее время приём и распределение работы поручено известным патентованным лицам, как Щербаков и Сенников». НА РТ, фонд 1431, оп. 1, ед.хр. 3.

[9] Визель Андрей Оскарович (1930) — химик-органик, заслуженный деятель науки и техники ТССР (1990), лауреат Гос. Премии РТ (1994). Окончил Казанское художественное училище в 1951 г.

П. Т. Сперанский. Гобелен.
Шитье цветным шелком и кожаная мозаика. 1950-е годы.

подарка Татарии Сталину к его юбилею. «В качестве подарка решили подготовить огромный ковёр в виде картины, вышитой как гобелен и обрамлённый мозаичным бордюром. Эскиз был готов, и нужно было контуры изображения перенести на холст, чтобы вышивальщицы по ним смогли воспроизвести всю картину ковра»[11].

Анвар Нагаев, который считал его «вторым отцом», придя на учебу в 1946 году, сразу начал работать в оперном театре. Уже в качестве художника-исполнителя он вместе с мастером оформлял оперы «Бахчисарайский фонтан», «Марьям», «Евгений Онегин», «Путь Победы», «Джалиль».

Практика в театре и в последующие годы стала важным фактором в выборе будущей профессии.

Как уже упоминалось выше, крепкая школа по рисунку и живописи является достоинством многих работ учащихся. Это подтверждается курсовыми и дипломными работами, обнаруженными нами в частных коллекциях и методическом фонде училища.

Театрально-декорационное отделение в 1970-е годы в КХУ связано с именами таких художников, как А. И. Тумашев (ведущий художник татарского драматического театра им. Г. Камала в 1950–80 годы), К. А. Нафиков, А. С. Иванцев. По свидетельству Н. Х. Кумысниковой, обучавшейся в эти годы, в преподавании приоритет был за театральной живописью.

В курсовой работе Р. Газеева[12] («Глубокая разведка», 1972) в тяготении к кулисным решениям, к широкому размашистому мазку, локальности цветовых пятен наблюдается подражание сценографии своего педагога А. Тумашева.

У А. Хамидуллина (учился в 1976–80 гг. у Нафикова, Иванцева) эскизы к спектаклю «Кармен» выполнены в насыщенной цветовой гамме. Даже передавая серый цвет, он насыщает фон большим количеством оттенков цвета. Экспрессивные живописные мазки, яркие тональные цветовые контрасты придают динамику всей композиции в целом. Театральность присуща и для его современной живописи.

Дипломная работа Т. Кривошеевой (педагоги — Иванцев А. С., Плотников П. П., Закиров А. А.) — эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Ревизор» Н. Гоголя (1982) выполнены в тёплой цветовой гамме. Преобладают сближенные цветовые отношения, которые впоследствии стали характерными для её керамики.

Конечно, студенческие работы не лишены недостатков. Наблюдается неумение скомпоновать разнородные элементы в единое целое, иногда не найдено масштабное соотношение цветовых масс. Для работ, тяготеющих к дизайнерским разработкам, характерен некий схематизм, случайность подбора цветовых отношений, лишённых внутренней пластической мысли. Многие работы демонстрируют общеизвестную истину: студенты, обучавшиеся на классической живописи, трудно выстраивают условное пространство с локальными цветами. В композициях, где много ярких деталей, персонажи теряются, происходит отвлечение от главного, таким образом, смещаются акценты. Некоторые работы рассчитаны лишь на внешний эффект за счёт использования необычной фактуры, различных техник (коллаж, аппликация). Есть примеры, когда технические приёмы, выбранные для эскиза, гармоничны и работают на создание образа. Студентам запомнились эксперименты художника-постановщика театра им. В. Качалова П. П Плотни-

Л. Л. Сперанская — Штейн. Эскиз костюма (охотник). Опера Н. Жиганова «Алтынчэч». Бумага, темпера, 48х62. 1956 г.

[10] А. Визель. Скромный и отважный. Иван Язынин глазами однокурсника. Казань, 2008, № 11, с. 44.
[11] Там же.
[12] Р. Х. Газеев — с 1983 года художник-постановщик ТГАТ им. Г. Камала, у Иванцева А. С. (живопись, композиция); Зуевой Т. А. (рисунок), Тумашева А. И. (композиция).

кова, связанные с поиском новых пространственных и ритмопластических закономерностей организации пространства. Он на своих занятиях постоянно давал упражнения по созданию из абстрактных фигур макетов, выражающих различные состояния природы, времён года, покоя, умиротворённости и конфликта.

Дипломные работы, выполненные в 1980-е годы, демонстрируют более широкие профессиональные возможности, овладение будущими художниками различными видами театральной интерпретации текста. Например, Л. Гильмутдинов — главный художник Театра юного зрителя[13] (это сноска..)) сохранил свои эскизы по всем этапам работы над оформлением оперы «Борис Годунов»: цветовые разработки (кроки), эскизы костюмов, декораций, решения образов в гриме. Успешно защищённый диплом дал ему возможность поступить в Ленинградский театральный институт.

Важной составляющей в подготовке будущих театральных художников всегда была и есть непосредственная работа в театральных цехах и мастерских. Студенты проходили практику во всех театрах Казани. Самой большой школой овладения мастерства, постижения всех сложностей этой профессии является непосредственная работа над оформлением спектаклей из репертуара под руководством художника театра. Так, студенты в середине 1970-х годов под руководством

А. Б. Кноблока, оформляя спектакли в оперном театре им. М. Джалиля и в ТЮЗе, научились использовать различные материалы и применить разные способы исполнения (сложные аппликации, коллаж).

Пачкова Н. В., художник-постановщик ТЮЗа рассказывает, что во время практики в Камаловском театре студенты оформляли спектакль Т. Миннуллина «Старик из деревни Альдермеш»: помогали расписывать декорации, бутафорию, делали аппликации. Для «Банкрота» Г. Камала расписывали мебель, рисовали деньги. В ТЮЗе для спектаклей художницы Замиловой А. А. расписывали задники, научились марлей имитировать черепицу, делать коллажи. Рашит Сафиуллин, главный художник ТЮЗа, ввёл их в настоящий мир театра. Здесь расписывали костюмы, работали в технике холодного батика, даже занимались рекламой. С благодарностью Пачкова вспоминает преподавателей: по черчению и перспективе Санкееву Л. Т., по скульптуре и шрифтам Салмина М. А. Шаймарданова Д. научила писать интересные натюрморты с акцентом на ракурс, цвет (либо близкие по тону, либо контрастные), портреты в интерьере с учётом фона, светового окружения. Техника коллажа, тяготеющая к упрощению формы, к большей условности, очень удачно подходит для выявления общей структуры сценического пространства. Именно поэтому коллаж часто использовали как упражнение для постижения пластических законов.

Педагоги Н. Х. Кумысниковой[14], ведущие театральные художники А. Тумашев и К. Нафиков, в студенческие годы дали ей возможность самостоятельно пробовать свои силы по оформлению спектаклей режиссерского курса Казанского института культуры и искусств (КУКИ), который вёл известный театровед Х. Кумысников. Декорации, костюмы для спектакля «Дом Бернарда Альбы» Ф. Г. Лорки она сочинила самостоятельно. Подобную методику работы своих учителей впоследствии она применила в своей педагогической деятельности (в 1986–90 гг.). От своих студентов она требовала не только выполнения эскизов, но и совместной работы с режиссёром-постановщиком. Её методика была больше связана с концептуальными проблемами, которые студенты должны были решать очень индивидуально и были направлены на разрушение картинной плоскости как иллюзорной цельности. Так уже на 1 курсе они оформляли чисто пластические спектакли. На 2-ом году обучения всем курсом оформили в театре «Экипаж» рок-оперу «Пир во время чумы», который участвовал в смотре молодых театров Поволжья и получил диплом. На 4-ом курсе все студенты индивидуально работали с выпускниками-режиссёрами КУКИ. Н. Х. Кумысникова старалась, сохраняя живописные традиции школы, научить работать студентов в самых разных графических техниках (уголь, карандаш, акварель, линогравюра), проявляя выдумку и фантазию. Сегодня они реализуются во многих областях художественного творчества. Среди них есть мастера по куклам, художники книги, дизайнеры костюмов и интерьеров, живописцы и графики[15]. (сноска) В середине 1990-х театрально-декорационное отделение закрыли. Но взамен ничего не предложили.

За много лет существования это отделение не исчерпало своих традиций. Очевидно, без глубокого постижения основ изобразительной культуры нет настоящего театра. Практика современных театров доказывает, равнодушие к ценности базовых пластических законов или просто отсутствие необходимой пластической культуры ведут к нарастанию внешней красивости салонного типа, одним словом китча. Как говорит М. М. Курилко-Рюмин — один из современных художников театра и кино, педагог, воспитавший несколько поколений мастеров, «унылые сценографические схемы, лишённые обаяния пластики, убогие по примитивности мысли, так и остаются схемами»[16]. (сноска) Как только рука художника, мыслящего цветом, светом, прикасается к театру, даже пустое пространство вызывает у зрителя очень сильное впечатление. ■

* Рауза Султанова — Кандидат искусствоведения, заведующая отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, Казань.

[13] Л. Гильмутдинов учился в 1980–1984 гг. у Иванцева А., Тухватуллина Р.

[14] Н. Х. Кумысникова — театральный художник, художник по костюмам, мастер по кожаной мозаике. В 1973–1977 гг. училась в КХУ у А. И. Тумашева и К. Нафикова. Окончила Суриковский институт (мастерская М. М. Курилко-Рюмина) в 1977–1983 гг. В 1986–1990 гг. возглавляла театрально-декорационное отделение КХУ.

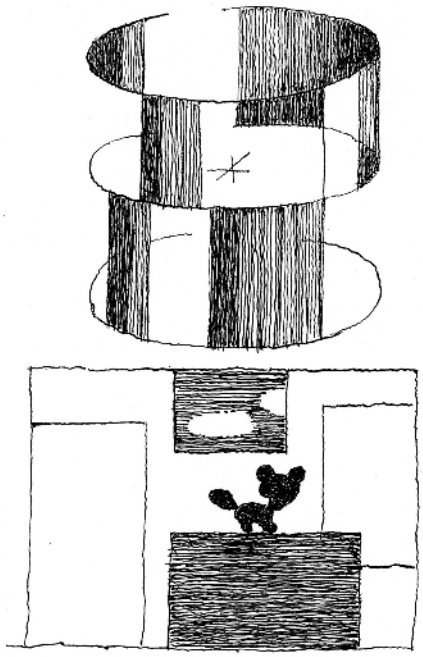
[15] Достаточно назвать некоторых учеников Н. Кумысниковой: Е. Ермолина — известный живописец, мастер искусства войлока, дизайнер по костюму. Окончила институт им. В. Сурикова (мастерская М. М. Курилко); Е. Граханцева — мастер по куклам; Л. Залялетдинова, М. Покалев, О. Покалева, Д. Наврозова (Абдрахманова) — ведущие художники книги в Татарстане и в России; С. Рябинин окончил школу-студию МХАТ, работал художником в театре Калуги, сегодня — дизайнер на телевидении.

[16] М. М. Курилко. Художник театра. М., Юный художник, 2007, С. 30.

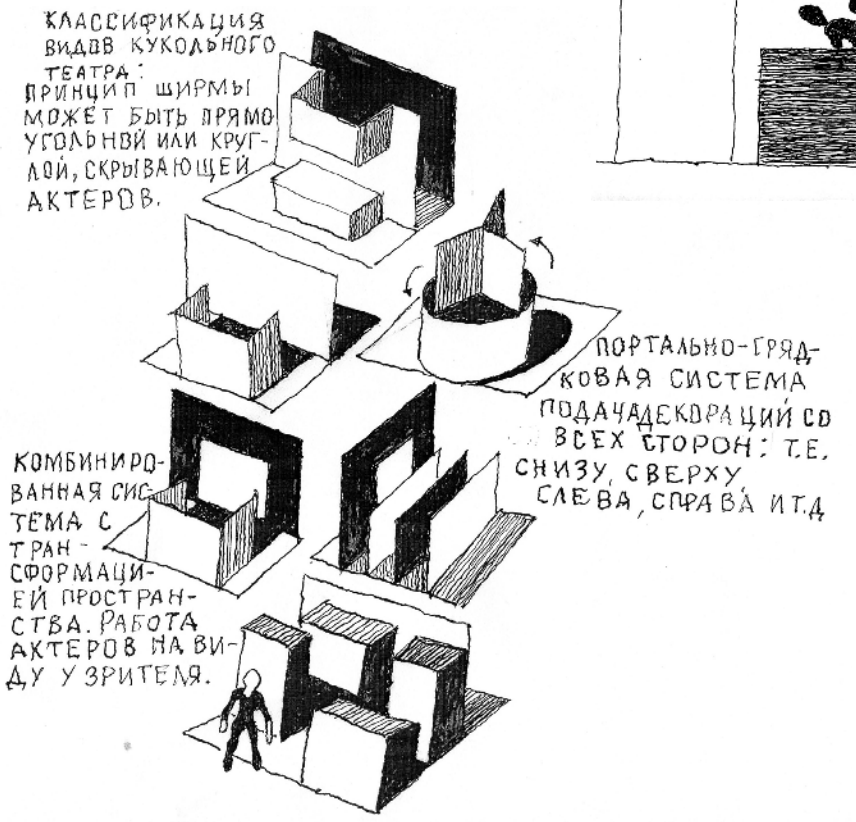
# Пластические разработки сценографии кукольного театра

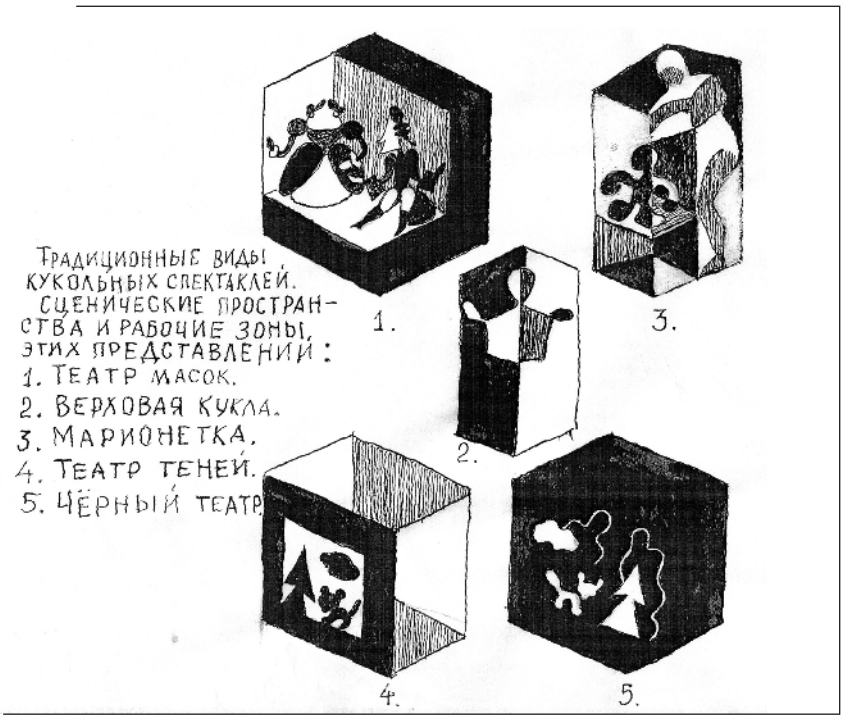
Владимир Кутуков

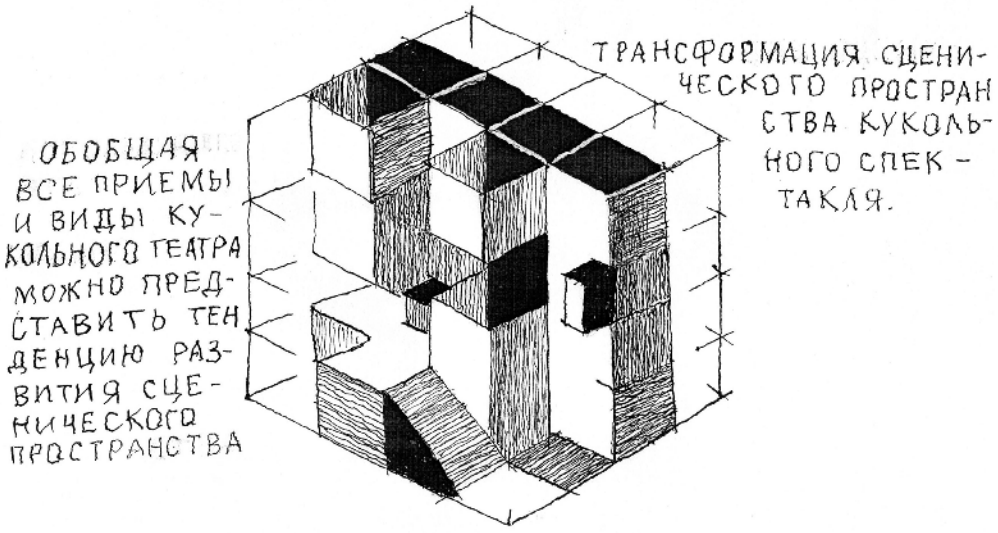
Сорок лет назад народный артист СССР, профессор, руководитель Центрального театра кукол в Москве Сергей Владимирович Образцов организовал при ГИТИСе мастерскую режиссёров и художников кукольного театра. Преподавать курс сценографии и театральной технологии он пригласил профессора Владимира Николаевича Миллера, Заслуженного художника РСФСР Александра Ивановича Тарасова, художника-технолога Алексея Сергеевича Тихомирова. Такие понятия, термины, идеи, ныне забытые, как театр оживающей материальной среды, синтетический и метафорический кукольный спектакль, универсальный театр и т. д., постоянно обсуждались этими театральными деятелями того времени. Я был слушателем этих курсов. И предлагаемые читателю свои разработки посвящаю их памяти.



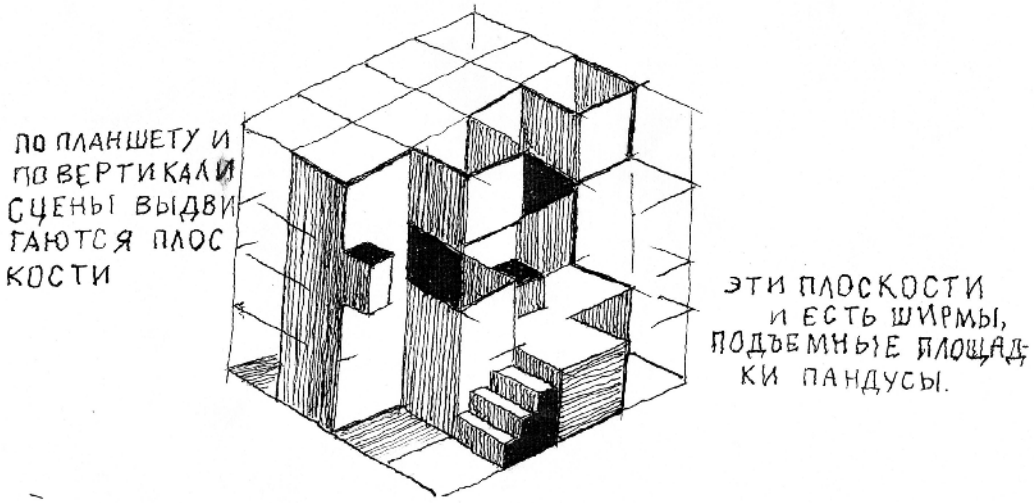
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ. СХЕМА ИГРОВОГО ПРОСТРАНСТВА КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА. ПРИНЦИП КУКОЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СПЕКТАКЛЕ ОЧЕНЬ ТОЧНО ОБЪЯСНИЛ С.В. ОБРАЗЦОВ: ЭТО СИЛУЭТ КОШКИ НА КОНЬКЕ КРЫШИ НА ФОНЕ СВЕТЛОГО НЕБА.

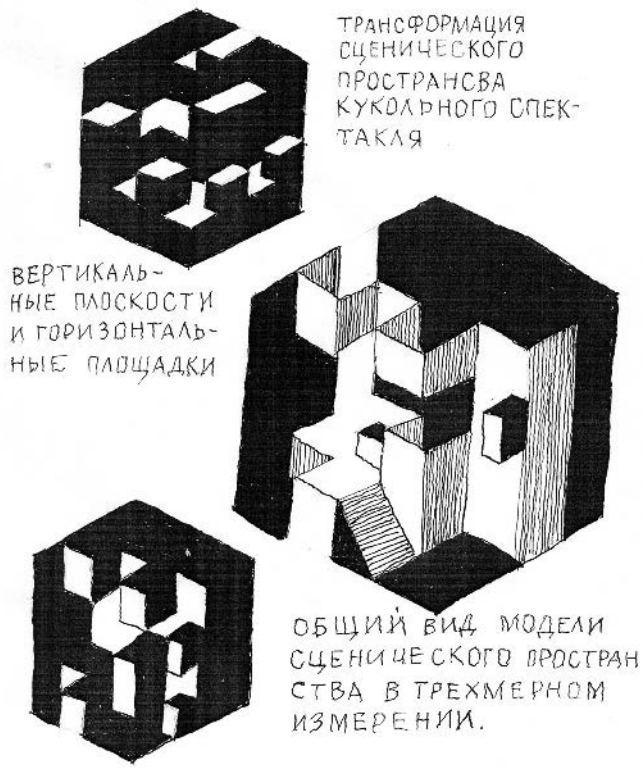


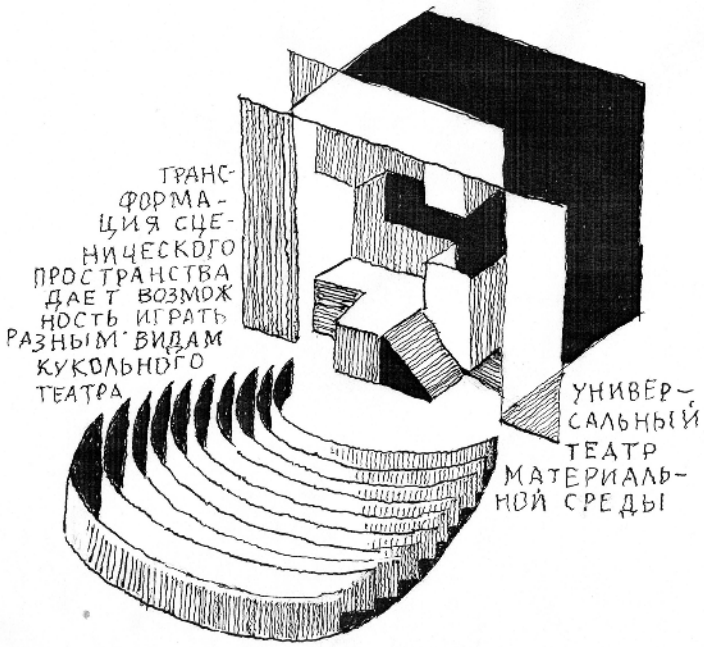

Традиционные виды кукольных спектаклей. Сценические пространства и рабочие зоны этих представлений:
1. Театр масок.
2. Верховая кукла.
3. Марионетка.
4. Театр теней.
5. Чёрный театр
1.
2.
3.
4.
5.


Обобщая все приемы и виды кукольного театра можно представить тенденцию развития сценического пространства
Трансформация сценического пространства кукольного спектакля.

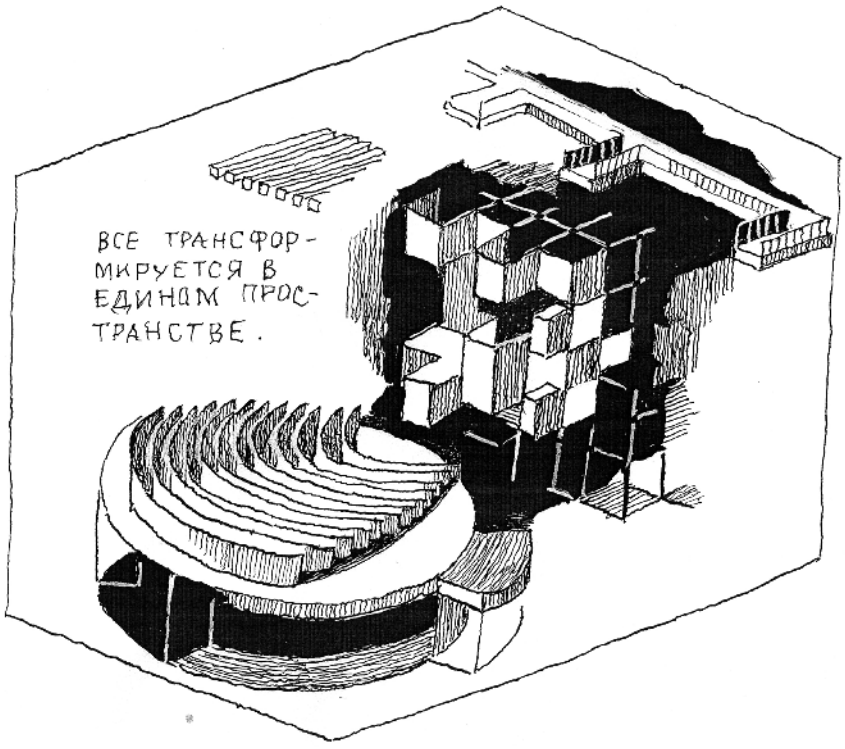


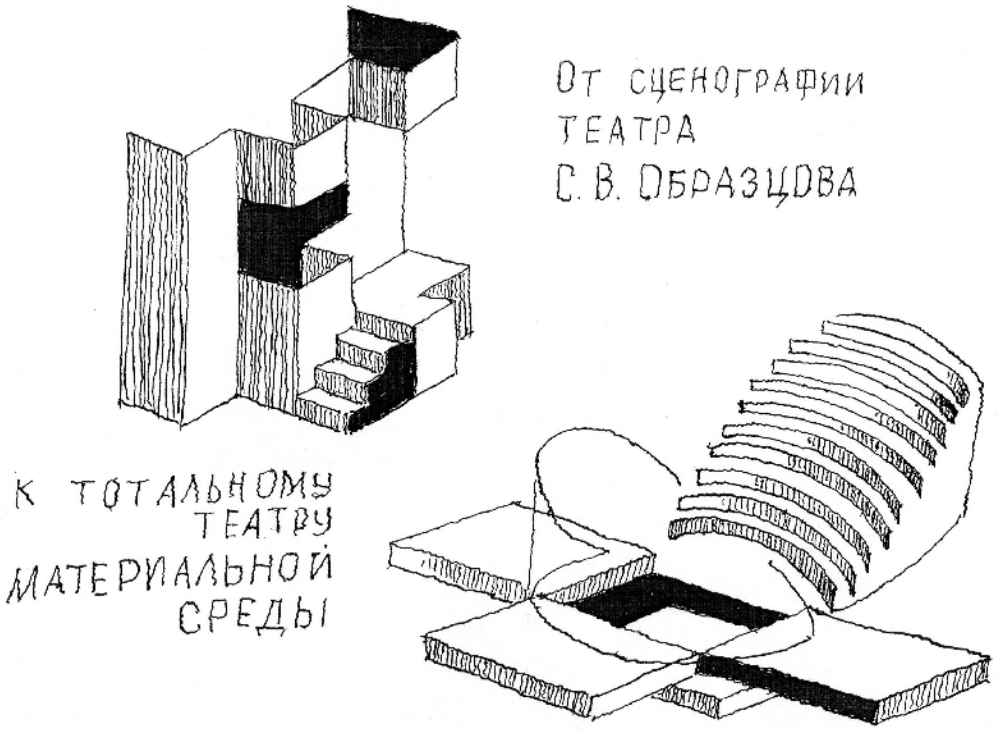

По планшету и по вертикали сцены выдвигаются плоскости
Эти плоскости и есть ширмы, подъемные площадки пандусы.


ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСВА КУКОЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ
ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ПЛОСКОСТИ И ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ ПЛОЩАДКИ
ОБЩИЙ ВИД МОДЕЛИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ТРЕХМЕРНОМ ИЗМЕРЕНИИ.

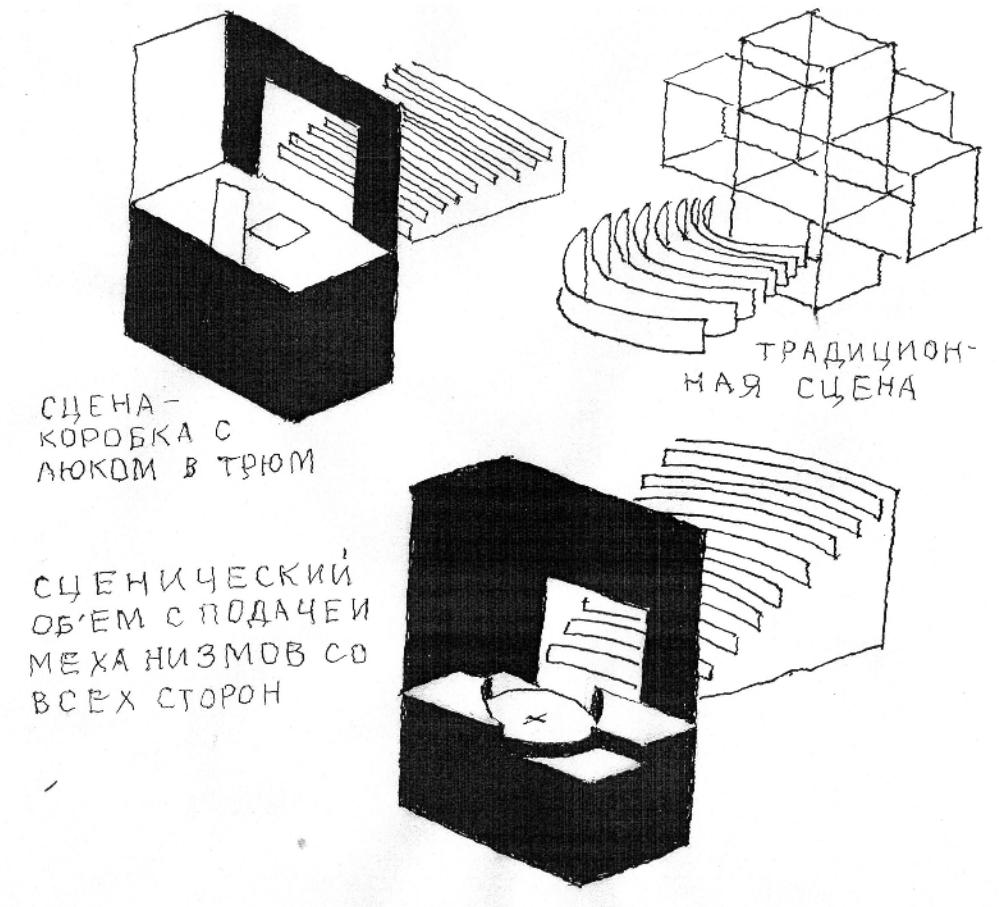

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ДАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ИГРАТЬ РАЗНЫМ ВИДАМ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА
УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР МАТЕРИАЛЬНОЙ СРЕДЫ



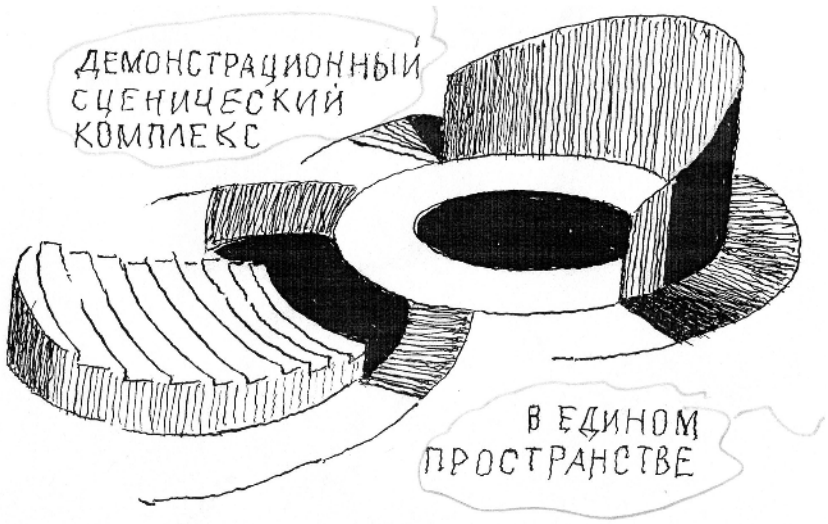

ВСЕ ТРАНСФОРМИРУЕТСЯ В ЕДИНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.


От сценографии
театра
С. В. Образцова
К тотальному
театру
материальной
среды

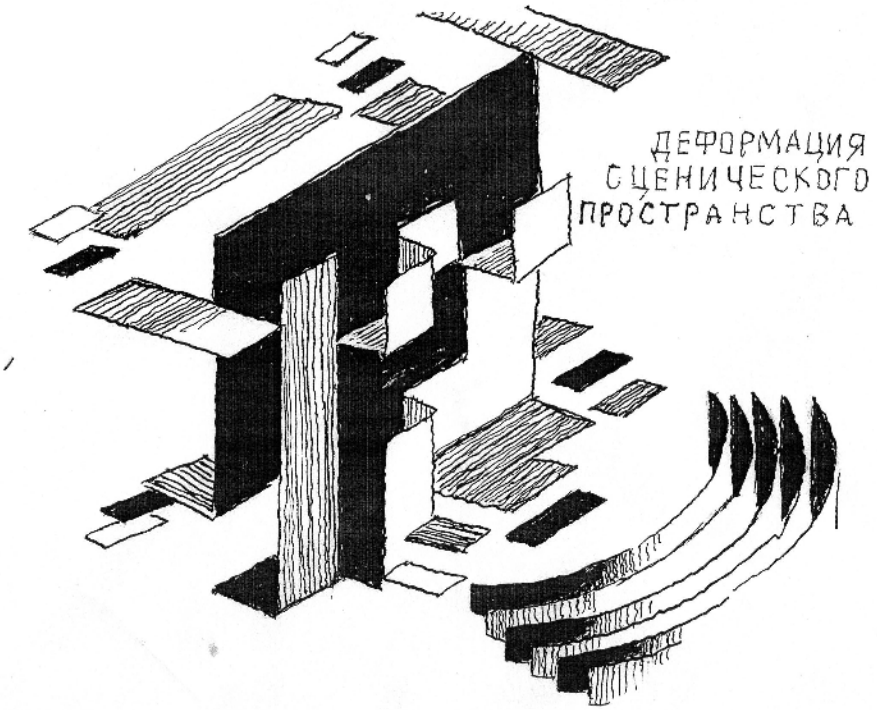


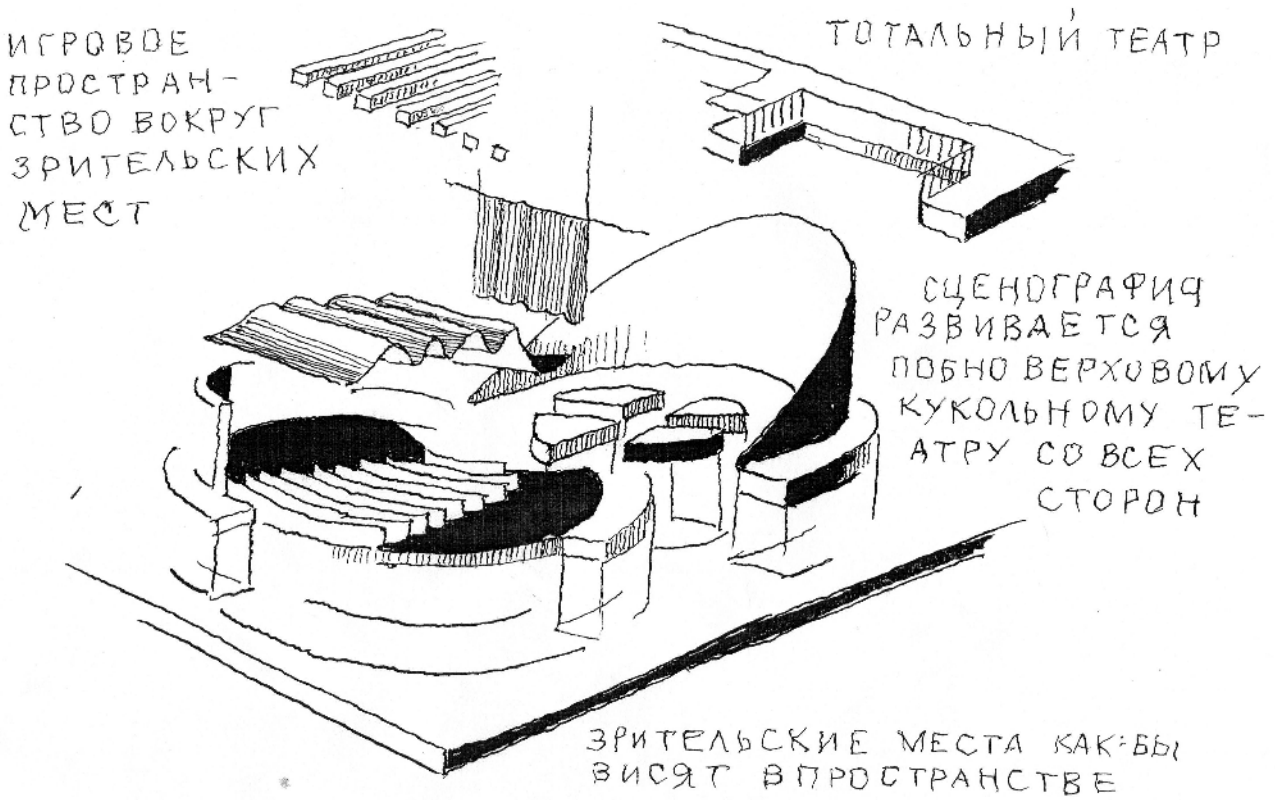

Сцена-
коробка с
люком в трюм
традицион-
ная сцена
сценический
об'ем с подачей
механизмов со
всех сторон

СЦЕНА КОРОБКА
С ТРАНСФОРМА-
ЦИЕЙ КУЛИС


ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ
СЦЕНИЧЕСКИЙ
КОМПЛЕКС
В ЕДИНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ




ДЕФОРМАЦИЯ
СЦЕНИЧЕСКОГО
ПРОСТРАНСТВА






УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР КУКОЛ

ВРЕМЯ РАЗРАБОТКИ ЭТОЙ ТЕМЫ КОНЕЦ 70х и 80е ГОДЫ. КОГДА ВОЗНИКЛА ПРОБЛЕМА УНИВЕРСАЛЬНОЙ СЦЕНЫ В СВЯЗИ СО СТРОИТЕЛЬСТВОМ НОВЫХ ЗДАНИЙ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА.

РЕШАЛАСЬ ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ АВАНСЦЕНЫ, ЯМЫ С ПОДНИМАЮЩИЕСЯ ПЛОЩАДКОЙ, ВЕРХНЕГО И БОКОВОГО ОБОРУДОВАНИЯ СЦЕНЫ.

ВОТ ПОЧЕМУ И ВОЗНИКЛА ТАКАЯ МОДЕЛЬ УНИВЕРСАЛЬНОГО ТЕАТРА С ЧЛЕНЕНИЯМИ ПЛОСКОСКОСТЕЙ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА.

ЧТО ПОЗВОЛЯЕТ ПРИМЕНЯТЬ В СПЕКТАКЛЕ РАЗНЫЕ ПРИЕМЫ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА.

**Владимир Николаевич Миллер** — профессор ГИТИСа, ныне Российская академия театрального искусства — ГИТИС. Художник-конструктивист, супрематист ещё 20-х годов прошлого столетия, современник художника Вл. Е. Татлина. В. Н. Миллер известный специалист в области истории мировой сценографии и театральной технологии. Осуществил вместе с С. В. Образцовым как художник-постановщик кукольный спектакль «Ночь перед Рождеством», где разработал перспективную грядковую систему ширм в глубь сценического пространства.

**Александр Иванович Тарасов** — заслуженный художник РСФСР. Окончив высшие курсы художников кукольного театра под руководством С. В. Образцова, стал впоследствии театральным художником. Осуществил как художник-постановщик вместе с режиссёром Ю. П. Любимовым в Театре на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир», знаковый спектакль 70-х годов прошлого столетия в Москве. Работал главным художником в Областном театре юного зрителя в Москве.

**Алексей Сергеевич Тихомиров** — художник-технолог Центрального кукольного театра под руководством С. В. Образцова. Участвовал в проектировании и строительстве нового здания театра на Садово-Самотёчной улице в Москве. Впоследствии работал в Гипротеатре (Государственный институт по проектированию театральных зданий). Возглавлял отдел театральной технологии в Научно-исследовательской лаборатории сценографии (НИЛ). Участвовал в разработке норм по строительству театральных зданий.

# МУЗЕЙ В ТЕАТРЕ — ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ПРОЕКТИРОВАНИЕ

МИНЦ Н.,
д-р искусствоведения,
ОКУНЕВА Э.,
канд. архитектуры

В отличие от таких видов искусства, как живопись, скульптура, музыка, кино, сохраняющихся для истории в памятниках и способных доставлять эстетическую радость и через многие десятилетия после их создания, произведение сценического искусства — спектакль — живет сравнительно короткое время. Он перестает существовать в виде целостного и законченного творения как только его снимают со сцены.

Отдельные элементы спектакля, навсегда ушедшего из жизни театра, его своеобразие, его детали и особенности могут быть воссозданы с помощью вещественных памятников, сохраняющихся в музеях. Вот почему в истории культуры страны значение театральных музеев неоценимо. «Музей, — как говорил К. С. Станиславский, — способствует передаче будущему поколению нашего опыта и разрабатываемых нами основ творчества» [1].

От того, в каком объеме театральные музеи собирают подлинные документы по истории театра, зависит степень точности, с которой впоследствии будет восстановлена творческая жизнь отдельных театральных коллективов и поставленных ими спектаклей, воссоздана биография актеров, режиссеров, театральных художников, другими словами — история и теория театра эпохи.

Первые советские театральные музеи были созданы в 20—30-е годы при непосредственной поддержке А. В. Луначарского. В возникновении их сказалась одна из сторон культурной революции, происшедшей в нашей стране. Сейчас у нас сложилось три вида театральных музеев.

Прежде всего это так называемые музеи широкого профиля. К ним относятся Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина в Москве, собирающий материалы по истории крупнейших театров страны, а также музеи, работающие на Украине, в Эстонии, Литве, Грузии, Армении, Азербайджане и комплектующие подлинные документы по истории театра республики.

Мемориальные или монографические музеи хранят и популяризируют драгоценные реликвии, относящиеся к памяти выдающихся деятелей отечественной сцены. Это музеи К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, М. Н. Ермоловой в Москве; М. Заньковецкой в Киеве; Котэ Марджанишвили в городе Кварели в Грузии; Захария Палиашвили в Ереване; А. Н. Островского в Щелыкове и многие другие.

Самую большую группу составляют музеи, созданные при отдельных театрах. Более одной четверти театров всех жанров — драматических, оперно-балетных, музыкальных, детских, кукольных — имеют свои музеи.

К настоящему времени театральные музеи накопили богатейшие коллекции материалов по истории советского театра. Их фонды составляют национальную сокровищницу. Однако деятельность музеев разных видов, в силу сложившихся причин, носит неоднородный характер. Музеи широкого профиля и мемориальные входят в государственную музейную сеть, располагают штатом научных сотрудников и финансовыми ассигнованиями. Поэтому они имеют возможность не ограничиваться только комплектованием фондов, но и проводят также разнообразную научно-просветительную и воспитательную работу.

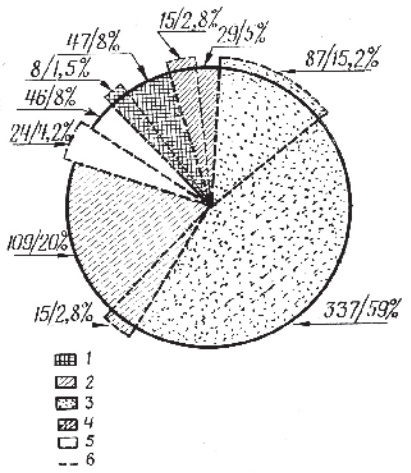



*Рис. 1. Область распространения музея в театре:*
*1 — юного зрителя; 2 — музыкальной комедии; 3 — драматические; 4 — кукольный; 5 — оперы и балета; 6 — в том числе, имеющие музей*

Музеи при театрах не входят в государственную сеть музеев и в административном отношении подчиняются дирекции театров, которая чаще всего не уделяет им должного внимания.

Многие притеатральные музеи, особенно в небольших городах, не имеют штатного, освобожденного от других обязанностей, сотрудника и специальных средств. Музейной работой в таких театрах занимаются либо завлит, либо режиссер или актер параллельно со своей основной работой. Это сокращает масштабы деятельности и возможности притеатральных музеев. Фактически многие музеи занимаются лишь собиранием материалов по текущим спектаклям и организацией временных, чаще юбилейных выставок.

Между тем круг деятельности музея в театре должен быть значительно шире.

В основе работы музея лежат четыре главные задачи: собирательская, экспозиционная, просветительская и практическая. Первая относится прежде всего к сбору и комплектованию фондов, а также к использованию их в научной и практической работе. Вторая и третья тесно связаны между собой, поскольку просветительскую работу музеи проводят в основном на базе своих экспозиций и тематических выставок. Практическая работа музея может принимать разнообразные формы. Это и активная помощь в повседневной работе коллек-

[1] Письмо К. С. Станиславского от 29 апреля 1932 г. Архив К. С. Станиславского в музее МХАТ СССР им. М. Горького.

тиву театра (использование фондов при вводах новых исполнителей, при возобновлении спектаклей и пр.) в воспитании творческой молодежи. Это и популяризация театра, его репертуара, художественных задач и методов работы путем создания полноценных экспозиций и тематических выставок.

Проводя беседы с посетителями музея, анкетные опросы совместно с научными учреждениями (например, педагогическими институтами) и лекции, музеи могли бы оказывать театру неоценимую помощь и в вопросах изучения вкусов и требований зрителей, а следовательно, в выборе нового репертуара.

Разнообразные творческие связи музея со зрителями могут помочь в установлении живых контактов между театром и населением города, в создании необходимого театру контингента зрителей, что уже давно не может обеспечиваться только энергией театрального администратора и не всегда — качеством спектаклей.

Однако проведение такой широкой программы тормозится не только отсутствием штатных работников, средств и понимания смысла музейной работы в театре; не меньшее препятствие — недостаточность помещений. Обратимся непосредственно к помещениям, основываясь на данных натурных обследований и анкетного опроса в музеях театров.

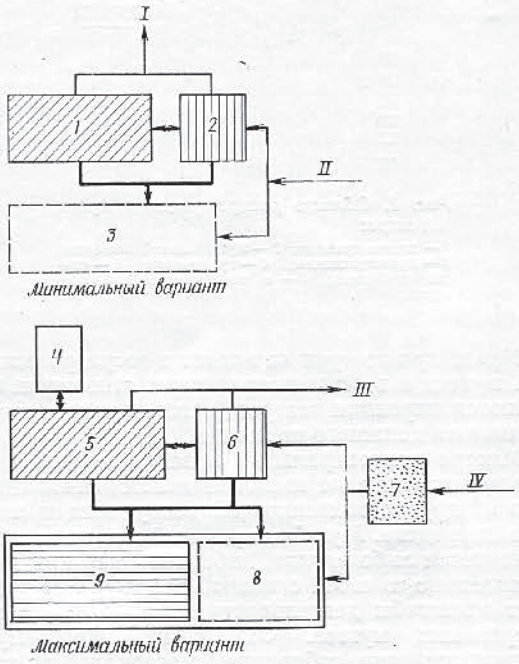



*Рис. 2. Помещения музея и их связи:*

*I* и *III* — к помещениям творческого и административного персонала, *II* и *IV* — доступ с улицы; *1* и *5* — фондохранилища; *2* и *6* — комнаты для работы; *3* — постоянная экспозиция и тематические выставки (в фойе, кулуарах, вестибюлях); *4* — фотолаборатория; *7* — вестибюль с гардеробом; *8* — тематические выставки (в фойе, кулуарах, вестибюлях); *9* — постоянная экспозиция

Перечисленные задачи, определяющие работу музея, указывают на потребность в площадях. Хранение фондов требует изолированного, оборудованного стеллажами и шкафами помещения со свободным пространством для раскладки и сортировки материалов. Необходимо также специальное помещение для работников музея и лиц, пользующихся фондами, которое вмещает, помимо рабочих мест, оперативный фонд, включающий обычно данные по спектаклям (фото, негативы, прессу) и картотеку.

Довольно распространенное пожелание — иметь в штате музея фотографа — может в отдельных случаях влиять на появление при музее помещения фотолаборатории.

Постоянная экспозиция или выставки музея в театре различаются содержанием, оборудованием и характером экспонируемого материала. Для постоянной экспозиции рекомендуется стационарное оборудование, обеспечивающее сохранность экспонатов. Бо́льшая часть опрошенных работников музеев считает необходимым размещать постоянную

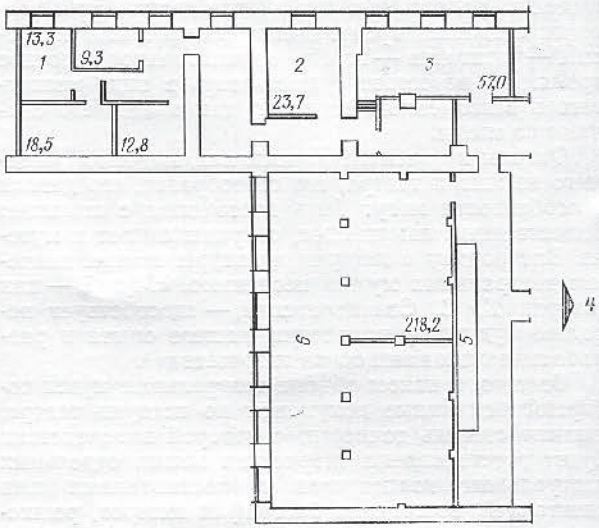



*Рис. 3. Действующий музей (фрагмент планировки музея Малого театра в Москве):*

*1* и *3* — фондохранилища; *2* — комната для работы; *4* — зрительный зал; *5* — гардероб 2 го яруса; *6* — постоянная экспозиция

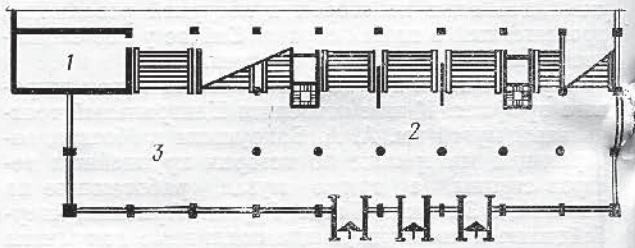



*Рис. 4. Музей в проекте (фрагмент плана 1-го этажа в проекте драматического театра им. Камала в Казани):*

*1* — курительная; *2* — фойе; *3* — музей

экспозицию в особом помещении. Есть и другое предложение — учитывать экспозицию в объемно-планировочной композиции фойе, чтобы она органически вписывалась в интерьер.

Временная экспозиция (тематическая выставка) значительно скромнее по объему и показывает обычно спектакли текущего репертуара, премьеры, откликается на юбилейные даты и пр. Для нее требуются легко демонтируемое оборудование и расположение непосредственно на площади помещений

зрительского комплекса (фойе, кулуары, вестибюли).

В размещении комплекса музея в здании правильным считается его местонахождение в зрительской части, тесная связь фондов с местами для работы, удобные коммуникации между фондами и экспозицией, а кроме того, между фондами и помещениями творческого и административного персонала.

Интересно также отметить почти единодушное положительное отношение опрошенных к возможности более широко использовать экспозицию музея в культурно-просветительной работе не только для зрителей театра, но и для одиночных посетителей и организованных экскурсий, не связанных с посещением спектакля. Бо́льшая часть работников музеев в ответах на анкету рекомендует для этого предусматривать специальный вход в музей и даже свой гардероб.

Таким образом, вырисовывается следующий желаемый состав помещений музея. В минимальном варианте — фондохранилище, комната для работы, постоянная и временная экспозиции на площади помещений зрительского комплекса; в максимальном варианте — постоянная экспозиция, фондохранилище, комната для работы, фотолаборатория, вестибюль с гардеробом, тематические выставки на площадях зрительского комплекса (рис. 2).

Материалы обследования дают и сведения о площадях помещений музея. В пересчете на удельную площадь (квадратный метр на одно место в зрительном зале) удовлетворительными считаются площади для постоянной экспозиции 0,1—0,2, для работы 0,03—0,1, для хранения 0,05—0,1, в целом 0,18—0,4 м² и неудовлетворительными — для постоянной экспозиции 0,03—0,15, для хранения (с местами для работы) 0,02—0,07, в целом 0,05—0,22 м². В обследованных театрах состав помещений музея более или менее приближается к минимальному варианту; но даже в крупных музеях театров Москвы и Ленинграда положение далеко не благополучно.

Так, в ЦТСА помещение постоянной экспозиции, находящееся непосредственно при фойе, крайне мало. Связь его с фондохранилищем, расположенным в цокольном этаже, и коммуникации между фондохранилищем и комнатой для работы, размещенной на четвертом этаже за сценой, неудобны. В театре им. Моссовета для нужд музея отведена одна небольшая комната, а в музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко хранение и места для работы находятся в подсобном корпусе, в отрыве от основного здания театра. В театре им. Евг. Вахтангова зал постоянной экспозиции функционирует часто как репетиционный; похожая ситуация и в Ленинградском ТЮЗе, где музей, находящийся в отрыве от зрительского комплекса, приспособлен под репетиционный зал. Даже в удачных по площади и вполне обеспеченных помещениями музеях Центрального театра кукол и Малого театра (рис. 3) существует потребность в увеличении площадей, связанная с постоянным ростом фондов.

Что же происходит с проектированием притеатральных музеев?

В действующих нормах на проектирование театров (СНиП II-Л. 20—69) наличие музея не оговаривается. В предшествующем документе («Указания по проектированию театров» — УПТ — 63) приводится норма площади для музея — 0,05 м² на место в зрительном зале без расшифровки назначения помещений. Этот же норматив с добавлением 10—15 м² для хранения и обработки фондов включен в «Рекомендации по проектированию театров юного зрителя и театров кукол» (М., Стройиздат, 1972).

В отечественных проектах театров последних лет довольно часто стало появляться помещение, предназначенное для музея или выставки. Пространственно оно, как правило, трактуется единым объемом вместе с фойе или вестибюлем (рис. 4) и, таким образом, потребность в хранении фондов и местах для работы обычно не учитывается. Площадь музея в проектах колеблется от 0,1 до 0,25 м² на зрительское место, что значительно выше норматива УПТ—63 и приближается к действительной площади постоянной экспозиции музеев, оцененной как удовлетворительная.

Каким же образом можно произвести расчет площадей музея в театре для вновь сооружаемых зданий, ориентируясь на его основные помещения — фондохранилище и постоянную экспозицию?

Площадь хранилища определяется прежде всего объемом фондов, который в свою очередь зависит от роста фондов и длительности хранения. В отличие от музеев другого профиля в росте фондов притеатрального музея существует закономерность. Она обусловлена тем, что каждый спектакль, выпущенный театром, должен быть зафиксирован в материалах музея. Ежегодное число премьер, приходящихся на один театр, представлено статистикой и составляет сейчас в среднем по стране шесть спектаклей.

На длительность хранения влияют сроки существования музея и собственно здания театра. Музей в театре также полноправен, как и художественный, краеведческий, исторический и прочие музеи. Поэтому его фонды должны находиться в театре в течение всего времени «жизни» музея. Если подходить с таких позиций, то длительность хранения можно определить следующим образом: немногим более 20 лет (в среднем) существуют музеи в театрах, 7—8 лет строится театральное здание, 65 лет (в среднем) составляет период между реконструкциями театров (или между сдачей в эксплуатацию и реконструкцией), сопровождающимися пристройками, надстройками или изменениями планировочной схемы. Иными словами, емкость фондохранилища следовало бы рассчитывать на срок примерно 100 лет.

Анализ показателей по существующим площадям хранения (вместе с местами для разборки и работы), оцененным сотрудниками музеев как достаточные, дает примерные цифры об их величине, приходящиеся на материалы по одному хранящемуся спектаклю — 0,15÷0,2 м² (рис. 5). В таком случае минимальная площадь для хранения фондов могла бы составить 90 м². Если же учесть и прочие материалы, собираемые в музеях (подарки, отчеты о гастролях, адреса, персоналия актеров и т. п.), которые возможно принять по объему ежегодного поступления приблизительно равными одному спектаклю, то площадь фондохранилища составит около 100 м².

Площадь зала постоянной экспозиции рассчи-

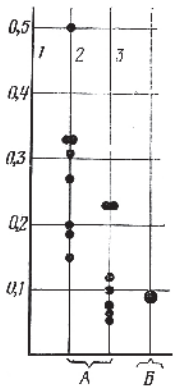



*Рис. 5. Данные для расчета площади фондохранилища:*
*1* — м²/спектакль, *2* — удовлетворительно, *3* — неудовлетворительно
*А* — по опыту эксплуатации (оценки работников музеев), *Б* — по дифференцированному расчету

тывается по соотношению с площадью фондохранилища, составляющему 3 : 1—1,5÷1. Для расчета можно применить соотношение 2 : 1, близкое к данным по художественным и краеведческим музеям. В этом случае площадь для постоянной экспозиции должна составить 200 м².

Таким образом, норматив УПТ—63 явно неправомерен. Во-первых, по нему площадь музея рассчитывается исходя из вместимости театра по постоянному показателю 0,05 м² на одно зрительское место. В действительности же ее определяет количество спектаклей, с вместимостью театра не связанное. Во-вторых, предлагаемая УПТ—63 площадь значительно меньше требуемой. Она составляет в пределах вместимостей СНиП 40—75, а не 300 м² и может относительно удовлетворить потребность в фондохранилище, но не в экспозиционном помещении. С другой стороны, предложения проектов «грешат» другой крайностью. Площадь музея в них достигает 0,25 м² на одно зрительское место, но внимание уделено одной стороне музейной работы — устройству экспозиции, так как помещение фондов, как правило, в них отсутствует.

Рассчитанные показатели можно принять в качестве максимального варианта, предназначенного преимущественно театрам с длительной историей и скомплектованной музейной коллекцией, находящихся в крупнейших городах, столицах республик, краевых центрах. В качестве минимального варианта — для ординарного случая — предлагается принимать размещение постоянной экспозиции в фойе с увеличением его площади на величину, занимаемую оборудованием и составляющую 10—15% от площади помещения постоянной экспозиции, т. е. на 30 м².

Предыдущий расчет был сделан на основе существующих площадей хранения, оцененных работниками музеев как удовлетворительные. Однако допустимо сделать иной расчет — на основании видов и количества материалов, собираемых по каждому спектаклю. Обычно по каждому спектаклю музей хранит негативы и фото, афиши и программы, прессу и рукописный фонд, дневник спектакля, экземпляр пьесы (клавира для музыкальных театров). Хранятся в музее также эскизы декораций, макеты, костюмы, предметы бутафории и реквизита.

До 1958 г. эскизы декораций поступали в музеи театра регулярно, с 1958 г. эскизы стали являться собственностью художников и музеи должны их покупать.

По рекомендации заведующих ряда крупных музеев Москвы для определения объема хранения принимается: по 2/3 спектаклей — рабочие эскизы (на бумаге, картоне) и по 1/3 спектаклей — эскизы декораций в выставочном исполнении (на подрамниках). Сценические костюмы, предметы бутафории и реквизита, макеты каждого спектакля считается необязательным сохранять в музее. Для расчета все эти материалы выбираются в следующем количестве: макет, один костюм, один предмет бутафории или реквизита на 10 хранящихся в музее спектаклей.

Нормативы площади хранения вычисляются по аналогам — архивам (негативы, фото, афиши, программы, пресса, рукописный фонд), художественным музеям (эскизы декораций — живопись и графика, предметы бутафории и реквизита — пластика) и складским помещениям в театрах (сценические костюмы, головные уборы, обувь) (см. рис. 5). Способы хранения выбираются наиболее простыми и экономичными по площади.

Принимая тот же расчетный срок неизменного существования фондохранилища (100 лет) и то же количество собираемых за год спектаклей (7), получаем минимальную площадь фондохранилища — 55 м², а с пространством для разборки и сортировки (5 м²) — 60 м².

Часть фонда, являющегося оперативным (около 12 м²), а также площади для работника музея (4 м²) и читательского места (3 м²) включаются в комнату для работы, и ее площадь составляет 20—25 м². Помещение постоянной экспозиции рассчитывается по соотношению его площади с площадью занимаемой фондами (в т. ч. и оперативным) и составляет около 130 м². В случае размещения постоянной экспозиции на площади фойе, к ней следует добавлять 15—20 м².

Для последнего варианта целесообразно на первое время эксплуатации здания театра предусматривать возможность использования фондохранилища под экспозицию, что должно повлиять на его расположение, коммуникации и т. п. По мере роста фондов постоянная экспозиция может постепенно вытесняться ими в фойе, а фондохранилище станет использоваться по прямому назначению.

Приведенный метод расчета площадей не предлагается как единственно возможный. Но поскольку в настоящее время ведутся подготовительные работы по корректировке строительных норм на проектирование театров и разрабатываются нормы технологического проектирования, следует обратить внимание на очевидные факты — большое распространение музеев в театрах и значение им придающееся, условия, в которых им приходится существовать, и необходимость предусмотреть в новых проектах театров достаточно пригодные для них помещения.

ЛИТЕРАТУРА

**Жугастр-Лушина А.** Здания архивов. М.: Стройиздат, 1975.
**Ревякин В.** Художественные музеи. М.: Стройиздат, 1974.
**Ревякин В.** Выставки. М.: Стройиздат, 1975.
**Театральные музеи** в СССР. Составитель и редактор Н. Минц. Труды НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры. М., 1969.
**Розен А.** Краеведческие музеи (рукопись). Архив ЦНИИЭП им. Б. Мезенцева, 1975.

Перепечатка из журнала «Сценическая техника и технология». Выпуск 2, 1978 г.

# КОСТЮМНЫЙ СЛОВАРИК

## Для работников пошивочных и костюмерных цехов

Окончание. Начало см. №№ 2–5, 2010.

### Ш

**Шабур** — верхняя мужская и женская распашная одежда из грубого холста, сукна или полусукна домашней выделки. В разных губерниях России в XIX-XX вв. отличалась по покрою и назначению.

**Шалонник** (рус.) — женская домашняя одежда на подкладке, типа глухого косоклинного сарафана из однотонной шерстяной фабричной ткани.

**Шаперон** (фр.) — короткий плащ с капюшоном.

**Шаровары, шальвары** — 1) женские широкие штаны, присборенные на талии и узкие у щиколотки, часто собранные на манжеты. Традиционная одежда персидских, турецких и албанских женщин; широкие мужские штаны, впервые появившиеся в русской армии с середины XVIII в. Носили заправленными в высокие сапоги. При изменении формы одежды в 1855 г. под Ш. стали понимать широкие присборенные брюки, застёгивающиеся в отличие от панталон, по переднему разрезу и изменяющие боковые карманы. В 1881 г. для всех родов войск, кроме кавалерии и конной артиллерии, были введены широкие Ш., которые носили с напуском на голенища сапог. После 1907–1908 гг. постепенно были заменены для солдат более узкими брюками — полурейтузами. Галифе и полугалифе для офицеров; 3) род широких штанов на резинках внизу (длинные и короткие) использовались для спорта, а также детские.

**Шемиз** (фр.) — В конце XVIII в. утренняя одежда типа рубашки с короткими рукавами. Изменяясь и усложняясь, просуществовала сотни лет в разных культурах. В Европе имела вид простейшего одеяния — двух прямоугольных кусков ткани, сшитых между собой на плечах и по бедрам. Часто не имела ни воротника, ни рукавов. До XIX в. была известна также как рубаха или рабочая блуза. Носили в виде нижней сорочки в качестве нательного белья или как промежуточный предмет одежды между платьем и корсетом. К началу XX в. превратилась в женскую блузку наподобие мужской рубашки. В таком виде послужила прототипом платья-рубашки. А в виде бельевого предмета одежды вдохновила дизайнеров на создание платья для коктейля.

**Шестиклинок** — русский кафтан с отрезной спинкой и с пришитыми от талии клиньями.

**Шинель** — форменная верхняя одежда военнослужащих. Суконное пальто особого покроя.

**Шлафрок, шлафор** — домашний халат.

**Шнуровка** — в России нагрудная женская одежда из красной или синей шерстяной ткани домашнего производства или из бархата. Представляет собой распашную короткую (до талии) безрукавку со слегка зауженными к талии спинкой и полами. Спереди глубокий вырез, сзади по шее овальный. Полы застегивались на пуговицы и навесные петли. Носили с рубахой.

**Шорган** (рус.) — нагрудная женская одежда из белого холста туникообразного покроя с прямыми бочками, глухая, длиной до середины бёдер. Рукава прямые широкие, ворот овальный или квадратный. Грудь и подол обычно вышивали крестом красными нитками.

**Шорты** — короткие штаны, в соответствии с модой до колен или выше. Используются в некоторых видах спорта, на отдыхе. В конце XIX в. были частью обмундирования в колониальных войсках. Женщины начали носить Ш. в 20 гг. XX в.

**Штаны** — поясной вид одежды, состоящей из двух половинок (штанины), сшитых или скрепленных между собой. Вероятно, изобретены кочевыми народами.

**Шуба** (араб.) — верхняя одежда из меха (нагольная) или на меху (крытая). В Европе — это было мужское пальто с шалевым воротником, отороченным мехом, открытое спереди. Старинные русские шубы шили свободными, отрезными по талии, с большим отложным воротником (санные шубы). С XX в. шубы стали преимущественно женской одеждой. Мужчины носят дублёнки, тулупы.

**Шубейка** — короткая женская шубка выше колен (телогрея или душегрея на меху) иногда без рукавов с одними проймами и вся в сборах, может быть с меховой опушкой.

**Шугай** — 1) старинная верхняя женская одежда — род короткополой кофты с рукавами; 2) род старинного гладкого сарафана.

**Шушпан** — старинная верхняя женская одежда в виде свободного кафтана или широкой длинной рубашки, сарафана.

**Шушун** — на Руси женский закрытый сарафан на широких бретелях.

### Э

**Эксомис** — короткий хитон с одной бретелью через правое плечо, который носили рабы и сельские работники.

**Эпанча** (рус.) — верхняя распашная мужская и женская летняя одежда из белого холста, с длинными рукавами и овальным вырезом, запахивалась справа налево, подпоясывалась кушаком.

## Ю

**Юбка** (польск.) — 1) поясная женская одежда, покрытие от талии донизу различной длины; 2) часть женского платья от талии донизу; 3) мужская поясная одежда некоторых народов, напр. шотландцев, полинезийцев и др.

**Юбка-брюки** — спортивная дамская юбка. Появилась около1830 г. Брючный покрой виден только при ходьбе под глубокими складками.

**Юбка в складку** — на юбке делаются складки и заглаживаются. Покрой и глубина складок — в зависимости от моды. В мужской моде такая юбка появилась в период Ренессанса.

**Юбка «годе»**(фр.) — 6–8-клинная, плотно облегающая бёдра и сильно расширенная книзу от бёдер или колен. Клиньев может быть больше. Периодически входит в моду.

**Юбка мини** — считается, что мини-юбки мини-платья (выше колен) появились в студенческой среде, особенно среди английской молодежи в начале 60-х годов прошлого века, а в 1965 г. предложены модельерами избранной салонной публике.

**Юбка на бретелях** — девичья или дамская юбка, предназначенная, прежде всего, для спортивных занятий и популярная в детской моде.

**Юбка полусолнце** — юбка, конструкция которой в развёрнутом виде представляет собой полукруг. Кроят по косой с одним швом, под углом 45 градусов по отношению к долевой нити.

**Юбка с турнюром** — в дамском платье сзади от пояса отстающая юбка, снизу посаженная на каркас из проволочных обручей, китового уса и др. Сверху пышно декорированная воланами или лентами. Была в моде в 1880 г.

**Юбка** — солнце — скроенная в виде круга.

**«Юбка хромая»** — длинная дамская юбка, так сильно зауженная в щиколотке, что женщины во время ходьбы прихрамывали. Была в моде в 1910–1914 гг.

**Юпа** (рус.) — распашная мужская и женская одежда туникообразного покроя с прямой спинкой, прямыми полами, между которыми были вшиты расширяющиеся книзу бочки. Праздничные Ю., особенно женские, украшали тесьмой, кумачом. Край подола обшивали бахромой или коклюшечным кружевом из красных и белых ниток.

**Юпон** — название нижней одежды из тафты, которая производила модный в XIX — начале XX вв. шорох фру-фру.

## Я

**Яга** — шуба мехом наружу.

**Яргак** — см. доха.



**Примечания**

Гглухая одежда — надеваемая через голову, не имеющая переднего разреза; горничная одежда — использовавшая в помещении и на улице в тёплую погоду; нагрудная одежда — прикрывающая верхнюю часть тела, достигавшая талии или середины бёдер; поясная одежда — закрывающая нижнюю часть тела, закрепляющаяся на талии; распашная одежда — с разрезом спереди и с полами, запахивающимися или застегивающимися на крючки или пуговицы; туникообразная одежда — сшитая из полотнища ткани, перегнутому по утку пополам с воротом, вырезанным на сгибе; по бокам не сшитыми остаются проймы для рукавов или рук; халатообразная одежда — широкая распашная с прямой спинкой и прямыми полами, а также со вставленными продольными боковыми клиньями, иногда сильно расширяющими нижнюю часть одежды, обычно без застёжек, запахивающаяся.

**Использованная литература**


1. Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка — М.,1978
2. И. С. Ашукин, С. И. Ожигов, В. А. Филиппов. Словарь к пьесам А. Н. Островского — М., 1993
3. В. П. Сомов. Словарь редких и забытых слов — М.,1996
4. Иллюстрированная энциклопедия «Русский традиционный костюм / Авт. Н. Соснина,И. Шангина — СПб., 2006
5. Иллюстрированная энциклопедия моды/ Авт. Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова — Прага,1966
6. Р. М. Кирсанова. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX вв. — М.,1955
7. Е. В. Киреева. История костюма / Европейский костюм от античности до XX века — М., 1976
8. Н. М. Тарабукин. Очерки по истории костюма — М.,1994
9. Балдано И. Ц. Мода XX века. Энциклопедия- М., 2002
10. К. В. Градова, Е. А. Гутина. Театральный костюм / Кн. 1-я: Женский костюм — М.1976
11. Р. М. Киреева. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века — М.,1997
12. Старинный костюм в кино / По ту сторону экрана. Авт. Э. Маклакова, О. Поликарпова — М., 2001
13. Современная энциклопедия Мода и Стиль /под редакцией В. А. Володина — М.,2002 ■


Словарик подготовила В. С. Глаголева.

# Новости Мариинского театра

Марина Шолупова

Решения фасадов Новой сцены неоднократно редактировались,однако это не отразилось на концепции комплекса сценических технологий, предложенного компанией «ТДМ». На фото – макет актуальных фасадов будущего театра.

Строительство второй сцены Мариинского театра в Петербурге несомненно является одним из интереснейших и наиболее крупных событий в сфере культуры (о концепции нового театрального комплекса «Сцена» писала в №3 за 2008 год). С 2007 года проект пережил немало сложных этапов: изменений в архитектуре фасадов, сложностей с устройством подземного объема в условиях болотистых грунтов, но последние новости со строительной площадки радуют. В начале апреля компания «ТДМ», являющаяся автором проекта и поставщиком специализированного театрального оборудования, приступила к монтажу.

В заметно подросшие стены театра (на сегодняшний день их высота составляет в среднем 20 метров) уже завезены габаритные конструкции автоматизированной системы склада мягких декораций. Такая система позволяет оптимально использовать пространство, сортировать и складировать максимально-возможное для данной площадки количество мягких декораций. Но самое главное — автоматизированный склад позволяет оперативно перемещать необходимые декорации непосредственно на планшет сцены.

Основной принцип работы склада заключается в том, что декорации, хранящиеся в специальных кассетах длиной около 22 м, по мере необходимости поставляются стеллажным штабелером к монтажному проему, откуда кассеты с декорациями попадают на уровень сцены. Дальнейшее маневрирование кассет происходит вручную при помощи поворотных направляющих роликов.

Склад мягких декораций входит в систему оборудования театрального комплекса наряду с:

- оборудованием верхней механизации основной и репетиционной сцен,
- оборудованием нижней механизацией основной сцены,
- системой накатных площадок и компенсаторов,
- подъемно-опускными площадками и барьером оркестровой ямы,
- системами управления механическим оборудованием,
- акустическими и противопожарными занавесами,
- точечными подъемами авансцены,
- автоматизированным складом жестких декораций
- и мобильным вспомогательным оборудованием.

Примененные «ТДМ» технологические решения в будущем обеспечат работу Мариинского театра по непрерывному циклу спектаклей, репетиций и монтировок. В частности, в сценическом пространстве новой сцены будет возможно одновременно разместить готовые декораций не менее чем к четырем постановкам: на основной сцене сможет идти спектакль; на второй, одновременно с этим, может проводиться полноценная репетиция; в монтажной зоне — осуществляться сборка декораций к следующему спектаклю, а в грузовом доке — погрузка или разгрузка новых декораций.

Партнерами «ТДМ» в работе над этим крупным и амбициозным проектом стали компании SBS (сценическое оборудование, Германия), Dorniden (оборудования складов, Германия), ETC (осветительное оборудование, США), Selecon (прожектора, Новая Зеландия), LAWO (система маршрутизации, Германия), Meyer Sound (система звукоусиления, США), Christie (видеопроекционные системы, Канада,) Boshe (системы трансляции и внутренней связи, Германия). Консультантами по архитектурной и строительной акустике выступила немецкая компания Mueller-BBM. ■

Штабелер склада мягких декораций и стеллаж. Из-за внушительных габаритов монтаж оборудования склада осуществлялся «ТДМ» параллельно с работами по возведению стен и перекрытий здания.

Строительная площадка Второй сцены весной 2010 года. В настоящее время высота стен здания достигла отметки 20 метров и уже «опережает в росте» историческое здание театра.

# Мистерия театра.
## Часть первая

Дмитрий Михалевский

*Чтобы понять другое, мы должны войти в целый мир, а не просто уяснить отдельные слова и знаки. …Если бы человек, не имеющий понятия театра, наблюдал бы его, то, даже зная все слова и соотнося их с конкретными предметными ситуациями, понимая все куски происходящего, никогда не понял бы, что это театр. Нужно уже иметь понятие театра или… быть рождённым театром. Тем самым я говорю: мы понимаем те образования мысли, в лоне которых мы рождены сами или в единстве, с которыми мы родились. То есть мы понимаем такие законы, которые рождают и нас самих.*

**М. Мамардашвили**

«Весь мир театр». Эта мысль В. Шекспира, закреплённая в современной культуре авторитетом С. Моэма, в итоге окончательно слилась с идеей «человека играющего», высказанной Й. Хейзинги. Но, похоже, что до появления в знакомой нам редакции её смысл был диаметрально противоположным: европейский мир есть театр, поскольку им — театром — был сотворён.

Древнегреческий театр — уникальный инструмент, которым создана европейская цивилизация и культура. Именно театр два с половиной тысячелетия назад сгенерировал импульс личностного развития, которым мы продолжаем жить до сегодняшнего дня и который делает европейцев, отличными от других народов. И чтобы понять себя сегодняшнего необходимо понять свои начала. В связи с особой важностью этого момента, на страницах журнала «Сцена» я неоднократно писал о начале театра. Пришло время объединить эту информацию с логикой развития человека, которую я представил в виде Периодического закона [14, 54–57].

Эта закономерность, с одной стороны, определяет специфику форм, которые человек способен как *творить*, так и *адекватно воспринимать* на разных этапах индивидуального психического и коллективного социально-исторического развития, а с другой — подводит объективную базу под процесс личностного (психического) развития. Структурный аспект форм, соответствующих этим этапам, описывается пространственной парадигмой, а фазы развития сознания определяются через соответствующие архетипы, как нульмерный, одномерный, двумерный и трёхмерный[1].

Развивая эту мысль, можно предположить, что отмеченным этапам развития абстрактного мышления соответствуют качественно различные формы восприятия пространства, связанные с его размерностью — а именно, нульмерное, одномерное, двух и трёхмерное, что можно понимать как принцип априорности, введённый И. Кантом [3, 131].

В этой статье речь пойдет, прежде всего, о Древней Греции и периодике её культуры. В первой части рассмотрены социально-культурные процессы в те периоды, на которых останавливались ранее в связи с возникновением театра [15, 41–43; 16, 49–51]. Но не будем забывать, что все те же парадигмы присутствуют и на других этапах развития общества, в том числе и в наши дни. Различие заключается лишь в соотношении, да и то в рамках небольшой группы, по оценкам экспертов не превышающей 10% от общей численности общества[2]. А. Моль определяет эту группу как «интеллектуальную микросреду», которая, по его мнению измеряется «сотыми долями от общей численности на

[1] Укажем также на универсальность количества отмеченных этапов – четыре, что подтверждается рядом исследований. См. напр. [20, 83].

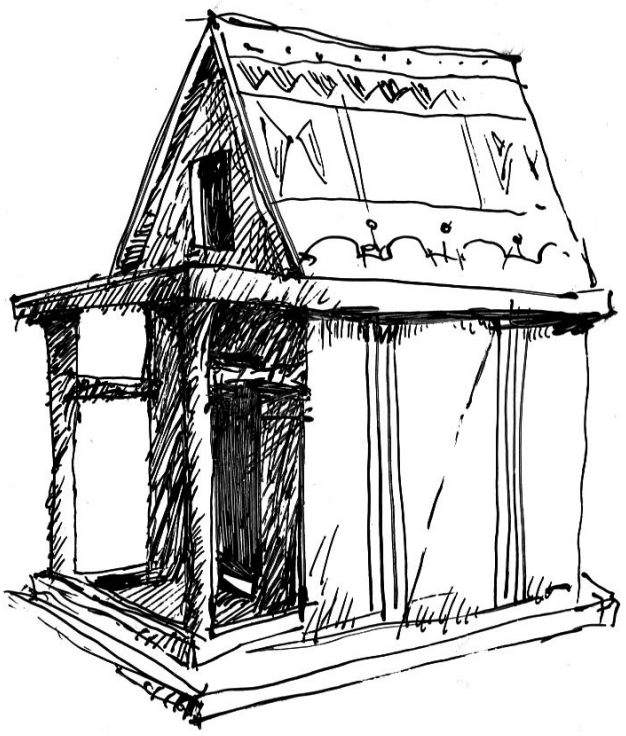
[2] Д. Эстулин приводит результаты секретных исследований по манипулированию военной информацией с целью обеспечения массовой поддержки политики войны, проводившихся Королевским институтом международных отношений (RIIA -http://stra.teg.ru/library/institutes/thinktanks/15. Согласно этим исследованиям «лишь 10 процентов населения способно логически рассуждать и осознать проблему, а не просто высказывать мнение о ней. С тех пор все, кто занимаются промывкой мозгов, считают этот принцип верным… по отношению к любой проблеме общества в целом» [28, 28]. Эта информация хорошо коррелирует с данными зоопсихологии, согласно которой в любом сообществе (как человеческом, так и животном) присутствует лишь 4-6% особей способных принимать решения. Если учесть специфику человеческих психотипов, представимую, к примеру, при помощи векторно-матричного метода, то оказывается, что не все способные рационально мыслить могут принимать решения, и совпадение оказывается практически полным. Цифра в 5% соответствует численности класса (аристократия, духовенство, буржуазия) от общей численности общества в разные исторические периоды.

селения, — микросреда, из которой набирается ещё один более узкий *круг* «профессиональных» творцов, составляющих уже менее одной тысячной части общества»[17; 364].

## «Тёмные века» (XI–IX вв. до н.э.) — нульмерная парадигма

Нульмерная пространственная парадигма задаёт «начальные условия» общинно-родового этапа, который в европейской истории понимался как «тёмные века». Древняя Греция в этом смысле не является исключением. Нульмерность означает минимальность внешнего и внутреннего пространств, а соответственно, и потоков информации, обрабатываемой сознанием. Вернее будет начинать с последнего: при неразвитости механизмов абстрактного мышления человек живёт коллективным бессознательным [30; 141], а уже это определяет доличностный уровень развития и ограниченность жизненного пространства пределами ближней зоны. Впрочем, жизненный опыт, закреплённый через несчётное количество повторений, обеспечивает эффективность существования человека в таких условиях. Более того, в силу этой эффективности ближняя зона и коллективное бессознательное не утрачивают своего значения и в современной жизни [25; 12–13].

Единственным механизмом взаимодействия с внешним миром на нульмерной стадии оказывается вчувствование, т. е. психологическая идентификация с объектами внешнего мира, поскольку «бессознательное всегда является нам на объектах, потому что всё бессознательное проецировано» [29; 211]. В результате формируется уникальное качество ближней зоны, когда для человека два мира — внешний и внутренний сливаются. И в то же время это пространство является общим для всех членов коллектива.



Психическая уникальность ближней зоны находит отражение в специфике зрения, сводящейся к тому, что на малых расстояниях человек видит объекты в слабой обратной перспективе [21, 22]. Ещё Э. Мах оценивал размер ближней зоны в «30 метров расстояния» [13, 327]. Потому-то в традиционной культуре шаман и может залезть по дереву на небо, а боги, живущие на Акрополе, являются небожителями в самом прямом смысле, поскольку «высота неба» в обоих случаях совпадает с радиусом ближней зоны. Отмеченная зрительная специфика сохранится на протяжении всей истории Древнего мира, и вербальные механизмы коммуникации будут доминировать над визуальными [32; 2]. Воистину, «видеть — то же самое, что быть» [22, 82–83].

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что **на нульмерной стадии развития ближняя зона, фактически, тождественна внутреннему пространству человека, каковым является коллективное бессознательное, и одновременно она оказывается общей для всех членов коллектива.**

В такой ситуации пространство, как самостоятельный феномен, восприниматься не может. Во-первых, для этого просто не достаточно расстояния; а во-вторых, и это условие в действительности является первичным, пространство, понимаемое как среда, связывающая между собой объекты внешнего мира, является продуктом целостного мировосприятия и не может возникнуть в отсутствии связности мышления. Иными словами, из-за отсутствия способности к абстрактному мышлению нульмерного сознания дискретные образы не связываются в классы и не образовывают понятия. Даже сам человек представляется чем-то разрозненным [24, 128]. Эту хаотичность наглядно подтверждают вазопись и литература того времени [9, 131].

Нульмерная пространственная парадигма означает отсутствие не только пространства, но и времени. «Это жизнь в режиме «здесь и теперь»: нет будущего, о котором надо думать, нет прошлого, которое могло бы научить тому, что о будущем лучше позаботиться. Человек просто «позволяет событиям течь»» [5, 53]. А в его лексиконе отсутствуют слова, обозначающие всё то, что выходит за рамки такой реальности [27, 79].

Базой для всех аспектов жизнедеятельности общества на нульмерном этапе выступают мифы и основанные на них ритуалы. Сегодня миф обычно «поэтизируют», осовременивая и наделяя чуждыми ему чертами. С позиции пространственного подхода, **миф — это информационно-коммуникационная система нульмерного сознания.**

Социальная организация на этой стадии представляет собой небольшие бедные однородные по составу «*face-to-face* society» общины. Только к концу эпохи начнут обнаруживаться признаки социальной структуры. Однако «*…деление общества по признаку рода деятельности отвечает мышлению ещё довольно простого общества*» [23, 139]. Так что **структура социального пространства соответствует «структуре мысли».**

Итак, социальные «мутации» означали приближение следующей фазы развития. А с информационной точки зрения лавинообразное увеличение числа разнообразных дискретных предметов и явлений, с которым имел дело человек, перенасыщало память, постепенно перерастая в серьезную проблему. Этот эволюционный барьер мог быть преодолён только в результате перехода к рациональному мышлению на основе абстракций.

## Архаика (VIII–VI вв. до н.э.) — одномерная пространственная парадигма

Изменение механизмов мышления неизбежно влечёт перемену в восприятии окружающего мира и самого себя. Первым и важнейшим социально-психологическим событием становится отделение человека от коллектива и обретение им субъектных качеств [29, 591–593].

Сегодня мы понимаем дифференциацию как оппозицию двух объёмов, поскольку для нас пространственный опыт является обыденной реальностью. В древности, как и в раннем детстве, чувственно доминирует граница, барьер, «изнутри» первоначального бытия воспринимаемый как «градиент» между «я» и «не я». Этот градиент — «изменение в направлении», вектор, т. е. одномерность — отражает несимметричную оппозицию, которая и формирует разделение на субъекта и объекта. Момент возникновения в сознании такого различения К. Г. Юнг определял как «рождение» [31, 522].

Как только человек начинает преодолевать границу ближней зоны и путешествовать за её пределы, его ближняя зона перестаёт совпадать с такими же индивидуальными зонами остальных членов коллектива [25, 51]. Насколько расширяются «границы человека», настолько он удаляется от коллективной ближней зоны и от безличностного бытия. В той же мере усложняются механизмы его взаимодействия с другими людьми. Тем самым самореализация или «второе рождение» человека получает обозначение через преодоление собственных границ [7, 125–126]. Зарождающееся чувство границы фиксирует протогеометрическая вазопись, а геометрический стиль — её острейшее переживание. Новыми информационно-коммуникционными формами архаики становятся эпос и басня, сменившие нульмерный миф и реализующие одномерный конфликт [9, 130–132].

Асимметричность, характерная для одномерности, определяет позицию, в которой человек ощущает себя «центром мира». Однако одномерная пространственная парадигма — линия — это беспространственная фигура, что указывает на отсутствие внутреннего пространства. Соответственно в эпосе действуют боги и герои, у которых личностные признаки не сформированы, а изображения человека в геометрический период — не встречаются [6, 25].

Однако моно-архетип сознания обеспечивает не только оппозиции, но и синтез как связность первого уровня. В этот период, впервые в древнегреческой истории, начинает складываться единая картина мира [18, 60; 4, 10 38]. В восьмом веке, т. е. совпадая с геометрической эпохой, становится заметной тенденция к взаимодействию городов-государств, то, что называют, тенденцией к панэллинизму. Символом этого единения становится гомеровский эпос.

Освоение одномерных логических конструкций сделало доступной для человека первую одномерную категорию — время. Ферекид Сиросский, подводя завершающую черту под эпохой архаики, размещает на вершине божественной иерархии бога времени Кроноса. Ранее время выражалось через процессы, окружавшие человека во внешнем мире: горящий огонь, текущая вода или дующий ветер [8, 97]. Этого оказалось достаточно, чтобы человек обрел способность предвидения отложенного результата и переключился с охоты на земледелие [10, 54; 5, 53]. Такая перемена зафиксирована уже в «Одиссее», а в полной мере одномерное миропредставление землепашца отразил Гесиод.

В основе первых логических конструкций и мифологических образов стояли архетипы. Но поскольку этот «строительный материал» имеет коллективную природу, то естественно предположить, что и первые мысли тоже имели коллективный характер, и **вслед за этапом коллективного бессознательного должен следовать этап коллективного сознательного,** как переходный от доличностного к личностному уровню развития человека. Коллективное сознательное — сомышление в резонансе с группой. Возможно, что именно на это качество прямо указывает термин «со-знание» — коллективное знание внутри малочисленной группы, которая на заре архаики была первой структурой, «центром кристаллизации», вокруг которого развивался процесс социального и культурного строительства, не затрагивая основной массы коллектива.

Объективным отражением этих психических процессов вновь выступает вазопись. «Появление в середине VIII в. до н.э. изображений людей расценивается как начало крушения геометрического стиля… Показательно, что люди появляются не поодиночке, а сразу группами» [23, 59]. Можно сказать, что это групповой портрет, поскольку индивидуация ещё не достигла уровня, позволяющего зафиксировать одиночку.

Эта небольшая часть общества, которую А. Тойнби назвал «творческим меньшинством», образует первое сословие — аристократию, «дискурсом идентичности» которой, как единственного носителя одномерной пространственной парадигмы, становится акцентированный временной признак. Осознанный как родословная, он позволял отождествлять аристократов с мифологическими героями, что представляется важнейшим этапом индивидуации [12, 22; 31, 498 505 534].

Формирование первого сословия влечёт за собой радикальное изменение структуры социального пространства. Теперь для малочисленной группы носителей одномерной парадигмы жизненное пространство, если не увеличивается одномоментно, то обретает потенцию к существенному расширению. Это наглядно демонстрируют интеграционные процессы.

Вновь формируемое расширяющееся социальное пространство включает отграниченную ближнюю зону — не изменившее своих размеров жизненное пространство, в котором продолжают «проживать» 90–95% членов коллектива, носителей нульмерной пространственной парадигмы. Определяя, таким образом, новое социальное пространство, первое сословие становится репрезентантом общества [24, 177].

Очевидно, что для аристократии одномерный механизм мышления формирует новую картину мира, культуру, систему ценностей. Возникают сословная этика и мораль. Члены этой социальной структуры обладают более совершенными адаптационными алгоритмами, нежели остальная часть древнегреческого общества и потому о них правомерно говорить как об элите.

Одномерная пространственная парадигма «поднимает планку» признаков человека. Теперь только представитель аристократии может именоваться словом «человек», поскольку он «имеет душу и, в отличие от остальных живых существ, наделен разумом» [10, 42]. Не случайно слово «аристос» по древнегречески означает «прекрасный». Так возникает социальная модель, предусматривающая «равенство только между равными по качеству», в которой «лучшие» равны между собой, а «дурные» — между собой [26, 30 35]. Эта позиция находит подтверждение у древнегреческих мыслителей [1, 757 b-e; 961 a; 2, 1301 b 30–36].

Внутри социального пространства аристократии продолжается процесс дифференциации, который идёт по функциональному признаку, в результате чего формируется бюрократия [23, 147; 26, 278]. Описываемая трансформация власти целиком совпадает с окончанием геометрического периода.

По прошествии столетия, т. е. после смены трёх-четырех поколений, к заключительной стадии архаики из среды аристократии выделяются первые индивидуальные носители одномерного архетипа. Характерно, что формулы, изреченные мудрецами, представляются нам на уровне обыденного сознания, а древнегреческое слово «закон» происходит от глагола «делить», «разделять». Таким образом, и архаическая мудрость, и законодательство явились прямым следствием перехода к моно-архетипу сознания, при котором происходит разделение прежде неделимого бытия, возникает возможность, на основе одномерных логических конструкций, упорядочения этих частей [7, 82]. К числу носителей одномерного архетипа также принадлежали первые тираны.

В то же время в народной массе формируется вторая, отчётливо выраженная группа носителей моно-архетипа, образующая сословие древнегреческой «буржуазии». Символом идентичности этого сословия, представлявшего зажиточных ремесленников и крестьян, становятся деньги. Однако психические процессы доминировали над экономическими, что подтверждает синхронность событий, происходивших в различных сферах, но имевших в своей основе одномерную пространственную парадигму: возникновение тираний, формирование сословия буржуазии, первый всплеск поли-

тической активности, создание партий, зарождение и выход на лидирующие позиции лирической поэзии, военная реформа, возникновение новых государственных религиозных культов.

Вследствие энтропийных процессов пассионарная энергия аристократии снижается, инициатива переходит к буржуазии, которая, фактически, представляет собой «продукт города», созданный аристократией. Теперь буржуазия начинает определять величину социального пространства и новые моменты в культуре [24, 177].

В итоге, окончание одномерного периода характеризуется усложнением линейной структуры социального пространства. Его максимальная величина определяется индивидуальным носителем одномерной пространственной парадигмы — тираном, фигурой, стоящей на вершине пирамиды власти. А внутри социального пространства общества появляются социальные пространства сословий, а также нульмерное пространство народной массы (ближняя зона).

Описанные социально-культурные процессы получали синхронное развитие в ритуальных формах, предшествовавших появлению драмы. Так, на стадии нульмерного общинно-родового периода всё племя участвовало в ритуальном действе, т. е. дифференциация на зрителей и исполнителей отсутствовала. После этого происходит разделение на зрителей и участников хора. Для определения следующей фазы развития достаточно напомнить, что первый трагик — Феспий — был современником Ферекида. Но здесь необходимо отметить, что механизм возникновения жреческого сословия существенно отличается от описанного выше для аристократии и буржуазии.

Дело в том, что жречество (или духовенство) всегда возникает раньше аристократии и способствует появлению последней. Жречество является сословием, переходящим от предыдущей эпохи, сохраняя в виде догмата её высшие достижения. В этом случае чрезвычайно показателен, на наш взгляд, пример появления Элевсинского культа. Для христианской истории институт церкви переходит из Античности, переживая «Тёмные века». Являясь носителями высшей пространственной парадигмы, представители высшего духовенства всегда стояли наравне с высшими государственными властителями и выступали их духовными наставниками.

Последнюю функцию в дальнейшем примет на себя философия, что породит конфликт, т. к. жречество транслирует высшие истины в виде догмата веры, рассчитанного на коллективное бессознательное. «Любая знать — это живой символ *времени*, всякое духовенство — символ *пространства*… Знать живёт в мире фактов, священник — в мире истин; первая — знаток, второй — познаватель, одна — деятель, другой — мыслитель» [24, 349]. Возникающее на этапе бинарного архетипа сознания рациональное знание каждый раз будет сражаться с этой практикой, чтобы победив, вновь придти к тем же истинам. ■

**Литература**


1. Платон. Государство / Платон. Диалоги. — М., 1999. — С. 79–420.
2. Аристотель. Политика. — М., 2006.
3. Кант И. Критика чистого разума. Мн., 1998.
4. Ахутин А. В. Эпический исход // Mathesis. Из истории античной науки и философии. — М., 1991.
5. Бескова И. А. Эволюция и сознание: новый взгляд. — М.: Издательство «Индрик», 2002.
6. Доддс Е. Р. Греки и иррациональное. СПб.: Алетейя, 2000.
7. Кемеров В. Е. Социальная философия. — М.: 2004.
8. Леви-Брюль Л. Первобытный менталитет. — СПб.: Европейский дом, 2002.
9. Лосев А. Ф. Гомер. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1960.
10. Луман Н. Дифференциация. — М.: Издательство «Логос», 2006.
11. Луман Н. Самоописания. — М.: Издательство «Логос», 2009.
12. Мамардашвили М. К. Введение в философию / Мамардашвили М. К. Философские чтения. — СПб.: Азбука классика, 2002.
13. Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. — М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2003.
14. Михалевский Д. Периодический закон развития культуры. Сцена. №4 (36), 2005.
15. Михалевский Д. «О начале театра — новые данные». Сцена. Часть 1. 2006, №1 (39). — С. 41–43.
16. Михалевский Д. «Начало театра — новые данные». Сцена. Часть 2. 2006, №2 (40). — С. 49–51.
17. Моль А. Социодинамика культуры. Изд. 3-е. — М.: Издательство ЛКИ, 2008.
18. Надь Г. Греческая мифология и поэтика. — М.: Прогресс-Традиция, 2002.
19. Пенроуз Р., Шимони А., Кетрайт Н., Хокинг С. Большое малое и человеческий разум. — М.: «Мир», 2004.
20. Птуха А. Р., Степанова С. С. На развилке менталитетов. Действенные рецепты для инноваций, бизнеса и закона в России. — СПб, 2010.
21. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975.
22. Слотердайк П. Сферы. Макросферология. Т.2. Глобусы. — СПб.: Наука, 2007.
23. Туманс Х. Рождение Афины. Афинский путь к демократии от Гомера до Перикла. — СПб.: Гуманитарная Академия, 2002.
24. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. — М.: Мысль, 1998.
25. Шредингер Э. Разум и материя. — Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000.
26. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. — М.: Новое издательство, 2007.
27. Хенк М. Против течения / GEO, № 07 (148), 2010. — С. 79.
28. Эстулин Д. Секреты Бильдербергского клуба. — Мн.: «Поппури», 2009.
29. Юнг К. Г. Психологические типы. — СПб: Азбука, 2001.
30. Юнг К. Г. О психологии бессознательного. В сб.: Психология бессознательного. — М, 2003.
31. Юнг К. Г. Символы трансформации. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009.
32. Green J. R. Theatre in Ancient Greek Society. — Rontledge. London and N. Y., 1994.

# Указатель статей журнала «Сцена» за 2010 год


*100-ЛЕТИЕ А.П. ВАСИЛЬЕВА*

**Васильев Александр**
Интервью Натальи Ясулович . . . . . №5 (67) 2010, с.8
**Иванов Валерий**
Александр Васильев и Самара . . . . . №5 (67) 2010, с.6
**Оганесян Анаит**
Эпизодики . . . . . №5 (67) 2010, с.4
**Серебровский Владимир**
Проба грунта . . . . . №5 (67) 2010, с.3

*ВЫСТАВКИ*

**Батова Татьяна**
Сценографика . . . . . №5 (67) 2010, с.22
**Бомаш Елизавета**
Что обсуждали кураторы Пражской
Квадриеннале в Эворе . . . . . №4 (66) 2010, с.22
**Борисова Наталья**
Выставка художников из Дагестана
«Память» . . . . . №1 (63) 2010, с.61
**Голышев Коля**
Стихи . . . . . №2 (64) 2010, с.27
**Горина Татьяна**
Выставка «Мона Лиза русского балета.
Галине Улановой посвящается» . . . . . №4 (66) 2010, с.10
**Золотусский Игорь**
Чехов на Тверской . . . . . №3 (65) 2010, с.5
**Кречетова Римма**
Пространства и смыслы . . . . . №3 (65) 2010, с.8
**Макерова Наталья**
Костюмы на сцену! . . . . . №2 (64) 2010, с.32
**Малинина Марина**
Зёрна Любви . . . . . №1 (63) 2010, с.64
**Михайлова Алла**
«Ночь музеев» на Ордынке . . . . . №2 (64) 2010, с.24
**Михайлова Алла**
О макете «Вишнёвого сада» . . . . . №3 (65) 2010, с.4
**Оникул В.Б.**
Фотопортреты . . . . . №2 (64) 2010, с.28
**Семиколенова Светлана**
Жизнь коротка, искусство вечно... . . . . №4 (66) 2010, с.19
**Синицина Людмила**
Счастливые моменты . . . . . №1 (63) 2010, с.47
**Хмелёва Надежда**
Преображения живописи . . . . . №4 (66) 2010, с.15
Чехов. Театрально-художественный проект к
150-летию со дня рождения А.П. Чехова . . . . . №3 (65) 2010, с.3
**Шах-Азизова Татьяна**
Чеховиана Льва Додина . . . . . №5 (67) 2010, с.20
**Ясулович Наталья**
Пётр Белов в кругу друзей . . . . . №1 (63) 2010, с.53
**Алла Михайлова**
Про Даниила Хармса и Сергея Якунина . . . . . №6 (68) 2010, с.17

*КОСТЮМ*

**Круковская Татьяна**
«Мастер сказывается прежде
всего в ограничении» . . . . . №2 (64) 2010, с.43
**Макерова Наталья**
Костюмы для «Маугли» . . . . . №2 (64) 2010, с.40

*ЛЮДИ ТЕАТРА*

**Устинова Екатерина**
Долг памяти . . . . . №2 (64) 2010, с.54

*МЕНЕДЖМЕНТ*

**Большакова Юлия, Клявина Татьяна**
А судьи кто? . . . . . №4 (66) 2010, с.49

*НАМ ПИШУТ*

**Воронова Мария**
Маленькая частичка спектакля . . . . . №3 (65) 2010, с.60

*НОВЫЕ КНИГИ*

**Берёзкин Виктор**
Искусство сценографии мирового театра.
Сценографы России. Том 7 . . . . . №1 (63) 2010, с.34
**Кочергин Эдуард**
Отклик из Питера . . . . . №1 (63) 2010, с.32
**Круковская Татьяна**
Портреты Жана Кокто,
или Сентиментальное путешествие
в начало XX века . . . . . №4 (66) 2010, с.29
**Леонтьев Авангард**
Реанимация? Нет, — воссоздание . . . . . №5 (67) 2010, с.28
Листовский В.В. Словарь-справочник.
В спектакле участвует техника.
(Из выступлений Глаголева В.,
Гнедовский С., Родионов Д.) . . . . . №1 (63) 2010, с.33
**Оганесян Анаит**
Альбом с монограммой . . . . . №4 (66) 2010, с.28
**Понсов Алексей**
Мой опыт . . . . . №3 (65) 2010, с.17
**Трофимов Борис**
Книга Боровского . . . . . №3 (65) 2010, с.21
**Турков Андрей**
Судьба «другого» МХАТа . . . . . №5 (67) 2010, с.26
**Шах-Азизова Татьяна**
Театр в книге, или Метафизика Чехова . . . . . №1 (63) 2010, с.29
**Наталья Якубова**
Российский театр XX века: отношения с традицией.
Наследование, разрыв, трансформация . . . . . №6 (68) 2010, с.14

*НАСЛЕДИЕ*

**Арефьева Анастасия**

Мейерхольд и Кальдерон . . .№3 (65) 2010, с.25; №4 (66) 2010, с.24

К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова . . . . №1 (63) 2010, с.3

**Пикон-Вален Беатрис**

Новое о Мейерхольде . . . . . №3 (65) 2010, с.22

Спектакли Чехова в оформлении В. А. Симова . . №1 (63) 2010, с.4

**Алла Михайлова**

Явление . . . . . №6 (68) 2010, с.26

*ОБРАЗОВАНИЕ*

**Гильмутдинова Ольга**

Живая нить традиций . . . . . №5 (67) 2010, с.34

**Рауза Султанова**

Школа Мастеров, или Об истории театрально-декорационного отделения КХУ им. Н. Фешина . № 6 (68) 2010, с.39

**Владимир Кутуков**

Пластические разработки сценографии кукольного театра. . . . . № 6 (68) 2010, с.43

*ПАМЯТЬ*

**Бархин Сергей, Родионов Дмитрий**

Памяти В.И. Берёзкина. . . . . №2 (64) 2010, с.20

**Бархин Сергей**

Я был знаком с Евгением Лысиком . . . . . №1 (63) 2010, с.7

**Михалевский Дмитрий**

Вадим Васильевич Базанов . . . . . №4 (66) 2010, с.31

**Пляцковская Нинель**

Галина Фёдоровна Соколова . . . . . №5 (67) 2010, с.17

**Струтинская Елена**

Елена Михайловна Костина . . . . . №5 (67) 2010, с.18

**Чарышников Юрий**

Наброски к портрету Евгения Лысика. . . . . №1 (63) 2010, с.12

*ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ*

**Берёзкин Виктор**

Визуальное лицо театра . . . . . №3 (65) 2010, с.39

**Дмитрий Михалевский**

Мистерия театра. Часть 1. . . . . № 6 (68) 2010, с.57

*ПРОЕКТЫ СТД*

Всероссийская акция «Дорога памяти» . . . . . №1 (63) 2010, с.17

Всероссийский интернет-конкурс «Лучший Российский театральный плакат» . . . . . №1 (63) 2010, с.17; №2 (64) 2010, с.31

*ПРОФЕССИЯ-ХУДОЖНИК*

**Васильева Н.**

К юбилею художника (Балашевич И., Бенедиктов С., Росеба Л.) . . . . . №1 (63) 2010, с.37

Китаеву М.Ф. — 85. (Из книги А. Шапиро «Как закрывался занавес») . . . . . №1 (63) 2010, с.36

*СВЕТ*

**Михалевский Дмитрий**

Становление световой театральной установки XVIII–XIX вв. . . . №2 (64) 2010, с.63; №3 (65) 2010, с.48

Театральное освещение и восприятие цвета . . №2 (64) 2010, с.61

*СЕМИНАРЫ*

**Колейчук Анна**

Конференция OISTAT . . . . . №5 (67) 2010, с.32

**Михайлова Алла**

Лаборатория в Ялте, или Перекрёстное опыление . . . . . №2 (64) 2010, с.56

**Сергей Гнедовский и Екатерина Каюк**

Берлинская встреча архитектурной комиссии ОИСТАТ. . . . . №6 (68) 2010, с.21

*СПЕКТАКЛЬ*

**Арефьева Анастасия**

Варшавянка. . . . . №1 (63) 2010, с.21

**Дмитракова Екатерина**

Щелкунчик: дагерротип сна . . . . . №5 (67) 2010, с.24

**Коршунова Ольга**

«Буря» в Et Cetera. . . . . №4 (66) 2010, с.6

**Кречетова Римма**

Призрак Гамлета . . . . . №2 (64) 2010, с.3

**Круковская Татьяна**

Бывают странные сближенья... . . . . №2 (64) 2010, с.11

**Макерова Наталья**

«Don Basilio! Cosa veggo!» («Дон Базилио! Что я вижу!»). . . . . №1 (63) 2010, с.18

**Михайлова Алла**

Алые паруса . . . . . №1 (63) 2010, с.23

**Потапова Нора**

Красное и чёрное . . . . . №4 (66) 2010, с.3

**Родионов Дмитрий**

Голос Чехова . . . . . №3 (65) 2010, с.15

**Родионов Дмитрий**

Так отдайте же, не забудьте . . . . . №2 (64) 2010, с.17

**Римма Кречетова**

Путь сквозь зримый и невидимый мир . . . . . №6 (68) 2010, с.3

**Беатрис Пикон-Валлен**

Маленькая форма, великий театр. . . . . № 6 (68) 2010, с.12

*БИБЛИОРАСКОПКИ*

**Васильев Александр**

Традиции искусства . . . . . № 5 (67) 2010, с.15

**Уварова Ирина**

Красное дыхание . . . . . № 4 (66) 2010, с.47

**Эфрос Абрам**

Камерный театр и его художники . . . . . № 3 (65) 2010, с.63

**Янов А.**

Театральный костюм . . . . . № 4 (66) 2010, с.45

**Минц Н., Окунева Э.**

Музей в театре-деятельность
и проектирование . . . . . № 6 (68) 2010, с.12

*ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ*

**Глаголева Вера**

Костюмный словарик . . . . . № 2 (64) 2010, с.45; № 3 (65) 2010, с.53; № 4 (66) 2010, с.35; № 5 (67) 2010, с.51

*ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ*

**Чёрная Наталья**

Новый, самый старый деревянный
театр в России . . . . . № 5 (67) 2010, с.48

**Марина Шолупова**

Новости Мариинского театра . . . . . № 6 (68) 2010, с.55

*ТЕАТРЫ МИРА*

**Берлова Мария**

Грипсхольм — старинный замок Густава Васа
и придворный театр Густава III . . . . . № 5 (67) 2010, с.30

**Берлова Мария**

Сохранённое чудо, Придворный театр
Дроттнингхольма . . . . . № 2 (64) 2010, с.59

**Боциева Елена**

Дом для летучего голландца . . . . . № 3 (65) 2010, с.55

*ТЕХНОЛОГИИ*

**Соколов Вячеслав**

Несколько историй из жизни театрального художника-технолога
и театральной техники
№ 3 (65) 2010, с.28; № 4 (66) 2010, с.32

*ФЕСТИВАЛИ*

VII-я Российская национальная
театральная премия и Фестиваль театрального
искусства для детей Арлекин 2010 . . . . . № 1 (63) 2010, с.67

**Круковская Татьяна**

Весенние картинки . . . . . № 3 (65) 2010, с.11

**Макерова Наталья**

Кубань театральная — 2010 . . . . . № 5 (67) 2010, с.40

*ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ*

**Лапина Е., Цветаев А.**

Часть 1: Репортаж о реквизиторе . . . . . № 1 (63) 2010, с.39
Часть 2: Костюмер . . . . . № 2 (64) 2010, с.48
Часть 3: Монтировщик . . . . . № 3 (65) 2010, с.32
Часть 4: Гримёр . . . . . № 4 (66) 2010, с.39
Часть 5: Звукорежиссёр . . . . . № 5 (67) 2010, с.36
Часть 6: Светоносцы . . . . . № 6 (68) 2010, с.32

# Фундамент вдохновения

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

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

Консультации
Проектирование
Производство
Поставки
Монтаж и инсталляция
Обучение
Гарантия и сервис

BRANDMASTER

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

PHILIPS Selecon

TAU

ETC

Meyer Sound

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБОРУДОВАНИЕ SISTEMA
ДЕПАРТАМЕНТ СЦЕНИЧЕСКОЙ МЕХАНИКИ

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

сценическое оборудование SISTEMA